МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Московский государственный лингвистический университет»
(ФГБОУ ВО МГЛУ)

На правах рукописи

Фатеева Анастасия Сергеевна

ОРФИЧЕСКИЙ МИФ В ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫХ МОТИВАХ КУЛЬТУР РОССИИ И ИТАЛИИ КОНЦА XIX – ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКОВ

Специальность 24.00.01 – Теория и история культуры
(философские науки)

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата философских наук

Том 1

Научный руководитель:
доктор исторических наук, профессор
Соловьев Владимир Михайлович

Москва – 2016

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение……..3

Глава I. Неомифологическая парадигма в текстуальном пространстве диалога культур конца XIX – начала XX веков……22

1. 1. Прарелигия и неомиф на пути преодоления текста…….22

1.2. Интертекстуальные мотивы как феноменологический аспект диалога культур России и Италии……..39

1.3. Миф об Орфее и орфическая концепция: пределы и беспредельность гносеологической мифопоэтики……56

Выводы по первой главе……81

Глава II. «Творческий хронотоп» мифа об Орфее в культурах России и Италии первой половины XX века……91

2.1. Топология поворота: от диалога голосов к поэтике молчания…….91

2.2. Орфический опыт синтеза искусств: *мифос*, *мелос* и *логос* в конструктах национальной идентичности……..146

2.3. Символизм от Орфея и мистериальная «светотень» в картине религиозно-философских исканий……173

2.4. К ядру орфической мифологемы: стратегии «бессмертия для смертных» и «неподвижное солнце любви»……199

Выводы по второй главе……239

Заключение……255

Библиография…….....260

ПРИЛОЖЕНИЯ (том 2)

Приложение №1 «Иллюстрации»…….3

Приложение №2 «Переводы»……...15

Приложение №3 «Дополнительные материалы»…….29

Приложение №4 «Примечания»……..177

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования

Культура первой половины двадцатого столетия, включая период переходности, который в отечественной традиции отождествляют с Серебряным веком, а в Европе – с «прекрасной эпохой» (Belle Epoque), за последние тридцать лет привлекла к себе не только чрезвычайный интерес специалистов в области гуманитарных наук, но и многократно манифестировала богатство своего наследия на международных выставках, звучала отголосками или возрождалась в обновленном видении современных интерпретаторов (художников, писателей, режиссеров). Мировоззренческие, социальные и эстетические перевороты, совершавшиеся около века назад, по-прежнему пребывают в процессе незавершенной рефлексии, приобретающей злободневные формы на фоне более близкого и тем более трудного для осмысления этапа переходности XX–XXI вв.

Данное диссертационное исследование, будучи ориентированным на анализ мифотворческого феномена, активизирующегося в коллективном и индивидуальном сознании указанного периода, находит соответствие и другой непреходящей проблеме культурного процесса – присутствии мифического следа в рациональных формах мышления. Символизм, эстетика и философский потенциал мифопоэтического контекста представляют неизбывно актуальный вопрос ввиду того, что категория мифа в культуре (в текстуальном, интертекстуальном или гипертекстуальном пространствах) трансформируется, но наряду с архетипом продолжает составлять основу творческого мышления и социального механизма генерирования мифов.

Круг мифов об Орфее и коррелирующие с ним мифологемы и теологемы, выделяемые из орфической теогонии и антропологии, представляют собой особую разомкнутую структуру во всем многообразии мифологических текстов. Использование понятия структуры в выбранном подходе не случайно: все элементы единого мифологического комплекса, апеллирующего к имени Орфея, помимо того, что находятся во взаимосвязи, выстраивают систему духовной преемственности с областями художественного творчества (искусство как

воплощенное содержание творческой памяти), религиозно-философской мыслью (диалогические отношения орфической доктрины и основного христианского мифа), а также онтологией и гносеологией современных утопий или неомифологических построений (Орфей, задающий вектор мечте об имманентном бессмертии – Орфей, поворачивающийся к бессмертию трансцендентному). Глубокое понимание спорадичности всего комплекса мифологем позволяет увидеть за «орфической концепцией» ряд магистральных идей, сопричастных актуальному мировоззренческому дискурсу. Интерес к мифу об Орфее в ретроспективе истории культуры был и остается своего рода индикатором переходного периода. Подтверждение тому – пример зарубежной науки и совсем недавно активизировавшееся внимание к проблеме в отечественной гуманитаристике.

Таким образом, **актуальность исследования** обусловлена, во-первых, неослабевающим интересом мировой научной мысли к мифу как синкретической праоснове культуры, во-вторых, особым местом, которое занимает среди многочисленных античных и библейских мифов, встречающихся в культурных реминисценциях двадцатого столетия, модернистская рефлексия орфической традиции и непосредственно мифа об Орфее. Миф о фракийском певце, объединяющий слово и музыку, искусство и религию, любовь и смерть, ставящий вопрос о бессмертии телесном и духовном, становится своего рода идеальным символом антропоцентристской парадигмы всего минувшего столетия, особенно первой его половины – эпохи религиозных исканий и свершения эстетического переворота, культуры, пронизанной духом синестезийности.

Степень научной разработанности проблемы

Междисциплинарный характер данной диссертации и одновременное сочетание *разработки культурологической модели интертекстуальности* с практическим применением ее на материале *русской и итальянской культур* выстраивает связи с широким кругом областей гуманитарного знания и перечнем проблем, научная разработанность которых во многом определила авторский подход.

Орфический миф как в Италии и России, так и в мировой культуре прежде всего становится объектом художественной рефлексии, затем – филологической и исторической. Впрочем, первой дофилософской рефлексией этого мифа можно считать как таковое *формирование орфической традиции* (VI в. до н.э.), которая в свою очередь во многом определила склад пифагорейского учения. Впоследствии орфико-пифагорейская традиция оказала влияние на мифологическую философию Платона, и в дальнейшей истории культуры вспышки интереса к неоплатонизму (например, в эпоху Возрождения) закономерно совпадали с возрастанием интереса к дорелигиозным культам орфиков.

Начало собственно научному подходу к данному вопросу в традиционном понимании положено в первой половине XIX в. исследованием немецкого филолога-классика Кристиана Лобека. Со второй половины XIX в. до середины следующего столетия интерес к Орфею (в основном филологический) привел к значимым религиоведческим и антропологическим изысканиям. Это прежде всего работы П. Шустера, Э. Мааса, О. Керна, О. Группе, В.И. Иванова, В. Маккьиоро, У. фон Виламовиц-Мёллендорфа, В. Отто, У. Гутри, К. Кереньи, И. Линфорта и др. За наследием этих ученых стоит обширный материал, посвященный орфическим культам в древнегреческой религии и изучению их связи с именем и личностью Орфея. Несмотря на то, что кульминация интереса к проблеме артистической интерпретации орфического мифа сосредоточена во второй половине двадцатого века, немногочисленные работы чисто культурологического или литературоведческого плана за этот период известны (Ю. Вирл, П. Кабаньяс, Л. Марроне, В. Рем и др.).

Новая волна пристального внимания к теме историков и филологов-классиков была вызвана конкретными археологическими открытиями в 50–70-е гг. XX в. Фундаментальным продвижением в дальнейшем изучении орфической концепции и литературного наследия под именем легендарного Орфея стала монография английского филолога Мартина Л. Уэста «Орфические поэмы» (The Orphic Poems, 1983), за которой последовали другие исследования орфических источников и их теософских оснований (А. Бернабе, Л. Бриссон, Ж. Бросс, М.

Детьен, С. Жакмар, Ф. Журден, М. Херреро, М. Элиаде и др.), включая новейшие масштабные труды Рэдклиффа Эдмондса III, во многом пересматривающие и некоторые датировки, и традиционные подходы к интерпретации орфизма в целом.

Литература, изобразительное и музыкальное искусство, театр и кинематограф обращались к разным философским и чисто сюжетным линиям орфической мифологемы, что, начиная с 60-х гг. прошлого столетия, все чаще становилось предметом специального изучения. Метаморфозы мифологемы Орфея в истории художественной культуры никогда не были прослежены в отдельном масштабном исследовании, хотя тематически более узкие работы, обычно посвященные определенной эпохе или отдельному аспекту, безусловно, известны. Например, в центре внимания Э. Генри – изменяющийся образ Орфея и его философское наполнение в поэзии, скульптуре и вазописи античного мира; образ Орфея в римской мозаике был исследован И. Джесник; Р. МакГехи провел сравнительный анализ фигуры Орфея в философии Платона, Ф. Ницше и С. Малларме; коллективная монография «Орфей: метаморфозы мифа» (1982) под редакцией Дж. Вардена посвящена некоторым аспектам интерпретации мифа об Орфее в западноевропейской культуре в период от Античности до XVII в.; Г. Зиммельрат обращался к мифу об Орфее в итальянском ренессансном искусстве; в докторской диссертации Лауры Ритвельд подробно изучен миф об Орфее в итальянской культуре XIV – XVII вв.; общее исследование мифопоэтического воплощения темы Орфея и сопряженных с ней философских категорий в европейской поэзии с античных времен до модернизма было предпринято американским филологом Ч. Сегалом; в работе М. Кистлера рассматривается присутствие мифа об Орфее и орфических корней в немецкой литературе XVII в.; Д. Козинский изучал мифологему Орфея в символизме XIX в.; Е. Кушнер и Э. Бальмас – во французской литературе и искусстве; Дж. Бернсток исследует орфический элемент в психологизме иконографии европейского и американского авангардного искусства (экспрессионизм, абстракционизм). Области художественной культуры, в которых миф об Орфее нашел отражение столь же

полярны, сколь и география этих отражений: от Сибири до Африки (Р. Берра, Дж. Вилкинсон).

Орфический миф в итальянской культуре до настоящего времени не привлекал отечественных исследователей. Непосредственно в Италии эта тема довольно активно изучается в последнее десятилетие. Среди работ, предметно пересекающихся с темой данной диссертации, можно назвать книгу Марины Ди Симоне, где миф об Орфее освещается хрестоматийно как один из ключевых конструктов неомифологизма в европейской художественной культуре XX века. Исследование Андреа Каннаса посвящено мифу об Орфее и Эвридике в итальянской литературе второй половины XX века (Ч. Павезе, И. Кальвино, А. Савиньио). В 2009 г. в Италии вышла коллективная монография «Сказание об Орфее. Литература. Образ. Театр» (La favola di Orfeo. Letteratura, immagine, performance), авторы которой рассматривают особенности воплощения мифа об Орфее в античной литературе и других видах искусства, в барочной опере, в различных областях европейской художественной культуры второй половины двадцатого столетия. Непосредственно к периоду первой половины XX века обращена только одна статья А.П. Фьиорилло. Наконец, в очень обстоятельной книге Серджо Ферраресе в хронологическом развитии прослеживается путь мифа об Орфее в итальянской культуре с Античности до конца XX века, однако большая часть работы посвящена мелодраматическому искусству, и период первой половины двадцатого века затрагивается буквально фрагментарно. Таким образом, даже в итальянской науке на сегодняшний день нет обобщающего исследования, сосредоточенного именно на междисциплинарном масштабном анализе орфического мифа в культуре указанного периода.

В отечественных гуманитарных науках интерес к изучаемой проблеме в общем пространстве западноевропейской и русской культур не так давно был проявлен в основном со стороны музыковедов (Т.Ф. Ильина, А.В. Королёва и др.) и филологов. Относительно филологии, если речь идет об изучении *русского контекста проблемы*, то оно пока ограничивается фрагментами монографий и отдельными публикациями (А.А. Асоян, Н.Г. Арефьева, Л.Г. Барсова, Е.В. Глухова,

С.А. Кибальниченко Л. Силард, С.Д. Титаренко и др.). В то время как диссертация Е.В. Гнездиловой предметно посвящена вопросу воплощения мифа об Орфее в творчестве четырех европейских авторов (Р.М. Рильке, Ж. Кокто, Ж. Ануй, Т. Уильямс). Исследование по близкой теме в рамках *теории и истории культуры* Ц.Д. Дылыковой сосредоточено исключительно на французской культуре второй половины XX века и фактически затрагивает творчество только трех авторов: Ж. Кокто, К. Симона и О. Пи.

Единственная попытка *комплексного философского осмысления* мифа об Орфее *в истории культуры* принадлежит русско-американскому философу В.Л. Марченкову. Книга «Миф об Орфее и власть музыки» (The Orpheus myth and the Powers of Music, 2009) представляет собой «историю идей» вокруг мифа об Орфее, разворачивающуюся в междисциплинарном диалоге, который строится в основном на материале музыкальных произведений и философской мысли от Античности до постмодернизма. Это исследование ввиду широкого хронологического охвата, разумеется, не сосредоточено предметно на итальянской или русской культурах, однако затрагивает интересные аспекты русской мифопоэтики конца XIX – начала XX вв. и в целом содержит концептуально близкий данной диссертации подход.

Таким образом, культурфилософское осмысление орфического неомифологизма в русском и итальянском художественном тексте первой половины двадцатого века ни в изолированном анализе, ни в едином диалогическом сопоставлении, ни в зарубежной, ни в отечественной науке не являлось целью отдельного исследования.

Источники

Материалом исследования послужили художественные произведения, статьи, письма, философские и музыкальные сочинения

–русских авторов: И.Ф. Анненского, А.А. Ахматовой, Л.С. Бакста, Ю.К. Балтрушайтиса, К.Д. Бальмонта, А. Белого, А.Н. Бенуа, А.А. Блока, В.Я. Брюсова, М.А. Булгакова, И.А. Бунина, А.Н. Вертинского, М.А. Волошина, М.А. Врубеля, Н.С. Гумилева, В.И. Иванова, Г.В. Иванова, А.А. Кондратьева, М.А. Кузьмина, М.А. Лохвицкой, С.А. Лучишкина, О.Э. Мандельштама, Д.С. Мережковского, В.В.

Набокова, Б.Ю. Поплавского, Н.А. Римского-Корсакова, А.Н. Скрябина, В.С. Соловьёва, И.Ф. Стравинского, А.Т. Твардовского, В.Ф. Ходасевича, М.И. Цветаевой, Г.А. Шенгели, Л.Л. Эллиса;

– итальянских авторов: Г. Д'Аннунцио, Дж. А. Боргезе, У. Боччони, Г. Гоццано, Д. Кампаны, В. Маккьиоро, Ф.Т. Маринетти, А. Мерини, Э. Монтале, А. Казеллы, Дж. Капрони, С. Квазимодо, Дж. де Кирико, К. Микельштедтера, Ч. Павезе, А. Палаццески, Дж. Папини, Дж. Пасколи, Л. Пиранделло, У. Сабы, А. Савинио, Л. Сантуччи, А. Соффичи, Дж. Унгаретти, Ф. Флоры.

В качестве дополнительных источников выступают тексты орфической литературы, сочинения античных авторов и первых христианских апологетов, эпические былинные произведения, богословские сочинения средневековых и ренессансных философов, некоторые художественные произведения русских и итальянских поэтов, писателей, композиторов и живописцев за период XIII–XVIII вв.

Объектом исследования является совокупность текстов художественной культуры России и Италии конца XIX – первой половины XX веков.

Предмет исследования – неомифологическая рецепция и интертекстуальная ретрансляция комплекса орфической мифологемы в изучаемых культурах.

Цель работы – выявить основные тенденции интертекстуальных воплощений орфического мифа в философской мысли и поэтико-символическом пространстве художественной культуры России и Италии конца XIX – первой половины XX веков.

Реализация поставленной цели достигается посредством решения следующих **задач:**

1) проанализировать основные подходы к понятию художественного текста в соотношении данной категории с элементами мифологического мышления, а также выявить, каким образом это соотношение проявляется в эстетическом феномене мифотворчества (неомифологизма);

2) выявить потенциал интертекстуальных процессов в масштабах диалога культур, учитывая конкретные особенности реализации этого диалога между Россией и Италией;
3) определить этапы генезиса и трансформации орфической мифологемы, конкретизировав основные этапы рецепции и особенности интерпретации мифологемы Орфея в русской и итальянской культурах;
4) на примерах интертекстуального воплощения орфической мифологемы в русской и итальянской поэзии конца XIX – первой половины XX вв. выявить диалогические пересечения, характеристики культурно и персонологически обусловленного своеобразия;
5) исследовать характерные мифопоэтические аспекты русской и итальянской интерпретации фигуры Орфея в контексте национальной музыкальной культуры, литературы и синтетических концепций искусства;
6) на примере религиозно-философских исканий русских символистов и итальянских авторов первой половины XX века выявить индивидуальную специфику толкования связей между орфической мифологемой, аполлонически-дионисийским основанием искусства и основным христианским мифом;
7) на основе анализа ядра орфической мифологемы – проблем смерти и бессмертия, любви индивидуальной и вселенской – соотнести грани идейной обособленности с ключевыми пунктами сближения двух культур изучаемого периода.

Терминология работы

Центральным понятием диссертации выступает **«орфический миф»**. М. Элиаде предлагал разделять собственно сказания об Орфее и те тексты, верования и обычаи, которые принято называть «орфическими». В западной литературе требуемое разграничение довольно четкое. В отечественной традиции наблюдается использование определения «орфический» как для анализа интерпретации круга мифов об Орфее, так и для философских моделей с подтекстами орфической теогонии и антропологии (А.А. Асоян, Е.В. Глухова, Ц.Д. Дылыкова). С одной

стороны, данная тенденция, которой следует и настоящее исследование, не способствует прямой конкретизации предмета, с другой – ее оправдывает морфологическая недостаточность языковой формы и существующие когнитивные шаблоны. Дело в том, что за сочетанием «миф об Орфее» зачастую подразумевается один сюжет мифа – смерть Эвридики и завершающийся драматичным финалом спуск героя в Аид за возлюбленной. Таким образом, при данной формулировке может ускользать тот факт, что миф о Орфее состоит из ряда сюжетов, образующих *мифологическую биографию*.

В западной научной литературе понятие «орфический миф», как правило, выступает синонимичным орфической космогонии и теогонии, а чаще относится к основному мифу орфиков – мифу о Дионисе Загрее. Поскольку данное исследование касается как круга мифов об Орфее, так и наследия орфизма, в случаях использования термина «орфический миф» всегда будет даваться соответствующее уточнение. Кроме того, для обозначения всего комплекса мифов об Орфее и их ресимволизации в орфической доктрине используется понятие **«орфическая мифологема»**. Под мифологемой понимается первообраз или первосюжет, приобретающие в творческой интерпретации статус символа. Следовательно, орфическая мифологема может быть *1)* манифестацией единства всего комплекса собственно мифических и мифопоэтических текстов, объединенных именем Орфея; 2) конкретным сюжетом, выделяемым из вышеуказанного комплекса; 3) элементом-образом, присутствующем диахронно в разных сюжетах.

Интертекстуальность рассматривается в исследовании как тип взаимодействия и миграции образов, символов, мифологем, теологем, философем в синхронном и диахронном планах диалога культур. Ввиду того, что диалогичность процесса, изучаемого в данной работе, носит *ненамеренный* характер, мы прибегаем к понятию **«интертекстуальные мотивы»**. Эти мотивы зачастую случайны и становятся неизбежным сопутствующем явлением при анализе «творческого хронотопа» единого мифологического комплекса. *Творческий хронотоп*, по определению М.М. Бахтина, представляет собой ту

пространственно-временную область, в которой происходит обмен созданного художественного текста с жизнью и совершается особая жизнь этого текста. Термин «мотив» в этом случае близок некоторым филологическим трактовкам (И.В. Силантьев, В.И. Тюпа), т.е. это понятие выступает как репрезентирующий и объединяющий элемент в смысловом поле художественного произведения (В.Б. Шкловский). В свою очередь семантические пересечения мотивов нередко выступают причиной ненамеренной диалогичности. Будучи семантической единицей, мотив обладает гносеологическим потенциалом, и как онтологический феномен мотив континуален (В.И. Тюпа).

Теоретико-методологические основы исследования

Для решения указанных задач важное теоретическое значение имели фундаментальные идеи, изложенные в трудах отечественных и зарубежных философов. Методология исследования в подходе к *художественному тексту* опирается на культурфилософские концепции М.М. Бахтина, Ю.М. Лотмана и феноменолого-герменевтическую традицию (В. Дильтей, М. Дюфрен, Г.-Г. Гадамер, М. Хайдеггер).

Модель *интертекстуальности* как характеристики культурных процессов разрабатывалась междисциплинарно на базе прецедентных теорий М.М. Бахтина, А. Варбурга, Б.В. Шкловского, а также современных философских, искусствоведческих и лингвистических подходов к этому феномену (И.В. Арнольд, И.П. Ильин, И.В. Кондаков, Н.В. Перова, Б.М. Соколов, Ю.С. Степанов, И.Е. Фадеева М.Б. Ямпольский).

Для формирования подхода к феномену *мифа* принципиальную ценность представляли труды А.Ф. Лосева, К. Хюбнера и М. Элиаде, в которых миф понимается как истинная форма мышления, основанная на нуминозном переживании сакрального обрядового действия. Для понимания специфики этого трансформирующегося явления в контексте культуры конца XIX – начала XX веков важную роль сыграли работы Н.А. Хренова. Особую значимость имеют монографии и публикации ученого, в которых с опорой на философские идеи П. Сорокина, разрабатывается теория циклических возвратов искусства в период

социокультурной бифуркации к архаическим конструктам сознания («Переходность как следствие колебательных процессов между культурой чувственного и культурой идеационального типа», 2003; «Воля к сакральному», 2006; «Русский Протей», 2007; «От эпохи бессознательного мифотворчества к эпохе рефлексии о мифе», 2011 и др.). Данная закономерность лежит в основе мифотворческого процесса и в мифопоэтическом тексте как произведении искусства. Исходя из концепции Н.А. Хренова, период первой половины XX века рассматривается как эпоха парадигмальной переходности, в которой дух альтернативной культуры и активизировавшееся мифологическое сознание вытесняют рационализм модерна и оказывают существенное влияние на развитие художественных практик. Поскольку в ходе настоящего исследования *мифологема Орфея* раскрывается как символ культурной переходности, универсальная модель истории мировой художественной культуры и принцип ее научной рефлексии, обоснованные Н.А. Хреновым, представляются наиболее убедительным теоретико-методологическим основанием диссертации.

Методы исследования

В связи с комплексным междисциплинарным подходом к феномену мифа в культуре в рамках данного диссертационного исследования применялось несколько взаимодополняющих методов: *сравнительно-исторический метод, герменевтический метод, метод феноменологической рефлексии и редукции, интертекстуальный метод, метод культурно-исторической реконструкции и др*.

Научная гипотеза

Неомифологическая рецепция орфической мифологемы в России и Италии во многом обусловлена конкретными культурно-историческими факторами. Вместе с тем между двумя культурами обнаруживаются случаи идейного контрапункта, разворачивается процесс ненамеренного диалога, наполненного интертекстуальными мотивами. В этом процессе можно выявить движение от аполлонической фигуры первого поэта, лежащей на поверхности всего комплекса орфической мифологемы, к более широкой коннотации художника-творца как трансгрессивной личности и глубже – к духовному переосмыслению религиозной

традиции, к идее поиска спасения в Вечности Любви. Соотнося специфику интерпретации мифа об Орфее с культурной динамикой мировоззренческих ориентиров конца XIX – первой половины XX веков, можно определить мифологему (целостность истории мифической личности) как символ-индикатор переходности, содержащий в ядре своем стремление к диалектической метанойе.

Научная новизна исследования выражена в следующих положениях:

- Впервые в едином междисциплинарном исследовании осуществлен анализ особенностей рецепции и интерпретации орфического мифа в культурах России и Италии. В зарубежной науке отсутствуют работы, освещающие столь подробно заявленную проблему в указанный период; в отечественных гуманитарных дисциплинах значение орфической мифологемы в итальянской культуре никогда не рассматривалось, а на материале русской культуры не получало системного культурфилосовского осмысления.
- Широкое культурологическое понимание интертекстуальных процессов используются как методологический инструментарий для изучения феноменологических аспектов русско-итальянского диалога культур. На основе этого был выявлен ряд случаев «ненамеренной диалогичности», анализ которых позволяет определить как созвучные для единого русско-европейского контекста мировоззренческие ориентиры, так и зафиксировать степень своеобразия интерпретации общих текстов разными культурами.
- В результате исследования выявлены генезис и основные этапы идейной трансформации орфической мифологемы в истории культуры в целом, а также предметно в контексте русской и итальянской культур конца XIX – первой половины XX веков. Феномен мифопоэтического творчества получает топологическое осмысление и на основе изучения комплекса мифов об Орфее выявлен интертекстуальный потенциал конкретных мифологических сюжетов, в процессе ресимволизации которых металингвистический уровень культурной памяти вступает во взаимодействие с индивидуальной творческой памятью и определенными конструктами национальной идентичности.

- Исследование мифологемы Орфея в поэтическом наследии России и Италии изучаемого периода позволило выделить ряд общих интертекстуальных источников, а также примеры кросскультурных контактов, прежде не освещенных в отечественной науке. Определен круг поэтических сращений орфического мифа с другими сюжетами древнегреческой и библейской мифологий.
- На основе анализа рецепции мифической личности Орфея в художественной культуре, впервые установлено, что сущность мифологемы, занимающей ведущие позиции в философско-эстетическом мифотворчестве изучаемого периода, не только отражает национальные и религиозные особенности культур-интерпретаторов, но и соотносится с конкретными мировоззренческими установками, с морфологическим типом культуры в целом.
- Проведен системный анализ форм воплощения орфического мифа в художественных произведениях и религиозно-философских текстах русских поэтов-символистов и итальянских авторов. Показано, что и русской, и итальянской художественной практике свойственна тенденция соотнесения орфических элементов с теологемами библейской мифологии, однако в контекстах католической и православной культур эта тенденция проявляется в специфических формах. Воплощение орфических мотивов в русской мифопоэтике тяготеет к мифологеме «растерзания» (теологеме «распятия»); в итальянской – «восхождения-воскрешения».
- Введены в научный оборот не переводившиеся ранее на русский язык, источники, среди которых ряд поэтических и прозаических текстов итальянских авторов XX века (Г. Д’Аннунцио, Д. Кампана, С. Квазимодо, Э. Монтале, Ч. Павезе, Дж. Пасколи, А. Савинио, Л. Сантуччи, Дж. Унгаретти и др.)

Основные положения выносимые на защиту:

1. Круг легенд об Орфее наряду с мотивами орфической теогонии и антропологии в неомифологическом воплощении (в изучаемых текстах

русских и итальянских авторов) представлены в трех современных формах репрезентации мифа в культуре: миф, реабилитированный художественным видением; миф как идеологическая установка; миф как объект философской рефлексии.

2. Анализ семантических слоев орфической мифологемы позволяет утверждать, что уже мифогенезис Орфея указывает на факт связи между памятью культуры и индивидуальной творческой памятью. Метаморфозы данной мифологемы в культурно-историческом процессе происходят в условиях диалектической дихотомии индивидуального начала и коллективной стихии. Мифологема Орфея связана не только с феноменом переходности в культуре в широком смысле, но и иллюстрирует конкретный поворотный этап мифологического мышления: становление индивидуальной творческой памяти как диалога субъекта с сакральным миром традиции.

3. Мифопоэтическая прогрессия, потенциально свойственная мотивам орфического мифа, заключается в присутствии персонологических или сюжетных линий одной мифологемы в системах других (синхронных или диахронных) мифологий. Фигура Орфея как мифическая личность, гуманистическая аллегория, завершенный художественный образ заключает в себе идею перехода от диалектического принципа мышления к трансгрессивному. Этот принцип сохранялся в средневековой богословской мистике под формой откровения – преодоления непреодолимого предела. Антропоцентризм Ренессанса подготовил базу для трансгрессии в науке Нового времени и эстетике модерна. Трансгрессивность свойственна сознанию альтернативной культуры в целом, будь то средневековая «карнавальность», теургические концепции синтеза искусств начала XX века или современное осмысление процесса выхода за пределы познаваемого. Однако в трансгрессивном движении мифологема Орфея выступает лишь индикатором переходности, а способ интерпретации символа зависит от комплекса факторов культурной динамики.

4. «Творческий хронотоп» орфического мифа в контексте культурной переходности обнаруживает самобытную трансформацию и асинхронное присутствие во внешней памяти художественной культуры России и Италии. Для итальянской мифопоэтики экстремумами популярности орфического мифа являются XV-XVII вв. и вторая половина XX в.; для русской – первая треть XX в. Благодаря очевидной соотнесенности с образом поэта мифологема Орфея претерпевает те же морфологические и символические перепады, что в изучаемый период были характерны для взглядов на поэзию в целом и на роль поэта в культуре. Принцип множественности имен единого был разработан еще в рамках орфической доктрины и толковался как священнодействие, призванное сохранить само единство природы и всех вещей. В поэтическом творчестве тот же принцип лежит в основе самой идеи метафоры. Вещь должна иметь несколько имен, чтобы перерождаться, чтобы быть способной жить в других вещах. Поскольку в таковом видении поэзия рождает собственный «символ веры» и альтернативную идею бессмертия феномен интерференции поэзии и религии представляется объяснимым.

5. В череде интерпретаций Орфей стал иконой поиска мировоззренческой альтернативы, контркультурным героем. Помимо общего фона религиозно-философских исканий, выраженных в мифопоэтической форме, особой чертой для русского контекста является чрезвычайно сильное вовлечение творческой интеллигенции в религиозные объединения синкретического толка, разными путями преследовавшие цель возрождения «подлинного православия». Своеобразие проблемы в итальянской практике отличается более прозрачным кругом интерференций, но то, к чему фактически коллективно приходит художественное сознание эпохи, оппозиционное давлению политической системы – это сверхиндивидуалистическое мировоззрение, формально близкое к нигилистическому атеизму, жаждущее трансцендентной истины и параллельно отрицающее ее, ищущее ее лишь с целью упразднения времени в своем имманентном мире. Категория «ничто» (тотального небытия), тиражируемая в итальянском художественном опыте

XX века, в контексте русского богоискательства в силу разницы восприятий трансцендентного в католической и православной традициях вообще никогда не присутствовала.

6. Особенности рецепции орфического мифа в итальянской культуре рассматриваемого периода сводятся к превалированию субъективно-экзистенциального (аполлонического) подхода, в то время как в русской культуре перевес оказывается на стороне коллективного порыва, активизации мистического сознания (дионисийского). В идентичной тенденции пересечений с эллинской и библейской мифологиями итальянцы могут соотносить Орфея с Одиссеем, Энеем, Ионой, Давидом и Лазарем; для русского контекста традиционной является параллель Орфея-Христа. Общими тенденциями для обеих культур отмечаются: идея индивидуального отождествления судьбы каждого поэта с глубинной сущностью мифологемы Орфея; обособление роли музыки в синтетических концепциях искусства и избрание Орфея эмблемой этих концепций; положение об андрогинной природе идеального художника; понимание орфического мифа как постулата бессмертия, обретенного через соединение обряда (сакральной части *mythos*) с искусством (поэтикой).

7. Миф об Орфее, рассмотренный в онтогносеологическом аспекте, обнаруживает все признаки символического и идейно-смыслового конструкта, через который осуществляется связь между традиционной мифологией и мифопоэтикой современной культуры. Циклическая направленность основного сюжета и трансгрессивная природа центральной фигуры всего изучаемого мифологического комплекса сосредоточены в его нескольких ключевых мифологемах, каждая из которых в интерпретации русских и итальянских авторов обретает характерное художественное, религиозно-философское и идеологическое наполнение. Мифологемы – восхождения и растерзания соотносимы с теологемами воскрешения и распятия, за которыми также подразумевается движение к новому пределу (к иному знанию) и мотив осознанной жертвенности. В текстах художественной

культуры конца XIX – начала XX вв. обращение ряда авторов к мифу об Орфее читается как призыв к изменению полюса преодолеваемого предела: от имманентно ориентированного к трансцендентному. Однако произошедшие во второй половине прошлого столетия социально-мировоззренческие сдвиги и актуальное состояние культуры не позволяют говорить о том, что этот призыв был услышан.

Достоверность научных результатов исследования обеспечивается обоснованностью методологических и концептуальных оснований диссертации; последовательным изложением и всесторонним апробированием ключевых положений данной работы в публикациях, докладах и сообщениях на научно-практических конференциях и конгрессах; практикой проведения лекционных занятий на кафедре мировой культуры ИМО и СПН МГЛУ.

Теоретическая значимость исследования определяется актуальностью поставленной проблемы и научной новизной полученных выводов. Основные теоретические положения данной работы могут быть использованы в качестве базовых, *во-первых*, при дальнейшем изучении интертекстуальности как символического явления в культурно-историческом процессе, *во-вторых*, при исследовании других мифологем в текстах художественной культуры, *в-третьих*, при анализе мотивов орфического мифа в артефактах других культур или в рамках иных временных отрезков относительно культур России и Италии. Полученные выводы будут значимы для изучения диалога русской и итальянской культур, сведенного в диахронно-синхронную модель и предметно сконцентрированного на творческой рецепции орфического мифа или ряда других мифологических текстов, что представляется важным для понимания основных эстетических и мировоззренческих тенденций, их пересечений и самобытности в русском и западноевропейском контекстах.

Практическая значимость исследования определена отчасти его междисциплинарным характером: материалы диссертации, идеи и теоретические выводы могут быть полезны широкому кругу специалистов, поскольку диапазон рассмотрения интертекстуальных мотивов орфической мифологемы в культуре

изучаемого блока обнаруживает пересечения культурфилософских аспектов проблемы со сферами культурологии, филологии (лингвистика, литературоведение), искусствознания и музыковедения. Возможно использование понятийного аппарата, фактических данных, концептуальных обобщений и материала приложений диссертации при разработке и чтении курса лекций по «Истории культуры России», «Истории зарубежной / русской философии», «Философии культуры», «Религиоведению», «Истории, культуре и географии стран первого изучаемого языка (итальянский)», «Зарубежной/русской литературе», «Итальянской литературе», «Теории и истории искусства». Акт о внедрении прилагается. Диссертационное исследование может привлечь внимание экспертов по русской культуре, а также специалистов, магистров и бакалавров, занимающихся углубленным изучением культуры Италии и итальянского языка.

Апробация диссертационного исследования

Основные положения и выводы диссертации были апробированы на международных и всероссийских научно-практических и научно-теоретических конференциях и конгрессах, в частности на V международной научно-практической конференции «Отечественная наука в эпоху изменений: постулаты прошлого и теории нового времени» (Екатеринбург, 2014); VIII международной научно-практической конференции «Современные концепции научных исследований» (Москва, 2014); VI международном симпозиуме «Humanities and Social Sciences in Europe: Achievements and Perspectives» (Гуманитарные и социальные науки в Европе: достижения и перспективы) (Вена, 2015); VI международной конференции по развитию науки в Евразии «The Sixth International Conference on Eurasian scientific development» (Вена, 2015).

По теме диссертации автором опубликованы 16 научных статей, 5 из которых – в изданиях, рекомендованных ВАК. Общий объем публикаций составляет 15,2 п. л.

Диссертационная работа и автореферат были рассмотрены на заседании кафедры мировой культуры ИМО и СПН ФГБОУ ВПО МГЛУ и рекомендованы к защите, протокол № 10 от 28.10.2015 г.

Структура работы обусловлена постановкой основной исследовательской проблемы, целью и последовательностью решения поставленных задач. Диссертация представлена в двух томах. Первый том состоит из введения, двух глав, заключения и библиографического списка; во второй том вошли приложения (иллюстративный материал, литературные переводы, дополнительные материалы авторских публикаций и примечания к основному тексту исследования).

Глава I. НЕОМИФОЛОГИЧЕСКАЯ ПАРАДИГМА В ТЕКСТУАЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ ДИАЛОГА КУЛЬТУР КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКОВ

Прарелигия и неомиф на пути преодоления текста

Слово это дух, и спорными становятся вещи в духе.
Томас Манн «Иосиф и его братья», 1933–1943

Данный параграф предусматривает не только обращение к отправным теоретическим понятиям (*текст, художественный текст, миф, архетип, прарелигия, неомифологическая парадигма*), уточнение ключевых терминов, но и развернутое толкование тех смысловых оттенков, которые рассматриваемые положения обретают конкретно в настоящем исследовании.

Если попытаться лаконично и при самом общем подходе ответить на вопрос, какова форма, материальная сущность исследуемого объекта, то, на первый взгляд, термина «текст культуры» может оказаться достаточно. В культурфилософской парадигме это понятие, впервые сформировавшееся в рамках семиотической школы, активно разрабатывалось на протяжении полувека. Современная наука под текстами культуры понимает все явления культуры как таковые.[1] При общей неоспоримости широта данного взгляда неизбежно требует конкретизации, а также уточнения подходов к пониманию и интерпретации столь разнопланового набора артефактов. Для начала попробуем применить к вышеуказанному тезису инверсию: имея в виду под явлениями творческую событийность культуры, положим, что каждое из них, чтобы стать фиксируемым, значащим, должно быть текстом. В таком виде утверждение соприкасается с позицией М.М. Бахтина. Бахтин избавляет текст от сугубо филологической или лингвистической монополии, определяя его как первичную данность (реальность) и исходную точку всякой

[1] *Флиер А.Я.* Культурология для культурологов. М.: Академический Проект, 2000. С. 256.

гуманитарной дисциплины[2]. Наличие текста является обязательным условием для *понимания* как такового. Гуманитарными науками (Geisteswissenschaft) сам вопрос понимания-познания *бытия в языке* (М. Хайдеггер), закрепленного в подвижную форму текста, с середины XIX века подробно рассматривался в рамках герменевтической, экзистенциально-феноменологической традиций и фундаментальной онтологии[3]. Определенную связь, перекличку с некоторыми положениями этих подходов можно уловить в отчасти беспрецедентной идее диалогического понимания М.М. Бахтина, на что обращал внимание В.С. Библер[4]. Концепция Бахтина представляется наиболее перспективной и гибкой в том заданном практическом ракурсе, который отличает данное исследование при принятии во внимание специфики предмета и материала источников. Более развернуто обоснование этой позиции наряду со сравнительным анализом *герменевтической*, *структурно-семиотической* и *постструктуралистской* школ философии текста приводится в наших публикациях[5], а также представлено в *приложении № 3.1*[6].

Сделаем первый шаг к сужению объектного поля: нас будут интересовать не все тексты культуры, а лишь *артефакты*, *произведенные креативно-эстетическим движением духа*. Эту категорию мы будем обозначать как *художественный текст.* Одна из актуальных тенденций культурологической аналитики, зародившаяся в эпоху ««пугающей широты синтеза» (С.Н. Рерих), апеллирует к понятию «художественный текст», подразумевая под такого рода текстом весь универсум искусства (все языки искусства)[7] или, иными словами,

---

[2] *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С. 292.

[3] Здесь и далее некоторые развернутые комментарии к тексту диссертации, а также объемные ссылки, цитаты из источников или научной литературы приводятся в Приложении № 4 «Примечания» и обозначены соответствующими номерами. См. Приложение № 4.1. С. 177.

[4] См.: *Библер В.С.* Михаил Михайлович Бахтин, или поэтика культуры. (На путях к гуманитарному разуму). М., "Гнозис", 1991. С. 117.

[5] См.: *Фатеева А.С.* Преодоление текста: семиотико-герменевтическая традиция и феномен мифологизма в культуре XX века // Молодой ученый. 2014. № 18. С. 773-786. *Она же:* Художественный текст в культурфилософской рефлексии XX века: к опыту М.М. Бахтина // Национальная ассоциация ученых (НАУ) Ежемесячный научный журнал. – 2014. № 5, Ч. 4. С. 151-154.

[6] В приложение № 3 вошли статьи и фрагменты статей автора наст.дисс., где более подробно раскрыты отдельные аспекты проблематики данного исследования. См. Приложение № 3.1. С. 29-43.

[7] Именно из такого наполнения термина «художественный текст» исходят авторы ряда современных исследований. См. Приложение № 4.2. С. 177.

тексты, обладающие художественной значимостью, произведения художественной культуры. Заметим, что круг интересующих нас «текстов» прекрасно очертил и даже структурировал еще Платон. В диалоге «Федр» в уста Сократа вложено объяснение «божественного неистовства», природу которого греки последовательно относили к четырем богам: «Вдохновенное прорицание мы возвели к Аполлону, посвящение в таинства — к Дионису, творческое неистовство — к Музам, четвертую же часть (любовное неистовство – *А.Ф.*) к Афродите и Эроту»[8]. Если перенести эту греческую схему на культуру первой половины XX в. и те ее тексты – *дары божественного неистовства*, что послужили основным материалом нашего исследования, то должно признать ту точность, с которой Платон обозначил области бытия художественного текста.

О духе как первопричине и предсказывающей силе творчества М.М. Бахтин писал: «Дух (и свой и чужой) не может быть дан как вещь <…>, а только в знаковом выражении, реализации в текстах и для себя самого и для другого»[9]. Дуализм в подходах к пониманию художественного текста в известной мере выступает сближающим фактором для герменевтической методологии и диалогического мышления М.М. Бахтина, видевшего за вещностью любого произведения свободное откровение личности, вписанное в подвижный контекст познающего. Дуализм же сводится к движению в направлении двух безусловных полюсов: языку (во всей его потенциальной глубине) и «неповторимому событию текста». По М. Бахтину, за текстом стоит язык, состоящий из слов, но текст в отличие от языка «не может быть переведен до конца, ибо нет потенциального единого текста текстов»[10].

По очевидным причинам язык (и его перевод) в настоящем исследовании нас занимает лишь в прикладном аспекте. Текст-произведение есть объект реального интереса, точнее его символическая оболочка, которую необходимо преодолеть для приближения к неуловимой вне материальности художественного творения сущности объекта: *человеку* как цели, форме и инструменту духа. Неверно

[8] *Платон*: Федон, Пир, Федр, Парменид. М.: Мысль, 1999. С. 177.
[9] *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. С. 284.
[10] Там же. С. 285.

усматривать в этом подходе чистый психологизм или интуитивную теологию; это прежде всего *подход к культуре*, не принимающей столь покладисто структуры текста, но в то же время живущей в текстах. Так, из герменевтической теории мы извлекаем идею *персонологической диалогичности* художественного текста.

Особого внимания в сфере исследований художественного текста и культурной памяти заслуживают труды отдельных представителей московско-тартуской семиотической школы (сообразно интересам нашей работы мы обращаемся прежде всего к Ю.М. Лотману, А.М. Пятигорскому, В.Н. Топорову, М.Л. Гаспарову, Вяч. Вс. Иванову). Известная конфронтация между концепцией М.М. Бахтина и структурным методом[11] не входит непосредственно в проблемное поле настоящего исследования, а привлекает нас тот идейный план, в котором ученые писали, применяя разные технологии, но за «кодами» (Ю.М. Лотоман) или «голосами» (М.М. Бахтин) чаяли одной истины. Так, для синкретической теоретико-методологической конструкции исключительно важны *общие точки диалога* между ними.

Отмечая стадии структурного усложнения текста, Ю.М. Лотман, говоря о памяти текста в канале коммуникации, утверждал, что, вступая в сложные отношения с культурным контекстом, художественный текст способен не только накапливать информацию, но и выступать в качестве сверхиндивидуальной интеллектуальной субстанции, приобретающей черты модели культуры, самостоятельно актуализирующей смыслы, сочетая аспекты внутреннего синхронизма с внешней обращенностью к внетекстовой памяти[12]. Культурологическое понятие текста, по Ю.М. Лотману, начинается с того порога, когда «сам факт лингвистической выраженности перестает восприниматься как

[11] Например, две статьи М.Л. Гаспарова о М.М. Бахтине можно считать «классикой» филологической критики М.М. Бахтина (см.: *Гаспаров М.Л.* М.М. Бахтин в русской культуре XX века, 1979 // Избранные труды в 3 т. М.: Яз. русск. культуры, 1997. Т. 2. С. 494-496; *Гаспаров М.Л.* История литературы как творчество и исследование: случай Бахтина // Материалы Международной научной конференции 10 – 11 ноября 2004 года. Русская литература XX–XXI веков. Проблемы теории и методологии изучения. М., 2004. С. 8-10).

[12] Т.е. смыслопорождающая функция текста, которая в свою очередь зависит от риторики, обеспечивая бесконечное движение текста. См.: *Лотман Ю.М.* Культура и взрыв // *Лотман Ю.М*. Семиосфера. СПб.: «Искусство Спб.», 2001. С. 22. *Он же:* Риторика / Текст как семиотическая проблема //Избранные статьи в трех томах. Т. 1. С.167-184. *Он же*: Риторика – механизм смыслопорождения / Внутри мыслящих миров // *Лотман Ю.М.* Семиосфера. С. 177-194.

достаточный для того, чтобы высказывание превратилось в текст <…> утрачивается обязательность графической выраженности текста»[13]. Так, всей культуре логично подчиниться структуре: читаться как сложно построенный текст, «единый, но *многоголосый* (курсив наш. – *А. Ф.*) текст», который «в своей синхронности может опираться разными своими частями на память различной временной глубины, что делает его неоднородно зашифрованным»[14].

Понятие *кода* в семиотике (или даже отдельно взятой семиотике культуры Ю.М. Лотмана) эволюционировало. Нельзя сказать, что под «кодом» у всех ученых, использующих этот термин, когда-то раз и навсегда подразумевалось что-то строго определенное, лишенное индивидуальных посвящений в обосновании понятийного аппарата. Скорее этот элемент остается «кодом в коде», за которым «посвященные» якобы увидят *все*, а «непосвященные» увидят не больше, чем можно увидеть, например, за постмодернистскими трюизмами массовой культуры, так же активно привлекающими «кодовый» термин к своему *нечто*. Возможно, именно благодаря концептуальной подвижности «кода» в структурализме (движение то было от мертвого к живому) вышла из записей Бахтина широко известная критика методологии и самого термина[15]. Однако Б.Ф. Егоров, друг и коллега Лотмана, указывает, что идеи последнего после 1977 года как раз развивались в сторону сближения с бахтинскими, а Бахтин, в свою очередь, был очевидно недостаточно знаком с поздними работами Ю.М. Лотмана.[16]

В «Культуре и взрыве» Ю.М. Лотман видит код уже не как самодостаточную единицу – код должен рассматриваться в динамике, в своей истории, потому что структура не беспамятна, и ее «многоязычие» не механический обмен сообщениями, а живой диалог[17]. Здесь о том, что «каждое слово пахнет контекстом

---

[13] *Лотман Ю.М.* Текст и функция (совместно с А.М.Пятигорским) // *Ю.М. Лотман, А.М. Пятигорский* // Избранные статьи в трех томах. Т. 1. С. 133-134.

[14] Там же. С. 143.

[15] См. подробнее: *Бахтин М.М.* Разрозненные записи // *Бахтин М.М.* Собр. Соч. в 7 т. Т.6. М.: Русские словари, 1997–2002. С. 380, 431-434).

[16] *Егоров Б.Ф.* Жизнь и творчество Ю.М. Лотмана. М., 1999. С. 244.

[17] См.: *Лотман Ю.М.* Культура и взрыв. С. 15.

и контекстами, в которых оно жило своею социально напряженной жизнью…» (М.М. Бахтин) вспоминается поневоле[18].

Именно в «Культуре и взрыве» Ю.М. Лотман в самом начале обозначает одну из сложнейших проблем семиотической системы (отношение статики к динамике) и там же далее утверждает, что «вечное движение»[19] между семиозисом и внесемиотической сферой «не может быть исчерпано – оно не поддается законам энтропии, поскольку постоянно воссоздает свое разнообразие, питаемое незамкнутостью системы»[20]. В синтезе позденего подхода к понятию кода культуры и трактовки диалога у Лотмана наблюдаем максимальное продвижение взглядов ученого к тезису о многоязычии культуры, *обращенности вовне:* «…наступает время принципиально открытой модели. Окно культурного мира никогда не затворяется»[21]. Методологический «мост» в этом видит Н.С. Автономова, вводя понятие «открытой структуры». Это мост, прежде всего, *между филологией и философией*, для которых текст – общий материал, но, если «для филолога почти все наиболее важное в тексте выразимо словами, для философа – ничто важное в тексте словами не выражается»[22]. Открытая структура не порождение фантазии, а то, что открывается в предмете; это структура в путешествиях и метаморфозах, «разомкнутая ко всему, что не структурно»[23]. Данное обновленное видение структуры представляется потенциально уместным и в нашем исследовании. Подход Н.С. Автономовой вполне самостоятельный и заявлен как выводимый из Якобсона, Лотмана, Гаспарова[24]. Однако М.М. Бахтин

[18] Ср. *Бахтин М.М.* Слово в романе // Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. С. 106.

[19] Ср.: «Текст не может неподвижно застыть <…> он по природе своей должен сквозь что-то двигаться» *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. С. 415.

[20] *Лотман Ю.М.* Культура и взрыв. С. 102.

[21] *Лотман Ю.М.* Тезисы к семиотике русской культуры (Программа отдела русской культуры Института мировой культуры МГУ // Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994. С. 416.

[22] *Автономова Н.С.* Открытая структура: Якобсон – Бахтин – Лотман – Гаспаров. / Н. С. Автономова. М.: РОССПЭН, 2009. С. 368.

[23] Там же. С. 12.

[24] Там же. С. 13.

(антагонист структурализма) все же присутствует в нем где-то между строк, да и лексика, стоит признать, здесь звучит бахтинская[25].

Отделение творческой мысли, слова от мифологического мышления – суть *онтофании искусства* и соответственно *текста* – это путь исторически огромный и тектонически сложный[26]. С принципиальной трудности начинается всякий разговор о мифе, что закономерно, при том, что в отличие от того же языка, слова, текста, художественного произведения, миф не дает безоговорочной монополии на изучение себя ни одной конкретной науке. Ретроспектива философского осмысления мифа[27] берет свое начало еще в античной традиции, от аристотелевских законов формальной логики, когда впервые попытка рационального осмысления мира отрывается от мифологической иррациональности. Возрождением и продолжением этого подхода стало отношение к мифу в эпоху Просвещения, где миф представал в одном из непреходящих с тех пор значений – фантазии, выдумки, загадки, жаждущей разоблачения, что позже Е.М. Мелетинским было названо «демифологизацией»[28].

После средневековой дискредитации античного прарелигиозного наследия интерес к мифу все-таки пробуждался и до эмпиризма Ф. Бэкона, в эпоху Ренессанса, правда, интерес не научный, а скорее эстетический: в мифе привлекала аллегорическая основа, таящая в себе непостижимую мудрость древности. *Первая* подлинная *философия мифа* родилась в Италии на закате ренессансной культуры и принадлежит Дж. Вико. Ученый связывал с мифологическим психологизмом явление античной «божественной» поэзии и за каждой метафорой поэзии современной также видел историю «маленького мифа». Понимание мифа Вико во многом предвосхитило последующие мифологические теории, синкретически сочетало основные, подчас конфликтующие, подходы к феномену мифа в XIX в. и

[25] Ср.: «Смысловая структура внутренне убедительного слова не завершена, открыта, в каждом новом диалогизующем его контексте оно способно раскрывать все новые смысловые возможности». *(Бахтин М.М.* Слово в романе. С. 158).

[26] Наиболее обстоятельное описание и анализ этого движения даны в книге *Ф.Х. Кессиди* От мифа к логосу (Становление греческой философии). М.: «Мысль», 1972. 312 с.

[27] См. Приложение № 4.3. С. 177.

[28] *Мелетинский Е.М.* Поэтика мифа. С. 10.

было созвучно некоторым мотивам как научной, так и художественной ремифологизации в XX в.[29]

Исследователи синхронно обращались к мифу с позиций первичности его *ритуального наполнения* (Дж. Фрезер, Д. Харрис, в XX веке традиции школы продолжали С. Хук, Э. Джеймс, Ф. Реглан), *анимических истоков* (Э. Тайлор), чему противостоял *лингвистический подход*, рассматривающий миф через строй тропов, особенности языка мифологии (М. Мюллер, А.А. Потебня, А.Н. Афанасьев)[30], и *солярно-метеорологическая теория* (А. Кун, Дж. Кох, В. Шварц), выводящая мифологическую образность из рационально не осмысленного древними мира природы. Ф. Шлейермахер в своем учении о религиозности как миросозерцании указывал на свойство религиозно-мифического сознания сплачивать национальные культуры – своего рода коллективизирующую функцию мифа[31]. Идеи философа получили развитие не только в традиционном герменевтическом направлении. Особую связь бытия современного человека в культуре с формами архаического мышления увидели романтики: Ф.В.Й. Шеллинг, Ф. Ницше, А. Бергсон, – каждый из них по-новому встраивал эстетику, символизм мифологии в архитектонику своей поэтизированной философии. Именно опыт *романтической ремифологизации* XIX века оказал значительное влияние не только на грядущие теоретические повороты в исследовании мифов и мифического, но и на идейно-символическую насыщенность художественного творчества в XX столетии.

В научном наследии минувшего века принципиально новые подходы к изучению мифа были выдвинуты этнологами, антропологами и социологами: Э. Дюркгеймом, Л. Леви-Брюлем, Б. Малиновским, на смену воззрений которых пришла революционная *структурная концепция мифа* К. Леви-Строса, «в один прекрасный день» показавшего, что «в мифологическом мышлении работает та же логика, что и в мышлении научном, и человек всегда мыслил одинаково

[29] *Мелетинский Е.М.* Поэтика мифа. С. 13-17.

[30] Подробнее о мифологической линии в филологических концепциях Ф. И. Буслаева, А. Н. Афанасьева, А. А. Потебни и А. Н. Веселовского см.: *Топорков А. Л.* Теория мифа в русской филологической науке XIX века. М.: Издательство «Индрик», 1997. 456 с.

[31] *Шлейермахер Ф.* Речи о религии. Монологи / Пер. и предисловие С.Л. Франка. М.-К.: REFL-book – ИСА, 1994. С. 241–248.

“хорошо”»[32]. На концепцию К. Леви-Строса в свою очередь оказала значительное влияние структуральная лингвистика и теория поэтической мифологии Р.О. Якобсона. Встретившие в лице структурной антропологии резкую критику, *психоаналитические* и *психологические подходы* к мифу (З. Фрейд, В. Вундт, О. Ранк, К.Г. Юнг, Э. Фромм, Дж. Кэмпбелл) имели и имеют широкий резонанс в *философской традиции*. Последняя представлена в *неокантианстве*, конкретно – философией «символических форм» Э. Кассирера, рассматривавшего миф как теоретическую категорию, сферу или символическую форму, поддающуюся познанию; в концепциях *герменевтического* толка (В. Дильтея, Вяч. Иванова, Г.Г. Шпета, Г.-Г. Гадамера, П. Рикёра); в работах отечественных ученых на основе *структурно-семиотических методов* (Ю.М. Лотман, Б.А Успенский, А.М. Пятигорский, В.Н. Топоров, Вяч.Вс. Иванов, Е.М. Мелетинский); в *структуралистской* теории мифа Р. Барта, где миф становится орудием идеологической манипуляции; в парадигме *постмодернизма,* провозглашавшей свою свободу от мифологий (мифологическая логика была лишь материалом для деконструкции Ж. Деррида), но, тем не менее, рождающей новые мифические схемы (мир симулякров Ж. Бодрийяра, философия «концептуального персонажа» Ж. Делеза и Ф. Гваттари); исследования Я.Э. Голосовкера, А.Ф. Лосева, К. Хюбнера, М. Элиаде при индивидуальности каждого из подходов сходятся во взгляде на миф как следствии нуминозного переживания, как реальной, истинной формы мышления, не лишенного потенциала научной рациональности и логики. Новейшие приращения в системе изучения мифа или мифов в культуре (в самых неожиданных и разнообразных значениях этой полисемантической категории) слишком многочисленны в одном только русскоязычном эпистемологическом пространстве[33], и увлечься дальнейшим, хотя бы беглым их перечислением не представляется уместным в данной работе. Обращение к отдельным вышеназванным авторам и некоторым современным изысканиям философии мифа,

[32]*Леви-Строс К.* Структурная антропология. М.: Эксмо-пресс, 2001. С. 242.

[33] См. подпробнее приложение № 4.4. С. 177-178.

безусловно, будут иметь место в продолжении проблемной линии теоретической главы.

Из генеалогии двух известных подходов (ремифологизирующего и демифологизирующего) должна следовать если не ненаучность, то «инонаучность» первого, и сугубая, деятельная (структура, коды, деконструкция) научность второго. Строго говоря, так бы и было, если бы не потенциальная невозможность полного противопоставления мифа науке – положение, которого придерживаемся и мы в данном исследовании.

Если европейская ремифологизирующая установка восходит к романтической традиции XIX века, когда по сути еще не существующая теория мифа была неотделима от теологии, но в «сакральном тождестве» Ф.В.Й. Шеллинга уже сквозило осознание того, что позже К.-Г. Юнг назовет «коллективным бессознательным», то русская мысль, апологизирующая мифологические основания культуры и поступка человека, ведет к творчеству Ф.М. Достоевского, а в научной ретроспективе – к работам А.А. Потебни. Тема философской преемственности, принятия-непринятия, но так или иначе «продолжения» Ф.М. Достоевского в русской культуре начала XX столетия справедливо заслуживает отдельного внимания[34], но в отношении к мифу нас привлекают те духовные начала, что в ином *одухотворении* стали истоком русской религиозной и мифо-теургической философии. Тон мифологизации не только религиозного сознания, поэзии, но и философии XX века, заданный Достоевским и йенскими романтиками, находит продолжение у Ф. Ницше – в западной культуре и у В.С. Соловьёва – в русской. Развитие этого явления в его апогее 1900-1920-х гг. и затем возвращении на протяжении столетия современные философы называют «мифопоэтической инженерией»[35], «опытом топологической рефлексии»[36].

[34] См. Приложение № 4.5. С. 178.

[35] *Исупов К. Г.* Философия и литература Серебряного века (сближения и перекрестки) // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов), книга 1. М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001. С. 93.

[36] См.: *Кребель И.А.* Мифопоэтика Серебряного века: Опыт топологической рефлексии / И.А. Кребель. СПб.: Алетейя, 2010. 592 с.

В свете этого феномена вряд ли можно переоценить значение фигуры Вяч. Иванова как *человека универсального*[37]: ученого, поэта-философа, вдохновителя столь многого и столь многих, «Фауста XX века», как назвал мыслителя его современник Андрей Белый. Для данной работы Вяч. Иванов выступает не только в качестве автора нескольких основных источников[38]; *источник метода* принадлежит ему же. Более подробно проанализированная в *приложении №3.1.* концепция мифа и прамифа Вяч. Иванова в сжатой форме сводится к следующему: *обряд* должен стать источником понимания мифологического, сакрального текста; к чувственно-эмоциональному фону прамифа, *высказыванию* «древнейшего узрения в форме синтетического суждения», зеркально ведет и природа любого художественного текста.

Ряд положений концепции Вяч. Иванова, наследуемых исследователями XX века, представляется методологически значимым и при помещении их в контекст *неомифологизма*[39] как онтологического и эстетического феномена общекультурной полярности, имеющего абстрактную, незавершенную временну́ю направленность. Под неомифологизмом мы подразумеваем все тот же «мифологизм» в значении *образа мысли и творчества,* однако прибегаем к приставочной форме, дабы уйти от терминологического пересечения с мифологизмом романтической традиции XIX века (где прослеживаются более очевидные связи с конкретным мифом, чем в XX в.); следует оговориться и о непричастности этого понятия в нашей работе к принципам современной неомифологической школы[40]. Здесь нам скорее ближе позиция Т.А. Апинян, считавшей мифологизм явлением возвращающимся, цикличным, элементом «всякого культурного и личностного сознания вне возрастного, культурного или исторического состояния. <…> другой формой

[37] См.: *Бердяев Н.А.* Самопознание. Опыт философской автобиографии. М., 1991. С. 154.

[38] О значении орфического мифа в творчестве Вяч. Иванова см. подробнее параграф 2.3. настоящего исследования.

[39] Подробнее анализ термина «неомифологизм» дан в приложении № 4.6. С. 179.

[40] Ср.: «Популярная на Западе неомифологическая школа в литературоведении имеет тенденцию полностью переносить признаки мифа не только на сказку, но на литературу в целом, стирая таким образом всякие грани». *Мелетинский Е.М.* Миф и сказка //Фольклор и этнография. М.: Наука, 1970. С. 140.

отражения реальности с собственной онтологией и эпистемологией»[41]. Итак, за понятием *неомиф* в нашем видении стоит феномен непреходящего тяготения текстовой культуры к возведению альтернативной реальности, где логоцентрическая неподвижность текста была бы преодолена прарелигиозной сверхчувственностью.

Художественный текст как синтез мифологического и современного мышления – обряда и слова – причастен к уровню архетипа[42]. Именно архетипом приводится в движение неомифологизм. Под *архетипом* мы будем понимать проводящий комплекс, прерывисто проецирующий содержание (образы и законы) коллективной памяти на сферу индивидуального мышления и творчества[43]. В неомифе бесчисленность и неопределенность архетипа становится тождественной «предперсональности» и зыбкости границ источника мифологического явления. По замечанию С.С. Аверинцева, весь процесс мифотворчества – не что иное, как «трансформация архетипов в образы, “невольные высказывания о бессознательных душевных событиях” на языке объектов внешнего мира»[44]. Тому же созвучна формула М.М. Бахтина: «Каждое частное явление погружено в стихию первоначал бытия»[45], – за ней – «теплота сплачивающей тайны» С.С. Аверинцева[46], и восхождение обоих к идеям Вяч. Иванова[47].

Лена Силард называет М.М. Бахтина «переводчиком идей Вяч. Иванова на язык следующего поколения», т.е. учение, сложившееся в традиции эзотерической метафизики, Бахтин, «носитель памяти в эпоху беспамятства», излагает языком

---

[41] *Апинян Т.А.* Aesthesis et mythos: эстетика перед лицом неомифологизма // Эстетика сегодня: состояние, перспективы. Материалы научной конференции. 20-21 октября 1999 г. Тезисы докладов и выступлений. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 1999. С. 10.

[42] Античный «архетип» Вяч. Иванов переводит как «довременные подлинники», «изначальные ядра сознания» (*Иванов Вяч*. Дионис и Прадионисийство. Баку: 2-я Государственная типография, 1923. С. 259), в чем пересекается и с К.Г. Юнгом, и с К. Кереньи.

[43] См. подробнее приложение №3.1. С. 38-42.

[44] *Аверинцев С.С.* Архетипы // Мифы народов мира: Энциклопедия. М., 1980. Т. 1. С. 110. См. также приложение № 4.7. С. 179.

[45] *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. С. 361. Ср.: «Подлинный характер мифологического бытия открывается тогда, когда оно выступает бытием начал». (*Кассирер Э.* Миф и религия // Философские науки, 1991. №7. С. 97).

[46] Подробнее в приложении № 4.8. С. 179.

[47] О сближении с концепцией Вяч. Иванова у А.Ф. Лосева, М. Элиаде и других исследователей см. подробнее в приложении № 4.9. С. 179-180.

«секуляризованной культурологии, сохраняя тем не менее его религиозную основу»[48]. Восприятие текста через постижение тайны его рождения в зеркальном коридоре смыслов, от конечной формы к истокам, с распространенностью сопутствующих мифологем обрядово-мистического свойства – основной принцип символизма. Принцип этот предполагал диалог, общение с непредсказуемой персонифицированной субстанцией «живого слова» – носителя соборной памяти. В наброске М.М. Бахтина 1940-х гг. «К философским основаниям гуманитарных наук»[49] прослеживается определенная рецепция наследия XIX в. в сложном синтезе с подтекстом русской религиозной философии и эстетики рубежа веков. «Философия выражения» Бахтина как неисчерпаемый предмет гуманитарных наук своего рода продолжает «философию филологии» Ф. Шлегеля и герменевтику Ф. Шлейермахера, откуда, по мнению Г.-Г. Гадамера, и проистекает диалогический метод как таковой[50]. При этом максимально полно момент сближения с Вяч. Ивановым в философии интерпретации (даже на уровне лексики), на наш взгляд, афористично отображен у М.М. Бахтина в форме притчи «Человек у зеркала»[51].

Вместо мистического одухотворения текста Бахтин вводит диалогическое мышление гуманитарных наук, направленное на всеобъемлющую стихию: «выразительное и говорящее бытие»[52]. Ранее мы уже отмечали, что и Ю.М. Лотман соотносил текст с «интеллектуальной личностью»[53]; он же в последнем своем интервью указывал, что не только искусство, но и другие сферы культуры уходят в область *непредсказуемого*[54], в чем, разумеется, без катабасиса-анабасиса и дионисийских мифологем оказывался вне противоречия Вяч. Иванову. М.М. Бахтин, не принимавший всецело «непреодоленного до конца монологизма» В.

---

[48] *Силард Л.* Русская герменевтика XX века // Силард Л. Герметизм и герменевтика, СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2002. С. 25.

[49] См.: *Бахтин М.М.* К философским основаниям гуманитарных наук *// Бахтин М.М.* Собр. Соч. в 7 т. Т.5. М.: Русские словари, 1997. С. 7-12.

[50] *Бахтин М.М.* К философским основаниям гуманитарных наук. С. 7-8. См. подробнее приложение № 4.10. С. 180.

[51] См.: *Бахтин М.М.* Человек у зеркала // Бахтин М.М. Собр. Соч. в 7 т. Т.5. С. 71.

[52] *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. С. 410.

[53] См. также приложение № 4.11. С. 180.

[54] См.: На пороге непредсказуемого. Последнее интервью Ю. М. Лотмана / Взяла *Л. Глушковская* // Человек. 1993. № 6. С. 114.

Дильтея, тем не менее, как отмечено Л. Силард, «приспосабливает наследие Вяч. Иванова к традиции Дильтея».

Конечно, для Вяч. Иванова акт создания и интерпретации текста всегда трансцендентен; искусство, будучи объектом мира профанного наделено памятью созерцания высшей ценности, сакрального. М.М. Бахтин, напротив, сторонился прямого обращения к трансценденции, и сакральность в узком предметном значении опять же прямо противоположена области его интереса. Бахтин указывал на *пограничность* всякого эстетического объекта («дух мифологии допускает игровой и пародийный моменты»[55]), на сущность творчества как *преодоления* слова, материала[56]. В герменевтике, по замечанию Л. Силард, все его учение – и тематически, и методологически – строится с опорой на сакральность как на главный ориентир бытия»[57]. Хронологически по обе стороны от карнавала царит имманентное, возвращающееся – время памяти о сакральном.

В качестве гипотезы формирования категории «событие бытия» М.М. Бахтина исследователи[58] указывают так же на русло идей Вяч. Иванова. Для Иванова событие – центральное понятие его теории мифа[59], в то время как для Бахтина мифологическая терминология в принципе не частотна. Однако связующая нить находится у Ф.М. Достоевского («все на земле живет через таинственное касание мирам иным»): положение события мифа и индивидуально-конкретного события текста между двух миров от разных смысловых задач ученых восходило к общей основе. Присоединение Бахтиным к событию *бытия* означало расширение мифологического мира Иванова, прорывающегося к «пра-событию», до мира «принципиально иного», мира в целом. Неявная концепция мифа М.М. Бахтина – это *участное мышление*, что вполне соотносимо с мифологическим мышлением (сознанием) Вяч. Иванова. Участное мышление – «эмоционально-

[55] *Бахтин М.М.* Рабочие записи 60-х – начала 70-х годов. // Собр. Соч. в 7 т., т.6. М., 2002. С. 381. С. 381.

[56] См.: *Бахтин М.М.* К вопросам методологии эстетики // *Бахтин М.М.* Собр. Соч. в 7 т. Т. 1. С. 304-305.

[57] *Силард Л.* Русская герменевтика XX века. С. 25.

[58] См.: *Аверинцев С.С., Бочаров С.Г.* Комментарии к философии поступка // *Бахтин М.М.* Собр. Соч. в 7 т. Т. 1. С. 404-410.

[59] См., напр.: *Иванов Вяч.* Родное и вселенское /Сост., вступ. ст. и прим. В.М. Толмачёва. М.: Республика, 1994. С. 158. См. также приложение № 4.12. С. 180.

волевое понимание бытия», включенное на уровне архетипов и воспринимающее мир как событие целостное, неделимое. «Язык исторически вырастал в услужении участного мышления <…> абстрактному мышлению он начинает служить лишь в сегодняшний день своей истории»[60] – так, рождение текста, по Бахтину, связано со служением языка всегда заданному, но недостижимому выражению «единства единственного бытия-события». В этой связи прослеживается корреляция с тезисом о сродстве слова и мифа, а также с разделением Вяч. Ивановым речи на «мифологическую», в основе которой лежит миф как «динамический вид символа», и «логическую», современную, «формою которой является суждение аналитическое»[61]. Бахтин, говоря об интуитивно-эстетическом единстве как искомом единстве философии вообще, в пояснении его разновидности называет миф, который гораздо ближе к искусству, чем интуитивная философия[62]. Кроме традиционной генетической связи мифа с искусством, существует и связь обратная: движение художника a realibus ad realiora, стремление вернуть творимое слово в лоно мифа[63]. В этом и коренной принцип неомифологизма XX века: имманентное желание в голосах надломленной эпохи устремилось к вечности.

На излете столетия миф и мифическое уже представали в туманном, чрезмерно профанированном обличии. Наступало время, когда в восклицание М.Л. Гаспарова из воспоминаний о тартуско-московской семиотической школе: «Если наша жизнь не текст, то, что же она такое!»[64] – свободно можно было поставить слово «миф». Однако тут же, продолжая цитировать того же автора, уместно добавить, «что не все то термин, что звучит». Многочисленные, самые крупные и в общем охвате полемические исследования мифа и неомифологических текстов были осуществлены именно во второй половине XX века, когда само понятие мифа

[60] См: *Бахтин М.М.* К философии поступка // *Бахтин М.М.* Собр. Соч. в 7 т. Т. 1. С. 43, 31.

[61] *Иванов Вяч.* Заветы символизма // Собрание сочинений в 4 т. Т. 2, Брюссель: Foyer oriental chretien, 1971—1987. С. 594.

[62] См.: *Бахтин М.М.* К вопросам методологии эстетики. С. 288.

[63] Ср.: «…миф, прежде чем он будет переживаться всеми, должен стать событием внутреннего опыта, личного по своей арене, сверхличного по своему содержанию» *Иванов Вяч.* Две стихии в современном символизме // Собрание сочинений в 4 т. Т. 2. С. 558.

[64] См.: *Гаспаров М.Л.* Взгляд из-за угла // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М.: «Гнозис», 1994. С. 301.

стало столь дискретным, что синхронный интеллектуальный выход к единой протоформе мог мыслиться разве что в планах эзотерической акробатики. Образность неизбежна и в науке: миф всегда буквально проходил и проходит через культуру и через каждую жизнь в виде высказывания, стихийной реальности дематериализующейся истории, мерцающей вертикали смыслов; каждый исследователь говорит о той области данной иерархии, которую *видит*. В этих узрениях – истина многих.

Культура сохраняла «носителей памяти», но, как известно, не всегда была милостива к ним. Они несли ключи от противоречивой культуры истовых преодолений, нерасцветшего «ренессанса», в котором осталось то, «что ведомо было одним *им*». Хронологически интересующий нас неомиф как форма новой реальности пытается вернуться к «основному мифу»[65], уповая на расширение религиозной сферы до масштабов искусства в целом, или апеллирует к мифу народному, тяготеющему к сектантству, сохраняющему близость с языческой памятью, первоначальной *простотой*. Таковы основания мифотворчества, прежде всего, символистского круга и постсимволистских течений минувшего столетия. За сей манифестацией и мистифицирующей утопией скрыт исторически безотносительный механизм художественного мифологизма, базирующийся на следующих основаниях.

Первое – саморефлексия и рефлексия культурная, отсылающая к духовному синкретизму уже в силу того, что, если миф и его последующие аберрации развивались по принципу усложнений, то «новая мифология» текста все время реверсивна. Доходя до предельных форм, она поворачивает назад, к той точке, где смысл развернут, т. е., по слову Вяч. Иванова, к прамифу: «Прамиф <…> прост и краток <…> высказывает – и исчерпывает»[66]. Аналогичная направленность порой отличает развитие индивидуальных и эпохальных художественных стилей, так называемый «переход от риторической ориентации к стилистической», иллюстрируя который, Ю.М. Лотман цитировал стихи Б.Л. Пастернака: «…впасть

[65] Об «основном мифе» см. в приложении № 4.13. С. 180-181.

[66] *Иванов Вяч*. Дионис и Прадионисийство. С. 263.

к концу, как в ересь, в неслыханную простоту»[67]. Это зачастую не только поэтический путь, но и путь философа: так М. Хайдеггер, по мысли переводившего его на русский язык А.В. Михайлова, в напряженной работе десятилетиями шел к тексту, кроткому автобиографическому очерку «Проселок», в который вложил, в сущности, всю свою философию[68].

Второе основание мифологизма – рецепция и традиция. Именно в таком порядке, т. к. значение последней не столь велико; в отдельных случаях традиция способствует рецепции, но сама по себе не способна порождать новое. Как писал М.М. Бахтин, «между традицией и рецепцией – бездна!»[69]. Рецепция всегда *личностна*, осуществляется в синхронном контексте единственного события, в котором уже интегрирован контекст культуры в целом: «Всякое событие значимо постольку, поскольку в нем свершается событие мира»[70]. Так, в XX веке миф не является продолжением мифа (чего-то реального в прошлом), а лишь совпадает с духовным звучанием древности, по слуху возвращается за ним, но генерируется, *высказывается* заново, являя собой другое, неподвижное и неповторимое. По точной формулировке К.Г. Исупова, отнесенной конкретно к слову Вяч. Иванова, речь идет о преобразовании *«значения события в событие значения»*[71] (курсив автора. – *А.Ф.*) или, словами М.М. Бахтина, – о вхождении «в бытие именно там, где оно не равно себе самому – в событие бытия»[72].

Мы обращаемся к той эпохе, когда текст еще *не перестал быть* во всех концептуальных значениях этого термина, но и *не мог быть* повязанным одними закономерностями со своим лингвистическим двойником, текстом-языком: «художественное высказывание» поднимало его горизонт до уровня внеязыкового, уровня мирового духа[73]. Отчасти по этой же причине понятие *текста* в учении

---

[67] См: *Лотман Ю.М.* Риторика. // Избранные статьи в 3-х томах. Таллинн.: «Александра», 1992. Т. 1. С. 182.

[68] См.: *Михайлов А.В.* Вместо введения // *Хайдеггер М.* Исток художественного творения / Пер. с нем. Михайлова А.В. М.: Академический Проект, 2008. С. 6.

[69] *Бахтин М.М*. Записи лекций по истории русской литературы // *Бахтин М.М*. Собр. Соч. в 7 т. Т. 2. С. 377.

[70] *Бибихин В.В.* Язык философии. М.: Прогресс, 1993. С. 105.

[71] *Исупов К.Г.* Герминевтика Вячеслава Иванова // Символизм и герменевтика. – Siedice, (Opuscula slavica sedlcensia. 2012. Т. I), 2012. С. 97.

[72] *Бахтин М.М.* К философии поступка. С. 41.

[73] См.: *Гоготишвили Л.А*. Комментарии к заметкам 1961 г. // *Бахтин М.М.* Собр. Соч. в 7 т. Т.5. С. 654, 657. См. подробнее приложение № 4.14. С. 181.

М.М. Бахтина так и не получает должного оформления. Только преодолевая текст, мы выходим к искомому и слышим приглушенное историей звучание смыслов. В отличие от М. Бубера, М.М. Бахтин не задает прямого религиозного вопроса «Кто говорит?»[74] и уж тем более на него не отвечает: «…познание ничего не может нам подарить и гарантировать…»[75]. Это молчание Бахтина, которого М.Л. Гаспаров не без иронии уподобил Нилу Сорскому[76], постигается длиною личного пути, но вдруг удивительно созвучно (как может быть созвучна только несказанность) той самой завершающей мысли с «проселочной дороги» М. Хайдеггера: «Говорит ли то душа? Или мир? Или Бог? И все говорит об отказе, что вводит в одно и то же. Отказ не отнимает. Отказ одаривает. Одаривает неисчерпаемой силой простоты. Проникновенный зов поселяет в длинной цепи истока»[77].

1.2. Интертекстуальные мотивы как феноменологический аспект диалога культур России и Италии

С концепциями можно спорить; с опытом души спорить нельзя.

С.С. Аверинцев

В настоящем параграфе предстоит определить потенциал категории интертекстуальности в феноменологическом приближении к материалу русской и итальянской художественной культуры. При том, что уже постановка проблемы исключает пренебрежение синхроническим планом диалога (он так или иначе основной), подткст изучаемого вопроса, как и сама природа диалогических, мифопоэтических и эстетических отношений, выстраиваются преимущественно на диахронической оси и только в этом срезе могут быть поняты.

Феноменологический аспект предпочтителен прежде всего в силу того, что позволяет оградить предметную область от более узких специфических

[74] См.: *Бубер М.* Два образа веры. М.: Республика, 1995. С. 105.

[75] *Бахтин М.М.* К философским основаниям гуманитарных наук. С. 8.

[76] «…диалог-то у Бахтина был не такой, как между нами, а такой, как у Нила Сорского с Господом Богом, то есть для которого никакого языка и не требуется». (См. подробнее: *Гаспаров М.Л.* Фрагмент письма М. Гаспаров Н. Автономовой 14 октября 2001 г. // *Автономова Н.С.* Открытая структура: Якобсон – Бахтин – Лотман – Гаспаров. С. 467).

[77] *Хайдеггер М.* Проселок // *Хайдеггер М.* Исток художественного творения. С. 394.

преломлений, например, когнитивного аспекта, в котором диалог культур так же может быть исследован. Таким образом, когда в поле рассмотрения попадает преимущественно сфера эстетического в художественной культуре, проводя параллели, замечая совпадения, хронологические (интракультурные), географические (межкультурные) или смешанные, мы далеко не всегда можем вербализировать *ощущения*, не говоря уже о формальном прописывании доказательств: «вербально-рефлективный уровень эстетического сознания до сих пор остается недостаточно развитым для адекватного выражения и описания его сущности»[78]. Да и в диалоге нас привлекает не план, культурно-антропологически или социально-политически обусловленный, а сам *феномен диалога*[79].

Диалогичность мифологического мышления, непреходящего спутника таких искусств, как музыка, поэзия, живопись, являет собой парадоксальную данность сообщения «воображаемого» и «видимого», т.е. как их дологическое единство, так и потенциальную невозможность слияния в *вере* – опоре всякого диалога. Так, вера есть за каждым творческим жестом, даром, обещанием, телесностью иллюзий – «осуществление ожидаемого»; вера в культурной памяти, в слушании другого мира (вспомним лейтмотив голоса у А.А. Ахматовой: «Мне голос был»), в образах любви и смерти – «уверенность в невидимом» (Евр. 11:1). В любом случае, *помимо и среди* поддающихся чисто логическому объяснению и так же изучаемых в рамках гуманитарного знания сторон русско-итальянского диалога, таких как стилистические заимствования и обогащения[80], социокультурные и эстетические параллели[81], проблемы перевода и текстуальных пересечений[82], культура Русского

[78] *Бычков В.В.* Эстетика: Учебник. М.: Гардарики, 2004. С. 168.

[79] См. подробнее приложение № 3.2. С. 43-56, а также: *Фатеева А.С.* От феноменологической стратегии М.М. Бахтина к интертекстуальности культуры // Вестник центра международного образования Московского государственного университета. Филология. Культурология. Педагогика. Методика. 2014 №3 М.: ЦМО МГУ, 2014. С. 68-73. *Она же:* К феноменологическому потенциалу категории интертекстуальности в культуре // Евразийский союз ученых (ЕСУ): ежемесячный научный журнал. 2014. № 8. Ч. 7. С. 139-141. *Она же:* Фатеева А.С. К феноменологии интертекстуальности: взгляд на русско-итальянский диалог культур // Humanities and Social Sciences in Europe: Achievements and Perspectives. Proceedings of the Sixth International Symposium (January 15, 2015). «East West» Association for Advanced Studies and Higher Education GmbH, Vienna. 2015. P. 26-36. *Она же:* Интертекстуальность в культуре: к феноменологическому срезу проблемы // Вестник Московского государственного лингвистического университета.

[80] См. подробнее приложение № 4.15. С. 181

[81] См. подробнее приложение № 4.16. С. 181.

[82] См. подробнее приложение № 4.17. С. 182.

Зарубежья в Италии[83] и др., есть диалог воспоминания, безвременно длящегося скитания, что в итоге ретроспективно, как и принцип интертекста, ведет к истоку.

Для плана культурфилософской контаминации *соотношение понятий диалогизма и интертекстуальности*, в их неравности и взаимовключенности, представляется чрезвычайно важным. Ведь диалог в философской традиции имеет довольно длинную историю от античной платоновской своей праформы до современных концепций: экзистенциальные теории диалогического мышления (Ф. Розенцвейг, Ф. Эбнер, М. Бубер), наследие русской религиозно-философской мысли (В.С. Соловьев, С.Н. Булгаков), линии школы «диалога культур» (В.С. Библер), зарубежный и отечественный структурно-семиотический подход (Ф. де Соссюр, Ч. Пирс, Ч. Моррис, Р. Монтегю, русская «формальная школа», тартуско-московская школа), многочисленные западные теории второй половины XX в. (Ж. Лакан, Т. Адорно, Э. Фромм, М. Фуко, Ж. Лиотар, Ж. Бодрийяр, Ж. Деррида, Ю. Хабермас, У. Эко и др.), диалог в этико-лингвистическом и этнологическом ракурсах теории межкультурных коммуникаций (И.И. Докучаев, Р. Коллинз, В.М. Махлин, А.П. Садохин и др.), «культур-диалог» как трансдиологическая система культуры переходных эпох (Е.А. Сайко), как механизм циклических ритмов в искусстве (Н.А. Хренов) и другие векторы развития проблемы. При этом модель интертекстуальности, как правило, рассматривается строго в пределах филологических дисциплин под воздействием опять же «филологического страха» размытия границ понятия. Нам же предстоит взглянуть на *интертекстуальность* с позиции феноменологической герменевтики как на *принцип вращения и возвращения мифологем и их производных в мифотворческом «разноречии» мира культуры*.

Дефиниция понятия *мифологема* в современном гуманитарном знании несколько размыта и в целом также многогранна, как категория мифа, также зависит от школы, дающей трактовку (ритуально-мифологической,

[83] См. подробнее приложение № 4.18. С. 182.

психологической, структурной, фольклористской и др.)[84]. В данной работе под *мифологемой*[85] понимается первообраз или первосюжет, приобретающие в творческой интерпретации статус символа. Так, за мифологемой стоит диалогическая, кросскультурная идея, которая в сакральном тексте и конструктах религиозного сознания может воплощаться в форме теологемы, а в интеллектуальном творчестве – приобретать очертания философемы. В этом движении мифологема неизбежно выстраивает *интертекстуальные связи*, и далее, уже в конкретном тексте неомифа, смыслы мифологем могут быть проанализированы на предмет трансформации, забвения или актуализации.

В ряде публикаций нами были освещены основные этапы становления понятия интертекстуальности[86]. При этом во внимание были приняты не только современные интерпретации феномена, оформившиеся уже после того, как в 1967 году Юлией Кристевой *интертекстуальность* в статусе неологизма впервые была введена как самостоятельный термин литературной критики[87]. Особую важность для попытки определения культурфилософских пределов понятия имели взгляды отечественных ученых «формальной школы», мысли М.М. Бахтина о диалоге «голосов» в смысловой канве произведения, а также «нефилологические» концепции А. Варбурга и В.Б. Шкловского.

В системе Варбурга, ориентированной на родственный интертекстуальности феномен интериконичности, привлекает незавершенность, потенциал, *открывающийся за траекторией миграции символа как носителя живой памяти архетипа, онтологических характеристик иной культуры*, иного времени, а также

---

[84] Подробнее о вариантах значения термина и его функциях в современной гуманитаристике см. в: *Коновалова Н.И.* Мифологема как свернутый сакральный текст // Политическая лингвистика. 2013. № 4. С. 209-215.

[85] Понятие «мифологема» введено К.-Г. Юнгом в 1941 г. в: *Кереньи К., Юнг К.-Г.* Введение в сущность мифологии // Юнг К.-Г. Душа и миф: шесть архетипов. М.-К.: ЗАО «Совершенство» - «Рог'с-Boyal», 1997. С. 13.

[86] См. подробнее приложение № 3.2. С. 46-56, а также: *Фатеева А.С.* От феноменологической стратегии М.М. Бахтина к интертекстуальности культуры // Вестник центра международного образования Московского государственного университета. Филология. Культурология. Педагогика. Методика. 2014 №3 М.: ЦМО МГУ, 2014. С. 68-73. *Она же:* Интертекстуальность в культуре: к феноменологическому срезу проблемы // Вестник Московского государственного лингвистического университета.

[87] См.: *Kristeva J.* Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman // Critique, 1967. Т. 23, № 239, p. 438-465.; *Кристева Ю.* Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Пер. с франц., сост., вступ. ст. Г.К. Косикова. М.: ИГ Прогресс, 2000. С. 429.

за нереализованной задумкой «лаборатории единой культурно-исторической науки об образах»[88], которая определенно заслуживает отдельного исследования.

Принципиальную коррекцию в широко распространенный тезис об искусстве как системе и истории образов вносил хрестоматийный манифест В.Б. Шкловского «Искусство как прием» (1917), идейно обязанный в первую очередь художественному контексту начала века во всей его инаковости (футуристическое искусство, супрематизм). Оппозиционность классической формуле А.А. Потебни, а вместе с тем и символистскому мировоззрению как таковому заключалась в утверждении, что искусство в большей степени «вспоминает» образы, чем мыслит ими; образы же в веках почти не претерпевают изменений[89]. Остранение, по замечанию Шкловского, имеет место почти везде, где есть образ; «целью образа является не приближение значения его к нашему пониманию, а создание особого восприятия предмета, создание “в*и*денья” его, а не “узнаванья”»[90].

На сегодняшний день термин давно применяется расширенно, утвердившись в первую очередь в искусствоведении, а затем и в более абстрактной практике, применительно к процессам культуры[91]. Б.М. Соколов за остранением видит своеобразную эстетическую трансформацию инокультурных ценностей: восприятие чужой ценности, а затем ее интерпретацию[92]. Причем восприятие, в свою очередь обусловленное психологической подоплекой, может быть адекватным, неадекватным или же представлять собой промежуточный, «полупроизвольный» тип, свойственный так называемой «третьей культуре»[93]. «Третья культура» – это пространство симбиоза противопоставленной христианству европейской народной культуры; именно этот симбиоз, по

---

[88] *Варбург А.* Язычески-античное пророчество лютеровского времени в слове и изображении (1920) // *Варбург А.* Великое переселение образов. Исследование по истории и психологии возрождения античности. С. 314.

[89] *Шкловский В. Б.* Искусство как прием // Гамбургский счет. М., 1990. С. 60.

[90] Шкловский В. Б. Искусство как прием. С. 68.

[91] См. напр.: *Соколов Б.М.* Остранение и «третья культура». // Вестник гуманитарной науки. 1996, № 1. С. 39-44. *Он же:* Остранение как художественное средство русского народного искусства Нового времени // Примитив в изобразительном искуссвте. Научная конференция. Тезисы докладов. М., 1995. С. 13-17.

[92] См.: *Соколов Б.М.* Остранение как художественное средство русского народного искусства Нового времени. С. 17.

[93] См. подробнее приложение № 4.19. С. 182-183.

утверждению филолога и фольклориста Н.И. Толстого, впитывала в себя русская культура, принимая христианство[94].

Именно *третья культура* представляет собой идеальное пространство диалога, однако, как таковая тернарная модель культуры как исследовательская схема встречается гораздо реже; ее, как правило, поглощают бинарные оппозиции. В качестве неслучайного для нашей работы примера приведем понятия *большой* и *малой культурной традиции*, получившие обоснования во взгляде И.Г. Яковенко на русскую и европейскую культуру[95]. Формирование большой традиции исторически связано с победой христианской церкви на государственном уровне в IV веке; будучи ослабленной в период раннего Средневековья, большая традиция вновь открыто заявляет о себе в XI-XII вв. уже в первую очередь для борьбы с так называемой малой традицией. Духовное начало малой традиции, надо полагать, значительно древнее официальной культуры христианского мира. Малая традиция – это и мистическая линия культуры, и та избыточность человеческого сознания и Вселенной, которые не вписываются в доктрины, но плотно укоренены в онтологическом и гносеологическом опыте человечества, а, следовательно, вот уже третье тысячелетие малая традиция является альтернативной, оппозиционной и со-бытийной сферой для большой традиции. «Маргинальность» творческой личности – микрокосма, наделенного особым «зрением» (творчество, даже следуя, догматичности канона, априорно ориентировано на явление истинны, которая всегда глубже контекста большой традиции: яркий тому пример – живопись Андрея Рублева) – зачастую сродни «маргинальности» *мистика* или *безумца*, человека в какой-то мере асоциального, обращенного к иного рода реальности и доверяющегося не абсолюту институтов, а своему мистическому (творческому) опыту. Данный тезис мы признаем небеспочвенным и соглашаемся со словами

[94] *Толстой Н.И.* Религиозные верования древних славян. С. 147-148. См. Приложение № 4.20. С. 183.

[95] См.: *Яковенко И.Г.* Большая и малая традиции европейской культуры: к постановке проблемы. Статья 1 // Общественные науки и современность. 2005. № 4. С. 86-99. *Он же:* Большая и малая традиции европейской культуры: к постановке проблемы. Статья 2 // Общественные науки и современность. 2005. № 6. С. 151-165.

искусствоведа И.А. Доронченкова: «…начиная с Ницше, если не с Гёльдерлина, безумцы – герои современной культуры»[96].

Фиксируемые всплески активности малой традиции совпадают с экстремумами расцвета художественной культуры: для европейского пространства примером может служить амбивалентная природа Ренессанса, Реформации или широкий подтекст духовного поиска в эпоху модернизма, а для отечественной культуры – феномен древнерусского искусства, подъемы эстетического сознания в первой половине XIX века, наследие Серебряного века, по сей день не представляющееся прочитанным, разгаданным, постигнутым. Художники, говорящие из-за пелены тех времен, зачастую могут быть отнесены либо к адептам малой традиции, либо к представителям «третьей культуры» в несколько уточненном посредническом значении последней, т.е. могут быть уподоблены мистикам и пророкам, как бы ни относилась к такому положению церковь или наука. Правда, точность терминологической маркировки здесь не так важна, а важна сущность того явления, которое под нее подводится.

Потребность в инициативном сценарии, практиках передачи тайного знания укоренена в культуре человечества[97], справедливо замечает И.Г. Яковенко. Определенно узнаваемый и четко находящий текстовые соответствия в культуре вышеупомянутых эпох пример – «синкретическая неразрывность основных топосов». Взятые из разных плоскостей философский камень, Золотое руно, чаша Грааля; Лилит, царица Савская, Мария Магдалина; Мадонна, София как вечная женственность в Боге, Беатриче, Лаура, Фьямметта – взаимоуподобляются, сливаются в надрациональном тождестве, выступают разными именами единой сущности. Согласно И.Г. Яковенко, речь идет о синкретически-магическом переживании универсума: «Большая традиция отошла от синкретически-магического переживания. В православии оно сохранилось в большей мере, в католицизме в меньшей»[98]. В дальнейшем, говоря об интертекстуальных явлениях

[96] *Доронченков И.* Аби Варбург: Сатурн и Фортуна // Варбург *А.* Великое переселение образов. Исследование по истории и психологии возрождения античности. С. 46.

[97] См.: *Яковенко И.Г.* Большая и малая традиции европейской культуры: к постановке проблемы. Статья 1. С. 90.

[98] См.: Там же. С. 91.

в культуре, нам в первую очередь необходимо учитывать не традиционно очерченный круг «канонических» источников интертекстуальности литературно-лингвистической (аллюзии на тексты Священного Писания и опусы великих классиков), а тот туманный, вынесенный на периферию науки, а то и вовсе в ее небытие, круговорот *текстов* (порой в виде текстов неявленный) мировоззренческого или мифологического синтеза. Для Европы это эллинистические мистериальные культы, гностицизм, средневековая Каббала, алхимия, мистико-аскетическая доктрина куртуазной любви, масонство, розенкрейцерство и другие, обычно исключаемые из рационалистической дискуссии сферы.

В этой связи русская культура, благодаря своей обостренной способности к ассимиляции, к вживанию в инокультурные ценности, к вдумчивому переживанию «другого», представляет собой еще более сложную комбинацию культурных соединений, поскольку рецепция общеевропейского мистического опыта накладывается на совершенно особые духовные взаимосвязи с Востоком, которые отличают русскую культуру, и на собственные архетипные структуры. Игнорировать эти уровни, которые в свою очередь являются отправными уровнями генерации многих текстов культуры, наверное, можно и иногда даже нужно, но только не в том случае, когда в поле научного зрения попадают продукты мифологического сознания, обертоны голосов прошлого, звучащие в современных артефактах.

Понимание, основной метод наук о духе (В. Дильтей), является одной из центральных опор как диалога, так и интертекстуальности. Опыт феноменолого-герменевтического направления дает нам несколько традиций понимания, которые могут быть соотнесены с проблемой диалогических или интертекстуальных отношений, включая и тот ракурс, что они приобретают в данной работе[99].

То, без чего не состоятельны ни процесс интертекстуальности, ни диалог, ни само свершение понимания – это акт *перевода*. Опять же под переводом имеется

[99] Подробнее этот вопрос освещен в приложении № 3.2.

в виду не прикладное лингвистическое действие, не аналитический и синтетический когнитивный план, а ступени редукции, на которых осуществляется открытие смыслов, встреча смыслов «другого» с духовным языком «я». Безусловно, обращение к двум национальным культурам это всегда обращение и к двум языкам, т.е. неизбежны своего рода два уровня перевода: внутренний (его требует всякое соприкосновение с данным) и межкультурный (вхождение в языковое пространство «другого» и обращение «чужих» смыслов к внутреннему переводу).

Межкультурный перевод всегда требует знания (понимания) чужого языка; внутренний перевод есть область одного языка, который следует определять в первую очередь не как национальный, а как *индивидуальный*. Обращаясь к одному тексту, например, мифу, как генератору философских категорий, источнику онтологических мотивов и образов, две отдельно взятые национальные культуры, прежде всего, благодаря априорной «непереводимости текста» и тем различиям, что неизбежно имеются в двух языках, дают разные интерпретации текстовых извлечений, разной силой и властью наделяют образы, прочитанные символы, укладывая их в лоно единственной *понимающей культуры*, давая им звучание имен ее языка. Данные различия в определенных целях можно изучать, но сам факт различий является аксиомой, показательное повторение которой должно представляться банальностью. Куда менее очевидной природой отличается факт совпадений, пересечений, невольной эмпатии. Таковые явления, по нашему разумению, вырастают из области индивидуального языка, который, продвигаясь временными коридорами коллективной рефлексии становится *языком культуры* по крайней мере в двух смыслах подобного определения: 1) выступает в качестве источника знаний о культурном контексте эпохи; 2) встает в ряд национальных культурных ценностей, репрезентирует культурное достояние. Данными функциями наделены все тексты крупных поэтов и писателей. Так, уже относительная современность провозгласила некий «век А.С. Пушкина» с атрибуциями, далеко выходящими за рамки биографии поэта и пушкинских текстов; по сей день принято говорить о «языке Данте» как о явлении первого гласа

всей будущей итальянской культуры, ее литературной первоосновы, хотя при этом трудно нивелировать назревший в веках языковой разрыв между тосканским диалектом XIV в. и тем итальянским языком, на котором написаны, к примеру, тексты уже объединенной Италии, а также тему довольно сложную и болезненную – неповторение феномена Данте в итальянской литературе.

Постижение инокультурных смыслов неизбежно требует знания языка, которым эти смыслы выражаются, но здесь же приходится допустить возражение лингвоцентрической теории культуры, ибо постижение языка не гарантирует постижения культуры; мы способны извлекать из языка сколько угодно национальных характеристик, но никогда не извлечем из него целостной картины характера. Велики сферы молчания. Возьмем изобразительное искусство. Говорит ли оно на национальном языке? Будто бы да, но фактически, созерцая источник (полотно, икону, фреску) мы этого ничем не можем подтвердить, потому что визуальный ряд не дает материи слова, как бы не является текстом, требующим перевода… Следует ли из этого, что есть такая область культуры, которую можно понимать, не зная чужого языка? Эмпирический опыт предполагает положительный ответ, но даем мы его лишь с целью подчеркнуть присутствие перевода даже в зоне отсутствия слов. Будь то рецепция ренессансной культуры русской религиозно-философской мыслью, языком поэзии, оживленный интерес Европы к древнерусскому искусству и русскому авангарду – понимание в этих формах прочтения не может миновать обращения к языку и культуре интерпретатора и, таким образом, становится продуктом перевода. «Все данное преображается в созданном»[100] – формула М.М. Бахтина емко отражает и поднятую проблему, и процесс обращения со словом (образом) как таковой.

Говорить о приоритетности одной из двух изучаемых культур, вероятно, необходимо, дабы избежать заблуждения, будто эти культуры и их тексты могут быть рассмотрены при абсолютном паритете. Посему при неизбежном «крещении» инокультурных смыслов в глубинах отечественной традиции, изначально следует

[100] *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. С. 299.

отказаться от претензий на их «правильное» и «точное» понимание. Также не представляется эффективным для нашей работы и простое сравнение двух текстовых пространств. Исследование по сути являет собой практически совершенный пример «ненамеренной диалогичности» (М.М. Бахтин), поскольку тексты и их авторы либо вовсе были лишены возможности реальной коммуникации, либо в отдельных случаях имели ее опосредованно и непредметно. Интертекст как явление и интертекстуальность как состояние текста в *лимитированном истолковании* (начиная от Ж. Женетта) в формах цитат, референций, аллюзий и плагиата в случае рассматриваемого диалога культур в чистом виде фактически отсутствуют или же носят случайный характер, связанный с обращениями к ряду общих текстов. Нами также не преследуется ориентация на некий «императив интертекстуальности», на чтение ради читательского угадывания источника дериваций, стилизаций, смутных реминисценций (М. Риффатер). Мы обращаемся *к интертекстуальным мотивам* – неоднородным, зачастую металингвистическим сближениям образов и мыслей, показывающим метаморфозы одного текста в рефлексии собственной культуры и в его постижении и переводе как текста иных архетипов, ментальности, эстетики. Интертекстуальность не цель, а та тропа, что выводит нас к локусу единого языка и модусу восприятия единых категорий в духовном и интеллектуальном пространстве культур России и Италии.

Обращаясь к избранному дуэту, еще до упоминания истории его диалога, заметим, что итальянскую культуру, учитывая особенность пути ее формирования с античных времен, можно назвать как колыбелью интертекстуальности, так и неисчерпаемым источником интертекста для ряда европейских культур, в числе которых особое место занимает русская. Если для доказательства этого тезиса недостаточно одних конкретных факторов формирования культуры Древнего Рима, то обратимся к такой, казалось бы, далеко отстоящей частности, как

лингвистический эпизод из европейской истории глагола «переводить»[101]. Хотя ни в греческом, ни в латинском языках не встречается точной лексемы, обозначающей межкультурный перевод[102], в языковой ментальности Древнего Рима, «перевод воспринимался как этап рецепции греческой культуры: переводить – значило придавать чужому тексту блеск в своем собственном языке»[103]. Именно в Древнем Риме, прародителе будущей итальянской культуры, впервые встал вопрос о важности перевода, о необходимости отбора лучшего «чужого» для обогащения собственной культуры, и речь идет не только о стремлении перенести философские привилегии греков в Рим, но и о том масштабном переплавлении самых разных инокультурных ценностей, которое позже развернулось уже на территории Империи, явив первый в истории опыт средиземноморского диалога культур. Дальнейшая судьба Апеннинского полуострова, а точнее то артистическое содержание, явленное миру *культурой городов* Италии, вывели итальянскую культуру на уровень общеевропейского объекта деривации, цитации, стилизации, а также носителя ряда так называемых канонических источников интертекстуальности.

Примечательно, что В.К. Кантор в одной из своих книг тему «становления русской культуры» начинает с обращения к Италии, называя последнюю нашим «духовным ориентиром»[104]. Ядро этого ориентира, согласно автору, сосредоточено локально более конкретно – в Риме, точнее в самой бессмертной, *идее возрождающейся империи*. Из Рима пришло в Европу христианство: варварская Римская империя некогда стала христианской. В русскую культуру «империя» вошла как тождественность *священному*; доимперская жизнь стала ассоциироваться с хаосом и беспутьем, а новая, выстраиваемая в том числе и по мифологеме Римской империи, сулила благо и цивилизацию. Однако ориентация

[101] Подробнее останавливается на этом вопросе Н. С. Автономова в: *Автономова Н.С.* Перевод как практика и перевод как рефлексия // Познание и перевод. Опыты философии языка / *Н. С. Автономова*. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2008. С. 486-504.

[102] См. Приложение № 4.21. С. 183.

[103] *Автономова Н.С.* Познание и перевод. Опыты философии языка. С. 489.

[104] См.: *Кантор В.К.* Любовь к двойнику. Миф и реальность русской культуры. Очерки / В.К. Кантор. М.: Научно-политическая книга, 2013. С. 23.

эта возникла не в петровские времена, а значительно раньше. Кроме момента строительства новой столицы Петром I и тех духовно-эстетических связей между Римом и Петербургом, по сути не нарушавшихся даже от смены политических режимов, В.К. Кантор выделяет еще четыре эпизода русско-итальянских культурных контактов, благодаря которым Россия вошла в число христианских стран[105]. Первый эпизод связан с созданием славянской письменности, точнее признанием римской церковью священных книг на иных языках, помимо еврейского, греческого и латинского. Вторым эпизодом назван Ферраро-Флорентийский собор 1439 года. Не станем останавливаться на сложной идеологической подоплеке этого события, а главное его последствий, резонанс которых не утихал до XX века, да и сегодня не может быть не принят во внимание при попытках анализа сущности русского религиозного сознания. Событие небезынтересно и под другим углом: именно тогда, с «хождением на Флорентийский собор», состоялось первое официальное знакомство русских с итальянской (флорентийской) культурой, оставившее впечатление Чуда, положившее начало русскому благоговению перед Прекрасной страной. Дальнейшие два эпизода не только идеальны, но и материальны. Женитьба московского князя Ивана III на Софье Палеолог стала очередным поворотом России к Европе. Обсуждение благих и роковых сторон этого поворота мы оставим на суд исторических наук и отметим лишь, что за этим событием в более широком, чем прежде, масштабе развернулась традиция приглашения в Россию зодчих из Италии для преображения русских городов по подобию итальянских архитектурных изысков. «Флоренция в Москве», – как позже заметил О.Э. Мандельштам. – «И пятиглавые московские соборы. С их итальянскою и русскою душой» остались каменной памятью о той эпохе. При Василии III возникает концепция о Москве как третьем Риме, которую В.К. Кантор метко называет «извращенным европеизмом»[106], прежде всего обнажающим безоговорочное равнение России на Европу, а именно на исток европейского христианства, которое

[105] См. подробнее*: Кантор В.К.* Любовь к двойнику. Миф и реальность русской культуры. С. 26-37.

[106] *Кантор В.К.* Любовь к двойнику. Миф и реальность русской культуры. Очерки. С. 32.

русская культура должна была якобы спасти от гибели. Так, данный эпизод как бы вновь приводит нас к идее возрождающейся империи.

Если попытаться обозначить не то чтобы точки пересечения или дивергенции (ибо и то и другое в этих конструктах соприсутствует), а некие эйдосы (ближе к неоплатоническому толку этого понятия) русско-итальянского ненамеренного диахронического диалога, то первым, по нашему предположению, следует назвать *империю*. При этом заметим, что идея империи при всей ее обозначенной выше христианской ауре есть идея языческая, сформированная языческим сознанием, и она является лишь экзальтированной точкой более ранних далеко не всегда идентифицируемых мифологических обертонов.

Далее обратимся к тому религиозному и эстетическому синтезу, что в итоге дал Европе и России христианство и христианское искусство. Речь идет не только «о том времени, когда Италия и Россия были сестрами, учившимися искусству у одной матери – Византии»[107], но о куда более сложной системе взаимовлияний, где и Византия вбирала в себя итальянское, и это итальянское уже в византийской рецепции проникало в русскую культуру[108], а также о тех различных для России и Европы глубинных пластах древности, откуда черпали они свою художественную волю[109]. Касаясь данного вопроса, вспомним об упомянутых ранее «малой традиции» и «третьей культуре», которые являются прямым следствием именно этого одновременно единого (общего) и полярного (самобытного) процесса в двух культурных пространствах. Это различие и единство, притягивание и отталкивание создают диалогическую ситуацию, в которой слияние, совпадение никогда невозможно до конца, как невозможно и освобождение от русской идеи дома, далекого от дома – вечного поиска узнавания себя в Душе мира. Как точно однажды в венецианских стихах передавал это состояние В.Я. Брюсов: «Здесь — пришлец я,

[107] *Муратов П.П.* Образы Италии. Полное издание в трёх томах, М.: Арт-Родник, 2008. Т. II. С.183.

[108] См. подробнее: *Кондаков Н.П.* Иконография Богоматери: связи греческой и русской иконописи с итальянскою живописью раннего Возрождения. Санкт-Петербург: Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1910. Воспроизведено в оригинальной авторской орфографии издания 1910 года, М.: Книга по Требованию, 2012. С. 216-232.

[109] См. развитие этой проблемы в: *Муратов П.П*. Древнерусская живопись. История открытия и исследования. М., 2005. С. 56, 134; *Бычков В.В*. Эстетика отцов церкви. М., 1995. С. 14; *Колпакова Г.С.* Искусство Византии. Ранний и средний периоды. СПб.: Азбука – Классика, 2004. С. 74; *Кереньи К.* Дионис. Прообраз неиссякаемой жизни. М., 2007. С. 59.

но когда-то здесь душа моя жила». Италия – чужбина, Италия – родина, Италия, «над которой смерти нет».

Карнавальность, понимаемая скорее как свойство, как частный случай рассмотренного более широкого феномена «третьей культуры» тоже не должна становиться универсальным явлением для русского и европейского контекста; неточность подхода к карнавальности с единых позиций была отмечена Ю.М. Лотманом[110]. Хотя Ю.М. Лотман писал о проблеме, не выходя за рамки строго двух средневековых традиций, можно предположить, что архетип этих наслоений присутствовал и был различим также в культуре новейшего времени. В качестве культурологически насыщенной иллюстрации достаточно вспомнить крещенский диалог маленького Вани и старого Горкина из повести И.С. Шмелёва «Лето Господне»[111], где в бытовом художественном тексте предвосхищаются и укрепляются выдвинутые положения.

Довольно популярная в современном научном обиходе и, видимо, просто полюбившаяся «русскому духу» метафора Н.А. Бердяева – «русский духовный ренессанс начала XX века»[112] дала жизнь парадоксальной компаративистской научной эпопее (М.Л. Андреев, Г.В. Варакина, А.И. Венгеров, Т.А. Ёлшина, Н.В. Иванникова, О.А. Карпачева, М.Ю. Красильникова, К.А. Рындина, Е.А. Сайко, С.В. Ясюнас и др.). При том, что любые параллели актуальны только на основании *общего*, ученые единогласно отмечают очевидную неравноценность европейского Ренессанса и «неуловимого», как назвала его итальянская исследовательница[113], Серебряного века русской культуры: «Культура итальянского Возрождения была элитарной культурой двора, салона, академии, идеальным образом ее было Телемское аббатство Рабле. В культуре русского ренессанса были и салоны, и академии, и «башня», но было и встречное движение: от элитарной культуры, к низовой, традиционной, где подлинность искусства гарантирована прототипами, а

[110] *Лотман Ю.М.* История и типология русской культуры. СПб.: «Искусство—СПБ», 2002, С. 211, 690. См. Приложение № 4.22. С. 183.

[111] См.: *Шмелев И.С.* Лето Господне: повесть / Иван Шмелев. М.: Дет. лит., 2013. С. 156-159.

[112] См.: *Бердяев Н.А.* Русская идея. Вопросы философии 1990. №2. С. 62-73.

[113] См.: *Rizzi D.* “L'inafferrabile età d'argento”, Europa Orientalis 15(2), 1996. P. 77-96.

также к средневековой сакральной культуре, где гениальность поглощена коллективным стилем»[114].

Снова попробуем из этого диалога вывести глубинную идею: Возрождение есть борьба духа за существование в новой форме, *возвращение*. Заметим, что возвращение не означает вспоминание. Европа не вспоминала нечаянно забытые ценности Античности, а знакомилась с ними вновь посредством контактов с культурой Востока (арабских стран), аккумулирующие функции которой оказались бесспорно выше, чем у европейского сознания «темных веков». Русская культура никогда не могла в полной мере пережить Возрождения, потому что в ней, в отличие от Италии, которая всерьез пересматривала итоги инквизиции до конца XX века, никогда ничто не умирало так, как в Европе. Жизнь всякой традиции наряду с рецепцией всего – в русской культуре явление «хроническое». Поэтому «возрождение» в России – это как раз вспоминание, возвращение к своим началам, поиск истины и чистоты. Неудивительно, что данное расхождение сквозило и в другой, оппозиционной традиционности, сфере диалога: *футуристической*, или, иными словами, в русско-итальянской рефлексии *идеи будущего*[115].

Если подвести рассуждение к термину основной единицы интертекстуальности, то ею может быть назван *символ*. Он освещает перманентную индивидуальность культур, их непараллельность, геометрически ведущую к пересечению, и в то же время символ обращается множеством лиц живого опыта. Обозначенные этапы, эпизоды русско-итальянского диалога прежде всего представляют для отечественной культуры исторические вехи ее самоопределения в мировом пространстве. Процесс этот был неизбежно сопряжен с принятием в свой собственный макро-мир инокультурных текстов и творческим извлечением из них новых смыслов, открытием самобытных путей интерпретации образов и мотивов европейского происхождения. В России к началу XX столетия, как

---

[114] *Ёлшина Т.А.* Художественно-эстетические аспекты проблемы гуманизма в литературе Серебряного века: В. Розанов, А. Блок, Н. Гумилев: диссертация . доктора филологических наук : 10.01.01. Великий Новгород, 2002. С. 51.

[115] См. подробнее: *Фатеева А.С.* Точки пересечения русской культуры Серебряного века с итальянским Возрождением и эстетическими исканиями модернизма // Научное мнение. 2011. № 9. С. 26-35.

замечает К.Г. Исупов, в поле философского исследования оказываются эстетизированные модели исторического процесса[116]. Круг интерпретации, переживания своих и чужих текстов, по сути, составил уникальную основу русского символизма[117]. В.Ф. Эрн в начале прошлого века писал: «Глубокое внимание западной мысли, исключительная заинтересованность всеми продуктами философского творчества Европы и в то же время, можно сказать, субстанциальная пронизанность религией Слова <…> составляют поистине оригинальную почву русской философии»[118]. Поиск понимания в русской культуре выражался всепониманием «другого». Это в дальнейшем вслед за «петербургским текстом» (В.Н. Топоров) позволило говорить о таких явлениях, как «итальянский текст» (С. Гардзонио, П. Деотто), «ницшеанский текст» (И.Е. Фадеева) русской культуры[119] и др. «Исходя из себя, находить мир вне себя», – говорил М.М. Бахтин. В этих словах мы должны услышать не теоретика диалогического мышления, а прежде всего носителя отмеченной традиции и творца «русского интертекста», уже не критика, а героя изучаемой эпохи[120].

Итак, в поле интертекстуальных явлений художественной культуры мы можем включить, например, динамику мифологического *сюжета*, *мотива*, *образа* как *явлений нелитературных* – или «творческий хронотоп» (М.М. Бахтин) одного мифа как индикатор феноменологического сознания разных эпох или разных культур, вступающих в диалог открыто или заочно. Во всяком случае это положение не противоречит пониманию диалогических отношений М.М. Бахтиным: «Два сопоставленных чужих высказывания, не знающих ничего друг о друге, если только они хоть краешком касаются одной и той же темы (мысли), неизбежно вступают друг с другом в диалогические отношения»[121].

---

[116] См. подробнее: *Исупов К.Г.* Русская эстетика истории. СПб.: Русский христианский гуманитарный институт, 1992. 154 с.

[117] См. Приложение № 4.23. С. 184.

[118] *Эрн В.Ф.* Борьба за Логос. Опыты философские и критические. М.: Путь, 1911, (переиздание: Соч. М., 1991). С. 85.

[119] См. Приложение № 4.24. С. 184.

[120] См. подробнее: *Бахтин М.М.* Автор и герой в эстетической деятельности // Собр. Соч. в 7 т. Т. 1. Философская эстетика 1920-х годов, М., 2003. С. 202-203. См. также приложение № 4.25. С. 184.

[121] *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. С. 293.

Выдвижение данного тезиса не претендует показаться сенсационным или всецело беспрецедентным[122], однако, недостаточную степень ясности и разработанности указанной перспективы приходится отметить. Как таковое сочетание *интертекстуальные мотивы* для ряда филологических подходов к проблеме (с областью заимствований нельзя не считаться), вероятно, являет собой своего рода оксюморон. Тем не менее, кроме французских постструктуралистов (Ю. Кристева, Р. Барт[123]), некоторые современные филологи[124] придерживаются широкого понимания интертекстуальности, допускающего предлагаемую нами формулировку. Относительно выступлений «против интертекстуальности»[125] стоит признать, что такие понятия, как, например, аллюзия, реминисценция, цитация из дискурса гуманитарных наук никто не изгонял, они вполне состоятельны и самостоятельны, а главное – междисциплинарны. Тем не менее, потребность в обобщающем термине, на наш взгляд, не надуманна. Без морфологических экспериментов с приставкой *интер*-, которые, быть может, действительно нуждаются в «бритве Оккама», мы не спешим предлагать новый термин и отталкиваемся от «*интертекстуальности*», пусть даже условно, в рабочем порядке. В конечном счете, как бы давно ни говорили о том, что «текст умер», именно его так называемый «труп» у нас по-прежнему перед глазами.

Миф об Орфее и орфическая концепция: пределы и беспредельность гносеологической мифопоэтики

...Из всех вещей некогда, в предопределенное время, снова будет одно,

Вечно сущее одним и многим, причем их невозможно увидеть

[122] См. Приложение № 4.26. С. 184.

[123] См.: *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. С. 418.

[124] См. напр., *Арнольд И.В.* Семантика. Стилистика. Интертекстуальность. С. 395.; *Перова Н.В.* Различные подходы к определению интертекстуальности // Вестник Иркутского государственного лингвистического университета, № 2, 2011. С. 131-135.

[125] См.: *Irwin W.* Against Intertextuality. Philosophy and Literature, Vol. 28, No. 2. The Johns Hopkins University Press, 2004. P. 227-242.

одновременно.

Много раз будет повторяться одно и то же, и никогда не наступит конец.

Иоанн Стобей, I, 10, 5: Из поэмы Лина «О природе космоса»

В настоящем параграфе, исходя из изложенного в ряде наших публикаций подхода к феномену мифа и мифологического мышления[126], постараемся проанализировать непосредственно круг мифов об Орфее и его производных мифологем. *Мифопоэтика*, представленная в форме неомифологического творчества, а точнее *мифопоэтика гносеологическая* – феномен, обусловленный, во-первых, свойством материалов исследования, во-вторых, прафилософской и прарелигиозной сущностью самой орфической мифологемы. Мыслительное творчество русских и итальянских авторов, которое будет рассмотрено в данной диссертации, ближе к поэзии, чем к философии, если понимать *поэзию* не как акт стихосложения, а широко – как способ особого отношения к природе и культуре, как дар незаурядного мировидения, наконец, как наивную форму гносеологии, стремящейся к обретению смысла первоначал. Такое понимание поэзии (суть *создания* иной реальности) сближает нас с искомым *поэтическим ключом* – мифом. Мифологизация всех аспектов творчества совпадает с культурной парадигмой первой половины XX века. *Гносеологическая мифопоэтика* – это, прежде всего, поэтика мысли, обращенной к альтернативному знанию, к рефлексии *слова* как части целого, ищущего свою утраченную вместе с мифом полноту выражения.

Не будет преувеличением сказать, что оказывающиеся в предметном поле данного исследования личность и сопутствующий ей легендарный ареол оттенены особой незавершенностью эпистемологического преодоления. Путь мифического

[126] См. подробнее приложение № 3.3. С. 57-62 или: *Фатеева А.С.* Варианты онтологической иерархии в феномене мифа // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2015. № 6 (56): в 2-х ч. Ч. II. С. 188-191. *Она же:* Орфическая онтофания в интертекстуальных мотивах русской культуры конца XIX – начала XX веков // Полигнозис. 2013. № 1-4(44). С. 109-134.

Орфея переплетается с устремлениями религиозного, художественного, научного и обыденного опыта разных эпох и культур. Чтобы понять природу таковой особенности, нужно попытаться последовательно ответить по крайне мере на три вопроса.

– Что именно стоит за судьбой Орфея, т.е. каковы фактические знания о структуре мифа в узком понимании последнего как текста конкретной культуры.

– Какое место в мировом мифопоэтическом пространстве занимает фигура Орфея, или, иными словами, как генезис мифа определяет его онтологическое и гносеологическое значения.

– Как соотносятся глубина и форма переживания мифа с типологией культуры и отдельной областью интерпретации мифического.

Условно придерживаясь этой последовательности, обратимся к незримому герою последующих изысканий. «Биография» Орфея, впрочем, как и «география», остаются в системе логики мифа, и посему рациональная художественно-историческая достоверность его портрета фактически ограничена весьма пестрыми и противоречивыми сведениями из работ античных философов, мифографов, трагиков, поэтов и первых христианских апологетов. Сложно назвать хотя бы одно положение, в котором все древние источники об Орфее были единогласны. Хотя одно назвать все-таки можно – дивные музыкальные способности героя под сомнение никем не ставились. Именно уникальное единение Орфея с тайной музыки впоследствии поместит мифического певца у истоков полурелигиозного пифагорейского культа чисел, а позже – философии музыки Платона[127]. Однако очертания самого мифа формируются на протяжении периодов греческой архаики и классики (с VII до середины V вв. до н.э.), что подтверждается первыми упоминаниями Орфея уже в поэзии Алкея[128], а затем в лирике Ивика к моменту очевидно широкой популярности героя в VI в. до н.э. (поэт прямо называет Орфея

[127] Этому вопросу уделяется особое внимание в обстоятельном исследовании В.Л. Марченкова. (*Marchenkov V. L.* The Orpheus myth and the Powers of Music. Interplay: Music in interdisciplinary dialogue; no. 7. Pendragon Press, Hillsdale, NY, 2009. P. 29-41), а также ему целиком посвящена более подробная работа Альгиса Уждавиниса (*Uzdavinys A.* Orpheus and the Roots of Platonism. London: The Matheson Trust, 2011. 118 p.).

[128] *Алкей*, фр. 80. Дильс конъектура // *Лебедев А.В. (сост.)* Фрагменты ранних греческих философов. Ч. I: От эпических теокосмогоний до возникновения атомистики // Орфика. М.: Наука. 1989. С.37.

«славноименным»[129]), когда в Аттике распространяется предфилософское мистическое учение *орфизма*, сопровождаемое фрагментарно известной культовой практикой и приписываемое самому Орфею как вдохновителю и автору ритуальных молитв, так называемых «Орфических гимнов». Обещая в дальнейшем вернуться к орфизму, заметим, что именно имя Орфея в отличие от сотен других мифологических имен, реальная связь с которыми была разрушена беспамятством времени, не остается за порогом почтенной древности мифа, а проникает в зачаточную форму философии, олицетворяя первые переосмысления традиционной языческой религии.

На основании сведений из лексикона Суды и множества разрозненных упоминаний Орфея в сочинениях ранних греческих философов будем полагать, что легендарный лирник родился во Фракии в городе Пиерии за одиннадцать поколений до Троянской войны[130], был сыном речного бога Эагра (или бога Аполлона, по версии Пиндара)[131] и одной из муз (чаще Каллиопы[132]), известен как муж нимфы Эвридики, а также как обладатель незаурядного музыкального дара и как предполагаемый автор неточного числа поэтических произведений. В устойчивом сочетании «миф об Орфее» предлагаем различать четыре самостоятельные линии, которые так или иначе объединены именем героя и категорией возможностей *музыки* (т.е. возможностью искусств в целом, ибо греки не мыслили музыку в современном узком ключе).

Обособим само сказание о том, что игрой на лире Орфей мог подчинять живую и неживую природу: птицы слетались на его чудесный голос, животные ложились у его ног, даже камни и деревья тянулись к нему, были движимы магией его таланта[133]. Именно этой «пасторалью» ограничивается образ Орфея, что «всех

---

[129] *Ивик,* фр. 25, 27 Дильс // Примечания *А. А. Тахо-Годи* в кн. Платон. Собрание сочинений. М.: Мысль, 1990-94. В 4 т. Т.3. С.569; *Лебедев А.В. (сост.)* Фрагменты ранних греческих философов. Ч.1. С.36.

[130] *Лебедев А.В. (сост.)* Фрагменты ранних греческих философов. Ч.1. С. 36.

[131] См.: *Пиндар*. Пифийские оды IV, 177; Схолии к Аполлонию Родосскому. Аргонавтика I 23; *Евстафий*. К Илиаде X 442; Цец. Хилиады I 12 // *Гигин.* Мифы. СПб, 2000. С. 23.

[132] См. напр.: *Аполлодор*. Мифологическая библиотека I 3.2. по *Аполлодор*. Мифологическая библиотека. Л: «Наука», Ленинградское отделение, 1972. С. 8.

[133] См.: *Вергилий*. Буколики, эклога II. 27-30; *Симонид.* Фр. 567 (*Segal C.* Orpheus: The Myth of the Poet. Baltimore, MD, and London: The John Hopkins University Press, 1989. P. 13-15); *Овидий*. Метаморфозы X 85-100, XI 1-14.

сладчайшим пением за собой водил»[134], в самых ранних представлениях, где акцент делается на его «шаманской» избранности, и под музыкой понимается не отдельный вид искусства, а неделимая совокупность взаимоотношений человека с миром. Кроме широко известных мифологических свершений, инструмент певца – подарок бога Аполлона[135] – помог Орфею одержать победу в музыкальных состязаниях на двенадцатых играх в Аргосе[136]. Вероятно, сугубая вещность дара – слишком узкая трактовка: лучезарный Аполлон, почитаемый как оракул и пророк, передает Орфею и свое мастерство видения будущего.

Орфей, прорицатель и кифаред, будучи участником похода за «Золотым руном», спас аргонавтов от коварных сирен, звуками своей музыки заставив их замолчать[137]. К слову, первое упоминание об Орфее было вовсе не литературным, а скульптурным: в Дельфах на метопе сокровищницы сикионцев, датируемой серединой VI в. до н.э., изображен корабль «Арго» и, согласно надписи (ΟΡΦΑΣ), один из аргонавтов – Орфей, стоящий рядом с другим музыкантом, вероятно, Филаммоном из Дельф[138]. Уместно обратить внимание на то, что у древних греков Орфей далеко не единственный мифический поэт и музыкант (см. Арион, Марсий, Мусей, Лин, Тамирид и др.), однако, единственный музыкант-пророк и единственный, чья песнь звучала даже в недрах Аида.

Версия дальнейшей судьбы Орфея в наиболее привычном изложении известна нам из сочинений Овидия и Вергилия, где центральное место занимает рассказ о гибели жены Орфея от укуса змеи и о непримиримости овдовевшего певца к своему горю. Отправившись в дерзновенное путешествие, музыкальным мастерством своим он ослабил бдительность стражей подземного мира, тронул сердце царицы Аида Персефоны и умолил богов вернуть к земной жизни

---

[134] *Эсхил*. Трагедии. Стих 1628-1630. Перевод С. Апта. М.: АСТ, 2001. С. 272.

[135] *Лосев А.Ф.* Мифология греков и римлян. М.: Мысль, 1996. С. 431.

[136] *Гигин*. Мифы. Каталоги. 273.

[137] См.: *Пиндар*. Пифийские песни IV 175; *Аполлоний Родосский*. Аргонавтика I 24-34; *Псевдо-Аполлодор.* Мифологическая библиотека I 9, 16; *Валерий Флакк.* Аргонавтика I 470; *Гигин*. Мифы. Основные героические мифы; «эпический кикл». 14.

[138] *Linforth, I. M.* The Arts of Orpheus. Berkeley and Los Angeles, CA: University of California Press, 1941. P. 1; *Gantz T.* Early Greek Myth: A Guide to Literary and Artistic Sources. Baltimore, MD, and London: The Johns Hopkins University Press, 1993. P. 174.

почившую Эвридику[139]. Исход, как известно, следовал драматичный, во всяком случае никто из авторов, кроме искушенных александрийцев Гермесианакта и Мосха[140], не видел за сошествием Орфея в загробное царство оптимистичного финала. Орфей нарушает запрет богов: обернувшись, он будто навсегда теряет Эвридику[141]. Если взглянуть на Орфея в контексте хотя бы всей греческой мифологии, то его уникальность не сразу покажется бесспорной. От Гомера, Еврипида и Овидия известно, что в Аид живыми спускались не многие герои, но все же спускались: Геракл и освобожденный им Тесей[142], позже Одиссей. В отличие от Орфея нисхождения Геракла и Одиссея были более удачными, они получали то, за чем приходили. Правда, они не просили вмешательства в отмеренный богами путь земного бытия душ. Но здесь несправедливо забывать и о другом герое, чьи взаимоотношения с Гадесом были просто «предпринимательскими», были делом жизни и смерти в прямом смысле этих слов. Речь о Сизифе. Сначала он обманул Танатоса и заковал мрачного бога в цепи, т.е. фактически положил конец смерти всего человечества. После вмешательства богов коварный Сизиф все же был отправлен в царство теней, но и там ему удалось провести самого Аида. По договоренности с женой тело Сизифа оставалось непогребенным, и доверчивый повелитель смерти согласился отпустить хитреца с условием, что тот скоро вернется. Разумеется, Сизиф исполнять обещания не собирался, он самозабвенно наслаждался жизнью, чем привел богов в ярость и навлек на себя не только неминуемую смерть, но и тяжкое наказание (за целый комплекс прижизненных нечестий), которое мифологически прославило его имя больше, чем какие бы то ни было земные его деяния. От отчаянно не желавшего умирать Сизифа – очевидного трикстера – Орфея отличает его чистейшая бесхитростность, к тому же музыкант спускается в Аид, движимый не страхом потери себя, а страхом потери другого для себя. Орфей абсолютный культурный герой.

---

[139] Первые упоминания о нисхождении Орфея в Аид за своей женой Эвридикой датируются V в. до н.э. (Элиаде М. Орфей, Пифагор и новая эсхатология // История веры и религиозных идей: в 3 т. М.: Критерион, 2002. Т. 2. С. 154).

[140] *Linforth, I. M.* The Arts of Orpheus. P. 18. См. Приложение №1. Ил. 1.

[141] См.: *Вергилий*. Георгики IV 469-495; *Овидий*. Метаморфозы X 40-63.

[142] См.: *Еврипид*. Геракл 619.

Обескураженный своей неудачей, Орфей отрекся от женской любви и даже снискал себе славу мифического первопроходца в гомосексуальных связях[143]. Отрезок жизни Орфея от момента возвращения из Аида до смерти удивляет разнообразием версий в наследии древних авторов. Выделяя сутевое единство, можно сказать, что деятельность Орфея свелась к мистериально-обрядовой практике[144]: он, возможно, бывал в Египте, где получил сакральные знания[145], затем был жрецом, участником Самофракийских мистерий[146], обучал посвящениям в таинства, призывал к воздержанию от насилия[147] и суицида[148], поклонялся Аполлону-солнцу, не почитал Диониса, либо стал нежелательным свидетелем его мистерий[149]. Убийство Орфея, хотя так же не имеет однозначной четкости мотиваций, в общих чертах представляется следующим образом: он пел во славу бога солнца, когда фракийские женщины (или вакханки[150]) растерзали его[151]. Голова Орфея и лира упали в реку Гебр (или Милет, на берегах которой десять поколений спустя Гомер будет писать свои поэмы); остальные же части тела были погребены музами[152]. У острова Лесбос голова Орфея (иногда и лира) оказалась выброшена на берег. Помещенная в святилище Аполлона, после смерти голова какое-то время продолжала пророчествовать[153]. Позже она была предана земле Аполлоном (или жителями Лесбоса, которые за это были вознаграждены необыкновенными способностями к музыке)[154]. Лиру Орфея музы поместили среди

[143] См.: *Овидий*. Метаморфозы X 79-85; *Гигин*. Астрономия II 7, 3.

[144] Ср.: из Берлинского папируса II в. до н.э.: «Орфей научил эллинов и <варваров> чтить <священные обряды> и был <весьма рачительным <во> всяком богопочитании: посвящениях, таинствах [мистериях], <очищениях> и оракулах» (*Лебедев А.В. (сост.)* Фрагменты ранних греческих философов. С. 43).

[145] См.: *Диодор Сицилийский.* Историческая библиотека IV 25, 3.

[146] См.: *Диодор Сицилийский*. Историческая библиотека IV 43, 1; V, 64.4

[147] См.: *Аристофан*. Лягушки, 1032.

[148] См.: *Олимпиодор*. К «Федону», 61c.

[149] См.: *Псевдо-Эратосфен.* Катастеризмы 24; *Гигин*. Астрономия II 7, 1.

[150] См.: *Овидий*. Метаморфозы XI 1-41. *Гигин*. Астрономия II 7, 1.

[151] См.: *Фотий*. Библиотека, 186; *Гигин*. Астрономия II 6, 3; 7, 3.

[152] См.: *Псевдо-Эратосфен.* Катастеризмы 24

[153] См.: *Вергилий*. Георгики IV 523—527; *Овидий*. Метаморфозы XI 51-55; *Филострат*. Жизнь Аполлония Тианского IV 14.

[154] См.: *Гигин*. Астрономия II 7, 3.

созвездий[155]. Одни видят Орфея в созвездии Коленопреклоненного, что рядом с Лирой[156]; Платон утверждал, что после смерти Орфей стал лебедем[157].

При таком рассмотрении мифологемы героя схематически можно выделить два этапа, срединной линией которых будет служить нисхождение Орфея в подземный мир, а связующим мотивом для всего комплекса – музыка (опять же в понимании древних греков, т.е. «искусство муз»). Именно в абсолютном смыкании последнего «мистериального» отрезка, включающего мифологию растерзанного аполлонического воспевателя, с его начальной гипнотической и музыкально-профетической проформой почерпнули первые теософские построения орфики, а позднее в продолжение той же цепочки, сочетав орфическую традицию с пифагорейскими теориями, Платон обосновывал свою «мифологию души». Особое положение мифа о вызволении Эвридики уже не вызывает сомнений. Роковой поворот Орфея совпадает с расколом внутри самой мифологической реальности: архаичному логосу является гносеологическая непредставляемость смерти, требующая сначала мистериального, а затем религиозно-философского приближения и укрощения. М. Элиаде справедливо предлагает разделять собственно сказания об Орфее и те понятия, верования и обычаи, которые принято называть «орфическими»[158]. Если первое вполне может обойтись без второго, то второе непременно включает в себя первое. В западной литературе это разграничение довольно четкое[159], в то время как в отечественной традиции наблюдается использование определения «орфический» как для анализа интерпретации круга *мифов об Орфее*, так и для философских моделей с подтекстами *орфической теогонии и антропологии*[160]. Как бы то ни было, орфическое наследие оказалось столь глубокой и разветвленной архетипной структурой, что его отражение представлено во всех выделенных выше современных формах мифа: в научно-философском, художественном, социально-

[155] См.: *Гигин*. Астрономия II 7, 1-3.
[156] См.: *Гигин*. Астрономия II 6, 3.
[157] См.: *Платон*. Государство X 620a.
[158] *Элиаде М.* Орфей, Пифагор и новая эсхатология // История веры и религиозных идей: 2 т. С. 154.
[159] См. Приложение № 4.27. С. 184.
[160] См. Приложение № 4.28. С. 185.

мифологическом осмыслении. Пожалуй, даже вполне конкурентоспособные Прометей и Одиссей уступают Орфею по части эстетического и теургического наполнения мифологемы.

Среди многочисленных подходов к феномену мифа, по очень точному наблюдению Н.А. Хренова, недостаточно исследован аспект связи между функциями мифа и морфологией типа культуры[161]. Таким образом, исходя из типологии альтернативных культур П. Сорокина, предполагается, что положение мифа в смене эпох неоднозначно и в той или иной мере определяется морфологическим состоянием культуры в целом, направлением научной парадигмы[162]. Культура *идеационального* типа бессознательно живет мифом: «прежде чем стать предметом рационалистического познания, миф должен проявиться как факт творчества»[163]. Культура *чувственного* типа вытесняет миф как иррациональную структуру; интерес к нему, если не угасает вовсе, то сохраняется в различных попытках разумного постижения мифа. «Интерес к мифу, который можно проследить по научной литературе, никогда не является чисто академическим интересом, – объясняет Н.А. Хренов, – он связан с развертывающимися в массовом сознании процессами, имеющими место чаще всего в латентных формах»[164], и момент мифотворчества всегда значительно опережает момент рефлексии об этом творчестве. Совсем иной подход дает культура смешанного, переходного типа: она «реабилитирует миф <…> оказывается чувствительной к сверхчувственной реальности»[165]. Рефлексия о мифе в переходную эпоху едва ли может быть явлена в рафинированном виде; начиная с платонизма, который А.Ф. Лосев назвал первой «диалектикой мифа»[166], она представляется лишь большей или меньшей степенью мифологизации мысли. Художественное мышление не есть мышление мифологическое: первое

[161] *Хренов Н.А.* От эпохи бессознательного мифотворчества к эпохе рефлексии о мифе // *Хренов Н.А.(*ред.) Миф и художественное сознание XX века. М.: Государственный инсттитут искусствознания, 2011. С. 30.

[162] О взаимопроникновении мифа и научного знания см.: *Лосев А.Ф.* История античной эстетики. Высокая классика. Т.3. М.: Искусство, 1974. С. 344-345.

[163] *Хренов Н.А.* От эпохи бессознательного мифотворчества к эпохе рефлексии о мифе. С. 51.

[164] Там же. С. 50.

[165] Там же. С. 29-30.

[166] См.: *Лосев А.Ф.* История античной эстетики. Высокая классика. Т.3. С. 419.

индивидуально, второе все же коллективно. Но художественным интересом к мифу управляют те же силы, что влияют на активизацию философской рефлексии. Однако здесь, напротив, вероятны случаи, когда художественная субъективность опережает не только грядущую коллективную потребность в разоблачении и рационализации (уже всегда прошлого мифа), но и высказывается от лица имманентного состояния коллективного бессознательного. Так, художественная и научная рефлексия могут сосуществовать, но чувство мифа в них асинхронно. Исключением представляется пограничное состояние культуры, имевшее место в античную эпоху эллинизма, на закате Средневековья, в конце XIX – начале XX вв. Сложность изучения смешанного типа культуры уже в том, что мы имеем дело не с четкой хронологией, не с периодом в строго историческом понимании слова, а с ментальной избранностью, с особой формой мировосприятия, которая, сама по себе будучи культурной ценностью, может транслироваться и обнаруживать признаки генетической связи (как правило, в русле сверхчувственного) в более отдаленном временном отрезке.

Мифологема Орфея в данном рассуждении, безусловно, так же может быть рассмотрена с точки зрения смены культурных циклов и соответственно разных приближений к основным ее смыслам, особо отмечаемым той или иной культурой. Первый шаг со стороны философской рефлексии, как уже отмечалось, был сделан Платоном и не столько к самому Орфею, сколько к орфической концепции. Его философское «приготовление к смерти» было закономерной попыткой спасения греческих полисов от упадка: постулат вечной Вселенной и бессмертной странствующей души были единственным и необходимым решением. По словам М. Элиаде, доктрина о переселении душ была уже ранее разработана индийской метафизикой, но новаторство Платона заключалось именно в соотнесении метемпсихоза с теорией познания и политикой[167]. Исключительное положение Орфея в художественной культуре, на первый взгляд, могло бы показаться вполне оправданной аллегорией самопровозглашения искусства. Любовь, смерть,

[167] *Элиаде М.* Орфей, Пифагор и новая эсхатология // История веры и религиозных идей: 2 т. С. 169-170.

одиночество, музыка, поэзия, мистерия, служение двум богам – сочетание, достойное артистического совершенства. Действительно, образ и идейное присутствие Орфея в искусстве, начиная с V в. до н.э., никогда не исчезали, хотя в определенные периоды и принимали несколько завуалированные формы. Литература, изобразительное и музыкальное искусство, театр и кинематограф обращались к разным сюжетным линиям легенды, однако вряд ли следует объяснять, почему перевес оказывается за мифом об Орфее и Эвридике и сценой смерти Орфея. Несмотря на интерес к орфическим мотивам в европейской культуре в целом, сложно не заметить, что особый вклад в популярность Орфея внесла Франция, особенно в течение XIX–XX вв. Филолог Ева Кушнер, исследуя данный феномен во французской литературе, объясняла его свойственным французам мироощущением, обостренным чувством бесприютного одиночества[168]. Не осталась без внимания эта проблема также в современном отечественном литературоведении и культурологии[169]. Вообще же метаморфозы мифологемы Орфея в истории художественной культуры никогда не были прослежены в отдельном масштабном исследовании, хотя тематически более узкие работы, обычно посвященные конкретной эпохе или отдельному аспекту, безусловно, известны[170].

Непосредственно начало научному подходу к вопросу в традиционном понимании (в отличие от «неомифологизма» эллинистического периода) было положено в первой половине XIX в. исследованием немецкого филолога-классика Кристиана Лобека[171]. Со второй половины XIX в. до середины следующего столетия интерес к Орфею (в основном филологический) привел к значимым религиоведческим и антропологическим изысканиям. Имеем в виду прежде всего работы П. Шустера, Э. Мааса, О. Керна, О. Группе, В.И. Иванова, В. Маккьиоро, У. фон Виламовиц-Мёллендорфа, В. Отто, У. Гутри, К. Кереньи, И. Линфорта и

[168] *Kushner E.* Le Mythe d'Orphee dans la litterature francaise contemporaine. Paris: Nizet, 1961. 362 p. P. 13-14. Ср.: *Balmas E.* Appunti per un Orfeo in Francia Milano: CUSL, 1990. 327 p.

[169] См. Приложение № 4.29. С. 185.

[170] См. Приложение № 4.30. С. 185-186.

[171] *Lobeck C.A.* Aglaophamus sive de theologiae mysticae Graecorum causis. Regemontii Prussorum: Sumptibus fratrum Borntraeger, 1829. V. 1. 783 S.

др.[172] За наследием этих ученых стоит обширный материал, посвященный орфическим культам в древнегреческой религии и изучению их связи с именем и личностью Орфея. Бесспорно, у вышеназванных работ еще не стояло цели постичь, как орфический миф проявлял себя спустя века в артистическом сознании[173]. Более того многие авторы, особенно представители немецкой школы, невольно и сами находились под чарами орфико-дионисийского полета, предпринятого Ф. Ницше, «немецким духом», а затем и всей культурфилософской мыслью первой половины XX века.

Вскоре новая волна пристального внимания к теме была вызвана конкретными археологическими открытиями. В начале 50-х гг. на раскопках в Ольвии советские археологи обнаружили костяные таблички, датируемые V в. до н.э.; некоторые из них содержали рисунки ритуального характера и надписи, прямо указывающие на тем не менее не до конца ясную связь с орфическими таинствами. Опубликованы эти сведенья были значительно позже, в 1978 г.[174], что заставило научное сообщество связать их с другой находкой 1962 г., так называемым *Дервенийским папирусом*[175] (Греция, Фессалия, нач. IV в. до н. э.), текстом с аллегорическим толкованием орфической теогонии и космогонии. Фундаментальным продвижением в дальнейшем изучении орфической концепции и литературного наследия под именем легендарного Орфея стала монография английского филолога Мартина Л. Уэста «Орфические поэмы» (The Orphic Poems, 1983), где не только анализировался весь спектр новых орфических артефактов, но и давалось авторитетное толкование очевидных и вероятных связей прарелигиозных практик с мифом об Орфее, насколько это позволяла сделать непреодолимая замутненность самого вопроса. Как без преувеличений заметил автор, за столь долгий путь в истории культуры стараниями слишком разных ищущих и заблуждающихся людей, какие только обличия не принимал Орфей![176]

---

[172] См. Приложение № 4.31. С. 186.

[173] См. Приложение № 4.32. С. 186.

[174] *Русяева А.С.* Орфизм и культ Диониса в Ольвии // Вестник древней истории. 1978. № 1. С. 87-105.

[175] См. Фрагменты орфической теогонии из Дервенийского папируса в: *Лебедев А.В. (сост.)* Фрагменты ранних греческих философов. Ч.1. С. 46-47.

[176] *West M.* The Orphic Poems. Oxford; New York: Oxford University Press, 1983. P. 1.

Эта данность только подтверждалась как искусствоведческими и литературоведческими работами по неомифологизму, которые к концу 90-х гг. оказались чрезвычайно популярны в западной науке, так и последующими уточняющими исследованиями орфических источников и их теософских оснований[177], включая новейшие масштабные труды Рэдклиффа Эдмондса III[178], во многом пересматривающие и некоторые датировки, и традиционные подходы к интерпретации орфизма в целом, но все же вряд ли разгоняющие до конца тот туман, что стоит за именем Орфея.

Известные на этот счет версии и гипотезы могут быть приведены в нашем рассуждении лишь с необходимостью осознать в общих чертах, с какой мифологемой нам предстоит работать, каков ее генезис и историософское наполнение. Трудно отрицать, что огромной долей своей популярности в современной культуре Орфей (кем бы он ни был) обязан не столько античным поэтам, сколько явлениям куда менее конкретным: «орфизму» или точнее – «орфике», т.е. немногочисленной орфической литературе, и, соответственно, «орфикам» – известным и неизвестным авторам этой литературы, а также первым философам и раннехристианским апологетам, которые оставили описания орфической теологии и этики. Филологи-классики не противоречили друг другу в одном: единственным, что объединяло понятия «орфическая литература», «орфики» и «орфизм», было имя Орфея[179]. «Таинственную притягательность этого имени, – писал М. Уэст, – не извели ни целые века его тривиального употребления, ни прикосновения хладнокровной науки»[180].

Мудрствующие мужи Античности или просто истовые приверженцы некого культа нередко «пользовались авторитетом» Орфея для усиления позиций собственной философии, а также моделировали поэтику мифа созвучно духовному

---

[177] См. Приложение № 4.33. С. 186.

[178] *Radcliffe G. Edmonds III.* Myths of the Underworld Journey: Plato, Aristophanes, and the 'Orphic' Gold Tablets. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. 288 p. *Id.:* 'Orphic' Gold Tablets and Greek Religion: Further along the Path. Cambridge: Cambridge University Press, 2011. 396 p. *Id.:* Redefining Ancient Orphism: A Study in Greek Religion. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2013. 464 p.

[179] *Linforth I. M*. The Arts of Orpheus. P. 292; *West M.* The Orphic poems. P. 2.

[180] *West M.* The Orphic poems. P. 263.

запросу и социально-политическому контексту времени. Так называемая «*орфическая литература*» не имеет четко выстроенных критериев идентификации и из доподлинно сохранившихся представлена лишь двумя поздними памятниками, которые датируются учеными приблизительно: «Орфические гимны» (период с II по V в. н.э.) и «автобиографическая» поэма «Аргоновтика» (после IV в. н.э.)[181]. *Орфиками* традиционно назвали авторов, что ввели и поддерживали моду приписывания неких текстов Орфею: «История орфизма – это история этой моды»[182]. Р. Эдмондс III, объясняя принцип прикрепления ярлыка «орфический», будь то автор, культ, мистерия или литература, провидит аналогию с современным термином «Нью Эйдж», который употребляется не применительно к какому-то определенному религиозному движению, но к совокупности разных, отчасти схожих по ряду формальных признаков течений синкретического характера на основе религиозно-просветительской эклектики. Как и понятие *религии «нового века»*, определение «орфический» могло употребляться древними с позитивной (чистота, просветление, приближение к истинной божественности) и негативной (ересь, ханжество, смешной абсурд) окраской. А главное, что при таком положении вещей непременно могли иметь место случаи (они наследовались и традицией изучения орфизма), когда объект, причисленный к орфическим, таковым и не являлся, как и наоборот: ряд артефактов без соответствующих опознавательных знаков мог оставаться без внимания[183].

Зачин орфической литературе, вероятно, дала ранняя пифагорейская школа, позже, в середине V в. до н.э. Орфей был внедрен в уже существующие культы дионисийско-вакхического характера, так или иначе близкие пифагорейской доктрине. О «куче книг Орфея и Мусея» упоминает Платон[184] – очевидно, генеалогическая чехарда в именах древних певцов и учрежденных ими ритуалах относится уже ко времени его жизни[185]. В эллинистический период литература об

[181] См. Приложение № 4.34. С. 186.

[182] *West M.* The Orphic poems. P. 3.

[183] *Radcliffe G. Edmonds III.* Redefining Ancient Orphism: A Study in Greek Religion. P. 5.

[184] См.: *Linforth. I.M.* The Arts of Orpheus. P. 75.

[185] Орфей ученик Лина или Мусея, либо сын Мусея, либо учитель Мусея (*Платон*. Государство II, 363 с. // *Лебедев А.В. (сост.)* Фрагменты ранних греческих философов. Ч.1. С. 41).

орфико-дионисийских культах широко распространяется по всей Греции и ее новым территориям, а к I в. до н. э. количество памятников, ссылающихся на имя Орфея, становится поистине огромным[186]. Например, в прозаическом «Hieros Logos», относящемся к неопифагорейской орфике, «Пифагор» утверждает, будто откровение о том, что числа являются сущностью мира, он получил от Орфея[187]. Тогда же появляются поэмы «Гимн числу» и «Лира», в комментариях к которым встречаются интересные аналогии между числом струн Орфеевой лиры и семью музыкальными ступенями, находящимися в квантитативном соответствии с небесными сферами[188]. Дальнейшую путаницу в «поэмах Орфея» и в сути связанных с ними мистериальных культов усугубила иудейская культурная традиция, в которой Орфей оказывался первым смертным, прозревшим для разумения утопии политеизма и наставляющим своих последователей в духе «истинной веры». Для укрепления в глазах греков понимания важности и древности своей культуры иудеи прибегали к очевидным подлогам или вольным доработкам текстов греческих авторов: поэтому в одних сочинениях Орфей передает свое тайное знание Мусею, в других же – становится лишь его учеником и сам научается божественному откровению от Мусея, отождествляемого, по-видимому, с Моисеем[189]. Эпитет «орфический» нередко закреплялся и за множеством других новых религиозных течений эллинистического периода, преимущественно пантеистических. Философия, будучи проводником в нравственной жизни, хотя неизбежно касалась вопросов духовных, оставалась, прежде всего, областью интеллектуального поиска, была оторвана от религиозной практики. Между тем, у людей была потребность в религии, где вера и ритуал были бы объединены, религии, что унимала бы тревогу за благополучие души в этом мире и за его неведомыми пределами. Эта потребность находила удовлетворение в тех самых культах, что позже тематически были объединены под именем Орфея.

[186] *Linforth I. M.* The Arts of Orpheus, p. 179-182.

[187] *West M.* The Orphic Poems. P. 19.

[188] Авторы астральных мифов называли и другое не менее символичное число струн на лире Орфея – девять. См.,напр.: *Псевдо-Эратосфен*. Катастеризмы, 24.

[189] *West M.* The Orphic Poems. P. 22-23.

Согласно И. Линфорту, эту манифестацию религиозного инстинкта во всем ее многообразии и безграничности можно назвать *орфизмом*[190].

Дорога, которой Орфей пришел в европейскую культуру, выстланная гипотезами и вольными домыслами, упрямо сохраняет ареол тайны. Согласно масонской традиции, культ Орфея родственен герметическому учению, широко распространенному по всему Средиземноморью в дохристианскую эпоху. Таким образом, Орфей, получая от Аполлона лиру, сделанную Гермесом[191], наследует древнее египетское знание. Современный американский исследователь Мартин Берналь утверждал, что само имя Орфея[192] имеет египетские корни и является лишь древнегреческой транскрипцией египетского слова «orpais» – принц-наследник[193]. Для Эллады, если верить Платону, орфизм – это отчасти аполлонизация культа Диониса: «Вдохновенное прорицание мы возвели к Аполлону, а посвящение в таинства – к Дионису»[194]. Вообще, когда Орфей понимается как медиатор между Аполлоном и Дионисом (наверное, только так его и следует понимать), гораздо больше вопросов вызывает связь с последним. Адекватной причины – «как так получилось?» – наука не называет; есть лишь открытый для интерпретации круг свидетельств этой связи[195]. Сходство между Орфеем и Дионисом окончательно было определено греческой мифологической традицией. Кратко напомним, что у Диониса, введенного в мифологию позже остальных богов, было два рождения: от союза Зевса с дочерью Персефоной-Корой появляется наследник трона – рогатый младенец Загрей, которого титаны по наущению Геры, настигнув после длительных преследований и метаморфоз, растерзали, затем же семь кусков его тела поджарили и съели. Разгневанный Зевс испепелил титанов молнией. Останки Диониса Аполлон похоронил в Дельфах (не забудем, что Аполлон же хоронит голову Орфея), а сердце – сама сущность бога «в первом воплощении» – было

---

[190] *Linforth I. M.* The Arts of Orpheus .P. 305.

[191] См.: Гимны Гомера III 496; *Цицерон*. О природе богов III 56.

[192] См. подробнее приложение № 4.35. С. 187.

[193] *Bernal M.* Black Athena: The Afroasiatic Roots of Classical Civilization, Volume III: The Linguistic Evidence. Rutgers University Press, 2006. P. 171.

[194] *Платон*. Федр / Пер. с древнегреч. А.Н. Егунов. Примеч. А.А. Тахо-Годи // Платон. Собрание сочинений в четырех томах. / Под общ. ред. А.Ф. Лосева и В.Ф. Асмуса; Т. 2. М.: Мысль, 1994. С. 175.

[195] См. подробнее приложение № 4.36. С. 187.

спасено Афиной.[196] Дальнейшая судьба этого сердца чадит мраком противоречий, однако, известно, что при его участии или без того, Дионис был рожден вновь, от Зевса и смертной фиванской царицы Семелы. Ослепленная ревностью Гера всячески пыталась навредить божественному ребенку и в итоге наслала на него безумие. Дионис скитался по свету до тех пор, пока во Фригии богиня Кибела-Рея не исцелила его и ввела в свои мистерии. Страшные беды случались с теми, кто не желал признавать Диониса богом. Известно, что далее Дионис спускался в Аид, откуда вывел свою мать, и вместе они поднялись на небо[197]. Предположения о том, что Дионис отождествлялся с рядом древнеиндийских богов (впрочем, в период Римской Греции отождествление Диониса с Осирисом тоже имеет место[198]) и культ его – ведического происхождения, можно встретить у многих исследователей[199], в том числе, например, у предтечи русского символизма В.С. Соловьёва в его студенческой работе «Мифологический процесс в древнем язычестве»[200] (1873).

Объяснение причастности Орфея к дионисийским таинствам дает Диодор Сицилийский: «Некоторые, в том числе и Эфор, считают, что идейские Дактили родились на Иде во Фригии, а затем вместе с Мигдоном переселились в Европу. Будучи чародеями, они занимались заклинаниями, обрядами и мистериями и во время своего пребывания на Самофракии произвели на местных жителей очень сильное впечатление. Живший же в те времена Орфей, который был наделен от природы особым дарованием к поэзии и пению, стал их учеником и первым обучил эллинов обрядам и мистериям»[201]. При этом известно, что Орфей поклонялся богу Солнца еще в те времена, когда Аполлон разделял Дельфийский оракул с Ночью[202].

---

[196] *Лосев А. Ф.* Мифология греков и римлян. С. 167, 191.

[197] См.: *Аполлодор* III 5, 1-3

[198] См. напр.: *Диодор Сицилийский*. Историческая библиотека: Кн. I 19, 7-8 и там же кн. III 63, 2-5.

[199] Подробнее см.: *Бухарин М.Д.* Индийские походы Диониса и Геракла в античной литературной традиции. // Индия и античный мир. М.: Восточная литература, 2002. С. 138-190.

[200] См.: *Соловьев В.С.* Мифологический процесс в древнем язычестве // Владимир Соловьев. Собрание сочинений в 12 т. Т. 1-2. Брюссель: Жизнь с Богом, 1969. С. 1-26.

[201] *Диодор Сицилийский*. Историческая библиотека: Кн. IV – VII. Греческая мифология. Изд. 2-е. СПб: «Алетейя», 2005. С. 255.

[202] *Плутарх*. De sera numinis vindicta 566b: Пер. Л. А. Ельницкого // Плутарх. Исида и Осирис. / Сост. С. И. Еремеева. (Серия «Вершины мистической философии»). Киев, Уцимм-Пресс. 1996. С. 128-171.

Культ Аполлона, возможно, имеет гиперборейское происхождение[203]. И Орфей, по утверждению М. Уэста, несомненно, пришел в греческую культуру из Фракии, точнее, через Фракию с дальнего севера, из региона, где были распространены шаманские практики[204].

Подтверждение этой версии находим у современного мифолога М. Элиаде: «…Целители или экстатики, которых можно было бы сравнить с шаманами, не связаны с Дионисом. <…> Несколько легендарных греческих персонажей, которые выдерживают сравнение с шаманами, относятся к Аполлону. Считается, что именно с Севера, из страны Гипербореев, родины Аполлона, они прибыли в Грецию. <…> Собственно орфизм ничто не сближает с шаманизмом. <…> Что касается Орфея, то в мифе о нем есть несколько элементов, которые можно сравнить с шаманской идеологией и техникой. Самым существенным является, конечно, его спуск в Ад с целью возвращения души его супруги Эвридики. <…> Орфей представляет и другие черты «Великого Шамана» — его искусство исцеления, «колдовские чары», любовь к музыке и животным, гадательные способности. Даже его характер «героя-цивилизатора» не противоречит лучшей шаманской традиции. <…> Наконец, последняя деталь мифа об Орфее является отчетливо шаманской: отсеченная вакханками голова Орфея плыла и пела до самого Лесбоса. Впоследствии она служила оракулом. Известно, что черепа юкагирских шаманов также играют свою роль в гадании»[205]. Действительно, в цепочке «Аполлон – Орфей – Дионис» можно обнаружить те или иные шаманские элементы. Исключительная роль здесь отводится катабазису. Даже относительно Аполлона, помимо случаев «аполлонического гнева» (Марсий, дети Ниобы, Ахилл и др.) и мистико-экстатических практик (Дельфийский оракул, Аполлон-Мойрагет — «водитель мойр – богинь судьбы»), от Плутарха нам известно и о его сошествии в Аид[206]. И все же не станем спешить называть «шаманским» происхождение этой

[203] Данные греческого языка не позволяют раскрыть этимологию имени Аполлона, что свидетельствует о неиндоевропейском происхождении образа (*Лосев А.Ф.* Аполлон» // Мифы народов мира. 2-е изд. М.: Российская энциклопедия, 1994. Т.1. М., 1994. С. 92-96).

[204] *West M.* The Orphic Poems. P.4.

[205] *Элиаде М.* Шаманизм: архаические техники экстаза, Киев: «София», 2000. С. 208-210.

[206] *Плутарх*. Plu. Def. Or. //Об упадке оракулов 21. Цит. по: *Лосев А.Ф.* Мифология греков и римлян. С .416.

мифической троицы. Кандидатуры Аполлона и Диониса не удовлетворяют одному простому условию: шаман не бог, а человек. Полагаем, что случай Орфея и Эвридики следует определять прежде всего не как «шаманскую» структуру, но как культурную универсалию. М. Элиаде об этом не пишет прямо, но для подтверждения своих заключений о природе греческого Орфея приводит примеры распространенности мифологемы «нисхождения в Ад» у североамериканских индейцев, называя этот феномен «североамериканским орфическим мифом»[207]. Человек, потерявший жену, отправляется в потусторонний мир, где для возвращения супруги к жизни вынужден проходить тяжелые испытания, назначенные владыкой загробных чертогов; в конечном счете его постигает неудача, а затем и скорая смерть, обещающая воссоединение – все герои и мизансцены действительно подходящие. Но, объективно говоря, миф об Орфее не дает никаких свидетельств об инициации певца (его причастность к каким-то таинствам до спуска в Аид никак не фиксируется), полоса испытаний четко не выражена, и, наконец, нет прямого подтверждения связи Орфея с экстатическими практиками. Без этого набора версия о шамане может оказаться несостоятельной[208]. Кстати, экстазом греки могли называть и поэтическую суггестию[209], и просто «одержимость» поэта музой: «Все вы приобщены к философскому безумию и вакхованию, поэтому все вы услышите <…> а слуги и любой другой непосвященный и неотесанная деревенщина — затворите уши превеликими воротами»[210]. Вероятно, в сошествии в Аид за возлюбленной душой куда более важна *универсальность мифологемы*, а не та атрибутика, которая делает или не делает ее шаманской. Мотив широко представлен в мировой мифологии, и организация такого загробного контакта живых и мертвых возлюбленных супругов известна самая разная. Гендерная маркировка так же может быть изменена, как, например, в легенде о самоотверженной и благочестивой Савитри из

[207] *Элиаде М.* Шаманизм: архаические техники экстаза. С. 169.

[208] Подробнее об опровержении этой версии см. в: *Кузнецова А.С.* Шаманизм и орфическая традиция // Гуманитарные науки в Сибири. Новосибирск: Изд-во СО РАН, 2007, N № 1. С. 49-53.

[209] См. подробнее приложение № 4.37. С. 187.

[210] *Платон*, Ион (636 b)

древнеиндийского эпоса «Махабхарата»[211]. Здесь уже жена ведет диалог с богом смерти, не желая расставаться с почившим супругом. Ее секрет не в музыкальной одаренности или приобщенности к тайным знаниям, а в факте любви как таковой. Более того, ее сила (а действует Савитри одними только мудрыми речами) оказывается достаточной для того, чтобы бог Яма согласился исполнить невиданное без каких-либо подвохов. В китайских «Записках о поисках духов» (IV в. н.э.) так же встречаются подобия этого мотива[212]. Древнейшим же аналогом, безусловно, выступает шумерский эпос о Гильгамеше, а конкретнее XII песня, где Энкиду, друг Гильгамеша, спускается в подземный мир, чтобы достать провалившийся в преисподнюю магический барабан. Там он вынужден отрешиться от земных страстей, но, нарушив ряд запретов, Энкиду навеки остается узником дома усопших. Единственное, что после многочисленных увещеваний богов удается Гильгамешу, это войти в контакт с духом своего друга и узнать о том, как безрадостна участь загробного бытия[213]. Такое мифопоэтическое родство наводит на мысль о том, что Орфей-шаман – лишь одна грань гораздо большего комплекса, развивающегося внутри мифологического мышления. Этот комплекс отражает этапы формирования культурного героя: от космогонической избранности и мистериальной сверхчувственности к подлинно эстетическому образу, т.е. образу, различимому для рефлексии.

Итак, перед нами три пути, по которым Орфей мог прийти в европейскую культуру: южный (от герметической доктрины), восточный (от прадионисийского культа) и северный (от «гиперборейского Аполлона»). В книге римского автора Гая Юлия Гигина «De Astronomia» имя Орфея упоминается в ряду героев[214], претендующих на отождествление с загадочным созвездием Коленопреклоненного: «Располагаясь меж двух кругов, арктическим и летним, он

[211] См. подробнее: Повесть о Савитри // Махабхарата. Книга третья. Лесная (Аранньякапарва) / Пер. с санскрита, предисловие и комментарий Я.В. Василькова и С.Л. Невелевой. М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1987. С. 554-571.

[212] См. подробнее 2. 44; 15. 359; 15. 360 в: *Гань Бао.* Записки о поисках духов / Перевод с китайского Л.Н. Меньшикова. СПб.: «Азбука», 2000. 378 с.

[213] См.: *Дьяконов И.М.* Эпос о Гильгамеше // Эпос о Гильгамеше («О все видавшем») / Перевод с аккадского И. М. Дьяконова. М. – Л.: Издательство Академии наук СССР, 1961. С. 122.

[214] Также упоминаются Геракл, Кефей, Тесей, Тамирис, Прометей и Иксион. См. *Гигин* кн. II, 6.1-4.

обеими ногами и правым коленом определяет границу преждеупомянутого арктического круга, но при этом он ограничивает круг краем пальцев правой ноги, а всей левой ногой пытается раздавить голову Дракона.<…> Лира (созвездие – А.Ф.) расположена вблизи того места, которое находится между коленом и левой рукой того, кто зовется Коленопреклоненный. Сам ее корпус обращен к арктическому кругу, верхнюю же часть представляют направленной к южному полюсу»[215]. Возможно, это лишь интригующие совпадения, но остается фактом чрезвычайная теологическая и эстетическая амплитуда орфической мифологемы[216]. Именно сложный медиативный образ Орфея был выбран эмблемой дохристианских религиозных течений, лег в основу складывающейся европейской культуры: «Подобно тому, как весь готический пыл обратился на Царицу небесную Марию, Деву и Мать, так и тогда возник венок мифов, образов и изображений вокруг Деметры рождающей, вокруг Геи и Персефоны, и вокруг Диониса оплодотворяющего, – хтонические и фаллические культы, празднества и мистерии о рождении и смерти. Все это также мыслилось по-античному, телесно присутствующим. Аполлоническая религия молилась на тело, орфическая его отвергала <…> Это цветущее античное тело есть гробница! Здесь оно больше себя не *ощущает*; оно *познает* себя – и пугается того, что постигает. Отсюда начинается античная аскеза, ищущая освобождения от эвклидовского телесного существования с помощью строжайших ритуалов и искуплений, даже добровольной смерти. <…> Дорога от самоубийства Эмпедокла ведет вперед – к римским стоикам, а назад – к “Орфею”»[217]. Можно не соглашаться с О. Шпенглером, который все же называет орфизм религией, но его мысль о «роскошном единстве», о «совершенном творении», что представляла собой античная религия вообще, очень созвучна ходу наших рассуждений. Тем же единством и символом *таинственного спасения* был Орфей. Оттого так размыта

[215] *Гигин.* Астрономия III, 5.1, 6. // Гигин. Астрономия / Пер. и комм. А. И. Рубана. Вступ. ст. А. В. Петрова. (Серия «Античная библиотека». Раздел «Античная история»). СПб: Алетейя. 1997. С. 88.

[216] Ср.: *Berr R.* Orpheus und Sibirien, Annette1. Aufl. Hamburg: Galgenberg. 1988. 262 S.; *Wilkinson J.* Orpheus in Africa: fragmentation and renewal in the work of four African writers. Roma: Bulzoni, 1990. 247 p.

[217] *Шпенглер О*. Закат Европы: очерки мифологии мировой истории. Т.2. Временно-исторические перспективы. М.: Мысль, 1999. С. 293-294.

грань между пасторальными мотивами в раннехристианском искусстве и иконографией древнегреческого музыканта и мистагога.

В 1910 году на русский язык переведена книга французского археолога Соломона Рейнака «Орфей. Всеобщая история религий». Почему имя Орфея возглавляет ее название, автор объяснял так: «…Орфей был не только «первым певцом» <…> он был, по мнению древних, «богословом», по преимуществу, учредителем мистерий (таинств), обеспечивавших спасение людям, и, что весьма существенно, истолкователем воли богов <…> Отцы Церкви видели в нем «прообраз» Иисуса, так как он тоже, придя, чтобы научить людей, был одновременно и их благодетелем, и их жертвою <…> Между орфизмом и христианством существовали аналогии столь явные, столь определенные, что трудно было приписать их случайности; предполагали, что у них существовала древняя общность вдохновения»[218]. Безусловно, в Средние века эта общность еще не была осознана сполна; более того, этого и не требовалось, ибо, изъясняясь фигурально, жертва Орфея была принята, и его музыкальная чудесность, предвосхищающая формирование одной из мировых религий, утвердилась в *слове,* в торжестве веры. В мифопоэтическом пространстве как культурный герой Орфей мог выступать под разными именами с апелляцией к христианскому мифу, к мотивам куртуазности или в отголосках местной языческой традиции. В.Л. Марченков отмечает, что средневековый миф об Орфее сохраняет все три формы мифа, известные Античности, т.е. миф как таковой, эстетический феномен, метафизическую аллегорию и собственно философскую мысль. Эсхатологическая диалектика, преисполненная трансцендентным видением полноты человеческой жизни, для визуализации этого видения прибегает к имманентным образам. Мифологическим воплощением такого синтеза становится Святая Троица, а музыкальным – средневековая полифония[219]. Правда, связь, существующая между ними, не осознается ни музыкантом, ни теологом; вера в неделимую триединую

[218] *Рейнак С.* Орфей. Всеобщая история религий. Перевод с седьмого французского издания под ред. А.Е. Яновского. Вып. 1. М.: «Факел», 1919. С. 5.

[219] См.: *Marchenkov V. L.* The Orpheus myth and the Powers of Music. P. 43-44.

конструкцию бытия переживается в гармонии с неразрешимостью ее тайны. Единственная сила, которая все же не пощадит этой гармонии – всепроникающий разум ученого. Абстрактный рационализм и индивидуалистическая свобода в конечном счете взорвут холизм средневекового мира[220]. «Средневековье основано на примате трансцендентных реальностей, – писал А.Ф. Лосев. – Новое же время превращает эти реальности в субъективные идеи»[221].

Такое превращение не произошло стихийно; двигателем этого процесса был дух эпохи Возрождения. Своей теургической мощью он был обязан, конечно же, не грядущей буржуазной вере в *силу знания*, а той самой светлой, гармоничной культуре, которая его выносила и собственно *знание* сберегла – культуре, которая позже станет предметом самозабвенной клеветы Нового времени и укором барочно-классическому чувственному эстетизму. Момент переходности отмечен воспоминанием истории Орфея: певец Эллады в своем первозданном вдохновенном образе заклинателя природы возвращается в артистически возрождающуюся Европу. Однако мистическое, одухотворенное содержание мифологемы очень скоро сменится барочной аллегорией. Другими словами, Орфей на этот раз из ренессансного посредника между Богом-творцом и творцом-человеком превратится в абстракцию, а его путь – в наукой заданный порядок вещей с отрицанием всякой чудесности. Иллюзорность вытеснения магического начала научным в конечном счете вела к колоссальному обострению чувственности, доказывая утопичность попытки заменить Орфея-мистагога всезнающим ученым. Разорванные связи с трансцендентной реальностью, неизбывное угасание сверчувственного давали мощный импульс только одному направлению развития мысли (в т. ч. научной) – в сторону земного бессмертия[222]. В преддверье эпохи Просвещения, когда мифическое в принципе будет вытеснено на периферию сознания как иррациональная структура, представляющая сугубо декоративно-аллегорическое прочтение пережитка древности, миф об Орфее

[220] *Marchenkov V. L.* The Orpheus myth and the Powers of Music. P. 60.
[221] *Лосев А.Ф.* Диалектика мифа. С. 157.
[222] См. Приложение № 4.38. С. 187.

неожиданно раскроется в психологизме: в феноменологии любви, искусства и игры как торжества чувственной жизни над непознанной смертью. Пожалуй, именно столь удачное соединение этих концептов и обеспечило орфической линии бесспорное преимущество над мифологемой абсолютного ревнителя имманентности Сизифа, которой прежде всего недоставало эстетического содержания для созвучия идеям немецкой философии второй половины XVIII – первой половины XIX вв.

С одной стороны, «немецкий дух», разбудивший романтиков, явил европейской культуре экзальтированную форму аполлонического индивидуализма (субъективизм, получивший в обосновании И. Канта положительную оценку, достигает апогея) но, с другой стороны, романтизмом же впервые был задан вектор проникновения в мировую мифологию, вектор познания многообразия культур (И.Г. Гердер). Разочарование в разуме, состояние дискретности и разобранности всего человеческого мира, оставленное в наследство Просвещением, обратило романтиков в новую веру: они создают свой миф, отличный от античного и средневекового все тем же перевесом имманентного запала, на этот раз подкрепленного идеей вечности и всемогущества искусства. Только художник может воссоздать утраченное единство и гармонию. На этой же эстетически подготовленной почве рождаются глобальные искания «высшего романтизма» Ф. Шлегеля, философия мифа Ф. Шеллинга, а затем и живой миф Ф. Ницше, что в конечном счете пророчит неизбежный всплеск коллективной дионисийской энергии, призванной разрушить торжество индивидуализма, как это некогда случилось в истории античного мира.

Так, миф об Орфее от романтического своего звучания, где он выступал больше как аллегория упования на силу человеческого гения в искусстве, к концу XIX в. являет сложную синкретическую форму: негасимый дух романтизма должен ступить на одну землю с реализмом и позитивистской парадигмой; художник – метафизически воссоединиться с Премудростью Божьей. Орфическая концепция буквально возвращается к тому многослойному наполнению, что имело место в предвосхищении новой эры. Идейное естество модернизма (в особенности его

символистской среды), открытое к сверхчувственному и не чуждое чувственности, будучи исторически укорененным в культуре распада и сакральности одновременно, реализует заданный курс на теургию гиперромантически, оккультно-мистически или религиозно-утопически. Рубеж XIX–XX вв. дает развитие целой программе внеисторической мифологизации, хотя эстетическое свойство этой мифололгизации возникало как раз в теснейшей связи с политической историей того времени. За первую половину прошлого столетия в *творческом хронотопе* (М.М. Бахтин)[223] мифа об Орфее синтезировалось игровое и утилитарное, художественное и идеологическое. Орфей снова оказался между разрушающейся аполлонической кантианской эстетикой и дионисийским зовом древности, пробудившейся коллективной стихией. Здесь определенно пора заметить, что образ Орфея как символ художественного языка и философема обращает на себя особое внимание именно в ситуации переходности. Более того, можно рассматривать Орфея как самодовлеющий *символ переходности*.

Орфей – заклинатель природы, тот, что, стоял по ту сторону смерти, тот, что проповедует воссоединение распавшегося мира – Орфей, обещающий бессмертие. Три мифа от вдохновенного прозрения Ф. Ницше пронизывают культуру XX века: миф о музыкальном источнике аполлонически-дионисийского следования творческого гения, миф о Сверхчеловеке и миф о Вечном возвращении. Присутствие Орфея в коллективном и индивидуальном переживании этих мифов представлено в разных формах: от имплицитной до опытно-эстетической и нуминозной. Основная сложность в том, что отмерить это присутствие в исторических или каких-либо других научных категориях вряд ли удастся: здесь культура не поддается схематизации, так же, как природа ничего не знает о приписываемых ей законах. «Тени несозданных созданий» – проблемы, поставленные художниками и мыслителями столетие назад, далеки от разрешения в начале XXI в.; процессы, обозначившиеся в эстетике модерна и авангарда, в тоталитарной идеологии, на сегодняшний день – процессы незавершенные. Об

[223] *Бахтин М.М.* Формы времени и хронотопа в романе // Вопросы литературы и эстетики. С. 403.

этом говорят уже сам интерес к теме орфического мифа, будто бы дающего надежду на выход из обманного единства гипертекстуальности, и *потребность вернуться* (переродиться) в эпоху гносеологической мифопоэтики из эпохи гносеологического разноречья. Иными словами, это рефлексивно непреодоленное состояние переходности. «Реальному и опытному переходу человека к иному бытию, – писал Н.А. Бердяев, – будет соответствовать и иная гносеология. Гносеология зависит от духовного роста человека, и у нас нет еще гносеологии, соответствующей высшему духовному бытию»[224]. Очевидно, разительное несходство духовно-эстетических оснований той и нынешней культур существенно осложняет всякое продвижение. При избыточностьи имманентного в модели бытия, которая в актуальном состоянии не совпадает с познанием, а трансцендентное означает скорее полное небытие, чем имманентность человека Богу, пока недостает твердой уверенности в том, что, повернувшись вопреки запрету, Орфей обрел большее и ничего не потерял. От идеального самопереживания (безграничного духа внутри себя) он указал путь к переживанию другого, т.е. души, отверзнутой бессмертию[225]; в отличие от героев, которые по необходимости древнего страха шли к вечной жизни, Орфей стал певцом ее и теургом.

Выводы по первой главе:

1. Вслед за М.М. Бахтиным мы определяем *текст* как первичную данность и исходную точку всякой гуманитарной дисциплины. В объектном поле исследования находится особая категория текстов культуры – *художественный текст*. В толковании этого понятия мы придерживаемся широкого подхода (П.С. Волкова, А.Ю. Ивлева, Е.В. Левченко, Ю.В. Серебрякова, С.Н. Соколова, Г.И.

[224] *Бердяев Н.А.* Смысл творчества (опыт оправдания человека). М.: Изд-во Г.А. Лемана и С.И. Сахарова, 1916. С. 91.

[225] «Душа – не осуществивший себя дух, отраженный в любящем сознании другого (человека, Бога) <…> с точки зрения переживания мною другого становится убедительным постулат бессмертия души, т.е. внутренней определенности другого, внутреннего лика его…» (*Бахтин М.М.* Автор и герой в эстетической деятельности. С. 184).

Фазылзянова и др.) и определяем художественный текст как лингвистическую и металингвистическую совокупность артефактов, произведенных креативно-эстетическим движением духа.

Проанализировав положения трех самостоятельных школ философии текста (философско-герменевтической, структурно-семиотической и постструктуралистской) в соотношении с теорией М.М. Бахтина, мы старались прийти к ключевым пунктам диалога между ними, поскольку в настоящем исследовании неизбежна установка на методологически интегративный принцип. Последнее обусловлено данностью материала диссертации, который предполагает постоянную коммуникацию культурных парадигм, национальных культур, художественных жанров и форм. В сближении с герменевтической теорией был сделан акцент на идею *персонологической диалогичности художественного текста* (В. Дильтей, М.М. Бахтин). В рамках структурно-семиотического направления рассматривался в основном подход Ю.М. Лотмана (особенно те, работы, где ученый совпадает во взглядах с М.М. Бахтиным на металингвистическую область текста культуры). Значимой для данного исследования стала мысль Ю.М. Лотмана о том, что в отношении внелингвистического объекта язык интерпретатора выходит на мета-уровень и всегда создает лишь новый слой символизации. Так, Лотман, по сути, происходит к тезису о разомкнутой (открытой) структуре, ибо процесс символизации непрерывен и незавершим. Модель текста культуры как «открытой структуры» (Н.С. Автономова) выступает методологическим «мостом» между филологией и философией: для них текст – общий материал, из которого выкраиваются разные объекты и предметы. По итогам интегративного и междисциплинарного рассмотрения понятия художественный текст мы пришли к пониманию 1) отношений текста и его интерпретации (ресимволизации) как *открытой структуры*; 2) *диалога* как формы коммуникации значительно более глубокой, чем текст; 3) неограниченности, разноречивости, идеолого-диалогической природы художественной коммуникации как магистральной концепции современного гуманитарного знания.

Перейдя к вопросу онтологии художественного текста, мы отталкивались от условия, что *первичная порождающая модель*, основанная на надструктурных и внехудожественных заданностях, есть принцип конструирования всего потенциала художественного произведения (А.Ф. Лосев). За этой моделью подразумевается синкретическая праформа мифологического мышления. Кратко проследив этапы становления философии мифа, приходим к пониманию, что в общем виде история подходов к мифу представляет собой чередование *демифологизирующей* и *ремифологизирующей* традиций. Первая смотрит на миф как на аллегорию, эстетическую деталь или энигму, требующую рационализированного осмысления. Ремифологизация представляет научную или художественную попытку вторичного переживания мифа, постижение сакрального знания через трансформацию и ресимволизацию жизни и творчества, а также утверждает неизбывное присутствие мифа в современной социокультурной системе. Безусловно приоритетным является тот взгляд на миф, который был близок авторам, работы которых составили источниковую базу данного исследования. Поскольку его хронологические рамки и материал фактически ведут к пересечению именно со второй традицией, на ней мы остановились подробнее.

В этой связи была рассмотрена цепочка преемственности в ремифологизирующем подходе к художественному тексту между западными и отечественными учеными разных поколений (Ф.В.Й. Шеллинг, Ф. Ницше, А.А. Потебня, Вяч. Иванов, М.М. Бахтин, С.С. Аверинцев, А.Ф. Лосев и др.). В силу того, что одной из характерных черт этой традиции в первой половине XX века была опора на религиозное сознание как на область бытования субстанции мифа в современном логическом мышлении, мы выделяем *прарелигию* как сферу действенного культа, чистую субстанцию обряда, составившую позже ядро мифа (единое, ритуальное, дотекстовое наполнение сознания). Близким к этому понятию является исторически первичный феномен *прамифа* – архаичного относительно текста и слова представления, выделяющегося из эмоциональной сферы при первичном акте культа (Вяч. Иванов). Картина прарелигиозной жизни запечатлена в мифе, который является одновременно потенциальным текстом и скрывает в себе

действие (обряд). Обрядовая часть мифа скрыта от современного исследователя, хотя именно она позволяет говорить о полном постижении сакрального текста. Ретроспективно природа любого художественного текста так же ведет к чувственно-эмоциональному фону прамифа, как некогда путем поэтапных усложнений, отдалений от чистой мифологемы миф превратился в текст.

Современное мифотворчество в форме художественного текста – *неомифологизм* – в данной работе вслед за Т.А. Апинян мы определяем как цикличное явление, присутствующее в рамках различных культурных парадигм и индивидуального сознания и характеризующиеся обращением к иной форме отражения реальности с особой онтологией и эпистемологией. Так, под *неомифом* понимается феномен непреходящего тяготения текстовой культуры к возведению альтернативной реальности, где логоцентрическая неподвижность текста была бы преодолена прарелигиозной сверхчувственностью.

Для философского поиска, направленного на *интуитивно-эстетическое единство* (М.М. Бахтин), художественный текст (сфера искусства) является чистейшей формой рецепции мифа. Установив, что художественный текст как синтез мифологического и современного мышления причастен к уровню *архетипа* (Вяч. Иванов, С.С. Аверинцев, М.М. Бахтин), мы определили последний как проводящий комплекс, прерывисто проецирующий содержание (образы и законы) коллективной памяти на сферу индивидуального мышления и творчества. Именно архетипом приводится в движение неомифологизм. Понимая неомифологизм одновременно как принцип творчества и принцип интерпретации художественного текста, мы указали на возможность синкретизации подходов Вяч. Иванова (*мифологическое мышление*), М.М. Бахтина (*участное мышление*) и Ю.М. Лотмана (*текст как интеллектуальная личность*).

В работе были выявлены основания *художественного мифологизма (неомифологизма)*:

1) саморефлексия и рефлексия культурная. Неомифологизм имеет *реверсивный принцип*: доходя до предельных форм художественный стиль (эпохальный или индивидуальный) поворачивает вспять, в сущности, к

прарелигиозной простоте (*переход от риторической ориентации к стилистической,* по Ю.М. Лотману).

2) рецепция и традиция. *Рецепция* всегда личностна, осуществляется в синхронном контексте единственного события, в котором уже интегрирован контекст культуры в целом. *Традиция* в отдельных случаях способствует рецепции, но сама по себе не способна порождать новое. Так, неомиф не является продолжением мифа, а лишь воспринимает духовное звучание первоначала, поворачивается к нему, но всякий раз генерируется, высказывается заново и порождается синхронной культурной средой.

2. Рассматривая искусство как феноменологическое движение творческой энергии от умозрительной к телесной экспрессии, мы сосредоточены на *мифопоэтической* его составляющей. Мифопоэтика, представленная в форме неомифологического творчества, была определена как *гносеологическая,* т.е. поэтика мысли, обращенной к альтернативному знанию, к рефлексии слова как части целого, ищущего свою утраченную вместе с мифом полноту выражения. *Мифологема* как часть мифопоэтического контекста представляет собой первообраз или первосюжет, приобретающие в творческой интерпретации статус символа. Это *диалогическая*, кросскультурная идея, которая в сакральном тексте и конструктах религиозного сознания может воплощаться в форме *теологемы*, а в творчестве – приобретать очертания *философемы*. В таковой данности мифологема вступает в *интертекстуальные связи* и уже в облачении неомифа представляет самостоятельный предмет исследования.

Стремясь взглянуть на феномен интертекстуальности с позиции феноменологической герменевтики как на принцип вращения и возвращения мифологем и их производных в мифотворческом «разноречии» мира культуры, мы рассмотрели морфологию этого явления не только на современном этапе с момента введения самого термина (Ю. Кристева, 1967 г.), но и в рамках предвосхищающих концепций, а именно: филологических – Ж. Лакан, Ж. Деррида, взгляды ученых группы ОПОЯЗ, М.М. Бахтин, Г. Лансон, Г. Рюдлер, и нефилологических – А.

Варбург (миграция символа как носителя живой памяти архетипа, «лаборатория единой культурно-исторической науки об образах»), В.Б. Шкловский (остранение). Культурфилософское наполнение понятия было соотнесено с категорией *диалога культур*. Так, было установлено, что очагом создания мифопоэтического текста чаще всего оказывается область так называемой «третьей культуры» (Н.И. Толстой, Б.М. Соколов) – при тернарной модели культуры, или – пространство «малой традиции» (И.Г. Яковенко) – для бинарной модели. Вне зависимости от точного термина это пространство определяется как симбиоз народной культуры и индивидуальное нуминозное переживание, противопоставленные доктринам официальной религии и плотно укорененные в онтологическом и гносеологическом опыте человечества.

В соотношении интертекстуальности и диалогичности были проанализированы различные подходы к *пониманию* и *переводу* – опорных процессов как интертекста, так и диалога. В подходе к пониманию оптимальным представляется ориентир на концепции М.М. Бахтина и Г.-Г. Гадамера как компромиссные теории в феноменологической герменевтике. *Перевод* толкуется как двухуровневый ментальный акт, состоящий из межкультурного перевода (лингвистическое переложение) и внутреннего перевода, заключающегося в умозрительном открытии смыслов и происходящего уже в области одного языка. Благодаря такой интерпретации мы отмечаем присутствие перевода даже в зоне отсутствия слов.

Текстуальные связи между материалами источников настоящего исследования, были определены как пример «ненамеренной диалогичности» (М.М. Бахтин). Можно также говорить об отсутствии в них интертекста как намеренного приема. В работе используется широкий подход к явлению *интертекстуальности* как типу взаимодействия и миграции образов, символов, мифологем, теологем, философем в синхронном и диахронном планах диалога культур (И.В. Арнольд, И.П. Ильин, И.В. Кондаков, Н.В. Перова, Ю.С. Степанов, А.К. Устин, М.Б. Ямпольский). Нами были учтены вехи формирования русско-итальянских диалогических отношений, произведен анализ общего и индивидуального в таких

конструктах, как «Империя», «Возрождение», «модель будущего». Рассмотренные эпизоды данного диалога для отечественной культуры соотносятся с историческими этапами ее самоопределения в мировом пространстве. Этот процесс подразумевает постоянное вовлечение инокультурных текстов в макро-мир одной культуры, творческое извлечение из них новых смыслов и реинтерпретацию образов. Мифологема выступает как интертекстуальный источник. В рефлексии двух национальных культур метаморфозы (в том числе металингвистические) и мифопоэтическая рецепция данного текста (его перевод в русло конкретной ментальности и эстетики) будут представлять собой интертекстуальный процесс. Ввиду этого точнее говорить об *интертекстуальных мотивах*, в число которых мы включаем мифопоэтическую динамику внутри единого сюжета, философское и художественное раскрытие общих мифологем, «творческий хронотоп» (М.М. Бахтин) одного мифа как индикатор феноменологического сознания разных эпох или разных культур, вступающих в диалог открыто или заочно.

3. Полисемичность понятия *миф* в современных гуманитарных науках подводит к необходимости выделения разных уровней феномена, которые синхронизируются с определенным типом культуры. Таким образом, были определены четыре основные формы мифа:

миф в традиционных обществах, понимаемый как абсолютная реальность личностного мифологического познания, которая явлена современному толкованию в неполноценной (отсутствие элемента ритуала) текстуальной форме;

миф как объект философского (научного) познания (философия, а затем и социология мифа);

миф, реабилитированный художественным сознанием (мифопоэтическая символизация);

миф в социокультурной среде, функционирующий как идеологическая установка.

Структура мифа является незамкнутой, поскольку мифологическая составляющая культуры новейшего времени не может быть четко отделена от

рационального осмысления; миф продолжает эволюционировать в сложно фиксируемых для синхронного изучения масштабах. Отношение к мифу (превалирование одной из перечисленных форм) напрямую соотносится с направлением научной парадигмы и в целом с морфологией типа культуры (Н.А. Хренов). Так, исходя из типологии альтернативных культур П. Сорокина, культуру идеационального типа можно определить как бессознательно живущую мифом (1). Культура чувственного типа сохраняет интерес к мифу как к объекту, требующему рационализации (2). Культура смешанного типа (свойственная переходным эпохам) устремляется к сверхчувственной реальности, воспринимает миф как программу жизни и концепцию творчества. Такая культура допускает сосуществование по крайне мере трех форм мифа в коллективном сознании (2, 3, 4), но при этом творческая рефлексия всегда опережает научную.

В определении мифа для данного исследования, мы придерживаемся формулы А.Ф. Лосева. Исходя из этой установки, круг мифов об Орфее был проанализирован на предмет онтологических и гносеологических начал в сущности отдельно выделенных мифологем. «Чудесная личностная история» Орфея была представлена в четырех основных элементах: 1) хтонический Орфей – музыкант, повелитель живой и неживой природы; 2) Орфей – участник похода аргонавтов; 3) Орфей, вызволяющий Эвридику из Аида; 4) мистериально-профетическая деятельность и смерть Орфея. Поворотной линией в схеме данных элементов будет служить нисхождение Орфея в подземный мир, а связующим мотивом для всего комплекса – музыка.

Последовательно проследив этапы генезиса и трансформации целостной мифологемы, определив ее этимологические, географические и культурно-исторические пределы, мы осветили вопросы связи между мифом об Орфее и орфической теогонией и антропологией, орфической литературой и орфизмом. Также были выделены три пути, по которым Орфей мог прийти в европейскую культуру: южный (от герметической доктрины), восточный (от прадионисийского культа) и северный (от «гиперборейского Аполлона»). Уделив внимание проблеме новейшей интерпретации явления *орфизма*, мы пришли к пониманию крайней

размытости границ понятия орфического культа или орфической религии. Вслед за М. Уэстом определяем орфизм как своеобразную древнюю «моду» на авторитетное имя Орфея и дополняем это положение сравнением Р. Эдмондса III, который объясняет принцип прикрепления ярлыка «орфический» по аналогии с современным термином «Нью Эйдж». Так, орфизмом будет считаться не определенная система прарелигиозных воззрений, а «манифестация религиозного инстинкта во всем ее многообразии и безграничности» (И. Линфорт), совокупность разных, отчасти схожих по ряду формальных признаков течений синкретического характера на основе религиозно-просветительской эклектики. Основной чертой этого движения остается оппозиционность или альтернативность господствующей мировоззренческой парадигме.

Теологические основания орфической мифологемы позволяют проводить параллели между прарелигиозным культом и формированием основных христианских теологем. С учетом этого заключения фигура Орфея была рассмотрена ретроспективно в мифопоэтическом пространстве мировой культуры с Античности до XX века, что позволило отметить этапы формирования культурного героя от мистериальной личности к эстетическому образу, предмету научной, религиозно-философской и художественной рефлексии. Подкрепляя данный ряд положений широким историографическим материалом, мы фактически подтвердили тезис о соответствии мифовосприятия морфологическому типу культуры. При этом была выявлена основная тенденция, извлекаемая из ядра мифологемы еще в эпоху Возрождения: метатекст орфического мифа в корне связан с мечтой об *имманентном бессмертии*. Культура конца XIX – первой половины XX веков дает развитие целой программе внеисторической мифологизации. В основе ее лежат три мифа, заново открытых Ф. Ницше: миф о музыкальном пути творческого гения в преодолении аполлонически-дионисийского противостояния, миф о Сверхчеловеке и миф о Вечном возвращении. В каждом из них наблюдается имплицитное или явное присутствие элементов орфической мифологемы. Наряду с этим было отмечено, что за первую половину минувшего столетия в *творческом хронотопе* мифа об Орфее

синтезировалось игровое и утилитарное, художественное и идеологическое. Орфическая мифологема и образ самого культурного героя как символ художественного языка обращают на себя особое внимание именно в ситуации переходности. Орфей оказывается воплощением разрушающейся аполлонической эстетики и пробуждающимся дионисийским зовом коллективной стихии. Следовательно, Орфей может быть рассмотрен как самодовлеющий символ переходности.

Глава II. ТВОРЧЕСКИЙ ХРОНОТОП МИФА ОБ ОРФЕЕ В КУЛЬТУРАХ РОССИИ И ИТАЛИИ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Анализ «творческого хронотопа» мифа об Орфее в более широком временном охвате русско-итальянского диалога культур был проведен нами в отдельной публикации[226] и позволил прийти к следующим выводам.

С опорой на материал древнегреческой мифологии были выявлены связи мифической личности Орфея с архаичными культами Памяти и Аполлона. Хтоническая Мнемозина, олицетворявшая тотальное единство, собрание мира и всеведение, противостояла забвению (Лете) как разрушению порядка, разделению целого на части. В образе Великой богини Память связывала имманентный и трансцендентный миры, живое и мертвое, а также отвечала за ритуал воскрешения предков. Эти сферы влияния Памяти соответствуют как этапам развития культа Аполлона (от фетиша, к растительной и затем к животным формам), которые запечатлены в некоторых из его имен (Майрагет, Катабасий), так и центральной идее мифа об Орфее. В архаический период память уже включает в себя обязательное хорально-мелическое начало, но является неотъемлемой частью ритуала и всецело укоренена в коллективном чувстве.

В классический период из единства памяти выделяются несколько сфер, требующих самостоятельного управления. Забвение перестает непреложно противостоять памяти, а в связи с формированием письменной культуры становится благой необходимостью. Тогда же из синкретизма коллективной памяти высвобождается идея памяти индивидуальной; складывается представление о личности художника, поэта. Этот процесс хронологически совпадает с важнейшим в истории Античности ментальным поворотом от дорефлексивной к теоретической форме мышления (становление первых философских школ). Для орфической и пифагорейской традиции характерна соподчиненность индивидуальной памяти мировому порядку. Особое значение

[226] См. Приложение № 3.4. С. 62-84 или: *Фатеева А.С.* Время и пространство Орфея: принцип эстетической трансгрессии [Электронный ресурс] / А. С. Фатеева // Уникальные исследования XXI века. 2015. № 7 (7). С. 415-440. Режим доступа: http://cyberleninka.ru/article/n/vremya-i-prostranstvo-orfeya-printsip-esteticheskoy-transgressii

придавалось концепции целостности, взаимопритяжения любых раздробленных единиц. Так, дар муз – это возможность открытия сверхпамяти перед творческой индивидуальностью. Если Платон в учении о Мировой Душе и анамнезисе еще близок к орфикам, то у Аристотеля творческий индивидуализм постулируется уже явно, что параллельно совпадает с необычайно возросшей в эллинистический период популярностью мифа об Орфее. Анализ сюжета орфического катабасиса позволяет предположить, что миф об Орфее и Эвридике по нескольким параметрам открыто указывает на становление индивидуального самосознания со свойственным неповторимой душе эгоизмом и культом памяти. Привычные мифические истина и порядок нарушаются усугубившейся остротой индивидуальной памяти, не позволяющей смириться со смертью. Дополняется этот мотив уверенностью в бессмертии души другого, порожденной исключительно сознанием памятующим. Таким образом, фигура Орфея в какой-то мере иллюстрирует момент первичного осознания динамики творческой памяти.

Миф об Орфее в хронотопе «внешней памяти» (Ю.М. Лотман) русской и итальянской культур занимает неравное положение, в то время как архетипное влияние «внутренней памяти» может объяснять гипотетические пересечения в ряду универсальных категорий. Опираясь на труды отечественных археологов, мы указали на отдельные факты, которые можно рассматривать как общие или сходные для орфического дорелигиозного течения и древнейших верований в Северном Причерноморье. Как и в орфико-пифагорейской традиции, уже в период архаики в Ольвии, Херсонесе и на Боспоре в обрядово-ритуальной практике и скифско-эллинской мифологии имеют место следующие элементы: 1) вера в *странствие души по загробному миру и единение умерших с Великой богиней;* 2) *шаманские практики* и мифологическое наличие *медиатора* между пространствами живых и мертвых; 3) особое (мистическое) значение *зеркал* в погребальных культах; 4) ритуальное и художественное присутствие мотива *отсеченной головы;* 5) ритуальная *варка частей тела* с последующим мистериальным применением; 6) широкое распространение *солярных культов* и *культов подземных богов*; 7) соединение в Аполлоне ипостасей *врачевателя и*

пророка; 8) иконографическая символика *лебедя;* 9) *эсхатологически-эротическая тематика* в вазописи, схожая с южноиталийскими орфическими мотивам (Орфей и две сирены). Почти все вышеперечисленные представления и элементы наследовались славянским эпосом и древнерусским фольклором. В частности, отмечается связь между орфической доктриной, мифологией этрусков, славянским культом Волха и самой общиной волхвов, существовавшей на Руси вплоть до конца XIII в[227].

В Средние века присутствие орфической мифологемы в русской культуре отмечается *в локальных эпических интерпретациях* (Садко, Михайло Потык); чистота мифологического сюжета не сохраняется ввиду изначально обширного смешения культов, от эллинских и скифских до гиперборейской теории.

Европейское Средневековье продолжает орфическую идею сначала в раннехристианской иконографии (Орфей – Давид – Христос Добрый Пастырь), затем эсхатологическое трансцендентное видение получает воплощение в имманентных образах – в теологеме Святой Троицы, музыкальным выражением которой становится сакральная полифония. В Италии принципиальную роль в дальнейшей судьбе мифа играла специфика геополитического развития, выражавшаяся в феномене микро-культуры отдельных городов. Кроме образцов схоластической интерпретации наследия Овидия и Вергилия, миф об Орфее и орфическая концепция вскоре становятся подтекстами подлинного художественного творения – «Божественной комедии» Данте Алигьери. Расцвет флорентийского Возрождения, в частности, колоссальное влияние на культуру философов платоновской академии, обеспечат необычайную популярность «орфических элементов» в первую очередь в творческом сознании эпохи.

Уже в XVI в. орфическая тема становится абсолютной *гуманистической аллегорией,* наделенной прежде всего декоративной функцией. Новое время знаменует свершение ключевого поворота: когда в Европе средневековая полифония окончательно замещается музыкальной монодией (оперная реформа), в

[227] См.: *Соловьев В.М.* Языческий след // Слово. № 7-8. 1996. С. 19.

русской культуре происходит раскол монодического принципа, который был заданностью и музыкальной, и философской, ибо разделения между движением звука и движением мысли не предполагалось. Со второй половины XVII в. русская ориентация на европейское барокко еще соседствует с пережитками синтетического уклада культуры, однако формирование музыкальной и театральной практики следует исключительно западным образцам. Впервые Орфей под своим именем приходит в русскую культуру в одной из постановок придворного театра (1672–1676) царя Алексея Михайловича. Вплоть до конца XIX в. как в Италии, так и в России миф об Орфее находил воплощение преимущественно в музыкальной (оперной) форме. Барочный аллегоризм сменяется просвещенческой тенденцией упования на безграничность человеческого разума. Фигура Орфея превращается в завершенный художественный образ, чудесность которого может быть объяснена рациональной закономерностью, даром природы.

В XIX в. и в русской, и в итальянской культурах Орфей, даже если редко присутствовал номинально, подразумевался за широко применяемой метафорой могущества и пророчества поэзии или перевоплощался в других мифических певцов; его инструмент – *лира* – стал одним из самых распространенных поэтических образов.

Факторы, обусловившие принципиальное расхождение для России и Италии в культурной динамике XX столетия, сводятся, *во-первых*, к особенностям развития романтизма и реализма в русской и итальянской версиях, *во-вторых*, к тем социокультурным условиям, которых обеспечили разное наполнение феномена декаданса. Так, подъем и перерождение художественного самосознания, которые Россия ощутила в начале прошлого века, для Италии приходятся на 50-60-е гг. Эти периоды переходности совпадают с экстремумами популярности орфических мотивов и сюжетов в художественной культуре обеих стран. Однако, по нашему предположению, первая половина столетия для русско-итальянского диалога остается этапом активного мифотворчества, насыщенного идейными пересечениями и обращениями к общей внутренней памяти культуры.

Обзор русской и европейской специфики культуры начала XX в. нередко ведется в рамках категорий общего и частного; при обращении к проблематике конкретно русско-итальянского блока, на наш взгляд, аспект частностей представляется наиболее значимым и убедительным. Не останавливаясь подробно на этой области, заслуживающей детального теоретического осмысления, обозначим первостепенный вопрос, требующий сугубо индивидуального подхода: какова интерпретация *декаданса* для русской и итальянской культур?

Декадансные явления в Италии были *реакцией*, а в России – *предчувствием*. Итальянское разочарование в результатах выстраданного в веках объединения страны, в идеях позитивизма, во благах цивилизации изливалось как в поэтику регрессии, так и в авангардистскую самоиронию, демифологизирующую искусство. Пожалуй, красочным запечатлением встречи этих двух направлений можно назвать стихотворение А. Палаццески «Ярмарка мертвецов»[228] (1910), которое одновременно метафорически передает состояние культуры упадка. В этом состоянии Италия не была первопроходцем; как тенденция оно передавалось ей преимущественно из Фрацнии, контакт с которой в кругах интеллигенции был очень тесным. Россия же, на данном этапе как никогда приблизившаяся к европейской культуре, тоже проникалась, «заражалась» общеевропейской скорбью, однако на русскую душу скорбь эта ложилась иной тенью, совсем другую форму и энергетику нес в себе русский декаданс. Контраст, например, можно уловить даже в этимологии, не говоря о теории локальных поэтических школ: примерно синхронно с творчеством итальянских «*сумеречных*» поэтов в России публикуются манифесты *акмеизма*. Параллельные подражательные веяния в культуре начала прошлого века были, безусловно, сильны, но исконный заряд реализации этих веяний для каждой из культур был окрашен по-своему. Если для России конец Первой мировой войны сливался с концом империи и формированием большевистской культуры, то для Италии он стал началом фашизма. Не только идеологическая, но и безвременная, неопровержимая по сей

[228] *Palazzeschi A.* La fiera dei morti // L'incendiario (1910) // *Id.* Tutte le poesie. Milano: Mondadori, 2002. P. 193.

день культурологическая аналитика на предмет своеобразия этих путей была обоснована уже в «Итальянском фашизме»[229] (1928) Н.В. Устрялова. Разумеется, для сложения особенностей художественной культуры играла роль не только частная подоплека режимов, но и их длительность.

Мифологему Орфея в контексте русской философии и искусства целесообразно рассматривать именно на материале первой половины XX в. ввиду того, что более открыто и многогранно эта линия не представлена ни на одном этапе культурного развития. Для Италии экстремума увлечения орфическими мотивами опять же смещена больше ко второй половине XX в. При строгой хронологической замкнутости понимания культурных процессов этот факт можно было бы воспринимать как существенное препятствие для достижения цели исследования. Однако полагаем, что многие мировоззренческие и художественные явления первой половины XX века имеют тенденцию к «генетической» трансляции, т.е. присутствуют, если не в коллективном, то в индивидуальном сознании на протяжении всего столетия и не представляются до конца пережитыми сегодня. Диахронический диалог с современностью и с целостным контекстом XX века мыслится необходимым условием для раскрытия этого феномена.

Орфей как мифологическая личность, аллегория, завершенный художественный образ и философема иллюстрирует переход от диалектического принципа к *трансгрессивному*, который сохранялся в средневековой богословской мистике под формой *откровения* – преодоления непреодолимого предела. Антропоцентризм Ренессанса подготовил базу для трансгрессии в науке Нового времени и эстетике модерна. Неудивительно, что впервые к понятию близкому трансгрессии (Aufhebung – *нем.* «восхождение») обращается Гегель, имея в виду принцип выхода философа за пределы бытия и достижение состояния внешнего наблюдателя. Не прибегая непосредственно к данному термину, М.М. Бахтин обосновывает типично трансгрессивные жесты, которые можно видеть как за «карнавальностью», так и за принципом «себя-исключения». Позже собственно

[229] См.: *Устрялов Н.В.* Итальянский фашизм. М.: Вузовская книга, 1999. 192 с.

механизм трансгрессии получил обоснование в виде реакции на кризисное состояние культуры XX в. в работах французских постструктуралистов (М. Фуко, Ж. Батай)[230]. По нашему предположению, подходы к интерпретации орфических мотивов в философско-эстетическом наследии прошлого столетия во многом предрекают этот кризис и в него погружают. Археологии этого погружения фактически посвящено наше исследование. Миф об Орфее рассматривается в феноменологическом углублении по принципу *лестницы:* от понимания Орфея как самоценного мифопоэтического символа к его синтетическим свойствам и теургической нагрузке, далее от уровня теологем и философем к ядру орфической концепции – проблемам смерти и бессмертия, любви индивидуальной и вселенской.

Двигаясь вслед за Орфеем, русская и итальянская культуры идут индивидуальными тропами, на которых неизбежно встречаются общие тексты, реминисценции художественной памяти; путь от лежащей на поверхности орфической мифологемы романтико-аполлонической концепции поэта или шире – художника-творца как трансгрессивной личности – уводит дальше к духовному переосмыслению религиозной традиции, к поиску спасения в Вечности Любви и непреложно к проблеме бессмертия – той ступени, на которой национальные различия культур почти полностью стираются.

Вектор «движения к вечности» в XX в. направлен к имманентному полюсу, и иррациональность этого направления будет оправдана провозглашением абсолютной рациональности бытия. Здесь трудно не согласиться с В.Л. Марченковым: миф об Орфее, воплощенный в истории мысли и искусстве, стал напоминанием о несбывшихся обещаниях средневековой и романтической мистики, об ущербе рационализма, отрицающего чудо; сегодня голос Орфея взывает к преодолению ограниченности этих форм мышления, к диалектической метанойе[231]. Велики ли шансы, что призыв будет услышан? Художники минувшего

[230] См. подробнее в: *Фуко М.* О трансгрессии // Танатография Эроса: Ж. Батай и французская мысль середины XX века. М.: Мифрил, 1994. С. 271–308; *Батай Ж.* Эротика // «Проклятая часть»: Сакральная социология. М.: Ладомир, 2006. С. 491–706.

[231] См.: *Marchenkov V.L.* The Orpheus myth and the Powers of Music. P. XXIII.

столетия многое зашифровали в слове и образе, но каков риск, что текст этот однажды окажется партитурой для культуры, не знающей музыкальной грамоты? Благо, если дальнейшее рассуждение станет малым продвижением в ее толковании.

2.1. Топология поворота: от диалога голосов к поэтике молчания

Для любви поэтов
врата смерти открыты
бесконечности…
Дино Кампана, «Орфические песни»

Прошлое не представляло бы интереса для гуманитарных наук, если бы владения духа не были преисполнены памяти личной и памяти архетипа. Но природа исторической направленности не исчерпывается этим. Потребность возвращения заложена в ограниченной видимости настоящего. Современник слишком стеснен мгновением и местом своей жизни в эпохе, чтобы увидеть эту эпоху *такой, какая она есть*. Настоящее никогда не может запечатлеть себя для потомков в неискаженном, неиссушенном виде. Гербарий артефактов не возродит благоухание луга. Здесь начинается *миф*, нефилологическая жизнь текста. Изучение культуры прошлого непременно сопряжено с многократным воскрешением личностей, продолжением судеб минувших дней, с тем, что Якоб Буркхардт называл неким магическим процессом, ускользающим от всякого рационального воздействия со стороны ученого. Осознание этого процесса должно освобождать от рамок скептицизма и относительности (вообще искусственных для науки о культуре), ибо единственное увидение неповторимого не есть целиком результат мышления и познания. В идеале это результат *причастности каждой единственности к вечности*.

Хронологическая структура данного параграфа строится по принципу *спирали*: сохраняя в поле рассуждения контекст изучаемой эпохи и действительности нам современной, мы будем неоднократно возвращаться,

рассматривать отрезки прошлого на разной глубине синкретических реминисценций. При этом голоса двух культур намеренно не разведены по автономным разделам, а звучат параллельно и вступают в «ненамеренный диалог». Фоновое присутствие проблемы общего и индивидуального неизбежно, но исследовательской задачей здесь является именно построение этого диалога, артикуляция и анализ его феноменологии.

Поэзия и философия – рожденные от Слова родственные его воплощения – стоят по разные стороны от зеркала языкового бытия. Если философия обращена к предельной рациональности, к логосу, то в поэзии, даже философской, неизбывно фантомное присутствие трансцендентного. Поэзию отличает ее монолитность, свойственная произведению искусства, ее инструмент – само слово. Философия же вращается в строе понятий и сентенций, оперирует высказыванием, предложением. При этом и поэзия, и философия отмечены призванием к правдивости, в подлинном проявлении боятся пустоты выражения и измеримы только своей собственной высотой.

Даже если ревнители многовековой прозаической философской традиции воспротивятся этому утверждению, мы полагаем, что поэзия была и остается высшей формой философии. Ритм, мелодика и предназначенность поэзии для голоса делают ее сродни синтезу слова и ритуала, т.е. подлинно *мифологическим текстом*. Именно в этом истолковании поэзия рассматривается в настоящей работе. Данный раздел исследования целиком выстроен с опорой на лирику русских и итальянских поэтов XX в., что составляет более половины всех материалов рассматриваемых источников. Поэзия как индикатор философской свободы и духовной интеллигентности в принципе, а для этой эпохи в особенности, насыщена связями, требующими исключительно междисциплинарного подхода.

Обстоятельство, которое так или иначе сложно обойти молчанием – *проблема перевода*[232]. В ходе рассуждения и в опубликованных материалах по теме диссертации приводятся ссылки как на литературные переводы, среди которых ряд

[232] См. Приложение № 4.39. С. 187.

произведений или фрагментов предложены в переводе автора данного исследования, так в отдельных случаях представляется необходимым обращение к «информативному переводу»[233]. Акт этот отнюдь не призван разрушить поэзию – скорее, напротив, в нем следует прочитывать желание *оставить поэзию неприкосновенной*, существующей полноценно только в звучании национального языка.

Европейская культура на рубеже XIX–XX вв. и ее неомифологическая картина определенно требуют совокупного рассмотрения. Траектория развития художественной идеи, как русской, так и итальянской, необъяснима только внутренними факторами; для указанного периода она всегда исполнена полифонического содержания. Во всяком случае причинность многих явлений познаваема исключительно в охвате этой полифонии.

Поскольку далее речь пойдет о воплощениях орфической мифологемы в контексте *декаданса*, попытаемся прежде определить границы этого понятия. Декаданс, нередко неотделимый от символизма, в данной работе фигурирует в ином наполнении, близком скорее трактовке О. Ронена, т.е. «являлся не стилем и даже не литературным течением, а настроением и темой, которые в равной мере окрашивали и искусство, и научную, философскую, религиозную и общественную мысль своего времени»[234]. В таком приближении не вызывает противоречий и утверждение о том, что декаданс как *состояние культуры* может иметь не разовое, а циклическое проявление, и в этом смысле он антагоничен ренессансу. Именно это обстоятельство, особенно на материале русской культуры, не позволяет не то что не проводить различий между декадансом и символизмом, но и говорить о них как о реалиях равного порядка. «Исторический декаданс, – поясняет О. Ронен, – не был упадком творчества. Он был упадком жизни и упадком общества. Упадок века был великолепен»[235].

[233] См. Приложение № 4.40. С. 188.
[234] *Ронен О.* Декаданс / Омри Ронен // Звезда, 2007. N 5. С. 222.
[235] Там же. С. 225.

Разделение этих категорий для России было прежде всего идеологическим, мировоззренческим: зрелость искусства, влекущая к вырождению, аполлоническая субъективность едва касались той ситуации, что складывалась в отечественной культуре на исходе девятнадцатого столетия. Если это и было падение в бездну, то падение, полное экзальтированного восторга самоуничтожения; *страх* предчувствия грядущего конца соперничал с *желанием* его наступления. В высшей степени традиционный и предопределенный национальной спецификой, русский вариант декаданса был продолжением борьбы двух «вер», второй жизнью мыслей Ф.М. Достоевского и Л.Н. Толстого. Чаяние новой жизни и поэтический профетизм становятся религией русского символизма, преодолевающего «индивидуалистическую отъединенность эстетства сверхличной правдой соборности»[236]. Так или иначе соседствующее с этим чаянием отчаяние стало побочным эффектом символистского ухода в трансцендентное – пробуждением имманентной дионисийской действительности. Декаданс и символизм как его основной язык подготовили почву для метанаучного абсолютизма авангарда, подожгли неистовство массовой стихии.

Если русская культура в «оптимистичном декадансе» стоит на пороге лишь своего второго после петровских реформ глобального потрясения и перестроения, то романо-германская тоска разворачивается постфактум как реакция на крушение главного исторического мифа – мифа о сакральности императорской власти. Для Италии на этот фон накладывается и глубокое разочарование во благе сбывшейся мечты: желанное объединение страны обострило социальные противоречия, привело к потере нравственных ориентиров. Однобокий, за целый век нераскрывшийся в сверхчувственном ключе романтизм вскоре после достижения вершины своих устремлений приходит к отрицанию самого себя, к острой потребности обличительной правды и справедливости. Декадентские настроения в итальянской культуре обнаруживаются очень рано, уже в 1860-е гг. в творчестве участников миланской «скапильятуры». Молодые французские поэты позже лишь

[236] *Ронен О.* Декаданс. С. 223.

подхватят и разовьют с новой силой бунтарские чувства «содружества растрепанных». Основная особенность итальянского декаданса сводится к тому, что в отличие от французского, немецкого, английского и русского аналогов он был совершенно оторван от национальной идеи, более того, оторван от насущной прискорбности положения Италии в конце XIX столетия. Одержимость идеей пройти не пройденный путь, вспышки отвлеченного эстетизма и памяти об имперском величии избранного народа для итальянской Belle epoque приобретают хроническую форму, которая впоследствии аккумулирует энергию смертельной агрессии – от мизантропии и нигилизма до фашизма.

«Диалог голосов» – это поэтическое звучание эпохи, это изысканный пространственно-временной интертекст, в отношении которого всякое деление, рубрикация искусственны; бесчисленность идейных и личных связей, перекличек авторов и произведений делает его своего рода исторической ипостасью гипертекста. В принцип нашей работы так же положено следование этим «голосам». И движет таковой установкой не растерянность перед материалом, а боязнь заслонить схематизацией живое естество памяти культуры.

Орфей декаданса начинается с кульминационного *поворота*, взгляда назад, той роковой точки невозврата, которая подспудно ощущалась особенно пронзительно художественным сознанием эпохи. Жизнь и смерть вдруг перестают быть спектаклями двух разных театров, не встречает примирения и наследство романтизма – идиллия любви и смерти. Вне зависимости от национального обрамления поворот Орфея впервые осознается как акт предельной поэтической чувственности, обнажающей присутствие смерти в каждой вещи, в каждом явлении бытия. Для многих творцов, как, например, показывает опыт Гюстава Моро или Эдуарда Шюре, оказавших значительное влияние на популярность мифа об Орфее в XX веке, это осознание зачастую было тесно связано с *индивидуальной биографической линией*[237].

[237] См. Приложение № 4.41. С. 188-189.

Русская версия обновленного мифа скорее противилась торжеству смерти и мотиву безысходности поворота, что соответствует обозначенной выше разнице ориентиров декаданса. Изначально проекция орфического мифа на концепцию «свободной теургии» была реализована поэтически предтечей русского символизма В.С. Соловьёвым. В стихотворении «Три подвига»[238] (1882) катабасис Орфея уже виделся попранием смерти и отсылал к образу Христа, а, соединяясь с Эвридикой – сущностью человеческой природы – знаменовал единство человека и Бога в их созидательном, преобразовательном движении, выходящим за грань чистой эстетики. Душа Мира, плененная хаосом земли, ждет пришествия героя, который должен освободить ее. В поэтике В.С. Соловьёва сосредоточен не пафос краха, а *пафос спасения*, положенный позже в идею основного мифа «младших» символистов.

«Три подвига» полностью следуют схеме гностического сюжета о Софии-Ахамот, мифа об освобождении Души Мира: художник-творец – Пигмалион – изначально должен материализовать идею (создать Галатею), затем материализованная женственность оказывается в плену темного начала, дракона из потустороннего мира, и на помощь приходит Персей, убивающий дракона, однако земная любовь, одержавшая победу над демоном ночи, не застрахована от смерти… Последний подвиг – это подвиг Орфея, надзвездной любовью вызволяющего Эвридику из чертогов небытия. Отсылки к этому программному стихотворению распространятся не только на творчество, но и на частную жизнь русских символистов, последователей и продолжателей дела В.С. Соловьёва[239]. Орфей-спаситель и Орфей-посвященный – два уровня мифологемы, две «иконы», перед которыми будет благоговеть или неистовствовать религиозно-философская и поэтическая мысль Серебряного века[240]. Жизнь и слово в мифопоэтической канве

[238] Изначально стихотворение носило название «Орфей». См.: *Соловьёв В.С.* Мчи меня, память [стихотворения] / Владимир Соловьев. М.: НексМедиа; М.: ИД Комсомольская правда, 2013. С. 38-39.

[239] См. подробнее о значении мифологемы нисхождения Орфея в Аид в творчестве русских символистов: *Фатеева А.С.* Мифологема Орфея в экзистенциальных диалогах русского декаданса // The Sixth International Conference on Eurasian scientific development. Proceedings of the Conference (August 18, 2015). «East West» Association for Advanced Studies and Higher Education GmbH, Vienna. 2015. P. 35–40. См. также приложение № 3.5. С. 85-92.

[240] Более подробно о связи и конфронтации философского наследия В.С. Соловьёва со своеобразием орфической мифологемы в творчестве Д.С. Мережковского, Вяч. Иванова, Андрея Белого, М.А. Волошина см. в *п. 2.3.* наст. дисс.

символизма переплетутся воедино в своем стремлении исправить трагедию «платоновского эроса», который «не совершил своего назначения, не соединил неба с землею и преисподнею, не построил между ними никакого действительного моста…»[241].

Зов к мифу в итальянской культуре, а вместе с тем ко всему традиционному, кровному, невозвратимому заставляет поэтов обращаться к античному наследию с совершенно особой ностальгией. Далеко не всегда эта ностальгия выражалась в сугубо трагической форме; порой ее заглушали либо иронические ноты, либо мотивы упоения разочарованием. Принцип итальянской мифопоэтики между модерном и авангардом – это диалектический механизм притяжения *известного* и *нового*, где новое-настоящее невольно облачается в древнейшие символы (метод футуризма), а к прошлому подбираются современные ключи. Такими ключами для открытия неомифологического Орфея были ницшеанская философия, психоанализ З. Фрейда, теософия Э. Шюре и декадентские мифы активизировавшегося коллективного воображения.

«Границы XX века и итальянской поэзии XX века не совпадают»[242], – очень точно заметил Е.М. Солонович, имея в виду разительный контраст между поэтическим модерном и авангардом в Италии. Невозможно представить итальянский декаданс без его «коронованных всадников меж двух веков» – Джованни Пасколи (1855–1912) и Габриэле Д'Аннунцио (1863–1938); именно с их имен начинается предисловие к антологии «Итальянская поэзия XX века»[243]. Антиподы – интроверт Пасколи и экстраверт Д'Аннунцио – нередко становились объектами сравнительных исследований, сложно встретить случаи упоминания о поэтике одного без отсылки к другому[244]. Не избегает подобной конфронтации и А.В. Луначарский в статье, написанной сразу после смерти Дж. Пасколи[245].

---

[241] *Соловьёв В.С.* Жизненная драма Платона // Соловьев В.С. Сочинения: В 2 т. М.: Мысль, 1988. Т. 2. С. 620.

[242] *Солонович Е.М.* От составителя // Итальянская лирика. XX век. Переводы с итальянского под ред. С.Шервинского. Предисловие А.Суркова. М. Прогресс. 1968г. С. 11.

[243] Cfr. *Sanguineti E.* Introduzione a Poesia italiana del Novecento, a cura dello stesso, Torino: Einaudi, 1993 (1969). P. XXXI.

[244] См. Приложение № 4.42. С. 189.

[245] См.: *Луначарский А.В.* Джованни Пасколи. «Запросы жизни», 1912, № 24.

Контрастность этих личностей действительно притягательна. Авантюристу, дамскому угоднику и активно вовлеченному в политику Д'Аннунцио был близок публичный, «театральный» стиль жизни. Аскетичный и мрачный Пасколи единственный из поэтов своей эпохи придерживался социалистических взглядов, никогда не был равнодушным к изменениям в мире, но вошел в историю лишь одной политической речью в поддержку войны в Ливии[246]. Ученый, литератор, он оставался пленником кропотливой работы, перемежающейся с тяжелыми воспоминаниями о детстве. Объединяющее двух поэтов *одиночество* тоже было разной пробы. Д'Аннунцио в одиночестве виделась привилегия исключительной личности, мистические способности *поэта* возводились им до степени, позволяющей провозглашать свое безоговорочное превосходство над людьми, лишенными этих способностей. Д'Аннунцио был *властелином*, *пророком*; Пасколи – скорее *учителем* и *проводником*.

Все творчество Дж. Пасколи, включая орфическую тематику, невозможно понять изолированно от событий отроческих и юношеских лет поэта. Когда Пасколи было двенадцать, от рук неизвестных убийц погибает его отец, мэр городка Сан Мауро. В тот же год умирает одна из сестер, через год – мать, позже один за другим от болезней скончаются два старших брата. Траур, похороны, кладбищенский покой станут неотвратимыми спутниками поэтики Пасколи, неизменным будет и лирическое «я» поэта – «мальчишка» (*fanciullo* – итал.) – глазами ребенка увиден его поэтический мир.

Орфическая линия у Дж. Пасколи, вероятно, начинается с еще не осознанной самим автором реформы. «Это больше не поэзия, а объяснение поэзии», – слова эти станут законом нового языка итальянской лирики XX в[247]. Поэт соединяет (открыто или зашифровано) раздробленность мира образов и звуков, непознаваемого в рациональном приближении. В стихотворении «Сплюшка» (L'assiuolo), вошедшего в четвертое издание сборника «Тамаринды» («Myricae», 1897), Пасколи

[246] *Pascoli G.* La grande proletaria s'è mossa «La Tribuna» del 27 novembre 1911 [Electronic resource] // La grande proletaria si è mossa. Discorso di Giovanni Pascoli in esaltazione dell'impresa di Libia. URL: http://www.andreaconti.it/alternat/storia06.html (accessed: 12.07.2015).

[247] См. Приложение № 4.43. С. 189.

в мелодику стиха вписывает *реальные звуки природы*. Так, рождается поэзия, которую недостаточно только читать, *видеть глазами* знаменитые краски Пасколи; эту поэзию нужно *слышать*. Это один из первых примеров *синестетической лирики*. Слова, понятные любому человеку, рифмуются с голосом птицы и другими живыми звуками ночного пейзажа, которые понятны лишь укротителю природы – узревшему образы мировой памяти поэту, Орфею[248].

Трансцендентное *путешествие Орфея* в соседстве с *мифом о библейском Эдеме* разворачивается в цикле стихов «Возвращение в Сан Мауро» («Il ritorno a San Mauro»), написанном в том же 1897, но традиционно входящим в сборник «Песни Кастельвеккио» («Canti di Castelvecchio»), впервые опубликованный в 1903 г. с посвящением матери поэта[249]. Душевная боль потери, детская травма, религиозный вопрос, тема семьи и любви, диалог живых и мертвых, диалог с другими поэтами, диалог с Богом – все это звучит в песнях художника и «пророка Кастельвеккио».

Рай Пасколи – это родной дом, каким поэт запомнил его ребенком, дом, где когда-то давно жила семья. «Возвращение в Сан Мауро» – это два плана путешествия, *бесконечного* и *безвременного*. Путешествия эти изначально разворачиваются в разных измерениях, но в эмоциональном развитии пересекаются, вступают в безнадежную борьбу. Путь Орфея ведет в Аид, но у Пасколи – это не мифическое царство мертвых, с испытаниями и подземными стражами, а обычное городское кладбище, где «идет снег и проливается дождь»[250]. В первом стихотворении «Лягушки» дважды появляется образ «черного поезда», именно он – воспоминание о ненавистном поэту реальном плане его путешествия. Это путешествие без цели и без конца: «В сознании ясном я слышу / Черный грохот колес, / Который не утихает, а поезд мчит дальше, / И ищет, и ищет все время / То,

[248] *Pascoli G.* Poesie e prose scelte. Progetto editoriale, introduzioni e commento di Cesare Garboli, Milano: A. Mondadori, 2002, 2 voll. Vol. II. P. 123. Подробнее об орфических мотивах в лирике Дж. Пасколи см. Приложение № 3.5. С. 92-104.

[249] Далее ссылки даются на четвертое окончательное издание «Песен Кастельвеккио»: *Pascoli G.* Canti di Castelvecchio, Quarta edizione definitiva, Bologna: N. Zanichelli, 1907, XII. 236 p.

[250] *Pascoli G.* Canti di Castelvecchio. P. 197.

чего нет, то, что будет всегда»[251]. Второй план, милый сердцу поэта, заключен в «орфической» способности пройти по тропе античной традиции, вслед за Данте и Леопарди *достигнуть рая* и преобразить его в музыку воспоминаний с доминантой *невозможности смерти*. Бесконечность как вечный путь противопоставлена бесконечности как отсутствию необходимости совершать путь.

Орфей Пасколи возвращает любимых людей к жизни исключительно силой поэтического слова; к другой силе (магической, божественной) он исполнен томительного недоверия. Его рай, канонически отрицающий смерть – обитель мертвецов. Первый звук, который доносится до слуха скорбящего гостя этой обители – звон колокола заупокойной мессы. Это приглашение поэта в дом Бога, лейтмотив искушения навсегда войти в райский сад, отречься от мятежного бесконечного пути. Не имея веры Данте, Пасколи проделывает тот же путь (достигает рая), но, чтобы остаться в Эдеме бессрочно, нужно *принять христианский взгляд на смерть*.

Само представление о рае у поэта не вполне христианское; как заметил литературовед Дж. Барбери-Скуаротти, райское видение Пасколи ближе к светской череде трудов и дней в гесиодовской трактовке[252]. Так, «Возвращение в Сан Мауро» рассказывает даже не о матери, не о том, как важно материнское тепло в сохранении целостности семьи и личности. Это стихи о невозможности реального воскрешения любви, ибо любовь соединяет в себе чистоту и красоту, силу и хрупкость, вечную юность и старость. И это не игра противоположностей. Это части *вечного* и *тленного*. В воскрешение тленного Пасколи отказывается верить. «Ибо мы спасены в надежде. Надежда же, когда видит, не есть надежда; ибо если кто видит, то чего ему и надеяться? Но когда надеемся того, чего не видим, тогда ожидаем в терпении» (Рим. 8:24–25). Пасколи не принимает одно из обязательных христианских условий веры – абсолютную непроницаемость трансцендентного мира, безотчетность обещаний Бога. Не может смириться поэт с религиозной избирательностью и условностью: если рай и воскрешение истинны, то они не

[251] *Pascoli G*. Canti di Castelvecchio. P. 190.

[252] *Barberi Squarotti G.* I miti e il sacro: poesia del Novecento. Cosenza: Pellegrini Editore, 2003. P. 40.

должны быть привилегией исключительно верующих и вообще *исключительных* людей.

Если подход Пасколи к мифу об Орфее и к сущности поэзии тесно связан с психологическим состоянием и миром личных переживаний, то другого «пророка» итальянского декаданса, Г. Д'Аннунцио, в приближении к этой материи интересует скорее не человеческое, а сугубо эстетическое в сопровождении божественной поэтической техники. В какой-то степени обращение к поэзии Д'Аннунцио продиктовано не столько связью отдельных ее мотивов с темой данной диссертации, сколько чрезвычайным значением этой поэзии для современников. Более того, не просто отделить реального Д'Аннунцио от так называемого «даннунцианства»[253]. По количеству аллюзий, цитат и других ссылок в итальянской поэзии первой половины XX в. с Д'Аннунцио, пожалуй, смог бы соперничать только Данте. Правда, и сам Д'Аннунцио был большим поклонником интертекстуальных приемов[254].

В поэзии Г. Д'Аннунцио миф – основной инструмент, и спектр сюжетов, к которым обращался автор, поистине огромен. Способ применения этого инструмента тоже своеобразен: акцент на сублимации поэтического героя, снижение и обмирщение пафоса античного героизма, демифологизация лексики мифа (подчинение ее интересам авторского языка)[255]. Хотя, очевидно, что предпочтение пророк Габриэле отдавал эпическим героям, в образах которых в классических мифах сочетались недюжинная сила, ловкость, проницательный ум (Геракл, Одиссей). Теперь у Д'Аннунцио они становились заложниками современного мифа, героями другого времени.

Начало «мифологической оргии» итальянского декаданса было положено сборником «Лауды» (1903–1912)[256]. Орфей, с его канонической неудачей в

[253] См. Приложение № 4.44. С. 189.

[254] Подробнее о репрезентации орфического мифа в творчестве Г. Д'Аннунцио см. Приложение № 3.5. С. 92-104.

[255] Cfr. *Cantelmo M.* Frantumazione e resistenza del mito nel Novecento // Il mito nella letteratura italiana. IV. L'età contemporanea (a cura di M. Cantelmo). Brescia: Morcelliana, 2007. P. 13.

[256] См. Приложение № 4.45. С. 189. Далее ссылки приводятся по: *D'Annunzio G.* Laudi del cielo, del mare, della terra, degli eroi. Vol. I, II. Milano: Fratelli Treves, 1903.

загробном мире, явно не вписывался в поэтику «сверхчеловека» Д'Аннунцио[257]. Но Ф. Ницше в «Рождении трагедии из духа музыки» связывает древнегреческий миф о трагическом герое с основным орфическим мифом о Дионисе-Загрее[258]. Именно даннунцианским переосмыслением мифа о растерзании завершается книга «Майя», где поэт предстает в образе убиенного ребенка, а его кровь – это сама поэзия. Интересно, что данный факт вдохновляет итальянских исследователей на проведение параллелей между творчеством Г. Д'Аннунцио и Вяч. Иванова[259]. Не опровергая этих параллелей, формально вполне истинных, мы тем не менее настаиваем на разведении этих персоналий по индивидуальным нишам[260].

Именно тот пассаж, где Ницше пишет о младенце Загрее, Д'Аннунцио выносит в предисловие к драме «Больше чем любовь» (1906)[261]. Полное название «проекта» «Лауды», с большой вероятностью, восходит к первым строкам из орфического гимна Пану[262], но также остается в русле ницшеанской мысли, представляющей смерть Загрея как «превращение в воздух, воду, землю и огонь». Начало пути прокладывает цитата из орфического гимна Ночи[263] – именно с Ночи начинали теогонию орфики[264]. Перерождение страдающего бога – заключительное видение путешествия, «орфической» инициации Д'Аннунцио: «Я видел Загрея, которого Титаны / С лицами за глиняными масками, / В тайной пещере / Убили и затем жестоко / Растерзали, я видел / На траве возродившегося Загрея, / Спящего на лесном троне»[265]. Фактически «Лауды» выстраиваются с опорой на поэтику «Орфических гимнов». Д'Аннунцио, видимо, не считая эту поэтику сакральной (его лирический герой уже по ту сторону добра и зла), то и дело присваивает себе

[257] См. Приложение № 4.46. С. 189.

[258] Ср.: *Ницше Ф.* Собр. соч. в пяти томах. М.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2011. Т. 1. С. 94. См. Приложение № 4.47. С. 190.

[259] См. напр.: *Sitzia S.* Dopo Die Geburt der Tragödie: il mito di Dioniso Zagreo in Italia e in Russia nel primo Novecento. Between, vol. 1, n. 2. November 2011. [Electronic resource] // Between: Rivista dell'Associazione di Teoria e Storia Comparata della Letteratura. URL: http://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/271 (accessed: 12.07.2015).

[260] См. Приложение № 4.48. С. 190.

[261] *D'Annunzio G.* Più che l'amore: tragedia moderna. Milano: Fratelli Treves, 1907. 300 p.

[262] См. Приложение № 4.49. С. 190.

[263] *D'Annunzio G.* Laus Vitae, III, La notte d'estate // Laudi del cielo, del mare, della terra, degli eroi. Vol. I. P. 35. Vv. 398-407.

[264] См.: *Лебедев А.В. (сост.)* Фрагменты ранних греческих философов. Ч.1. С. 39, 42, 48, 50, 52, 70.

[265] *D'Annunzio G.* Laus Vitae, XXI. // Laudi del cielo, del mare, della terra, degli eroi. Vol. I. P. 313. Vv. 8338-8344.

слово Орфея, которое, учитывая родство романских языков, порой неприкрыто отсылает к посредничеству Леконта де Лиля[266]. Конец «индивидуации» и раздробленности, положенный возрождением Загрея, Д'Аннунцио, безусловно, связывал с мечтой о восстающей из пепла Римской империи, а поскольку по Ницше надеждой и пророком *восстановления единства* должно стать искусство, у поэта, с юных лет уверенного в своей избранности, не оставалось причин для чрезмерной скромности.

Поэзия «сумеречников» лежит между модерном с даннунцианским вкусом и радикальными авангардными направлениями. В названии и первых опытах школы отразились как оппозиция господствующему стилю («усталость» итальянской поэзии от величественного солнца Д'Аннунцио), так и невозможность окончательно одолеть эту титаническую силу. В мифах сумеречных поэтов наряду с сильным влиянием французских символистов (М. Метерлинка, Ф. Жамма) прослеживалась неизбывная зависимость от Дж. Пасколи и Г. Д'Аннунцио. Облечь классический миф в облегченную ироничную форму отважился еще совсем юный Гвидо Гоццано (1883–1916). Как позже напишет Э. Монтале, «Гоццано был первым из поэтов XX в., кому удалось переплыть Д'Аннунцио и причалить к своему берегу»[267]. Гоццано осторожно подошел к краю гностической бездны литературного пространства своего времени. Горько шутя, он указывает на то, что миф – это *последняя граница человеческой веры*. Если культура утопает в мифологии, то, надо полагать, иной веры, кроме предела коллективного бессознательного, для нее не осталось. Однако все кумиры однажды превратятся в симулякры, как древние боги и герои превратились в каменные статуи парковых аллей. В стихах Гоццано Орфей – лишь мраморное изваяние в ряду других мифологических персонажей: «…весь легион / еще одной мертвой веры: / идолы

[266] См. об этом подробнее в приложении № 4.50. С. 190.

[267] *Montale E*. Gozzano, dopo trent'anni // E. Montale. Il secondo mestiere. Prose 1920-1979, a cura di G. Zampa, Milano: Mondadori, 1996. V. I. P. 1279.

покровители / прекрасного античного мифа, / моей тоски бесконечной / единственные утешители»[268].

Примечательно, что вскоре на фоне общей нестабильности течений и настроений в литературном искусстве эпохи культурное сознание нации больше не стремилось избрать среди достойнейших поэта «номер один»; это место благополучно было отдано философу и критику Бенедетто Кроче[269]. Его концепция искусства как «чистой интуиции» отвергла равно как политизированные декадентские мифы, так и деконструктивную поэтику футуризма.

Творчество Дино Кампаны (1885– 1932) затрагивает область орфического сюжета совершенно уникальным образом[270]. Мысль о Кампане как о реформаторе языка и сознания в условиях национального кризиса долго не могла пробиться не столько сквозь дремучесть культуры, сколько сквозь обыкновение обходить молчанием определенные темы. Между тем, скромное творческое наследие Кампаны вобрало в себя элементы мистериальной орфической поэтики и ренессансной мистики, философии Ф. Ницше и теософии Э. Шюре, эстетики романтизма и символизма.

Дино Кампана – автор одного небольшого сборника стихов и лирических очерков в прозе, известного как «Орфические песни» («Canti Orfici», 1914), а также ряда разрозненных стихотворений, набросков, написанных в разные годы и издававшихся исключительно после смерти автора под названиями «Тетради» или «Записные книжки»[271]. Полный перевод поэтических сочинений Д. Кампаны на русский язык к настоящему моменту не опубликован[272].

В его блокнотах, испещренных афоризмами Ф. Ницше, среди стихов с заметным влиянием итальянской скапильятуры, Ш. Бодлера, сумеречников и

---

[268] *Gozzano G.* Il viale delle Statue (1904) // G. Gozzano. Tutte le poesie, a cura di A. Rocca, Milano: Mondadori, 1980. P. 246-247.

[269] *Debenedetti G*. Poesia italiana del Novecento. Quaderni inediti, Introduzione di P.P. Pasolini. Milano: Garzanti, 1974. P. 12.

[270] Подробно этот вопрос представлен в нашей статье: *Фатеева А.С.* Орфическое визионерство и альтернативный футуризм Дино Кампаны // Уникальные исследования XXI века. 2015. № 9 (9). С. 21-41. См. Приложение № 3.5. С. 104-121.

[271] Здесь и далее ссылки приводятся по последнему изданию стихов Д. Кампаны: *Campana D.* Canti Orfici e altri poesie. Milano: Garzanti, 2014. 179 p.

[272] См. подробнее приложение № 4.51. С. 190-191.

футуристов можно найти один этюд с незамысловатым говорящем названием «Простое стихотворение»[273]. В этот сонет, написанный в стиле загадки, Кампане удалось вложить целостную сущность своего поэтического послания (с насыщенной интертекстуальностью и близостью к живописи), пролить свет надежды на горькую долю своего земного пути (поэзию в бегстве и скитании по миру). В последней терцине по-прежнему – оппозиция культурной мифологии эпохи и вызов «вечному возвращению» – вся ретроспектива неповторимой авторской *орфической поэтики*: «Когда же в скитании этом, утренним светом дыша, / Душа проснется в солнце бессмертном, / Живая и свободная, душа». В литературном плане среди массы прямых и скрытых структурных и интертекстуальных заимствований в поэзии Кампаны также находится место приему *неопределенности*, размытого видения, как у Дж. Леопарди. С романтизмом Леопарди сближает Кампану болезненная рефлексия, смешение мифа повседневности с иллюзорным отражением страхов, стремление к выходу за грань сознания и поэтическая борьба бренного и запредельного. Но, если смотреть на это и другие явления не с позиции литературоведческой компаративистики, а исходя из вопроса *идеальной мотивации*, то незамедлительно выяснится, что у Кампаны в границах нового времени она фактически беспрецедентна.

Его *орфизм* очень близок к самому современному толкованию оригинального понятия – это мировоззренческое течение, школа мысли. Орфическая мотивация – желание обновления, движимое *верой*. Заметим, что именно вера и искренность отличают истинно футуристическое мышление Кампаны от идеологического авангардного футуризма; между ними великая пропасть.

«Орфические песни» пропитаны *мистикой* и опять же особенным кампановским *ницшеанством*[274]. Оба эти замечания в связи с текстом Кампаны требуют уточнений. Мистика возвращает к дискуссии о вере. Вера Кампаны

---

[273] *Campana D.* Poesia facile (Quaderno, XI) // *Campana D.* Canti Orfici e altri poesie. P. 100. См. Приложение №2.1. С. 15-16. Литературный перевод с итальянского языка наш – *А.Ф.*

[274] Cfr. *Galimberti C.* Dino Campana. Milano: Mursia, 1967. P. 135. («орфизм Кампаны происходит прямо из “Рождения трагедии” Ницше»).

неотделима от трагической мифологизации его фантазии и апокалиптической диалектики его времени. Кампана – не заимствующий и подражающий, он – *чувствительный*. Многочисленные цитаты и аллюзии в его работе создают бесконечный ирреальный лабиринт, филологическое метание по которому приводит только к другим текстам, но мало что объясняет в тексте самого сборника. В этом вопросе попытаемся придерживаться тезиса о той же орфической мотивации: Кампана собирает разрозненные части мировой поэзии в разных временных срезах в единую цепь своего путешествия, слагая гимн первозданной чистоте искусства.

Сочинениями Ницше Кампана увлекся, будучи студентом Болонского университета[275]. Он владел пятью европейскими языками и читал немецкую, английскую, французскую и испанскую литературу в оригинале[276]. Особый интерес вызывала ницшеанская Библия – философский роман «Так говорил Заратуштра». В поэтических набросках Кампаны есть незаконченная строфа, напоминающая вольный перевод слов Заратуштры о человеке как канате над пропастью между животным и сверхчеловеком и о роле духа в переходе по этому *мосту*[277]. В представлении Кампаны суть *перехода* была далека от шика рафинированной поэзии Д'Аннунцио; его путешествие – это тайные орфические бдения в сумерках поэзии века, переход через пустыню Заратуштры. Ницшеанство совсем иначе вписывается в рамки ущербной жизни Кампаны, жизни вовсе не сверхчеловеческой. Общие места, перекличка цитаций – все это можно обнаружить в изобилии[278], однако вульгарно-националистическое, манерное прочтение Ницше

---

[275] Подробнее о влиянии Ф. Ницше на творчество Д. Кампаны см. в: Dino Campana sperso per il mondo. Autografi sparsi 1906-1918, a cura di G. Cacho Millet, Firenze: Olschki, 2000. P. 174-176.; *Bonifazi N.* Campana e Nietzsche // *Id.* Dino Campana. Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1964. P. 21-71.

[276] Lettere di un povero diavolo, Lettera del '15 di Campana a Emilio Cecchi // I portici della poesia: Dino Campana a Bologna (1912-1914), a cura di M.A. Bazzocchi e G. Cacho Millet, Bologna: Patròn, 2002. P.44. Cfr. *Soffici A.* Ricordi di vita artistica e letteraria, Firenze: Vallecchi, 1942. P. 148. Cfr. *Id.* Lettera alla rivista "La difesa dell'arte" dell'[estate 1910] // *Campana D.* Souvenir d'un pendu. Carteggio 1910–1931, con documenti inediti e rari, a cura di G. Cacho Millet, Napoli, 1985. P. 46.

[277] *Campana D.* Taccuinetto faentino inedito. A cura di Domenico De Robertis, prefazione di Enrico Falqui. Firenze: Vallecchi, 1960. P. 69. Ср.: *Ницше Ф.* Так говорил Заратуштра. Ницше Ф. Собр. соч. в пяти томах. Т. 3. С. 23-24.

[278] Cfr. *Sitzia S.* La poetica orfica nella tradizione letteraria italiana. [Electronic resource] // XI congresso dell'ADI Gli scrittori d'Italia. Il patrimonio e la memoria della tradizione letteraria come risorsa primaria. Napoli 26-29 settembre, 2007. URL: http://www.italianisti.it/FileServices/155%20Sitzia%20Susanna.pdf (accessed: 12.07.2015).

Д'Аннунцио лишь предшествует прочтению Кампаны, но уже не работает в качестве определяющей доктрины[279]. Кампана действительно перенимает у Д'Аннунцио орфико-ницшеанскую эклектику, декоративность образов, почерпнутую большей частью из прозы, но вместо даннунцианского хорошо сыгранного спектакля у Кампаны из несценического беспорядка мыслей, из хаоса вакхических ритмов в муках рождается порядок – мелодия. Но это не просто свободный стих в случайной данности; это стих, показывающий всю *трудность своего освобождения*.

Основной миф Ницше, концепцию вечного возвращения, Кампана связывает с кульминационным моментом мифа об Орфее: «В круге стремительного вечного возвращения образ умирает мгновенно»[280]. Этот ницшеанский афоризм принципиально важен для понимания мифопоэтики «Орфических песен», текста, где имя Орфея не встречается ни разу. Доверяя утверждению Э. Монтале, сразу заметим, что функциональность орфического мифа в этом тексте не ограничивается кичливым названием[281]. Само же название, оставаясь предметом современной исследовательской полемики, так или иначе связано с тернистой историей создания «Орфических песен»[282]. Кроме того, в последнее время все больше привлекает исследователей идея влияния европейской живописи, в том числе авангардной, на формирование философского стержня поэзии Кампаны[283].

Обращаясь к вопросу о связи концепции сборника с Орфеем или орфизмом, отметим, что четкого ответа он поныне не имеет. Например, одна из последних гипотез, выдвинутая Стефано Дреи, подводит к тому, что орфическое название – не более чем плод юношеских воспоминаний о кафе «Орфей» в Фаэнце, где Кампана провел лицейские годы[284]. Однако в этом оригинальном и обстоятельно

---

[279] Cfr. *Turchetta G.* Cultura di Dino Campana e significati dei «Canti Orfici», «Comunità», XXXIX, № 187, novembre 1985. P. 413.

[280] *Campana D.* Storie II in *Id*.: Opere e contributi, a cura di E. Falqui, prefazione di Mario Luzi, note di Domenico De Robertis e S. Ramat. Firenze: Vallecchi, 1972. P. 444.

[281] Cfr. *Montale E.* Sulla poesia di Campana / «L'Italia che scrive», a. XXV, settembre-ottobre 1942, № 9-10 // Sulla poesia, a cura di G. Zampa. Milano: Mondadori, 1997. P. 256.

[282] См. подроднее об этом в приложении № 3.5. С. 104-121.

[283] См. Приложение № 4.52. С. 191. См. также приложение № 3.5. С. 104-121.

[284] *Drei S.* Orfeo, Ofelia e una piazza (con un'ipotesi sul titolo dei Canti Orfici), in "La Piè" LXXXII (2013), №1. P.10-15.

аргументированном предположении С. Дреи не рассматривает подробно связь структуры сборника с древнегреческими «Орфическими гимнами» (автор, думаем, справедливо исключает возможность знакомства Кампаны с этим произведением), а также осознанно оставляет в стороне известный факт: Кампана читал «Великих посвященных» Э. Шюре[285]. Между Дионисом, «Солнцем посвященных», и Орфеем, сошедшим в Аид, – прямая связь[286]. Таким образом, на наш взгляд, не совсем верно ограничивать интернациональный вкус к поэзии и идею Орфея у Кампаны «Георгиками» Вергилия из школьной программы. При этом версия итальянского исследователя наводит на мысль, которая вполне может примирить полярные мнения. Принцип работы Кампаны походит на таинственный эксперимент с *химией памяти*, т.е. хтонический принцип чистого искусства. Химия, которую Кампана изучал в университете, перерождается в синкретичную интеллектуальную алхимию. *Запоминать* – именно такое определение поэзии даст Иосиф Бродский уже во второй половине XX века[287]. Кампана обращается со словом и образом как с объемными многомерными конструктами, накапливающими информационные слои в разных культурных контекстах. Более того, каждый элемент, каждая характеристика «Орфических песен» отвечает правилу вспоминания, соединения свершенного со свершающимся. Так, «Орфические песни» – это и древние, приписываемые Орфею гимны, и «Канцоньере» Петрарки, и отражение сакрального путешествия Данте, и «бесконечность» Леопарди, а также мировая поэзия, живопись, музыка в безвременном диалоге[288]. В этот ряд свободно встает и фаэнтинское кафе «Орфей» с хозяйкой Офелией, потому что реальная жизнь автора – это тоже одна из граней его мифопоэтического интертекста.

[285] См. Приложение № 4.53. С. 191.

[286] Cfr. Schuré E. Les Grands Initiés. Esquisse de l'histoire secrète des religions. Paris: Perrin, 1931. P. 262. Согласно Равальи, Кампана сам объяснял ему смысл названия сборника, говоря об орфических мистериях и дионисийстве. Cfr. *Ravagli F.* Dino Campana e i goliardi del suo tempo. P. 127.

[287] *Бродский И.А.* «Определение поэзии» // Иосиф Бродский. Сочинения. СПб.: Пушкинский фонд, 1992. Т. 1. С. 30.

[288] Cfr. *Campana D.* Taccuinetto faentino // *Id.* Taccuini, edizione critica e comment di F/ Ceragioli, Pisa: Scuola Normale Superiore, 1990. P. 237. Cfr. *Ibid.* P. 308. См. Приложение № 4.54. С. 191.

Структурно «Орфические песни» коррелируют одновременно с дантовской концепцией катабасиса-анабасиса и с мифом об Орфее[289]. Архетип визионерского путешествия в потусторонний мир у Данте также соединяется с катарсическим перерождения поэта в «Новой жизни», где особенно сильна тема воскрешения образа в памяти через принятие Любви и Смерти как необходимых состояний для духовного восхождения к Вечности. Если у Данте этот процесс рефлексивный и познающий, то у Кампаны он ближе к провалу в бессознательное, в стихийный поток за пределами авторского «я», поток, в котором нет грани между поэзией и прозой. Память поэта постоянно апеллирует к реальности[290], но все, что он видит, предстает в измененном свете, образы будто частично застревают в сюрреалистическом коридоре, где *время остановилось*. Это мгновение жизни глазами Орфея-Заратуштры, который через суггестию, древнейшую тропу очищения вечного духа и заблудшей души, ведет от Диониса к Аполлону. Только если продвижение Данте вертикально и завершается достижением желанного просветления, то в «Орфических песнях» прослеживается навеянная Ницше циклическая упорядоченность. Поэт преодолевает ее в сумерках, пронзаемых вспышками божественного света и Надеждой, но преодолеть не может. Его Эвридика не похожа на Беатриче, ведущую к раю. Она Лаура, Прозерпина, сама Поэзия, но персонифицированная в мифологических образах Сфинкса или Химеры, коварной любви, влекущей то ко дну, то к небесам[291].

Если и есть рай в «Орфических песнях», то он неотделим от неотвратимого притяжения смерти, опасного вакхического томления, нарастающего к финалу сборника, когда в «Генуе» в уличных жрицах любви Кампана узнает древних служительниц Диониса. Это иллюзия спасения, тюрьма, возвращение ночи, возобладание мифа о смерти Орфея над дантовским триумфом веры. Точкой невозврата можно считать короткую зарисовку «Сон тюрьмы»: «В лиловой ночи слышу бронзово-смуглые песни. Комната бела и койка бела. Комната бела,

[289] См. подробнее об «орфизме» Данте и Кампаны в: *Bonaffini L.* Campana, Dante e l'orfismo: componenti dantesche nei Canti orfici. // Da Italica, LVIII (Winter), 1981, № 4. P. 264-280.

[290] См. Приложение № 4.55. С. 191.

[291] См. подробный разбор основных структурных частей «Орфических песен» в приложении № 3.5. С. 104-121.

заполнена потоком голосов, что умирают в ангельских колыбелях, ангельскими бронзовыми голосами полна белая комната. <…> Ныне молится мой город среди гор. <…> Еще не ночь; чуткое молчанье огня; <…> от ограды кладбища – красные глазницы, раздувающиеся в ночи; затем все будто немеет от скрежета; Это мне – бежать через окно? Мне, который воздевает руки к свету!!»[292] (разрядка текста авторская – *Д. К.*). За реальностью и метафорой *тюрьмы* стоит, прежде всего, основной гносеологический вопрос; это не только биографическая, но и экзистенциальная тюрьма.

В этой связи платоновский *миф о пещере* выступает еще одним прототекстом «Орфических песен». Орфическая мысль о материи как гробнице духа обыгрывается Кампаной не раз, например, когда он вспоминает «Узников» Микеланджело в «Ла Верне»[293]. Постоянные *тени*, страдание от *иллюзорности* чувственного мира вещей, пробуждение в *свете* – все это сближает Кампану с неоплатонизмом[294]. Другой лейтмотив – *вуаль* – соединяет в «Орфических песнях» Платона и Шопенгауэра. Учитывая, что платонизм – это философская версия орфизма, вспомним, что Дионис-Загрей, прежде чем титаны растерзали его, скрывался от них так же в *пещере*. В пещере титаны жарили на костре тело растерзанного бога, не ведая, что часть его жива, не имея веры в то, что он возродится. Поэт, несущий в сердце Любовь, входит в омут мистерии и вместе с метаморфозами безумия, со смертью обретает имя героя и *бесконечность*. Чистая поэзия выступает философским основанием «Орфических песен». Это *Поэзия,* какой ее видел Кампана: синтез музыки и живописи, платонического вдохновения и ницшеанской встречи с бессознательным. В «Картинах горного путешествия» концентрация этой «религии» позволяет отчетливо различить неоплатонический подтекст: «Найдя лишь Ничто в предначертанных странствиях бурных, / О, если бы к стенам твоим, в этом покое кристальном, / Душу я мог положить – над

[292] *Campana D.* Sogno di prigione // *Campana D.* Canti Orfici e altri poesie. P. 63.
[293] *Campana D.* La Verna // *Ibid*. P. 40.
[294] Cfr. Lettere di un povero diavolo. P. 413-414.

зеркальным покоем, / И в нем отразилось воспоминанье / Божественной ясности, утраченной мною… / О, ты, бессмертная душа!»[295].

Тогда как «Сон тюрьмы» – это, с большой вероятностью, плод галлюцинаций в психиатрической лечебнице в Турне, другой очерк, «Русский», отчасти представляет собой вполне достоверный опыт Кампаны – два месяца в бельгийской тюрьме «Сен-Жиль». Однако некого *русского*, тоже реального, поэт встретил все в том же фламандском «доме здоровья»[296]. На наш взгляд, это ключевая фигура в структуре орфического мифа Кампаны. С одной стороны, русский, который постоянно «лихорадочно писал», походил на двойник самого Кампаны, олицетворял Художника (прежде всего, писателя), обреченного быть узником символической пещеры небытия, с другой же стороны, он был живым воплощением мученичества Христа, спасителя, в котором вершившие над ним суд видели *преступника*. Портрет русского дается Кампаной условно и умозрительно, в духе раннехристианской иконописи: «гость из небесных стран <…> …тревожная голова с рыжеватой бородой, изможденное, увядшее лицо со следами мучительной и опустошающей внутренней борьбы. <…> я исследовал взгляд из глубины этих мутно-серых глаз. Как мне казалось, я понимал, что их наполняет: не страх, но какое-то удивление – детское, почти бессознательное»[297]. Русский не речью, а всем существом своим выдает Кампане какую-то *тайну*, скрытую от понимания читателей. В чем тайна русского? В тексте «Орфических песен» слово тайна встречается еще только один раз – в единственной выделенной цитате из *русского поэта* Ю.К. Балтрушайтиса: «Вся мысль моя — тоска по тайне звездной…»[298].

Кампана соединяет Балтрушайтиса, певца обреченных, с самим обреченным – «русский был обречен». Весной автор узнает, что «обреченного» убили. Теперь он, Кампана, говорящий от имени Орфея, несет тяжелую тайну звезд. Смерть

---

[295] *Campana D.* Immagini del viaggio e della montagna // *Campana D.* Canti Orfici e altri poesie. P. 48. Перевод с итальянского Виталия Леоненко.

[296] Cfr. *Pariani C.* Vita non romanzata di Dino Campana. P. 73-74.

[297] *Campana D.* Il Russo // *Campana D.* Canti Orfici e altri poesie. P. 74-75. Перевод с итальянского Виталия Леоненко.

[298] См.: *Балтрушайтис Ю.К.* Вся мысль моя — тоска по тайне звездной…// Юргис Балтрушайтис. Дерево в огне. Вильнюс: Vaga, 1969. С. 33. Подробнее об интерртекстиуальных связях в поэзии Д. Кампаны и Ю.К. Балтрушайтиса см. в приложении № 3.5. С. 104-121.

русского видится поэту космической жертвой. За призрачными очертаниями этого видения встают не только орфическая мистерия и библейский миф, но и пророчество грядущей трагедии России, ее искупительного «сошествия в ад»: «Острая сладость, сладость мученичества – его мученичества – вытягивала мои нервы. Тревожная, склоненная над краем печи, бородатая голова писала. Перо, бегая по бумаге, скрипело лихорадочно. Зачем уходил он спасать других людей? Его портрет – портрет преступника, безумного, но непреклонного в своем благородстве, голова, которую он держал высоко, с достоинством, свойственным животному – это Другой. Улыбка. Образ улыбки, написанной по памяти. Голова девушки д'Эсте. А за ней – головы русских крестьян, все бородатые, головы, головы, снова головы…»[299].

Угнетение в пещере Платона и строптивая свобода Ницше; Кампана, будто вслед за Ф.М. Достоевским, хочет взрастить их в одной душе, охваченной *томлением жизни*. Орфическая темница – лишь мнимое небытие; в действительности это оковы бытия, которые невозможно разорвать в мыслительном процессе. За «покрывалом Майи» поэт (поэзия – это сверхчеловеческая органика) различает истину мира, но он не может перевести ее на свой «пещерный» язык иначе, как в форме *кажущегося*. Интимность, религиозность и мистериософская герметичность мифопоэтики Кампаны не раз заставляли исследователей признаваться в бессилии[300]. Его орфическая история не столь повествовательна и драматична, как греческий подлинник; лишена она и помпезного римского декора, и футуристического эпатажа. Это грандиозное начало, знавшее только свой убогий финал. «Трагедия последнего германца в Италии» завершается загадочным колофоном: «They were all torn / and cover'd with / the boy's / blood»[301], – это несколько видоизмененная строфа из поэмы Уолта Уитмена «Песня о себе». Кампана называл последние слова «Орфических песен» самыми важными словами книги[302]. Это не только автобиографический, но и

[299] *Campana D.* Il Russo // *Campana D.* Canti Orfici e altri poesie. P. 76.

[300] Cfr.*Bo C.* Nel nome di Campana // Dino Campana oggi, Firenze: Vallecchi, 1973. P. 21.

[301] «Они все были растерзаны и на них была кровь мальчика» - *англ.*

[302] Lettera a Emilio Cecchi del 13 marzo 1916 // *Campana D.* Souvenir d'un pendu. P. 142.

мифологический ключ; следование жертвенной судьбе Орфея – судьбе поэта, несущего спасение и свет.

Русская поэзия первой половины XX века дает колоссальное количество примеров обращения к мифу о страдающем и растерзанном певце[303]. Культура Серебряного века развенчивает идею поэтического «моноголосия»: практика избрания единственного поэта-пророка, чье слово доминировало над поэтическим сознанием столетия, становится невозможной. Искусство и, в частности, литература, которая в России вплоть до новейшего времени делила с государством власть над умами людей, принимают *диалогическую* направленность. А.А. Ахматова одним из своих «Комаровских набросков» утверждала: «Нас было четверо». Поэтом времени Ахматова назвала не только себя, но также О.Э. Мандельштама, Б.Л. Пастернака и М.И. Цветаеву: «Чудится мне на воздушных путях / Двух голосов перекличка. / Двух? …»[304]. О количестве поэтов можно спорить, но их *перекличка*, которую уловила Ахматова, безусловный феномен эпохи. Причем важно учитывать, что это не замкнутый, а открытый диалог, разворачивающийся во времени, когда русское искусство говорит на языке мира.

Орфей как герой *лирического интертекста* зачастую родственен не столько античному конструкту «русского культурного ренессанса», сколько авторскому эмоциональному означиванию действительности. Оттого небезосновательно В.П. Руднев считает, что «интертекстуальная методология во всех ее изводах есть <…> поиск “произвольных” с точки зрения здравого смысла ассоциаций»[305]. По его же словам, любой интертекст направлен в прошлое и ищет некий *утраченный объект желания*[306]. Этим объектом для поэтов Серебряного века, прежде всего, была сама Поэзия – философия «посвященных», идущая за незримой Ψυχή (греч. «душа»), за Эвридиками, которые «в круге стремительного вечного возвращения *умирают мгновенно*».

---

[303] Более подробно мифопоэтическое воплощение мифа об Орфее в творчестве поэтов Серебряного века рассмотрено в: *Фатеева А.С.* Орфическая онтофания в интертекстуальных мотивах русской культуры конца XIX – начала XX веков // Полигнозис. 2013. № 1-4(44). С. 109-134. См. также приложение № 3.5. С. 121-132.

[304] *Ахматова А.А.* Четки. Anno Domini. Поэма без героя. М.: Олма-Пресс, 2005. С. 233.

[305] *Руднев В. П.* Прочь от реальности: Исследования по философии текста. II.М.: «Аграф», 2000. С. 239.

[306] Там же. С. 283.

Интерпретации орфического мифа в поэзии И.Ф. Анненского и Н.С. Гумилёва присуща отвлеченная эстетизация образа поэта, явленная в форме самоотождествления с мифологическим лирником или с позиции наблюдателя. В то же время для О.Э. Мандельштама и М.А. Кузьмина Орфей, порой присутствующий явно, а порой не названный, становится персонифицированным отражением действительности: культурной жизни своего времени и личных переживаний авторов. В частности, не могло не отразиться тогда в потоке чуткого поэтического сознания столь яркое театральное событие, как новая постановка оперы «Орфей и Эвридика» К. Глюка[307]. Спектакль, в 1911 году потрясший столичную публику, ознаменовавший триумф Серебряного века на оперной сцене, вскоре так же призрачно исчез, как суждено было исчезнуть и «блистательному Петербургу». Опера К. Глюка и Р. Кальцабиджи тоже была когда-то отходом от традиции, творением на перепутье двух оперных эпох, музыкальным мостом между барокко и классицизмом. Ее жизнеутверждающий финал с Амуром и воскрешением Эвридики в русском восприятии оказался очень близок иллюзорной вере во всемогущество искусства на пороге неминуемых страшных событий. Образ Орфея, певца Слова и божественной Любви, продолжал свое метафорическое странствие не только в стихах Мандельштама[308] и Кузьмина[309]; маскарад одноименных образов, отозвался многоголосным эхом в поэзии 20-х гг.

Если обратиться к теонимическому контексту авторов Русского Зарубежья, заметим, что поэты-эмигранты активнее вводили орфическую символику в произведения[310], и имена героев мифа об Орфее встречаются у них чаще, нежели,

---

[307] Подробнее см.: *Хмелева Н.* Райское виденье "Наше Наследие" № 66, 2003 [Электронный ресурс] // Наше наследие. Историко-культурный журнал. URL: http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/6609.php (дата обращения: 17.07.2015).

[308] См.: *Мандельштам. О.Э.* «Чуть мерцает призрачная сцена» // Осип Мандельштам. Собрание сочинений в 2 т. М.: Художественная литература, 1990. Т. 1. С. 132, 378.

[309] См.: *Кузмин М. А.* Условности: Статьи об искусстве // «“Орфей и Эвридика” кавалера Глюка» [Переиздание 1923 года.] Томск: Водолей, 1996. С. 43-50. *Он же:* «Вот после ржавых львов и рева» (1921) / Параболы: Стихотворения 1921-1922 гг. // Михаил Алексеевич Кузмин. М.: Книга по Требованию, 2011. С. 44. *Он же:* «Мольба любви, тоска о милой жизни…» (1924) // Стихотворения. М.: Эксмо, 2011. С. 306. *Он же*: «Музы» (1922) //Параболы: Стихотворения 1921-1922 гг. С. 441.

[310] См., напр.: *Ходасевич В.Ф.* «Великая вокруг меня пустыня» (1924-1925) // Собрание сочинений: В 8 т. Т.1: Полное собрание стихотворений. М.: Русский путь, 2009. С. 354. *Он же:* «Баллада» (1921) // Там же. С. 151-152. *Он же:* «Берлинское» (1922) // Там же. С. 228. *Иванов Г.В.* «Мы из каменных глыб создаем города» (1922) // Собрание сочинений в трех томах. Т. 1. Стихотворения. М.: Согласие, 1994. С. 493.

например, у Пастернака, Ахматовой, Городецкого и других. Несмотря на то, что уже к концу XIX столетия концентрация альтерального в русской культуре становится чрезвычайно высокой и духовно-эстетическое сближение с Европой достигает своего апогея, непосредственно в послереволюционной России «гармоника» и «степное пение» Сергея Есенина звучали органичнее, отчетливее, чем «тяжелая лира» Владислава Ходасевича или «сладчайший граммофон» «Орфея русского Монпарнаса» Бориса Поплавского[311].

Именно обращение к творчеству Поплавского подсказывает вторую возможную причину популярности образа Орфея в эмигрантской поэтической среде. Орфей Поплавского – изменчивый тип: то это «Снежный Орфей» в «стеклянном времени»[312], то печальный «Ночной Орфей», в причудливом смешении христианства и язычества[313]. В других стихах лейтмотивом проходит метафорическое отождествление Орфея с *граммофоном.* В этом видится не только символ порабощения духа материей, катастрофического плена вещей новой эпохи, но и замена *живого* искусства *записью* – призрачным доказательством его жизни и воспоминанием о его смерти. За этой смертью Поплавский, кажется, входил в сознание грядущего, «где будет все понятно и ничтожно»[314], узрел опустошение творчества, мир «как бы» культуры и «недо-» искусства: «Мой бедный друг, живи на четверть жизни. / Достаточно и четверти надежд. / За преступленье четверть укоризны / И четверть страха пред закрытьем вежд…»[315].

Наконец, самый выразительный образ – *Орфей в аду*. Для Поплавского за этим Эребом символических галлюцинаций – ад эмиграции, ад утраты дома – не оттуда ли родом этот нарочитый мотив снега в его поэзии? «Кружится снег и в этом жизнь и смерть…» – не есть ли этот снег все *невозвратное*, русское. «России нет! Не плачь, не плачь, мой друг…»[316] – напишет Поплавский, и будто эхом через десять лет отзовутся строки Георгия Иванова: «Россия — счастие. Россия — свет.

[311] См. Приложение № 4.56. С. 191.
[312] См. *Поплавский Б. Ю.* Автоматические стихи. М.: Согласие, 1999. С. 130-132.
[313] *Поплавский Б. Ю.* Сочинения. СПб.: Журнал «Нева», Летний сад, 1999. С. 316-317.
[314] Там же. С. 364.
[315] Там же. С.20.
[316] Там же. С. 324.

/ А, может быть, России вовсе нет…»[317] В отчаянных словах отрицания, как и в насильственном молчании поэтов открывается убийственная для культуры пустота, без надежды быть услышанным – глухое желание *услышать*: «Он будет глухо петь, а ты молчи, / О тишине над огненной дугою, / О тысяче железных стен во тьме, / О солнечных словах любви в тюрьме, / О невозможности борьбы с самим собою»[318].

Если в мужской поэзии голос утраченной Орфеем возлюбленной зачастую либо отсутствует, либо сведен к некой подразумеваемой абстракции, то видение мифа глазами женщины обнаруживает гендерную связь авторского «я» не только с Эвридикой, но одновременно с царицей загробного мира Прозерпиной и вакханками, растерзавшими Орфея. Ответ Эвридики Орфею оказывается перекличкой интертекстуальных мотивов. Мифопоэтическое раскрытие темы любви и смерти в лирике Мирры Лохвицкой, Анны Ахматовой и Марины Цветаевой тесно переплетено с вопросами происхождения поэтического текста, онтологического статуса поэта и поэзии[319].

Образом утраченного нередко становится не Эвридика (персонификация поэзии в мужской лирике), а сам Орфей – олицетворение Поэта и его судьбы. Наследие М.И. Цветаевой, и поэтическое, и эпистолярное, буквально пронизано поиском возможности выражения запредельного опыта как единый, длящийся вопреки разрозненности стихов, гимн Орфею. «Имя твое – пять букв» – строка стихотворения из цикла «Стихи к Блоку» (1916), за которой стоит идея сосуществования земного и божественного в поэте. «Имя твое — птица в руке, / Имя твое — льдинка на языке», – это и древний Орфей, чья музыка привлекает птиц, и Орфей, видевший тайну Аида, погрузившийся в ледяное безмолвие. Пять букв – имя А.А. Блока (пятибуквенное в дореволюционной орфографии), но не оно же и имя Орфея, имя Христа или имя другого поэта…?

[317] *Иванов Г.В.* Собр. соч. в 3. Т. Т.1. С. 299.

[318] *Поплавский Б.Ю.* Сочинения. С. 525-526.

[319] См. подробнее: *Фатеева А.С.* «Эвридика – Орфею»: метафизика присутствия или онтофания поэзии? // Science Time. 2016. №2 (26). С. 557-567. См. также приложение № 3.5. С. 132-142.

Через год после смерти Блока австрийский поэт Райнер Мария Рильке почти на одном дыхании (55 стихотворений за 14 дней) пишет свои «Сонеты к Орфею» – это был чрезвычайный взлет в его творчестве и в то же время последний значительный сборник автора. Известно, что Цветаева эмоционально переживала смерть Блока: «…я все встречала его на всех московских ночных мостах, я знала, что он здесь бродит и – может быть – ждет, я была его самая большая любовь, хотя он меня и не знал, большая любовь, ему сужденная – и несбывшаяся...»[320]. Весной 1926 года при помощи Б.Л. Пастернака завязывается переписка между М.И. Цветаевой и Р.М. Рильке. Главным предметом их эпистолярной беседы становится поэзия.

В одном из писем Цветаева рассказывает, как она парировала критике Г.В. Адамовича[321]: «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»”»[322].

Там же, в этой короткой переписке, снова, как по закону трагедии, прерванной смертью поэта (на этот раз смертью Р. Рильке), Цветаева, неоднократно повторявшая мысль об интернациональном характере всякой поэзии, выбрала именно Орфея в качестве образа Поэта, обращенного к мировой Душе. «Я не русский поэт и всегда недоумеваю, когда меня им считают и называют, – писала М. Цветаева, – Для того и становишься поэтом (если им вообще можно стать, если им не являешься отродясь!), чтобы не быть французом, русским и т. д., чтобы быть – всем. <…> Орфей взрывает национальность или настолько широко раздвигает ее

[320] Цит по: *Швейцер В.* Марина Цветаева, М.: Молодая гвардия, 2004. С. 51.

[321] См. Приложение № 4.57. С. 191-192.

[322] *Райнер Мария Рильке. Борис Пастернак. Марина Цветаева.* Письма 1926 года. М.: Книга, 1990. С. 93.

пределы, что все (и бывшие, и сущие) заключаются в нее»[323]. Орфей – именно тот образ, что растворяет проблему перевода, ибо в нем полифония культур, *синтез* – философии, поэзии, Бога… И – если продолжать эту мысль стихами самого Рильке: «Wir sollen uns nicht mühn um andre Nam en»[324].

Поворот Орфея толковался Цветаевой не туманно и иносказательно, а фактически выражал тектонику рождения поэзии[325]. «Поэт (подлинник) к двум *данным* (ему Господом Богом строкам) ищет – находит – две заданные. Ищет их в арсенале *возможного*, направляемый роковой необходимостью рифм – тех, Господом данных, являющихся – императивом (курсив – *М. Ц.*)»[326]. Цветаева подчеркивала, именно в траектории поворота между данным и заданным – кардинальное отличие поэзии от прозы: «Лирика – это линия пунктиром, издалека – целая, черная, а вглядись: сплошь прерывности между <неразб> точками – безвоздушное пространство – смерть. И Вы от стиха до стиха умираете»[327]. Императив движения в поэзии часто задается как бы в зеркальном отражении, т.е. данной (первой), как правило, оказывается последняя строка, ради которой вообще пишется стихотворение[328]. Так, поворот Орфея действительно становится неизбежным: как поэт он привык поворачивать вспять, возвращаться к немыслимому и терять его. Шаг поэзии – это шаг поворота – момента, когда, как говорил Монтале, «жизнь убегает от поэта». Верно: убегает, потому что удел поэта добровольно поворачиваться к смерти в дерзновенной сверхчеловеческой заданности. Поэт обладает Эвридикой (истинным нескáзанным Словом) только пребывая в пути по запредельному; поворачиваясь, желая вывести Эвридику на свет (произнести слово), он осознает утрату той, зримой в таинственном мире,

---

[323] *Райнер Мария Рильке. Борис Пастернак. Марина Цветаева.* Письма 1926 года. С. 162.

[324] «*Нам незачем искать других имен*» (нем.). См. также перевод *К. Свасьяна*: «Не воздвигай надгробья. Пусть лишь роза / из года в год цветет ему опять. / Ведь то — Орфей. Его метаморфоза / жива во всем. Мы не должны искать / других имен…».

[325] Подробнее об идее поворота Орфея в поэзии М.И. Цветаевой см: *Соболевская Е.К.* Миф об Орфее, или скобка о повороте (на материале творческих рефлексий М. Цветаевой) // Δοξα/Докса: Зб. наук. праць з філософії та філології. – Вип.4: Грецький спадок і сучасність. Одеса, 2003. С.372-385.

[326] *Цветаева М.И.* Собрание сочинений: В 7 т. / Сост., подгот. текста и коммент. А. А. Саакянц и Л. А. Мнухина.М.: Эллис Лак, 1994–1995. Т. 4. С. 612.

[327] *Цветаева М.И.* Собрание сочинений: В 7 т. Т. 6. С. 234.

[328] Эта мысль выражена М.И. Цветаевой в очерке «Нездешний вечер», где она вспоминает свою беседу с поэтом Михаилом Кузьминым. См. Там же. Т. 4. С. 282.

формы. Иными словами, поэт продвигается от реальнейшего к реальному, ибо в слове как инструменте, как элементе мозаики – уже нет Эвридики. Целостную мозаику может видеть только читатель, движущийся в незеркальном, правильном, земном направлении.

Эта мысль, представляющая для Цветаевой описания пережитого опыта, идентична той, что Иосиф Бродский позже высказал в «Девяносто лет спустя», эссе, посвященном стихотворению Рильке «Орфей. Эвридика. Гермес». Исходя из этимологии слова «verse» (стих – *англ*.), происходящего от латинского versus (поворот), Бродский подводит к пониманию того, что «сам миф об Орфее, суть один большой versus, потому что это рассказ о повороте. Или лучше сказать – об одном развороте внутри другого, потому что речь здесь о том, как Орфей обернулся на обратном пути из Аида»[329]. Запрет богов гласил «не оборачивайся», что следует толковать – «не веди себя как поэт в царстве мертвых». Но для Орфея это невозможно, поскольку он и есть сама поэзия, во имя звучания разрушающая образы беззвучного измерения. В создании стиха страдание поэта по удаляющейся Эвридике столь же велико, сколь вдохновенно озарение читателя, которому удается почувствовать причастность к целостности Мировой Души.

Случай поэзии принципиально более сложный, чем то положение, что отведено музыкальному искусству. О.Э. Мандельштам, признавая несовершенство языковых средств, возлагал восполнение недостатка на «поэтически грамотного читателя»[330]. К этому важно добавить, что музыка пользуется «закрытым» специальным языком, который известен только посвященным; поэзия же вовсе не обладает монополией на единицы своего языка. Они одновременно являются единицами не только языка прозы, но и языка жизни, т.е. становятся для воспринимающего субъекта тем, чем являются в его *индивидуальном словаре*. Поэт движется в ином направлении, отталкиваясь не от того, что имеет, а от того, чего нет в его индивидуальном словаре, что ощущается как *потеря*. *Нахождение* без

[329] См.: *Бродский И.А.* Девяносто лет спустя // Иосиф Бродский. Сочинения. Т.VI. С. 338.

[330] См.: *Мандельштам О.Э.* Выпад // Собрание сочинений в 2 т. Т.1. С. 212-213. См. подробне приложение № 4.58. С. 192.

поворота (воплощения в слове) в этом случае бессмысленно, ибо идея его именно в возвращении (воскрешении) утерянного смысла. «О, не превышение ли полномочий / Орфей, нисходящий в Аид?» – спрашивает Цветаева стихотворении «Эвридика – Орфею» (1923)[331]. Безусловно, превышение, поскольку язык живых для «просторного покоя бессмертия» есть язык мертвый (как и наоборот): «Ибо в призрачном доме / Сем – призрак ты, сущий, а явь – / Я, мертвая...». Впрочем, Цветаева, признавая, что поэт всегда следует схеме обреченного пророка, знающего вначале исход своего пути, сама отвечает на этот вопрос в последней строфе: «Не надо Орфею сходить к Эвридике / И братьям тревожить сестер»[332].

Смерть Орфея отрицается Цветаевой через идею преемственности и образ нетленности поэзии в «осиянных останках» первого поэта – *голове* и *лире*, которые пребывают в непрерывном диалоге[333]. В мифопоэтической прогрессии: от Орфея к Сапфо, от лиры Орфея к лютне Давида, от Давида к Христу – сохраняется тот же хтонический принцип *множественности имен единого для сохранения его единства*. Он же – принцип поэтической метафоры. Вещь должна иметь несколько имен, чтобы перерождаться, чтобы быть способной жить в других вещах.

Говоря о новой итальянской поэзии, именно той, что определила характер поэтической мысли в Италии вплоть до конца XX века, мы почти не возвращаемся назад, а обращаемся к эпохе почти синхронной той роковой странице русской истории, которая была освещена выше. В то время как Г. Д'Аннунцио пытался гармонизировать поэзию и приблизить ее к эстетическому идеалу, к единству, футуристы это единство по молекулам разбирали. Замкнутый круг удалось разорвать только «поэзии отсутствия» – следующему поколению авторов, которых принято называть *герметиками*[334]. Можно сказать, что итальянский герметизм был *аскетическим вариантом символизма* русской традиции.

---

[331] *Цветаева М.И.* Собрание сочинений: В 7 т. Т. 2. С. 183.

[332] Там же.

[333] *Цветаева М.И.* «Так плыли: голова и лира...» (1921) // Марина Цветаева. Стихотворения и поэмы / Под ред. Е. Б. Коркиной. Л.: Советский писатель, 1990. С. 241. См. Приложение № 4.59. С. 192.

[334] Термин «германизм» применительно к итальянской поэзии был введен Франческо Флорой в 1936 г. См.: *Flora F.* La poesia ermetica, Terza edizione riveduta, Bari: Laterza, 1947. 214 p.

«Чтобы полностью понять природу герметизма, – писал Иосиф Бродский, – имеет смысл учитывать не только тех, кто стоял во главе этого движения, но также того, кто заправлял всеми итальянскими зрелищами, — и это был Дуче. В значительной степени герметизм был реакцией итальянской интеллигенции на политическую ситуацию в Италии в 30-е и 40-е годы нашего столетия и мог рассматриваться как акт культурной самозащиты – от фашизма. Хотя итальянский режим был гораздо менее кровожадным по отношению к искусству, чем его русский и немецкий аналоги, чувство его несовместимости с традициями итальянской культуры было гораздо более очевидным и непереносимым, чем в этих странах. Это почти правило: для того чтобы выжить под тоталитарным давлением, искусство должно выработать плотность, прямо пропорциональную величине этого давления»[335].

Из всех подходов к определению искусства можно выделить два основных: искусство как опыт и искусство как подражание. Последнее, если оставаться в рамках тех же платоновских взглядов, точнее назвать «подражанием иллюзии», ибо все вещи, чувственно воспринимаемые, есть иллюзия. Именно этот подход категорически не устраивал герметиков. Их взгляд был обращен к прошлому, к иератическому искусству, где слово сакрально и связано с ритуалом и магией, где художник – это адепт, алхимик, т.е. посвященный, занятый опытом, а не имитацией. Опыт здесь имеется в виду не внешний (социальный), а внутренний (магия воображения). Герметизм эстетический (как и некогда его гностический религиозный аналог), безусловно, свидетельствует о критической стадии духовного упадка, влекущей либо к гибели, либо к парадигмальному обновлению. Пример эпохи Возрождения показал действие этого механизма на фоне кризиса платоническо-христианского мировоззрения; так же, не без влияния эзотерики и оккультизма, в Европе началась эра новой эстетики. Подобное перерождение предстояло и искусству fin de siècle, но уже не на той чистой религиозной основе: это были поиски христианства, пропущенного через картезианскую доктрину и

[335] *Бродский И.А.* В тени Данте / И. А. Бродский // Иностранная литература. №12. 1996. С. 15-16.

идею прогресса. Время итальянского герметизма наступило еще позднее, и радикальный эстетический поворот должен был состояться уже в пострелигиозной культуре.

От французских символистов к итальянским герметикам перешла насыщенная образность и вера в суггестивную силу музыки слов, которая ставилась гораздо выше, чем доступность переданной мысли. Поэтическое произведение было ультраперсональным, солипсическим разрешением не своего личного, а как раз *общественного кризиса*. Поиск корней орфизма в творчестве нового поколения поэтов следует начать с упоминания Стефана Малларме и его неосуществленной идеи великой Книги, целью которой должно было стать «орфическое объяснение земли» и тем самым восторжествовать над Случайностью слова – дать разгадку Вселенной. Эта идея в начале XX века разожгла фантазию и амбиции русских символистов; путем воплощения задумки Малларме они хотели выйти из эстетического тупика к «научной поэзии» посвященных[336]. Между тем еще Поль Клодель заметил, что «объяснение», предлагаемое Малларме, – это «всего лишь мимика, а вовсе не ключ»[337]. Здесь же не стоит забывать, что Малларме было свойственно употреблять слова в латеральных, несвойственных значениях[338].

В формировании мировоззрения и стиля итальянских герметиков, а особенно Джузеппе Унгаретти (1888–1970), сыграла значительную роль та атмосфера, в которой рождались или созревали их первые поэтические опыты[339]: окопная атмосфера Первой мировой войны. В одном из телевизионных интервью, говоря о своем первом сборнике стихов «Погребенный порт» (Porto Sepolto, 1916), Унгаретти объясняет, что пришел к новому языку именно перед лицом войны, благодаря обстоятельствам, которые не позволяли писать сложно и много. Это были стихи, написанные на каких попало обрывках бумаги под свистом пуль, где

[336] См.: *Дубровкин Р.М.* Стефан Малларме и Россия. Bern: Peter Lang, 1998. С. 138.

[337] Цит. по: Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора / Под. ред. Г.К. Косикова. М.: Изд-во МГУ, 1993. С. 28.

[338] См. Приложение № 4.60. С. 192.

[339] См. Приложение № 4.61. С. 192.

«встреча со смертью – истинный отдых»[340], стихи, сущность которых формально сокращалась чуть ли не до одного слова, но слово наделялось глубочайшим смыслом[341].

В поэзии Унгаретти очень сложно отметить присутствие какого-то конкретного мифа. Его стихи представляют собой скорее насыщенную мифологическую лексикализацию, создающую атмосферу концентрации древних образов, на истинную семантику которых практически невозможно выйти[342]. Здесь, конечно, встает ряд вопросов: как вообще возможно толкование мифа в подобном случае и стоит ли искать имена, улавливать мотивы определенного, интересующего нас сюжета? Поэтический мир Унгаретти звучит единым потоком мифа, сам автор – это не толкователь символов, не дирижер в их оркестре, а тот, кто *дает имена созерцаемому*. Если посмотреть на эту поэзию, с ее затуманенным смыслом, с раздробленным синтаксисом, с примерами странной сочетаемости слов, как на описание мира (вспомним Малларме), то станет очевидно, что перед нами историческая картина – картина деградации мифологического сознания. Для нашего восприятия остаются осколки, следы, по которым так сложно вернуться назад. Отталкиваясь от неоплатонической концепции, Унгаретти в своих текстах показывает распад целостности бытия на множества. Осознание этого процесса влечет к желанию воссоединения разрушенных связей. Унгаретти утверждает, что «все зло человечества произрастает из этой великой трещины»[343]. Наше раболепие перед временем и перед памятью есть не что иное, как тоска людей, «лишенных вечности»[344].

Для Унгаретти мифология остается мертвым языком, в том смысле, что его подлинного звучания невозможно повторить языком современным: «Время – это

---

[340] Это цитата из стихотворения «Malinconia» (Тоска). *Ungaretti G*. Il Porto Sepolto, edizione critica a cura di C. Ossola, Venezia: Marsilio, 1990. P. 48.

[341] Ungaretti spiega la poesia del Porto sepolto. Dall'archivio RAI, una serie di interviste rilasciate negli anni '60 dal poeta Giuseppe Ungaretti (1888–1970). [Electronic resource] // You Tube / Emanuele Contu. 04.03.2012. URL: http://www.youtube.com/watch?v=AykcxObmUM4 (accessed: 17.07.2015).

[342] Cfr. *Cantelmo M.* Nomi in codoce. Ungaretti e la mifopoesi novecentesca // "Humanitas", IV, 1999. P. 540-553.

[343] *Ungaretti G*. Ragioni di una poesia // *Id.* Vita d'un uomo. Tutte le poesie, a cura di L. Piccioni, Milano: Mondadori, 1969. P. LXXV.

[344] Cfr. *Ungaretti G*. L'estetica di Bergson // *Ibid*. P. 82.

первичная интуиция качества – мелодия Вселенной, которая длится, постоянно меняясь, которая на самом деле не может быть выражена в количественном отношении <…> Слово не успевает за ходом времени не потому, что лишено способности молниеносно доносить мысль, а потому что в нем неизбывно заложена какая-то неподвижность <…> Было время, когда поэты да и все люди не только верили в сверхъестественное, но и знали, как именно оно устроено. Исконная поэтическая форма – это гимн, акт полного упования на Бога. Затем постепенно растет подозрение, не есть ли то сверхъестественное всего лишь наше виденье природы? <…> С тех самых пор больше все перестают думать, что Бог создал природу для того, чтобы человек мог постигать ее и творчески интерпретировать. Поэзия перестала быть словом Божьим, а человек ограничился своей собственной глубиной – памятью. Возвращение языческой мифологии – это не только следствие динамики культуры. Так, истомившиеся по красоте и боготворящие ее поэты веками пытались выразить свою *безнадежную религиозность»*[345] (курсив наш – *А.Ф.*).

Религиозному вопросу в поэзии Унгаретти отведено особое место. Это путь исканий длиною в жизнь, от первой книги стихов фактически до последней. Неназванный лирический герой «Погребенного порта» – скиталец Одиссей[346], совершающий сюрреалистическое путешествие к истоку слова, что в то же время становится путешествием к началу жизни, почти в духе Пасколи – возвращением к матери, к родовому гнезду. Однако это не поход в неизвестность, не стенание от внутреннего одиночества, а осознанное сошествие в ад, в безвыходную темноту небытия[347]. Название сборника точно выражает психологическую заданность основной идеи: *порт* как пристанище, и *погребенный* порт как обитель смерти. Теургическая манипуляция над собственным прошлым предусматривает погружение в лоно скорби и литургического опыта. В *странствии* Унгаретти

[345] *Ungaretti G*. L'estetica di Bergson // *Id.* Vita d'un uomo. Tutte le poesie. P. 84.

[346] Образы Одиссея и Энея у Дж. Унгаретти определяются наиболее четко и присутствуют во всех его сборниках. Также как «Энеиду» Вергилия можно считать ключевым прототекстом поэтики Унгаретти.

[347] Тяжелейшее впечатление на Дж. Унгаретти произвело самоубийство его арабского друга детства Мухаммеда Шэаба, что впоследствии отразилось в стихах «Погребенного порта». Cfr. *Ossola C.* Giuseppe Ungaretti, Milano: Mursia, 1975. P. 226.

улавливается ритуальная аскеза, медитативное приготовление к моменту, когда «посвященному» будет ниспослано откровение[348]. Эта археология души не переведена автором в номинальный персонифицированный мифологический ряд, т.е. видение того или иного элемента, героя становится всецело инициативой интерпретатора. Мифологизация, явленная в «Погребенном порту», предстает пантеоном безымянных богов, столь древних, что их история и нуминозная индивидуация неразличимы за пеленой земного времени.

Здесь можно говорить о сочетании сразу трех мифологических планов: древнего космогонического миф, одиссеевского поиска идентичности и сошествия Орфея в Аид. «Порт погребенный / Туда заходит поэт / И потом возвращается к свету со своими песнями / Чтобы развеять их по ветру / От этой поэзии / Мне остается / То самое ничто / Неиссякаемой тайны»[349]. Сам автор признавался, что «вкус сохранения тайны» представляет для него куда большую поэтическую ценность, чем перспектива обнажения реальности неизвестного[350]. Не смирившийся с легкостью смерти на войне, Орфей-Унгаретти осознает, что именно тайна за пологом небытия движет его поэтической рефлексией: «Мой плач / Как этот камень / Невидимый / Смерть / Отбываем / При жизни мы»[351].

Стихотворение 1925 г. «Гимн Смерти» (Inno alla Morte) можно считать своеобразным рубежным моментом творческой биографии Унгаретти. Непримиримость к несправедливости жизни и переполняющее поэта отчаяние заставляют его в прямом смысле стоять на краю обрыва, думать о самоубийстве. Дорога по «сухой реке» смерти – это та же дорога израненного судьбою Энея и прошедшего «земную жизнь до половины» Данте, только Унгаретти проделывает свой путь в одиночестве, без проводников, без Сивиллы, без Вергилия и Беатриче. По открывающему гимн обращению к солнцу можно предположить, что перед

---

[348] Cfr. *Drusi R.* La morte di Crono e il grido di Enea // Il mito nella letteratura italiana. IV. P. 281. В отличие от подобных сошествий у «проклятых» поэтов от Бодлера до Кампаны, путешествие Унгаретти не циклическое, а центростремительное, т.е. путешествие к конкретной цели: от распада – к единству, от разлада – к гармонии. Cfr. *Ossola C.* Giuseppe Ungaretti. P. 226.

[349] *Ungaretti G.* Il Porto Sepolto. P. 42. Здесь и далее при отсутствии иных указаний перевод с итальянского наш – *А. Ф.*

[350] Cfr. *Ungaretti G.* Note dell'autore // *Id.* Vita d'un uomo. Tutte le poesie. P. 500.

[351] См. Приложение № 4.62. С. 192.

нами обреченный на неудачу, но исполненный веры в собственные силы Орфей. Ему самому предначертано стать утешителем душ, указывающим выход из удушающего лабиринта жизни, но Унгаретти осознает, что его целью уже не может быть иератический загробный мир с подземной рекой Забвения и Смерти, это и не христианский структурированный ад Данте. Аид Орфея XX века – беспросветная пустота над осколками мертвой веры. Унгаретти не обращается к светлым ликам Вечной Женственности (Пресвятой Деве, Богоматери), он обращается прямо к смерти, к коварной земной Прозерпине, ибо только она кажется поэту *настоящей* среди бесчисленных призраков воображения: «Беспамятная сестра моя, смерть / И меня в тот же сон утянешь / Поцелуем своим / Обрету я твой легкий шаг / И пойду, не оставив следа. <…> С мыслью окаменевшей / С глазами, упавшими в бездну / Поведу я других к счастью»[352]. Здесь Унгаретти, с одной стороны, неверием бросает вызов христианской установке на окончательное попрание смерти, с другой – он именно по-христиански возлагает на себя миссию утешителя и носителя смерти в живом теле: «Всегда носим в теле мертвость Господа Иисуса, чтобы и жизнь Иисусова открылась в теле нашем (2 Кор. 4:10)».

В 1928 г. Унгаретти совершает паломничество к монастырю Св. Франциска в Ассизи. Это событие, знаменующее возвращение поэта к Богу, к католической церкви, безусловно, отозвалось поворотом в мире его лирического «я». «Не об Итаке мечтают / Заблудшие души в морях, / А курс берут на Синай, вздымающийся над песками», – напишет Унгаретти, когда его юношеский поиск небытия давно сменится поиском Земли Обетованной[353]. При этом тема смерти никогда не перестанет быть определяющей в его поэзии. В сборнике «Чувство времени» (1933) смерть является автору в медитативном бреду ветхозаветных картин рая и ада. Реальной эмоциональной подоплекой циклов «La morte meditata» и «Любовь» (1932) стала смерть матери поэта, потеря, которую Унгаретти не мог принять даже с христианской верой в сердце. «Оборительница неусыпная / Нашего величия», –

[352] *Ungaretti G.* Inno alla Morte // Antologia della poesia italiana contemporanea, vol. 2, a cura di G. Spagnoletti, Firenze: Vallecchi, 1946. P. 592.

[353] *Ungaretti G*. Vita d'un uomo. Tutte le poesie. P. 274.

снова обращается он к смерти. Это песнь Орфея, видевшего смерть в лицо: «Беспощадное одиночество / Откроет каждый в себе, если любит, / Теперь бесконечность могилы / Нас с тобой разделяет навеки / Милая моя, далекая, точно в зеркале…»[354]. Чтобы переосмыслить это «навеки», Унгаретти предстоит прожить довольно длинную жизнь, проводить в иной мир жену и сына, совершить свое внутреннее *восхождение*[355]: «И постепенно на вершине / Твоих оживших рук / Возникнут благотворные ладони, / И в их ущельях / Зажгуться вновь возникшие глаза, / И неожиданно воскреснешь вся, / И станет вновь моим проводником / Твой голос. / Мы свиделись навеки»[356].

О родстве поэзии с загробной жизнью писал Бродский: «Искусство “подражает” скорее смерти, чем жизни; то есть оно имитирует ту область, о которой жизнь не дает никакого представления: сознавая собственную бренность, искусство пытается одомашнить самый длительный из существующих вариант времени. <…> Смерть как тема всегда порождает автопортрет»[357]. Пример «частной мифологии» Эудженио Монтале (1896–1981) позволяет пройти еще один герметический путь Орфея, где хроники души, будучи предельно личностными, так мало сообщают нам о самом авторе, но так живо погружают в атмосферу его эпохи[358].

Мифическое в роботах Монтале принимает особую форму, отличную от всех рассмотренных выше. Это новый уровень глубины, требующий специального подхода, дабы не прийти к поспешному и ошибочному заключению, что мифа в поэтике Монтале нет[359]. Что Монтале решительно не принимает в мифе – это то, что миф стал мифологией. Поэта влекло к чистой иррациональности, тайна поэзии для него была сродни тайне природы (живой и неживой): «Я не думаю, что поэт

---

[354] *Ungaretti G*. Vita d’un uomo. Tutte le poesie. P. 218.

[355] См. Приложение № 4.63. С. 193.

[356] *Унгаретти Дж.* Навеки (Per sempre) // Итальянская лирика XX век. С. 139. Перевод с итальянского Евгения Солоновича.

[357] *Бродский И.А.* В тени Данте. С. 12, 14.

[358] Подробнее об орфических элементах в поэтической мысли Э. Монтале см: *Фатеева А.С.* Миф об Орфее в герметическом опыте Эудженио Монтале // Europaische Fachhochschule. 2015. № 7. P. 63-65. См. также приложение № 3.5. С. 142-149.

[359] См. Приложение № 4.64. С. 193.

как-то возвышается над обществом. <…> Искусство – это образ жизни того, кто на самом деле и не живет, ибо чувствует, что перед ним суррогат жизни. Это, впрочем, не оправдывает решения запереться в “башне из слоновой кости”; поэт не должен бежать от жизни, это жизнь убегает от него. <…> Я не думаю о поэзии как о философии, которая распространяет идеи. Кто вообще еще об этом думает? Назначение поэта – поиск истины, но не истины в общем философском смысле, а персональной истины поэта-субъекта, которая не отрицает истины эмпирического человека-субъекта. Она не провозглашает собственную избранность, но воспевает то, что объединяет поэта со всеми людьми»[360].

Мысль о поэзии как о выражении опыта, а не средства познания находит место уже в первом сборнике стихов «Панцири каракатицы» (Ossi di seppia, 1925), где компактность и сила языка напоминают о мистериальной непроницаемости. Нигде образ Орфея не прослеживается у Монтале так явно, как в одном из ключевых стихотворений сборника[361]. Пустота, которую поэт ощущает позади себя, близка одновременно пустоте утраты и пустоте за порогом смерти. Поворот – осознанный выбор поэта, благодаря которому он видит, что кажущаяся ему сущность вещей и призраков на самом деле не существует. Здесь Монтале сближает с Данте метафора «прозрачного стекла», присутствующая в «Божественной комедии» в XXVIII песни «Рая», где перед Данте являются души блаженных подлунного мира, и он тоже оборачивается, чтобы убедиться в истинности своего видения. Но если для Данте это оказывается действительной манифестацией сакрального, то для Монтале – только иллюзорным отражением, поставленным против пустоты небытия[362]. «Пьянящий страх» при этом может читаться не просто как испуг и ужас от увиденного, а намекать на фигуру молодого Диониса во время мистериального посвящения[363].

[360] *Montale E.* Sulla propria lirica, 1946. Intenzioni (Intervista immaginaria) // *Id.* Il secondo mestiere. P. 1476-1479.
[361] *Montale E.* Ossi di seppia // *Id.* Tutte le poesie, Milano: Mondadori, 2003. P. 42. См. Прилоржение № 4.65. С. 193.
[362] Cfr. *Barberi Squarotti G.* I miti e il sacro: poesia del Novecento. P. 234-235. См. подробнее приложение № 4.66. С. 193.
[363] См. Приложение № 4.67. С. 193-194.

Монтале так или иначе повторяет жест Орфея, теряющего Эвридику – *оборачивается*. Стефан Малларме в своем учебнике по мифологии «Античные боги» (Les dieux antiques, 1880) объяснял, что имя Эвридика в переводе с греческого означает «утро» и заключает в себе идею мимолетности рассветного очарования. Так, миф об Орфее представляет один из вариантов солярного мифа, где сошествие в Аид соответствует движению солнца в ночной период, необходимому для того, чтобы на небе воссияла Аврора. После чего солнце затмит ее своими лучами, и она исчезнет[364]. Трудно сказать, следовал ли Монтале за Малларме, но, если судить по структуре сборника, то она соответствует как раз схеме движения Орфея (ночного солнца): с Запада на Восток. Но тот*, кто оборачивается, чтобы приблизить* Эвридику, теряет ее безвозвратно. В этом парадокс поэтического слова, которое, касаясь вещей, стремится произнести непроизносимое их имя, стоящее на грани умолчания тайны и буквально физического высекания сущности неуловимого.

Поворот в мифе об Орфее, равно как в стихотворении Монтале, имеет оттенок почти преднамеренного действия, во всяком случае действия, которое невозможно не совершить, оно происходит, ибо органично заложено *природой* в ход вещей. Мысль, заложенная в античном мифе, универсальна и дублируется в ветхозаветном сюжете о Содоме и Гоморре, когда жена Лота, нарушая запрет, оборачивается на гибнущий город и превращается в соляной столб (Быт. 19:26). Соответственно в контексте поэзии и жизни речь идет о постоянном отставании нашего взора от того, что происходит за спиной, о невозможности запечатлеть мгновение, не превратив его в камень. Так Лот, который *не оборачивается*, не знает, что позади него – то самое *ничто*[365].

Мифопоэтика Монтале не допускает узких линейных коннотаций; античные мотивы мифа топологически срастаются с библейскими и с концепцией загробного путешествия Данте. Следующие в книге друг за другом стихотворения «На пороге»

[364] Cfr. *Mallarmé S.* Les Dieux antiques. Paris: Rothschild. P. 191-192.

[365] Сам Э. Монтале в беседе с литературным критиком Л. Пиччони признавался, что часто думал о библейском образе Лота в связи со стихотворением «Forse un mattino andando…». Crf. *Montale E.* Cinquanta anni di poesia (l'intervista con Leone Piccioni) // *Id.* Il secondo mestiere. P. 1676.

и «Лимоны» (1921–1922)[366] обнаруживают между собой нарративную связь. Сошествие-погружение Орфея на этот раз подводит к истории пророка Ионы, который, ослушавшись Бога, бежит от исполнения своей миссии, а затем добровольно отдается стихии и оказывается во чреве китовом. Выброшенный на берег (подобно тому как море выбрасывает на песок *панцири каракатицы*), Иона снова получает Господне призвание. Акт неповиновения Богу, безусловно, роднит Иону с Орфеем, протестующим, *оборачивающимся* против порядка Аида. Они оба оказываются на дороге, обязывающей встретиться с небытием (безвыходностью утробы Левиафана и пустотой от вновь утраченной Эвридики). Если путь Ионы к спасению был выстлан прежде всего аскетическим самопожертвованием и молитвой, то в стихах Монтале спасение приходит в виде многоликого женского образа, соединяющего в себе имманентное и трансцендентное, образа, который не отделим от самой природы (Деметра и Персефона), а также от воплощений Любви небесной и земной. Любовь становится проводником поэта к свету, но в этом не окончательное восхождение к вечности; это лишь фаза цикла – озарение, возвращающее Орфея к жизни из непроглядного мрака. Соответственно идея цикличности (судьба Ионы есть модель судьбы, которую заново переживают *другие*) от мотива моря, способного не только поглощать, но и возвращать материю, приводит Монтале к *поиску духа*, к выбору Орфея в «диких садах» его поэзии с *персональной истиной*, где аромат лимонов вполне традиционно символизирует обретение спасения.

Монтале близка хтоническая иррациональность, в его поэзии наблюдается постоянная контаминация между священным и мирским. На месте Орфея Монтале, знающий, что ждет его за поворотом, выбирает ад рядом с незримой Эвридикой: «Я снова должен потерять тебя, но не могу. <…> Протяжный гул доносится снаружи, / терзающий скрип ногтя по стеклу. Я след ищу, / исчезнувший; он все, что у меня осталось / от милости твоей. / И ад реален»[367]. Это то, что Бродский назвал *обратным ходом* «Божественной Комедии», где современный мир поэта

[366] *Montale E.* Ossi di seppia // *Id.* Tutte le poesie. P. 10-12.
[367] *Montale E.* Le Occasioni 1928–1939, a cura di Dante Isella, Torino: Einaudi, 1996. P. 23.

понимается как обитель живых мертвецов. Отсутствие Эвридики для Монтале так же *осязаемо*, как присутствие Беатриче для Данте[368].

Уже во второй половине XX века выбор Орфея перестанет быть игрой воображения поэта и все же станет частью биографии. После смерти жены Монтале посвятит ее памяти сборник стихов «Ксении» (Xenia I, 1966; Xenia II, 1967), где среди предельной концентрации философии жизни найдут отражение и мотивы мифа об Орфее[369]. Поэту близка досократическая индивидуализация, где миф не инструмент мышления, а само мышление, совокупность переживаемого опыта. При этом уже в ранней лирике Монтале удается *реализовать* направленность своего «программного» завета: *воспевая свою субъективную истину, объять истину эмпирического множества людей*. Не иначе как успехом магического свойства можно назвать одно удивительное межкультурное совпадение образов. Стихотворение «Достигнутое счастье» («Felicità raggiunta, si cammina…», 1924) Монтале заканчивает простой и точной формулой, напоминающей, что погоня за эфемерным и иллюзия его достижения не могут быть искреннее «слез ребенка, чей воздушный шарик улетает меж домов»[370]. В 1926 году эта картина с поразительной точностью была воспроизведена на полотне русского художника С.А. Лучишкина «Шар улетел». Произведение, столь нетипичное для того периода советского искусства, будто доказывало, что суггестия герметической мифопоэтики Монтале работает.

События Второй мировой войны привели художественную культуру к глубокому кризису. Его сущность франкфуртский философ Теодор Адорно сначала выразил предельно категорично в статье «Культурная критика и общество», утверждая, что отныне писать стихи невозможно, затем в «Негативной диалектике» перевел полемику из эстетического в экзистенциальное русло, задаваясь вопросом о том, возможно ли *жить* дальше после произошедшей трагедии[371]. Поэзия

[368] Ср. *Бродский И.А.* В тени Данте. С. 17.

[369] См. Приложение №2.2. С. 17-18. Литературный перевод с итальянского языка наш – *А.Ф.*

[370] В литературном переводе этого стихотворения Е.М. Солоновичем точность деталей в концовке, к сожалению, утеряна. См.: Итальянская лирика XX век. С. 146.

[371] *Адорно Т.В.* Негативная диалектика. М.: Научный мир, 2003. С. 324.

изначально попала в контекст этой проблемы, очевидно, в качестве синекдохи; имелось в виду, что «любое слово, в котором слышатся возвышенные ноты, лишается права на существование»[372]. «Варварство» поэзии с его «спекулятивным метафизическим мышлением» не переставало существовать ни в военные годы, ни после мировой катастрофы (поэзии будет суждено растратить заряд власти над умами людей гораздо позже). Однако возвращаясь к конкретике ситуации, сложившейся в русской и итальянской культурах, заметим, что на фоне начавшегося идеолого-политического сближения, положение творческой личности в тоталитарном СССР и в Италии с утвердившимся (возвратившимся) господством христианско-демократической партии было абсолютно неравноценным. Пик расцвета для итальянской культуры в XX веке смещается ко второму послевоенному десятилетию, и, конечно же, результаты и масштаб этого расцвета несравнимы с теми изменениями, что будут привнесены в отечественную культуру хрущевской оттепелью.

Оставалось ли место для Орфея в искусстве? Орфей, потерявший одну Эвридику и творящий метафизические чудеса, пророчествующий о бессмертии, но не победивший смерть – Орфей стал нелепым идолом древнего мракобесия, которому, прежде всего, лучше было не путаться с мракобесием реальным и современным. А потом, как выглядел он на фоне того торжества смерти, того количества потерь, что понесли люди, пережившие войну? В какой Аид оставалось спускаться им? Как далеко можно уйти от *исхода*? При этом очевидно, что не так давно популярная орфическая мифологема-универсалия не могла просто сгореть в пожаре войны. Хотя Орфей, бросающий вызов установленному свыше порядку, как поэт и как идея незаурядной индивидуальности был явно не ко двору, выходящая из недр той же мифологемы *религия о бессмертии незаурядного человека, владеющего словом,* была положена в устье пустоты массового сознания, в котором потеря Бога активизировала влечение к архетипам. Если *смерть* «человеческого материала» так проста и немыслима, как показал опыт тоталитарных режимов и

[372] *Адорно Т.В.* Негативная диалектика. С. 328.

Второй мировой войны, то почему бы не нейтрализовать ее столь же немыслимой идеей имманентного *бессмертия* и верой в бесконечное строительство башни нового Вавилона?

Итальянские поэты в конце 40-х гг. задавались вопросом Адорно: может ли поэзия звучать как прежде, не должна ли она теперь в своем подспудном торжестве жизни навсегда умолкнуть? Ведь как нельзя лучше под описание отвлеченных художников-интеллектуалов, отстраняющихся от общества и его трагедии на позицию созерцателей, спасающихся от смерти в своем субъективном мире, подходили поэты-герметики. Герметизму этика обезображенного войной мира выносила суровый приговор.

Послевоенная поэзия Италии – это прежде всего искусство, создающееся на фоне набирающего обороты в Западной Европе неореализма. Именно триумфом этого течения, берущего начало от поэзии Марселя Карне и Жана Ренуара, был обусловлен поворот от герметического персонализма к поэзии с выраженной гражданской позицией, созидательной и социально направленной. С этой миссией в Италии первым открыто выступил поэт и переводчик Сальваторе Квазимодо (1901–1968). Стихи Квазимодо завораживали отсутствием патетического запала и конъюнктурности в сочетании с искренней живописной манерой, без прикрас передающей опустошенность человека и тупое бессилие перед смертью, равно как перед возвышенной красотой мира, которая *существует* вопреки войне, вопреки закрытой для слепых вожделеющих глаз истине[373].

Робкое начало всеобщего возвращения к мирной жизни для Квазимодо совпало с личной трагедией – смертью жены Биче Донетти. Поэту, именно в тот период особенно активно занимавшемуся классическими переводами, мифологические аллюзии всегда были близки, однако, вероятно, именно то скорбное событие сделало образ Орфея как никогда злободневным. В сборнике «Жизнь не сон» («La vita non è sogno», 1949) «Эпитафия для Биче Донетти» и

[373] Подробнее о трансформации орфического мифа в итальянской и русской поэзии 40-50 гг. см.: *Фатеева А.С.* «Дегерметизация»: Орфей Сальваторе Квазимодо в «невозможной поэзии после Освенцима» // Вестник Науки и Творчества: Материалы Международных мероприятий Общества Науки и Творчества (г. Казань) за февраль 2016 года / Под общ. ред. С.В. Кузьмина. – Казань, 2016. – № 2 – С. 104 – 116. См. также приложение № 3.5. С. 149-159.

стихотворение «Диалог»[374], в основу которого положена реинтерпретация эпизода песни IV «Георгик» Вергилия, следуют друг за другом. Герой «Диалога» – Орфей, но, будь он не назван, его едва ли удалось бы узнать. Все, что поэзия веками сберегала под сенью муз в незыблемой гармонии, было раздавлено и обезображено той действительностью, что еще не требовала от общества исследований и доподлинного осознания, ибо тогда слишком многие несли правду трагедии как свидетели в своей памяти. Ничто уже в образе Орфея не напоминает о лиризме и пафосе классического мифа – это поэт, который больше не отличим от простых людей, он, «измаранный войной», будто только что вышедший из окопа, кричит в пустоту имя своей Эвридики. Теперь поэту незачем спускаться в Аид; ведь свет этого мира переполнен тенями ушедших в небытие. Воспоминания о страшных годах, раскаяние в том, чего не сумел или не успел сделать для своей возлюбленной, сменяются самым пронзительным утверждением: в эпоху господства новой мифологии-идеологии была навсегда утеряна гармония между жизнью и смертью; смерть стала отрицанием всего, а жизнь тщетным побегом от смерти.

Строка, где не умеющий жить без поэзии Орфей эхом повторяет тройной апеллятив Вергилия, уже, кажется, не выражает надежды на обретение утерянного, напротив, этот крик звучит для того, чтобы сам поэт осознал, насколько нелепа перед лицом вселенской пустоты его вера в свои силы, в возвращение Эвридики. Однако ответ на вопрос о будущем поэзии Квазимодо вовлек в фабулу мифа об Орфее, разумеется, с куда более тонким замыслом, чем пессимистичная констатация конца поэзии с псевдо-христианским призывом «умереть сегодня». Не забывая о частичной *данности поэзии*, т.е. о том, что перед нами *не до конца авторское слово,* смеем предположить, что разговор о поэзии в антипрагматической заданности всегда сближается с богословской (сакральной) герменевтикой. К авторскому слову можно применить во всей мощи рациональные механизмы; с поэзией эта практика лишь заведет в тупик, поэзия, подобно

[374] См. Приложение № 2.3. С. 19-21. Литературный перевод с итальянского языка наш – *А.Ф.*

духовной диалектике смерти и любви, уйдет от рациональных вызовов. Случайно ли в диалоге данного с заданным строка с аллюзией на Вергилия в интерпретации Квазимодо – «Euridice è viva!» (Эвридика жива! Этого текста у Вергилия нет – *А. Ф.)* вдруг совпадает с одной надгробной надписью в римских катакомбах? Эвридика – не просто абстрактное воплощение поэзии: она поэзия, движимая Любовью. Только Любовь может быть противопоставлена торжеству смерти – единственное оружие безоружной поэзии и искусства вообще. Этой силы ни война, ни тоталитарная идеология официально никогда не могли признать, ибо видели в искусстве только оболочку, ту, что могла служить инструментом для приземленных идеологических целей или мешать им. Поэта можно назвать гражданином, можно убить или создать невыносимые для жизни условия, но это средства против человека, но никогда не против поэта и поэзии.

Заключительные строки «Диалога» не утаивают лукаво, что жизнь Орфея после войны круто изменилась, и его дальнейший путь будет куда более тернистым, ему, обессилевшему, нужно в разы больше духа, чем прежде, чтобы по выжженной земле следовать своему призванию – нести слово Любви отчаявшимся. Поэзия не раз в истории культуры брала на себя фактически миссию религии, и случалось это, если проследить за тенденцией, именно тогда, когда религиозное сознание охватывала смута, верующие и неверующие теряли ориентир.

Образ нового Орфея (Квазимодо создает его именно таким, каким его может принять и понять человек послевоенного времени) больше не может быть оторванным от земной суеты, погруженным в свой солипсический полет наблюдателя; внутренний монолог Орфея исчерпал себя и уже не находит оправдания. На его место Квазимодо выносит *поэтическую диалектику*, полифонию, звучащую в голосе лирического героя. Культура, едва пришедшая в себя после войны и неотвратимо движущаяся к новому кризису индустриального общества, снова нуждалась в Орфее в той же античной ипостаси квази-Спасителя, учредителя нового порядка и гармонии в тревожном и одичавшем стане на местах недавнего братоубийства. Поворот Орфея, его попытка *говорить вопреки смерти* в видении Квазимодо были именно тем духовным протестом поэта и вызовом,

брошенным уже не богам, а цивилизации оружия и машин, ложных массовых ценностей, обманчиво называемых свободными, о чем позже напишет Герберт Маркузе.

В советской послевоенной поэзии до периода оттепели мифологическая тематика, а тем более с диалектикой о загробной жизни не имела шанса быть доступной широкой аудитории. Отголоски культуры Серебряного века были не слышны за бравурными маршами идеологизированных произведений. Эстетика той эпохи еще долгое время оставалась верным признаком, если не оппозиционности, то во всяком случае маргинальности[375]. Те же мысли об изношенности поэзии, о потребности и невозможности вернуться к утраченной чистоте отзывались в стихах Арсения Тарковского, стихах, открытых для отечественной культуры с существенным опозданием. Его «Эвридика» прозвучит лишь в 70-е годы в киноленте сына, Андрея Тарковского («Зеркало», 1974).

Однако об интересе к орфической идее трансцендентного опыта говорит и пример, реализованный в совсем ином лирическом контексте с явной ставкой на попадание в запросы своего читателя. Еще в конце 40-х гг. А.Т. Твардовский, поэт, принятый всенародно и, несмотря на известные препятствия цензуры, высоко оцененный системой советского искусства, начал работу над поэмой «Тёркин на том свете» (1954–1963), которая по первоначальному замыслу должна была стать заключительной главой знаменитой «Книги про бойца». Хотя публикация поэмы по понятным для существовавших устоев причинам долго не удавалась автору, произведение это так или иначе затрагивало близкую сюжету мифа об Орфее проблему возвращения героя из потустороннего мира. В основу загробной картины были положены элементы, на наш взгляд, представляющие точнейшую иллюстрацию совокупности архетипов народного сознания, замаскированных предрассудками идеологического характера. Языческие образы «мертвой воды», представления о дурном запахе живых в обители мертвых, о чуждом порядке и чистоте иного мира, которое Василий Тёркин определяет не иначе, как

[375] См.: *Соловьев В.М.* Серебряный век столетие спустя: историографическая реконструкция // Полигнозис. 2015. № 1. С. 11.

«Культура…»[376] – все это соседствует с упоминанием «Страшного суда», с риторическим вопросом о трансцендентном объекте («Был бы бог, так помолиться. / А как нету – что тогда?»[377]) и, в конечном счете, приводит ко вполне примиряющему (как для верующих, так и для атеистов) заключению, что спасение состоит в помощи человека человеку. Лейтмотив поэмы («Пушки к бою едут задом») открывает не только свое прямое значение, ясное каждому, кто прошел войну, но и подсказывает, что за кажущимся всегда стоит истинная сущность вещей, и ее всем дано будет увидеть, но до поворота в сторону выстрела (точки невозврата) нам этого видения не дано.

Как и многие другие художники его времени, Сальваторе Квазимодо лишь позже увидит, что тенденция социально ориентированного искусства способствовала вытеснению и истреблению искусства как такового: по мере того, как из памяти стиралась кровь трагедии, притуплялась искренность контакта между поэтом и аудиторией, диктатура общества потребления возобладала над Орфеевой песнью – это была его новая встреча с вакханалией современности. Квазимодо, вспоминая, как после войны «поэт вдруг оказался выброшенным за борт своей многовековой истории», отмечал, что неписанный переход к хорально-массовой эстетике был задан естественной и неконтролируемой динамикой[378]. От этики социального «мы», нобелевский лауреат в зените мирового признания, он приходит к *этическому персонализму*, по-прежнему не лишенному боли и тревоги за человечество.

Столь ярко и образно описанная Ницше пропасть между европейской культурой и христианством была прочитана на Западе совсем иначе, чем в России. Парадоксально, но Россия, с которой надолго буквально слился эпитет «раскрестившаяся», в своей архаичной неизбывной религиозности никогда бы не угналась по интеллектуальному безбожью за философствующей Европой. «Счастье – жить в стране без философии», – заключает Дино Кампана, имея в виду

[376] *Твардовский А.Т.* Поэмы. М.: Книжная палата, 1988. С. 266.
[377] *Твардовский А.Т.* Поэмы. С. 309.
[378] *Quasimodo S.* Poesia del dopoguerra // *Id.* Il poeta e il politico e altri saggi, Milano: Schwarz, 1960. P. 51.

Италию[379]. И, пожалуй, в этом кроется одна из редко упоминаемых точек сближения между двумя культурами. Искусство и живую красоту (равную вечности) итальянцы всегда предпочитали философии; в России было философское искусство во главе с литературой, ответственной в том числе и за богословие.

Отказ от радости (в частности искусства и поэтического слова как формы радости) в знак скорби после мировых катастроф имел одновременно подтекст отказа от Бога (зло творимо человеком) или переводил в обличие «божеского», праведного сострадательное желание смерти (христианство как религия смерти). И то и другое остается плодом заблуждения и осознанного искажения. По крайней мере в одном сложно не согласиться с Ницше: самая большая пропасть та, что лежит между Христом и христианством. При переводе этой проблемы в русло поэзии становится понятно, почему тот же замысел символистов по мистериальному замещению религии искусством не увенчался успехом. Поэзия не могла обернуться религией буквально по тем же причинам, почему о Христе нельзя говорить как о *христианине* в современном смысле этого понятия. Орфей многократно живет в каждом поэте, но сам поэт не может обращаться к учению Орфея – это не его удел, как ни одному сведущему не приходит мысль ставить знак равенства между Орфеем и орфизмом.

То, что Адорно вместе с отказом от *Божьего промысла* отказывает *радости*, завуалировано полемизирует с евангельским «Блаженны вы, когда будут поносить вас и гнать и всячески неправедно злословить за Меня. Радуйтесь и веселитесь, ибо велика ваша награда на небесах» (Мф. 5:11–12). «На Небесах» – это уже здесь, среди нас; это не «ослепление, объединяющее всех людей, при помощи которого они надеются разорвать все путы и покровы» (Адорно). Так называемая «радость поэзии» несоизмерима с атомарной радостью отдельно взятого человека, который не способен вместить в себя страдание другого. Слово поэта в своем истоке есть «слово со властью»[380], и то не власть авторитета, не власть силы и даже не власть догматической истины. Это власть, которая никого не ведет к спасению; лишь

[379] *Campana D.* Faenza // *Campana D.* Canti Orfici e altri poesie. P. 58.

[380] Ср. «… ибо Он учил их, как власть имеющий, а не как книжники и фарисеи» (Мф. 7:29).

собирает расколотое множество душ в единство – в этом *вся власть*. Поэзия – всегда *диалог*, даже на пути к молчанию. Поэзия утверждает жизнь, не потому что взор поэта застлан страхом смерти и одержим химерой имманентного бессмертия; поэт *сам идет на смерть* и принимает ее (Орфей, усмиривший Цербера и сирен, был растерзан земными женщинами), оттого смерть до конца не одолевает поэта. Смерть поэта есть не свершившееся, а *длящееся*, а, значит, вместе с тем живое, *истинное*. «В каждом любящем заново, – как писала М.И. Цветаева, – и в каждом любящем – вечно»[381].

2.2. Орфический опыт синтеза искусств: *мифос, мелос* и *логос* в конструктах национальной идентичности

Надлежит быть разномыслиям, дабы обнаружились из вас искуснейшие (Кор. 11:19)

При очевидном доминировании поэтических форм миф об Орфее в первой половине XX века становится притягательной эстетической и психологической стратегией для многогранного художественного переосмысления. Популярная в кругах интеллектуалов и творческой элиты концепция синтеза искусств способствовала не только очередной волне распространения данного сюжета и его мотивов, но и в какой-то мере сама опиралась на орфическую мифологему, которая уже в своей античной версии соединяла поэзию, музыку, драматизм, эротизм, вакхическую хоральность, философию и теологию. Исключение любого из этих элементов искажает ту полноту сближения чувственного и сверхчувственного – того, чем неизменно влек художников и мыслителей миф о страдающем, светлом певце любви.

Наряду с этим фактом задачи нашего исследования подводят к необходимости снять воздвигнутое прежде ограничение миром поэзии и открыть судьбу Орфея в совокупном видении творческих личностей целой эпохи. Здесь же меньше всего хочется прийти к спору о сфере покровительства Орфея. Ведь не

[381] *Райнер Мария Рильке. Борис Пастернак. Марина Цветаева.* Письма 1926 года. С. 93.

исключено, что после всего написанного встанет вопрос: «А почему, собственно, Орфей – это *поэзия*? Орфей – это *музыка*! Что он без своей божественной лиры?!» В то время как другие скажут, что музыка – это только фон и средство, а главное – это *трагедия* Орфея, такая близкая трагедии каждого человека во все времена. Примиряет этот искренний спор поэтическое наблюдение Рильке: «Орфей во всем», – с нашей стороны, это не ловкое намерение зарядить тему холизмом, позволяющим сворачивать на какие угодно другие тропы «удобных» рассуждений. Напротив, в этом угадывается твердая идея причастности Орфея, как и каждого Художника, к общей цели, единому объекту служения, ощущается мотив всечеловеческой ответственности за действительность страдания. Постараемся рассмотреть поставленную проблему в определенном диалектическом ракурсе: чем заряжает эстетическую реализацию той или иной мифологемы данность *архетипа*, *genius loci* и *национальной идентичности*: что топологически русского или итальянского приобретает Орфей в «творческом хронотопе» своего путешествия?

Прежде на примере поэзии было отмечено, что для итальянских авторов неомифологическим героем-фаворитом являлся Одиссей. С его образом в отдельных случаях сливалась и фигура Орфея на фоне неодиссеевой драматургии легенды (Г. Д'Аннунцио, Дж. Унгаретти, Э. Монтале и др.). Подобная благосклонность к Одиссею, на наш взгляд, может быть объяснена несколькими причинами. Первая и простейшая из них сводится к тому, что лежащая в основе гомеровского эпоса линия взаимоотношений Одиссея с богами и их могучей волей, воплощенной в морской стихии, близка духу Италии, которая по трем сторонам света окружена морями. Помимо этого, судьба Одиссея обнаруживает перекликающиеся, совпадающие повороты с историей Энея, легендарного троянца, стоящего у истоков культуры предков. Другой причиной выступает имеющее сложную природу особое расположение итальянцев к трикстеру, которому они всегда готовы отдать предпочтение перед культурным героем. Более того, роль трикстера, равно как роль жертвы авторской иронии, может быть передана тому же Орфею, в чем дальнейшее развитие темы заставит нас убедиться. Пока же, оставаясь в лоне русской культуры (не морской, но не безнадежно чуждой морским

просторам), выделим ту часть круга мифов об Орфее, которая связана с *походом аргонавтов*[382].

Мотивы братства (коллективности), морского пути, корабля, опасности и акцента (музыкального) на персоне героя-спасителя с русской культурой имели родство кровно-почвенное. Отталкиваясь от примера былинного Садко (не единственного примера), можем заметить, что водная стихия, в традиционном ключе обладающая свойствами *обновления*, *исправления*, *сохранения* и относящаяся к ведомству *потустороннего мира*, в русской культуре образует некую контаминацию со *стихией земли*. Вода – глубина омута, в котором дух может томиться или очищаться; кроме того, она – символ поворота, допускающего поворот к жизни или к смерти (живая/мертвая вода). Земля же чаще фигурирует как продолжение тела, философия русской земли – метафизика этого тела: область неведомого, радостно-печального, вопрошание, воззвание к роду. Вспомним строки А.А. Ахматовой: «Но ложимся в нее и становимся ею…»[383]. Локус «русского Аида» – земля Киммерии: именно там, по преданию, Орфей вошел в темное царство. Ахматова, частично проведшая детство под Севастополем, писала: «…Я последняя херсонидка, т. е. росла у стен древнего Херсонеса <…> античность для меня неотделима от моря <…> А в Царском была другая античность и другая вода. Там кипели сотни парковых водопадов <…> а статуи и храмы дружбы свидетельствовали о иной “гиперборейской” античности»[384].

В мифопоэтике Серебряного века сюжет аргонавтики лег в основу концепции так называемого символистского «братства аргонавтов», рождение которого было ознаменовано циклом стихотворений Андрея Белого «Золотое руно» (1903)[385] и деятельностью одноименного журнала. Независимое продолжение «гиперборейской аргоновтики» находим в прозе Ф.Ф. Зелинского, в его аттическом

---

[382] См. подробнее: *Фатеева А.С.* К мифопоэтике русского Орфея: опыт синкретической интерпретации /А. С. Фатеева // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Социодинамика взаимодействия философии и культуры в условиях глобальных изменений. Выпуск 11 (697). Серия Философия и культурология. М.: ФГБОУ ВПО МГЛУ, 2014. С. 143-153. См. также приложение № 3.6. С. 159-165.

[383] *Ахматова А.А.* Избранное. М.: Олма-пресс, 2006. С. 19.

[384] Записные книжки Анны Ахматовой (1958–1966). С. 284.

[385] Через год иносказательное видение судьбы «Золотого руна» было изложено Андреем Белым в рассказе-очерке «Аргонавты» (*Андрей Белый.* Полное собрание сочинений в двух томах. М.: Альфа-Книга, 2011. Т. 2. С. 193-197).

сказании «Царица вьюг. Эллины и скифы» (1921). За легендарным походом филолог-классик выстраивает ряд аллюзий: руно как символ преемственности, преходящего поиска. Этот поиск не самоцель: «…мы больше дадим, чем получим». В пути Орфей-аргонавт видит туманный берег: «*Белый остров!* – (курсив наш – *А. Ф.*)» – этот образ погружает его в глубокое пророческое раздумье, трудно облекаемое в слова: «Вглядись в него внимательно, он некогда будет тебе дороже твоей родной Эгины…»[386]. Этот остров – анклав погибающей культуры, призрак Серебряного века: смутные очертания его «потонули во мгле, оставив в умах аргонавтов сознание того, чего они не замечали до тех пор: сознание чудесной быстроты, с которой мчался их корабль»[387]. Примечательно и некоторое уточнение относительно происхождения вина, которое как «наука Эллады» якобы пришло в русскую культуру через Крым. Орфей Зелинского утверждает: «Из Скифии перенес к нам вино мой учитель Дионис»[388]. В этом заявлении слышится созвучная «русским скифам» начала XX века убежденность в негреческом происхождение Орфея (рефлексия идеи Э. Роде), а также эхо мифотворческих экспериментов Велимира Хлебникова («Древний бог», «Скифское», «Воззвание»), где автор, по собственному откровению, «хотел взять славянское чистое начало в его золотой липовости и нитями, протянутыми от Волги в Грецию»[389].

Самобытная русская интерпретация мифа об Орфеенашла многогранное выражение в *музыкальных формах*. Творческие пути трех композиторов, Н.А. Римского-Корсакова, А.Н. Скрябина и И.Ф. Стравинского, пересекаются в мотивах орфической тематики. При этом модели художественного решения мифологемы в каждом случае обусловлены разными мировоззренческими и эстетическими предпосылками и в итоге выстраиваются в интересную диаграмму развития философской линии русской музыкальной культуры.

---

[386] Мифологи Серебряного века: В 2 т. / Сост. Н. Гончарова. Т. 1: Ф. Зелинский, А. Кондратьев. М.-СПб.: Летний сад, 2003. С. 260, 261.

[387] Там же. С. 262.

[388] Там же. С. 264.

[389] *Хлебников В.Ф.* Собрание сочинений в 6 т.: Т. 1. Литературная автобиография. Стихотворения 1904–1916. / Под общ. ред. Р.В. Дуганова. Сост., подгот. текста и примеч. Е.Р. Арензона и Р.В. Дуганова. М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2000. С. 7.

На фоне расцвета неорусского стиля и первых шагов модерна в России произведения Н.А. Римского-Корсакова (1844–1908) ярко отражали тенденцию переходного периода с его одновременным тяготением к романтической фантазийной сказочности и привычной логической стройности критического реализма XIX столетия. Имя Орфея вошло в отечественные хроники музыкальной истории еще в 1677 г. с трактатом Н.П. Дилецкого «Идеи грамматики мусикийской»[390]. Эпоха классицизма вспомнила мифического певца в атмосфере глянцевой Античности в кантате Д.С. Бортнянского «Сретение Орфеем солнца» (1811), написанной на стихи одноименного гимна Г.Р. Державина. Новый Орфей, близкий стилистической эклектике Римского-Корсакова, должен был непременно облечься в одежды русской старины, былинной исконности и сказочной романтики.

Этим воплощением стали удалой молодец Садко и его чудесная история в версии либретто В.И. Бельского. В опере «Садко» (1896) то противоречие между рационализмом модерна и романтизмом, разрешение которого будет одной из задач символизма, остается не преодоленным, и очередная эволюция мифа от эстетического феномена к символу стоит лишь в начале своего движения. Идейная канва оперы также выстроена на принципе дуализма. Реальный мир, представленный новгородским обществом, противопоставляется миру ирреальному, волшебному, за которым следует узнавать загадочность и непредсказуемость самой природы. Энергетический центр этого запредельного мира – морская царевна Волхова, т.е. романтизированное женское начало, вполне соотносимое и с Мировой Душой, и с Вечной Женственностью. Образ Орфея тоже разделен между двумя персонажами: молодым гусляром Нежатой и новгородским купцом Садко. Нежата берет на себя роль певца-пророка, в былине о Волхе Всеславиче предрекающего судьбу Садко и заглядывающего в его дерзновенные мысли о далеких странствиях. Садко как аналог античных Одиссея и Орфея должен бросить вызов существующему порядку вещей, нарушить его, внести в

[390] Впервые был издан в 1910 г. С.В. Смоленским под заглавием «Мусикийская грамматика».

размеренную жизнь трепет небывалых свершений. Однако окончательная победа чудесного над реальным была тем, чего не могли допустить авторы оперы, чутко прислушивающиеся к советам музыковеда В.В. Ястребцева и особенно патриарха русской музыкальной критики В.В. Стасова, который радел за сохранение устоев Балакиревского кружка: Садко должен был вернуться из мира грез к упорядоченной общественной жизни[391].

Эвридика, в свою очередь, представлена опять же двумя героинями: земной женой Садко Любавой и чарующей вдохновительницей Волховой. Дуализм и разобщенность двух миров могут быть укрощены силой музыки; музыкальное мастерство Садко покоряет морскую царевну, и на какое-то время молодой купец становится пленником водной стихии. Однако, чем ближе момент свадьбы Садко и Волховы, тем больше дионисийского, разрушительного несет в себе его музыка: от некогда чарующей и услаждающей слух игры гусляра вдруг поднимается морская буря, тонут корабли. Для восстановления порядка (игрового освобождения от фабулы сказки) во имя торжества реальной жизни мир фантазии должен быть принесен в жертву. Морское царство – больше не страшная неведомая стихия, а природный ресурс, подвластный человеку и существующий ему в угоду. Садко не берет на себя ответственность за героическое решение ситуации; как лирический герой и музыкант он все еще эмоционально связан с музой – Волховой. В этом случае на помощь приходит фигура, вершащая порядок, заряженная мудростью и физической силой одновременно. Старчище могуч-богатырь[392], выбивающий тяжелой палицей гусли из рук Садко и тем знаменующий конец владычества морского царя, представляется несколько безродным и наиболее загадочным персонажем всей оперы. Тем не менее, именно ему поручено выражать моральные установки и волю русского народа, ему дано прекратить мистическую морскую вакханалию и разрешить конфликт произведения. Волхова отныне должна стать рекой, а Садко – вернуться к размеренной городской жизни, семье, обществу. Если

[391] Ср. Письмо В.В. Стасова Н.А. Римскому-Корсакову от 7 июля 1894 г. // *Римский-Корсаков Н.А.* Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. 5. М.: Государственное музыкальное издательство, 1963. С. 421.

[392] См. подробнее приложение № 4.68. С. 194.

следовать этой развязке, то мы приходим к постулату о том, что нравственный долг перед обществом должен превозмочь влечение творческого духа к ирреальному миру и усмирить дионисийское начало как таковое. Искусство не может существовать в отрыве от реального человеческого блага; река, в которую превращается Волхова – это ведь тоже плод музыкального гения Садко – теперь она служит Новгороду и увлекает героев, неожиданно пришедших к семейному счастью, в светлое будущее.

В символистской среде музыке отводилась сакральная, спасительная роль. Возвращаясь к стихотворению В.С. Соловьёва «Три подвига», заострим внимание на том, что окончательную победу над тленностью вдохновитель русского символизма оставлял именно за Орфеем, мистагогом, соединяющим в своей мифологеме *музыку, слово и ритуал*. К практической реализации заветов В.С. Соловьёва с особым рвением приступил А.Н. Скрябин (1872–1915). Конечной целью искусства Соловьёв видел абсолютное торжество красоты в имманентном мире; достижение этой цели возможно в творческом объединении человеческого гения с божественной силой – теургии, которая исторически должна совпасть с концом времен. В «Садко» Н.А. Римского-Корсакова чудесное и миф имели нагрузку сказочного повествования, дополняющего современную действительность и полностью контролируемого логосом реалистического полюса; в случае А.Н. Скрябина речь идет о решительном разрыве романтического духа с реализмом. Для Скрябина теургическая концепция искусства вписывается в праксис отдельно взятой личности, точнее самого композитора. Он стремится перейти границу чисто эстетического взгляда на искусство и при этом в качестве воплотившегося Орфея-теурга он видит себя – разносторонне одаренного творца, гения, которому дано с помощью музыки управлять великой мистерией освобождения мирового духа от материи. Разумеется, весь комплекс культурной традиции при этом подходе остается в стороне; Скрябин просто перешагивает его и замыкает идею теургического опыта на гиперромантическом субъективизме.

Мистическая утопия А.Н. Скрябина имела несколько этапов развития. Его выдающиеся произведения («Поэма экстаза», 1907, «Прометей», 1910) были лишь

подготовкой, *предварительным действом* к масштабному, но так и не воплотившемуся замыслу «Мистерии» – философской, музыкальной, хроматической, хореографической, архитектурной и даже ольфакторной симфонии. Местом реализации теургического акта должна была стать современная композитору действительность, избранная для претворения в жизнь орфического сценария, финалом которого мыслился конец истории и установление нового мирового порядка. Скрябин был вдохновлен идеями В.С. Соловьёва, проникся мистицизмом Елены Блаватской, марксизмом Г.В. Плеханова, и, очевидно, испытывал особое влечение к размышлениям немецких романтиков о синтетическом искусстве и особенно к мечте Р. Вагнера о великом универсальном произведении искусства (*Gesamtkunstwerk*)[393]. Отталкиваясь от этой базы, композитор приходит к буквально ослепляющей вере в силу собственного гения: именно он, с опорой на синтез Эроса и чистого «соборного искусства», призван запустить величайший необратимый космический цикл. «История рас есть выражение в периферии развития центральной идеи, данной в созерцании пророкам, ощущаемой творцами-художниками в минуты вдохновения, но совершенно скрытой от масс. Развитие этой идеи подчинено ритму частных достижений, а периодическое накопление творческих энергий, действуя на периферию, производят сдвиги, которыми свершается эволюционное движение рас», – писал Скрябин в открытом письме к А.Н. Брянчанинову, опубликованном в журнале «Музыка» (1915)[394].

По меткому замечанию В.Л. Марченкова, «не нужно прятать мистику в чулан, чтобы оценить Скрябина как художника»[395]. Мистико-теургическое предназначение искусства композитор все же ставил выше его эстетической сущности. Свою работу он мыслил не как создание совершенных произведений искусства, а как «подлинно теургическое событие». Музыка для Скрябина была проводником, способным приблизить освобождение от имманентного мира и

[393] См. подробнее: *Рицци Д.* Рихард Вагнер в русском символизме // Серебряный век в России. Избранные страницы. М.: Радикс, 1993. С. 117-136.

[394] Цит. по: *Бандура А.И.* Александр Скрябин. Челябинск: Аркаим, 2004. С. 294.

[395] *Marchenkov V. L.* The Orpheus myth and the Powers of Music. P. 125-126.

переход к «свободе и экстазу» смерти, т.е. полной победе области трансцендентного, следующей за «Последним Свершением»[396]. Во владения духа музыка поведет за собой и другие искусства, собранные ею в едином синестетическом ритуале. Однако в амплуа Орфея XX века Скрябин, собираясь вести человечество к спасению, не учитывал, что мистерия подразумевает акт коллективной творческой активности, а не свершается по мановению индивидуального гения, который действует в отрыве не только от современников, но и разрушает преемственность связей с предшественниками. Даже чтение текста либретто к «Предварительному действу» А.Н. Скрябин доверил только ближайшим друзьям по братству символистов Вяч. Иванову и Ю.К. Балтрушайтису. Позже Вяч. Иванов вспоминал, что, по представлениям Скрябина, принимать решения о судьбе человечества в форме таинства должен узкий круг избранных лиц, и конец истории может стать реальным только благодаря усилиям их творческой воли[397]. Так, сама задумка «Мистерии» свидетельствовала о том, что романтическая трактовка орфического мифа подошла к крайности мистицизма эгоцентрического. Сама концепция, вроде бы всецело обращенная к оазису искусства, будто пророчествовала о грядущих программах тоталитарных режимов, а в философском плане все дальше отклонялась от Всеединства Соловьёва к абсолютно субъективной Вселенной. Правда, впоследствии, по воспоминаниям Л.Л. Сабанеева, Скрябин несколько переосмыслил идею «Мистерии» и в интерпретации соловьевской философии стал ближе к колективному толкованию теургии Вяч. Иванова[398].

При том напряженном противостоянии реализма и романтической эстетики, свойственном переходному периоду XIX–XX вв., эти два полюса кажущейся бесконечности (что прекрасно демонстрируют примеры Н.А. Римского-Корсакова и А.Н. Скрябина) совпадают в одном: они боготворят имманентный субъект,

---

[396] См.: *Фохт Б.А.* Философия музыки А.Н. Скрябина // А.Н. Скрябин. Человек. Художник. Мыслитель. М.: Гос. мемориальный музей А. Н. Скрябина, 1994. С. 222.

[397] *Иванов Вяч.* Скрябин и дух революции // Вячеслав Иванов. Собрание сочинений в 4 т. Т. 3. С. 193.

[398] См.: *Сабанеев Л.Л.* Воспоминания о Скрябине. М.: Классика-XXI, 2000. С. 334-335. См. подробнее приложение № 4.69. С. 194.

который перестраивает мир усилием собственной воли. В какой-то мере фатальная нелепость смерти Скрябина саркастически подчеркивала провал романтического полета духа; тот, кто мыслил себя теургом, способным изменить ход времени, нечаянно стал заложником тлена материи. Более того, интересы как романтика, так и реалиста лежат в плоскости объективной реальности. Герой этой реальности, человек, будет одновременно и тем, ради блага которого свершается действо, и тем, кто может стать окончательной границей развития действа. Позитивистская и романтическая прогрессии имеют сходные траектории движения, упирающиеся в конечном счете в *свойства человека*.

В некотором смысле компромиссный подход к орфической концепции представляет творчество И.Ф. Стравинского (1882–1971) «неоклассического периода» (1920–1954)[399], хотя нельзя сказать, что главенствующая партия имманентного субъекта в нем как-то нейтрализуется. От дионисийского буйства красок «Весны Священной» Стравинский приходит к аполлонической гармонии абсолютной Красоты, которая неизменно была близка образу мыслей композитора[400]. Этот переход всегда становится возможным при участии человека, обладающего уникальным творческим дарованием. Орфей, живущий в каждом Художнике, способен донести совершенную красоту до не чающих ее людей. Стравинский как ученик Н.А. Римского-Корсакова оставался верен идее служения красоте и разумности искусства; его балетное творчество в диалоге с хореографией Джорджа Баланчина подтверждало истовость этого служения. Сочетание музыки со сценическим рисунком, пластикой жеста – искусством, рождающимся и умирающим в миг рождения, – привлекали композитора как максимально выразительные формы чистой, преображающей бытие эстетики.

Орфический сюжет лежит в основе трех балетов И.Ф. Стравинского: «Аполлон-Мусагет» (1928), «Поцелуй феи» (1928) и «Орфей» (1947). Центральной

[399] См. подробнее: *Королева А.В*. Неоклассицистское балетное творчество И. Ф. Стравинского: к проблеме воплощения орфической концепции Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. М., 2005. 25 с.

[400] См. Приложение № 4.70. С. 194.

темой этих произведений, построенных на принципе диалога стилей[401], становится судьба Художника. В какой-то мере можно говорить о последовательном развитии этой темы. «Аполлон-Мусагет» представляется балетом-манифестом, где аполлоническое начало возводится в Абсолют: в кульминации Аполлон передает свою божественную силу земному Орфею. В «Поцелуе феи» при большой доле мифологической сказочности возрастает внимание к внутреннему миру личности творческого гения (прототипом которого для Стравинского служил П.И. Чайковский). Присутствует разделение на реальное объективное и потустороннее пространства; молодой Орфей принадлежит в равной мере им обоим, имеет контакт как с действительным, так и с запредельным. С одной стороны, он обречен на вечное томление и метание меж двух миров, но, с другой – это компенсируется счастьем творчества и благом, которое герой созидает.

Итальянский композитор Альфредо Казелла (1883–1947), высоко ценивший музыку Стравинского, в 1932 г. также обращается к орфическому мифу в камерной опере «Сказание об Орфее». Выбор столь драматической темы и особенно либретто, в основе которого лежала средневековая мелодрама А. Полициано, мог быть воспринят как неожиданный для того периода творчества, когда Казелла находился под влиянием фашистской идеологии. Композитор вдруг изменяет долгое время пропагандируемой им идее «музыкальной автономии» и от грандиозных торжественных оркестровок, неистовых хоров, сказочного, зрелищного действа переходит к лирическому психологизму орфической трагедии, от барочных мотивов в духе театра К. Гоцци – к чистоте классического мифа[402]. В сущности, Казелла никогда не предавал своего стремления создавать не национальную, а мировую музыку, т.е. в единстве музыкального языка преодолеть расколотость мира. Обращение к мелодраме эпохи Возрождения в каком-то смысле было возвращением не столько к итальянской, сколько к общей европейской

[401] См. подробнее: *Дьячкова Л.С.* Проблемы интертекста в художественной системе музыкального произведения // Интерпретация музыкального произведения в контексте культуры. Труды РАМ им. Гнесеных. Вып. 129. М., 1994. С. 17-41.

[402] Il programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia, Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 11 marzo 1984. P. 13.

эстетике. Эхо ренессансного неоплатонизма и той же потребности в сплочении звучало в словах, которые в стихотворении 1906 года И.А. Бунин вкладывал в уста Джордано Бруно: «Мир — бездна бездн. И каждый атом в нем / Проникнут богом — жизнью, красотою. / Живя и умирая, мы живем / Единою, всемирною Душою»[403].

В балете Стравинского «Орфей» в центре конфликта оказываются не как таковая любовь к Эвридике, гибель возлюбленной и ужасы Аида, а вновь, с еще большим акцентом, трагедия гения, анатомия души Орфея от творческих подвигов до сцены смерти. Смерть Орфея в балете, созданном после Второй мировой войны, обнажала диалектику не физического, но духовного страдания по утраченной наивности человечества, по утерянным ценностям, по невосстановимой гармонии искусства, одинаково чуткого к радости и насилию. Вакхическая пляска, возвращающая к музыкальному языку «Весны Священной», на этот раз отдавала не архаическим возвещением победы над смертью природы, а классической трагедией смерти субъективного мира творческой личности. Развязка этого балета позволяет говорить о существующей циклической связи между тремя произведениями. Лиру из рук умирающего Орфея принимает Аполлон – хранитель культурной традиции. Таким образом, смерть Орфея символизирует лишь конец земного пути человека, но никак не конец искусства, т.е. в масштабе не судьбы индивидуальности, а судьбы мира победа Космоса над Хаосом у Стравинского очевидна. В этом утверждении бессмертия Орфея композитор, в отличие от Скрябина, отдает должное роли традиции, духовной преемственности (в том числе божественному происхождению дара), на которой основана история великих служителей прекрасному. «Не сам факт возможностей, но, конечно же, отбор дает начало искусству», – говорил Стравинский. – Любая самая близкая к совершенству машина, будь то скрипка Страдивариуса или электронный синтезатор, бесполезна, пока к ней не прикоснулся человек, обладающий музыкальным воображением. Художники-витражисты Шартрского собора, располагали немногими красками, у

[403] *Бунин И.А.* Собрание сочинений в шести томах, М.: Художественная литература, 1987. Т.1. Стихотворения, 1888–1952. С. 216.

сегодняшних витражистов их сотни, но нет современного Шартра. Органы имеют теперь больше клавиш, чем когда-то, но нет современного Баха. Значит дело не в расширении ресурсов, а в людях и в том, во что они верят»[404].

Если для России миф об Орфее все же можно назвать «приобретением», попавшим в шкатулку символических ценностей в процессе постижения, впитывания инокультурного текста, то для Италии Орфей был эдаким органическим элементом, вписанным в незапамятную давность одного великого мира, который общепринято считался началом родной истории. Впрочем, заимствованные конструкты в русской культуре зачастую становились понятнее и ближе исконных, и случай Орфея здесь далеко не единственный. Итальянцам же было непросто сохранить трепетное отношение к классическому мифу и античному наследию в принципе.

Когда русские футуристы предложили «бросить с парохода современности» Пушкина, Толстого и Достоевского, итальянские «коллеги по цеху» откликнулись таким каскадом имен, что приводить его здесь в перечислительной форме просто неловко, т.к. выйдет целый словарь. Известно, что без Орфея этот список изгнанников, очевидно, лишенный всякой рубрикации, не обошелся: «От Бетховена, Микеланджело и Данте нас выворачивает наизнанку. <...> Мы хотим повергнуть дряхлые и прогнившие мощи героев, будь они те, кого пригрело греко-латинское солнце, или те, что закутаны в северные туманы. Тристан и Изольда, Зигфрид, Паоло и Франческа, Орфей, Аполлон, Христос и Жанна д'Арк <…> все эти лесные маньяки, бесстрастные кутилы, педерасты активные и пассивные, пособники инцеста от мифов и легенд – знаете, что они для нас? … Мерзость! Что они вызывают у футуриста? Рвоту!»[405] Древность итальянской культуры генерировала передовые настроения, желание прогресса и обновления, полета Икара на крыльях, не отягощенных грузом архаики. И это в той или иной мере ее имманентное состояние, а не только эхо бунтарской затеи футуризма. Видеть в

[404] *Стравинский И.Ф.* Хроника. Поэтика. Пер.с фр. / И. Стравинский; Сост., ред. пер., коммент., указ. и заключит. ст. С.И. Савенко . М.: РОССПЭН, 2004. С. 294.

[405] *Boccioni U.* Contro la vigliaccheria artistica italiana // «Lacerba», I, settembre, 1913. № 17. P. 190-191.

запылившемся некрополе блеск жизни, высекать на его привычном идиллическом фоне искру творчества – трудность, перед которой стоял художник в Италии XX века. Если он, конечно, не был футуристом. А футуристом, как позже и фашистом, почувствовать себя было натуральнее и проще. «Кто сегодня считает Италию страной искусства, тот некрофил, для которого кладбище подобно ложу любви»[406]. Когда «великие мертвецы» оказались мусором под пером дерзких, уязвленных социальной беспутицей потомков, и когда их пламенные речи и творения были признаны угодными для новой власти, стало понятно, что *сосуществование*, *созвучие* или *герметичность* – обязательные условия выживания итальянской культуры.

Футуристический бунт против пошлого отсылал к другому известному мифу, который принес раскол в мир олимпийских богов. Речь о рождении Диониса, втором рождении, если придерживаться орфической теогонии. Любовь к безумцам, ницшеанское возвеличивание животных над человеком (поразительное совпадение со свитой Диониса), буйство и радость разрушения всего на своем пути – все это напоминало шествие Диониса и его покорение Индии. В манифесте «Убьем лунный свет!» (1909) свержение старого порядка и уничтожение населения неомифологического города Подагры происходит именно в атмосфере карнавальной вакханалии: «Со всего разбега и с клоунскими выходками сумасшедшие садились верхом на прекрасных и равнодушных ко всему львов, которые даже не ощущали этих смешных наездников, что ликовали от легких ударов львиных хвостов и то и дело валились от них на землю. <…> Подагра превратилась в не что иное, как в огромную бочку, полную игристого вина, что неистово сочилось прямо из ворот…»[407]. Картина эта покажется еще более нарочитой и символичной, если вспомнить, что Маринетти в действительности вовсе не одобрял алкогольного опьянения, и его любимым напитком была вода со

[406] *Boccioni U.* Contro la vigliaccheria artistica italiana. P. 190.

[407] *Marinetti F.T.* Uccidiamo il chiaro di Luna! // *Id.* Teoria e invenzione futurista, a cura di L. De Maria, Milano: Mondadori, 1983. P. 22-21.

льдом[408]. Столь явный мифопоэтический прием, приглашающий Диониса «благословить» первый футуристический манифест, еще раз подчеркивал корневую связь движения с романтико-символисткой средой и мистицизмом *fin de siècle*. Этот новый бог поджигателей, повелевающий энергией бессознательного, безудержными возможностями фантазии все же больше походил не на классического мессианского Диониса, а на космического гения, учредителя мистерий, на ницшеанского сверхчеловека, и особенно в нем угадывались черты Заратуштры. Дионисийский дух объединил «секту» одержимых поэтов-героев, откровения которых также отдавали свойством мистериального опыта. «Я чувствую себя помолодевшим! Тело двадцатилетнего! – описывает сон футурист Энрико Каваккьиоли. – Далее возвращаюсь шагом все более юным к своей колыбели… Быстро вновь вхожу в утробу моей матери! ... Значит, все мне дозволено! Я хочу ломать дорогие безделушки… Хочу давить города, приводя в смятение людей-муравьишек! Хочу приручить Ветры и держать их на поводке…»[409]. Так, футуристический анти-Орфей орудовал теми же инструментами, по многим параметрам был фактически двойником Орфея; не все, но многие тогда присягнули ему на верность.

Италия в каком-то смысле всегда несла ответственность за Орфея почти как за национального героя. Ведь, кроме того, что заслугами А. Полициано Орфей по праву считался национальным литературным персонажем, как цивилизатор он нес в себе идею гуманизма, к проявлениям и последствиям которого Италия как родина этого явления всегда чувствовала себя причастной. Миф об Орфее – это миф о гуманизме и миф для гуманистов во все века. К подобному утверждению приходит литературовед и антифашист Франческо Флора (1891–1962) в статье 1940 г. «Орфей или гуманистическая культура слова»[410]. В чем же заключалась Орфеева победа над смертью, если сам миф заканчивается смертью Орфея? Упование на «таинство» этой победы решительно отвергалось материалистами. Античная

[408] По крайней мере об этом свидетельствует Альдо Палаццески: *Palazzeschi A.* Prefazione. // *Marinetti F.T.* Teoria e invenzione futurista. P. XVII.

[409] *Marinetti F.T.* Uccidiamo il chiaro di Luna! // *Id.* Teoria e invenzione futurista. P. 18.

[410] *Flora F*. Orfeo o l'umana civiltà delle lettere. // «Beltempo», I / 01. Roma, 1940. P. 103-104.

трагедия фиксировала осознание невозможности уклониться от жесткого правила смерти; ее безудержная тень летела навстречу радости невесомой жизни, искренности искусства. Орфей, как замечает Флора, был самой моралью гуманистической поэтики, тем, кто открыл людям вечную ценность поэзии. Миф об Орфее – это *факт* действенности, власти слова. Иначе говоря, Орфей показал, что жизнь можно запечатлеть, увековечить в слове, ибо она по сути своей есть *словесная репрезентация*. Стихии, времена года, личностей и чувства Орфей-цивилизатор собрал в *культуру поэзии*, т.е. дал имена вещам и организовал их в строю морфологическом и духовном. В этом мире даже боль и скорбь отдают воспоминанием о непреходящей юности архаического мира, где юным и чистым было все – даже смерть, будь то смерть Эвридики или прекрасной Симонетты Веспуччи. Неразгаданный закон смерти не страшит человечество, *живущее поэтически* (другими словами, истинно гуманистическое человечество), потому что память (музический дар) уводит в тот безвременный мир, который создала поэзия, где в бессмертии сохранены все вещи, сохранены в той античной юности и первозданности, не знавших мира смерти. «Гуманизм воспринимает жизнь не иначе, как *изображение слова*, – пишет Флора, – Все это может показаться странным и необоснованным тем, для кого жизнь реальна только в ее экономической, мускульной, кричащей форме, называемой веристской тоже на основе воображаемого и необоснованного *понятия истинности*. Им не дано разглядеть ту утешительную и человечную истину ренессансных гуманистов, отраженную в мифе об Орфее, который своей песнью возводил города»[411]. Так, физической жизни в ее дикости и страхе была противопоставлена мораль слова – высшая сущность выражения человека, мысль, соединенная с песней. То, о чем современная культура, по мнению Флоры, давно забыла, это осознание того, что *слово – это факт сознания,* свидетельство *реальности моральной*, а не просто идиллическое инертное созерцание неведомого, заклейменное лозунгами и призывами к необходимости пользы искусства, его активном (техническом)

[411] *Flora F*. Orfeo o l'umana civiltà delle lettere. P. 104. Выделено нами – *А. Ф.*

участии в социальной жизни. «Но ни песнь, ни мысль не кажутся нынешним веристам настоящими, – поясняет Флора, – и даже акт сочинения поэзии, будто бы вполне материальный, остается менее реальным, чем проблемы питания. Как и в целом менее реален тот, кто пишет стихи, чем тот, кто составляет судебную повестку; так всегда реальными считаются директор и бухгалтер, а поэт, музыкант, художник – нереальны <…> Все сводится к тому, что слово – это не факт, если противопоставить ему факт хлеба и вина, а пустая болтовня, украшение в лучшем случае»[412]. Флора настаивал на том, что поэзия – это априори самая высокая форма участия в общественной жизни, но мир людей и культура, которым Орфей дал имена, будет снова и снова распинать поэта.

В разгаре Второй мировой войны вышла статья Франческо Флоры «Орфизм машин»[413], где автор призывал по-иному взглянуть на мир техники, который в условиях катастрофы все чаще становился предметом поругания со стороны социологов и литераторов. Италия, подарившая человечеству немалое число гениев техники и изобретений, испытывала особое щемящее беспокойство за судьбу своих начинаний. Полет человека? Зачем? Чтобы стало возможным с самолетов разрушать дома, где живут люди, и могилы, где покоятся предки? Покорить расстояние, чтобы врать по радио и научиться управлять орудиями смерти? Этими и другими вопросами задавались ярые противники технического прогресса, которые видели зло и в первую очередь корень зла войны абсолютно во всех устройствах и инструментах, созданных человеком, даже в тех, что облегчают жизнь, спасают людей, в тех предметах домашнего обихода, что уже кажутся продолжением человеческого тела. Флора призывал эту оппозицию к прозрению: за невинными машинами всегда стоит виновный человек; техническое оснащение мира – это инициатива человека. «Война развязалась не по причине существования машин, – говорит Флора, – а многим раньше из-за моральной ущербности человека, потому, что человек предал сам себя. <…> Будь то мирное время или военное, всегда найдется тот, кто будет не прочь высказаться против техники, чтобы просто

[412] *Flora F*. Orfeo o l'umana civiltà delle lettere. P. 104.
[413] *Flora F.* Orfismo della macchina // «Aretusa», Napoli: Giuseppe Casella. I / 01 marzo-aprile, 1944. P. 80-82.

воспеть пасторальный мир золотого века только потому, что он так далек и обладал орудиями более примитивными и грубыми, чем нынешние… Забывая о первобытном каннибализме, всегда кто-то готов объявить, что крах человечества начался с момента овладения огнем. <…> Лучше бы вместо того, чтобы взывать к упразднению машин, они воззвали к упразднению человека. А ведь впрямь не обошлось и без того, кто предложил вселенское самоубийство!»[414]. Франческо Флора полагал, что существующее состояние мира вещей, окружающих человека, нужно не презирать, а *гуманитарно изучать*, ибо оно и есть точнейшее зеркало, отражающее реальное состояние современной культуры и запросы человечества, его тайны, слабости, трудности. В этом смысле Флора говорил даже о «гуманизме машин», которые могут быть одновременно оружием разрушающим и вдохновением созидающим[415].

Возможно, для военного времени дискуссии вокруг технического прогресса в духе *pro et contra* приобретают особую остроту, но для итальянской культуры именно этот необычный подход к мифу об Орфее можно назвать характерным. Однако, выступая в поддержку «гуманистического развития» технологий или противостоя ему, итальянские авторы редко обходились без другой национальной приправы – *иронии*, то горькой, то жизнеутверждающей. Орфей в художественных исканиях XX века изначально попадает в ту категорию героев, чья мифологическая судьба *должна быть переосмыслена* в соответствии с развитием чувственности и рациональности новой эпохи. Мифологические метафоры З. Фрейда, пожалуй, можно назвать самой масштабной иллюстрацией этого феномена, хотя они не только иллюстрировали его, но и способствовали дальнейшим творческим экспериментам.

Потребность передумать, пересмотреть миф об Орфее заново, наполнив его самыми актуальными психологическими интенциями, правомерно считать основной общеевропейской тенденцией. Сентиментальное объяснение кульминации – Орфей оборачивается, потому как тревожится о том, что Эвридика

[414] *Flora F.* Orfismo della macchina. P. 81, 82.
[415] *Ibid*. См. подробнее приложение № 4.71. С. 194.

потерялась и больше не идет за ним – перестает удовлетворять одинаково мистическому, драматическому и логическому запросам времени. Авторы решительно отвергают эту поверхностную интерпретацию, буквально вживаются в образ Орфея, разделяют с ним его страдание и ищут более глубокие или просто более современные версии ответов на вопросы: «Как жил Орфей? Как он любил Эвридику? Почему нарушил запрет и обернулся?»

Наивность античного мифа больше не вызывает ни доверия, ни интереса: миф хранит какую-то тайну, которую художники XX столетия имеют шанс разгадать. Например, немецкий писатель Ганс Эрих Носсак (1901–1977) сборник рассказов «Интервью со смертью» (Interview mit dem Tode, 1948) завершает обновленной интерпретацией известного орфического сюжета. Поворот Орфея, обратившего вспять суровый порядок Аида, автор связывает не с тревогой за трепетную тень Эвридики, а с тем, что несравненный музыкант влюбился в царицу подземного мира Персефону[416]. Среди материла европейской литературы, драматургии и кинематографа подобная доработка и детализация фабулы с целью придания мистической драме привычных реалистических черт любовного треугольника была явлением довольно распространенным. Так, если у Носсака в неверности был уличен Орфей, то в рассказе русского писателя и мифолога А.А. Кондратьева («Орфей», 1906) показана другая сторона жесткой измены[417]. В этом сценарии к роковому повороту ведут недоверие и ревность; боль предательства пересиливает боль утраты и дается Орфею как кара за дерзновенный спуск в страну мертвых. В основе такой развязки читается типично языческое представление о загробном мире как мире лукавых, искаженных, враждебных ценностей, опасных для живого человека. По сути, мертвецы и управители мрачной обители вступают в коварный сговор. Смех, сначала сдержанный, а затем переходящий в «наглый хохот», так же указывает на демоническую коннотацию потустороннего. Эвридика ни при каких условиях не может быть возвращена в мир живых, потому что она

[416] Cfr. *White J.J.* Mythology in the Modern Novel, Princeton: Princeton University Press, 1971. P. 182-185.

[417] *Кондратьев А.А*. Орфей // Мифологи Серебряного века: В 2 т. Т. 1. С. 406-407. См. подробнее приложение № 4.72. С. 194-195.

другая, она *отравлена* смертью, как теперь навсегда порочным видением этой смерти отравлена любовь Орфея к женщинам. Все же *эротизация смерти* и постижение трансцендентного через экстатическое наслаждение, как у А.Н. Скрябина[418], для русской культуры скорее исключение, чем правило.

Самым плодотворным периодом в литературной судьбе мифа об Орфее для Италии оказываются 40-е гг. Если во Франции в это же время выходит в свет «Эвридика» (1941) Жана Ануя, то в Италии к орфическому сюжету почти синхронно обращаются Ч. Павезе, С. Квазимодо, А. Мерини в первых поэтических опытах, а также универсальный гений сюрреалистического искусства Альберто Савинио[419] (1891–1952). Поэт, писатель, художник, композитор, Савинио родился и провел детство в Афинах – его самого вполне можно было назвать современным воплощением Орфея[420]. Обращение к древнегреческой мифологии, воспевание греческой культуры как царства забытой *формы власти* – «эстетократии» – будут, как музыка Орфея, освещать его творческий путь. «Воспоминание о детстве подобны водам поэтического источника, который омывает всю мою жизнь. Детство воистину мифическое время моей истории», – признавался автор[421]. Близкая ему идея синтеза изобразительного искусства с литературой и музыкой, обновление художественного языка и эклектика – все это способствовало возрастанию интереса к судьбе древнегреческого лирника. Особое значение Савинио предавал прародительнице Орфея – *Памяти* как источнику подлинного искусства: «Память – это наше прошлое и наша культура, упорядоченное собрание наших мыслей. <…> Из болезненного и мучительного воспоминания о том, *что было*, рождается желание, чтобы это былое вернулось. <…> Искусства вышли из плодородного чрева Памяти. <…> Если Память не приходит на помощь, если

[418] См. подробнее приложение № 4.73. С. 195.

[419] Псевдоним Андреа де Кирико, младшего брата известного художника-метафизика Джорджо де Кирико (1888–1978).

[420] О влиянии детских впечатлений А. Савинио на становление его мифопоэтики см.: *Bosetti G.* Mitopoesi in Alberto Savinio: dai miti greci al mito dell'infanzia // Visioni e archetipi, Il mito nell'arte sperimentale e di avanguardia del Novecento, a cura di F. Bartoli, R. Dalmonte, C. Donati, Dipartamento di Scienze Filologiche e Storiche, Trento, 1996. P. 105-106.

[421] *Savinio A.* Segreto della montagna. // *Id.* Scritti dispersi. Tra Guerra e dopoguerra. 1943-1952, a cura di Paola Italia, Milano: Adelphi, 2004. P. 622.

искусство оторвано от Памяти, значит, оно неблагородное, плебейское, ограниченное и напрасное…»[422].

Впервые в работах Савинио Орфей появляется в 1948 г. в качестве главного героя двух статей, в которых явно прослеживается автобиографический подтекст. Савинио, как и многие его современники, пытается дознаться истинных причин поворота и смерти Орфея. Некая двусмысленность, половая неопределенность во всей атмосфере древней легенды сразу становятся предметом философской дискуссии. Орфей есть символ единства, стоящий по ту сторону от вопросов идентификации божественного и человеческого, женского и мужского. «Это царство Гермафродита[423], – полагает Савинио, – Орфей как учредитель мистерий не мог ограничиться видением лишь одной грани бытия, в которой женщины видят как женщины, а мужчины как мужчины. Некоторые профессии требуют *свободы перехода* между полами… <…> Орфей сделал для Эвридики то, что всякий любящий муж сделал бы для своей жены: пошел вызволять ее из ада. Но по непреодолимому желанию или рассеянности он обернулся и потерял ее второй раз навсегда. Рассеянность, вероятно, или непреодолимое желание? (Курсив автора – *A. C.*)»[424]. Савинио охвачен сомнениями, но так же, как Кокто, Павезе и Ануй, допускает, что *рассеянностью* Орфея управляло *подсознательное желание* (желание художника) потерять Эвридику, т.е. воссоединиться с той божественной Женственностью смерти, которая и есть истинная Поэзия.

Хотя по сравнению с А.Н. Скрябиным к национальному аспекту в своем творчестве Савинио никогда не обращается нарочито, отметим что многие его мысли оказывались созвучными тем мистическим нотам русских символистов, что выпевались из модуляции исторического национализма. Ведь в мистериально преобразованном мире, согласно утопии Скрябина, человеческая природа избавится от социальных и гендерных ограничений и проявит себя в

---

[422] *Savinio A.* Primi saggi di filosofia delle arti, III // «Valori Plastici», settembre-ottobre 1921, № 5 «Dimenticata dea, la Memoria».

[423] См. Приложение № 4.74. С. 195.

[424] *Savinio A.* Chiarito il mito di Orfeo nei boschi tranquilli dell'Apuania. «Corriere della sera» 30 settembre // *Id.* Opere. Scritti dispersi. Tra guerra e dopoguerra (1943-1952), a cura di L. Sciascia e F. De Maria, Milano: Bompiani, 1989. P. 798. Cit. *Di Simone M.* Amore e morte in uno sguardo. Il mito di Orfeo e Euridice tra passato e presente. P. 73-74.

феноменологии *андрогинности*. *Памяти* Скрябин придавал то же сакральное для теургии значение. Кстати, ничто так не уравновешивало солипсизм и субъективизм его концепции, как соборное понимание памяти. «Ведь Мистерия есть воспоминание, – полагал он. – Всякий участник должен вспомнить, что он пережил с момента сотворения мира. Это в каждом из нас есть, надо только вызвать это переживание – оно же и воспоминание. Я пробовал это. Пережить первичную неразделенность, потом это чувство сопротивления, эту инертность – она и есть материя, то есть женственное начало. Из него все и строится, на нем отпечатлевается творческий дух»[425].

Диалектическая форма рассуждения в статьях Савинио доносит необъяснимое ощущение античной подлинности, что контрастирует с привычными наукообразными попытками сурового и прагматического постижения тайны мироздания. Диалог Савинио – это система, которая отвергает всякую системность и служит иной возвышенной цели познания: интеллектуальному вкушению счастья жизни во всех его проявлениях. Во втором эссе «Почему Орфей нравился женщинам» Савинио не только предлагает свою версию ответа на поставленный вопрос, но и рассказывает историю Орфея буквально как интимную, личную историю не только своей семьи, но и всей Италии. При этом, по убеждению автора, вовсе необязательно выяснять, существовал ли Орфей на самом деле или был лишь собирательным образом, пятым Орфеем, соединившим воедино мифы, деяния и сочинения предыдущих четырех, о которых толкуют византийская Суда и Цицерон[426]. Гений Орфея был в музыке, и самые выдающиеся музыкальные подвиги он совершил во время похода аргонавтов. Когда «Арго» стоял в порту древнего Йолка (нынешний Волос, родной город Джорджо де Кирико) и никак не мог двинуться с места, Орфей своей игрой на лире вселил силу и надежду в души своих друзей; музыка Орфея усмирила гнев Реи, усыпила дракона Эгатских островов, спасла искателей Золотого руна от кровожадных Сирен. «Поражения

[425] Цит. по: *Сабанеев Л.Л.* Воспоминание о Скрябине. С. 96.

[426] Cfr. *Savinio A*. Perché Orfeo piaceva alle donne / «Corriere d'informazione» 24-25 dicembre 1948 // *Id.* Scritti dispersi 1943-1952. P. 989.

итальянского флота в недавней войне списывают на проблемы с радиолокацией, – пишет Савинио, – Я говорю, что нашим судам не хватало не только радаров, но также лиры Орфея. Кому дано, тот поймет»[427]. В этой работе характеристика Орфея постепенно слагается в образ метафизического художника, каким и был сам Савинио – универсальный мастер, принадлежащий одновременно к мирам разных искусств: «Помимо музыки, Орфей учил астрономии. А они, как демонстрирует пример Пифагора или более современный – Эдуарда Шюре, науки родственные. <…> Орфей в общем, как и мы, был художником. Он наш покровитель, наш святой заступник – человек, обладающий чудесными способностями превращать физическую форму в метафизическую, материю – в дух, движимое – в недвижимое, преходящие – в вечное, смертное – в бессмертное, делать возможным самое невозможное»[428].

Почему же Орфей нравился женщинам? Почему фракийские менады жестоко убили поэта, не добившись его любви? Савинио дает этому остроумное объяснение. Женщины ценят свою красоту, женщины хотят ее сохранить, увековечить – это одна из причин, почему женщины во все века любили поэтов и художников: те могли превратить их бренное тело, их земную любовь в чистую красоту и любовь вечную, сделать их воистину бессмертными – эффект недостижимый ни для одного доктора-косметолога[429]. Однако для Орфея любовь была высшей формой искусства. Его Эвридика, его поэзия, была носительницей этой любви, т.е. Орфей любил Эвридику как художник тайно любит себя в своем творении. Возможно, Орфей любил всех женщин и всех мужчин, но любил их в одной Эвридике. Это мистическая форма любви. Как истинный художник Орфей всегда *одинок*: об этом говорит даже его греческое имя – «орфанос» – переживший утрату, сирота. Далее Савинио, верный итальянским традициям, дополняет свои воззрения пикантными гастрономическими сравнениями: «Орфей любил одну Эвридику, точнее ее образ, и другие женщины приходили в бешенство оттого, что

[427] *Savinio A.* Perché Orfeo piaceva alle donne // *Id.* Scritti dispersi 1943-1952. P. 990.
[428] *Ibid.* P. 991.
[429] Ibid.

этот невыносимый, этот непостижимый однолюб ими пренебрегает; они его разорвали на части, как разрывают сочную отбивную, когда не удается ее аккуратно порезать. (Истинная любовь, любовь “вселенская” – она как котлета: провернута через мясорубку, мягонькая, без костей и всякой требухи)»[430].

Савинио, всю жизнь боготворивший театр как храм, где родилась его страсть к искусству, успел посвятить этому делу слишком мало лет своей насыщенной творческой биографии[431]. Буквально за два года до смерти он возвращается к театральным постановкам с одноактной оперой «Орфей-вдовец» («Orfeo vedovo», 1950)[432]. Либретто этого спектакля представляло собой очередную модернизированную (сюрреалистическую) версию мифа об Орфее[433]. В опере Савинио катабасис Орфея заменен на технический прогресс, который буквально вламывается в человеческое горе и обещает решить все проблемы[434].

Орфею в современном мире больше не надо спускаться в Аид, не надо нарушать запретов богов и оборачиваться назад, чтобы потерять Эвридику. Теперь против власти машин слово Орфея будто бы ничего не значит. У Савинио так же, как у Кокто, присутствует линия предательства со стороны Эвридики. В классическом мифе Эвридика отвергает назойливые ухаживания Аристея; современная Эвридика, очевидно, малодушно им поддается. Еще в статье 1948 г. Савинио отмечал, что Аристей фактически был причиной смерти Эвридики: она споткнулась и была ужалена змеей, когда убегала от его преследований[435]. На первый взгляд в фигуре Орфее у Савинио удивляет отсутствие его сверхчеловеческих художественных возможностей: он лишь обыкновенный писатель. Но автор поясняет, что именно в этом образе и следует искать ключ к пониманию всего произведения: «Орфей – это тот, кто несет людям истину и свет. <…> Орфеев много. Орфей – цельная личность, человек совершенный: поэт.

---

[430] *Savinio A.* Perché Orfeo piaceva alle donne // *Id.* Scritti dispersi 1943-1952. P. 992.

[431] Подробнее об экспериментальном театре А. Савинио, о контрастных приемах его драматургии и сценографии см.: *Valentino L.* L’arte impure. Percorsi e tematiche del teatro di Alberto Savinio, Roma: Bulzoni. 260 p.

[432] В работе над этой вещью А. Савинио выступил одновременно как либреттист, сценограф и композитор.

[433] Краткое изложение либретто оперы см. в приложении № 4.75. С. 195-196. Cfr. *Savinio A.* Orfeo vedovo: opera in un atto. Roma: Gli spettacoli dell'Anfiparnaso, 1950. 27 p.

[434] См. Приложение № 4.76. С. 196.

[435] *Savinio A.* Perché Orfeo piaceva alle donne // *Id.* Scritti dispersi 1943-1952. P. 990.

Догадываетесь? *Orphèe c'est moi*. Орфей не может притворяться, не может скрываться за вуалью. *Его* слово *раскрывается и длится с песнью*, и неразрывно связанно со своим корнем. Оно слишком "тяжелое от глубины", чтобы какая-то вуаль могла его выдержать (курсив автора – *А. С.*)»[436].

Таким образом, Савинио вовсе не лишает Орфея голоса, как может показаться; он превращает оперу в *метаоперу*, во вневременный диалог с собой и с другими Орфеями. Хотя попытка синтеза искусств в акте создания полностью авторского спектакля напоминает об амбициозных опытах А.Н. Скрябина, говоря о своем герое в категориях множественности и преемственности, Савинио, возможно, неслучайно совпадает с И.Ф. Стравинским. Эта амбивалентность объясняет постоянные отсылки Савинио к своим литературным произведениям и развитие художественной диалектики оперы от собственного музыкального дебюта в Париже с балетом Михаила Фокина «Персей» (1913) до многочисленных прочтений орфического сюжета в европейской культуре. Это диахронная перекличка с Орфеями Полициано, Монтеверди, Глюка, Бертони, Стравинского, Малипьеро, Оффенбаха и Кокто…

Изначально критика не прониклась трагической глубиной замысла Савинио и в первую очередь определила «Орфея вдовца» как чисто бурлескное произведение с очевидным «происхождением от пьесы Кокто» и элементами «восточной хитрости», в которых «традиция окончательно оборачивается гротеском». Это подчеркивали как «музыка с мотивами старой песенки, так и картонный агрегат, которые <…> сделали все, чтобы избежать опасности быть воспринятыми всерьез»[437]. В действительности же Савинио за *иронической дистанцированностью* рассказывает сокровенную драму духовного мира Художника – мира, исковерканного антигуманными ценностями современного общества, мира, обращенного в музическое инобытие и беззащитного перед объективной реальностью. Ирония Савинио – это то, что М.М. Бахтин называл

[436] *Savinio A.* Parlo di Orfeo Vedovo, Conversazione radiofonica, RAI, Roma, 9 novembre 1950 // *Id.* Scatola sonora, Torino: Einaudi, 1977. P. 443-444. «Орфей – это я» (*фр.*).

[437] См. цитату из рецензии Марии Бонисконти в: *Italia P.* Savinio librettista. Orfeo vedovo // Poeti all'opera. Sul libretto come genere letterario, a cura di Andrea Landolfi e Giovanna Mochi, Roma: Artemide, 2013. P. 89.

формой молчаливого творческого присутствия автора в своем произведении[438]. Даже Эвридика и ее смерть, вынесенная за пределы сюжета, несут метафорическую нагрузку[439].

О значении иронии, о своей самой главной, неоцененной, но бесценной партии в «Орфее-вдовце» Савинио рассказывал в одной из радиопередач, записанной вскоре после премьеры спектакля: «Слово поэта – это и есть голос его души. <…> Мой голос почти всегда звучал через фильтр какой-то стыдливости; теперь голос души скрывает пелена иронии. Кто слышит его и хочет понять, тот должен смотреть сквозь пелену. Немногие умеют это делать. Немногие знают, что в некоторых случаях *нужно* смотреть сквозь… И стоят перед моими работами глухие и слепые. Никогда еще голос моей души не звучал так смело и открыто, как в “Орфее-вдовце”. Правда не во всей этой маленькой опере – лишь в последнем монологе Орфея, только там»[440]. Если мы, смотрящие на эту историю вспять, вспомним о том, что самому Савинио предстоит встретить смерть за работой (то есть, как и его Орфею – в стенах театра), поэтически пророческая искренность такого признания уже не должна вызывать сомнений. Отправляясь к Эвридике, Орфей берет с собой «единственное оружие, / что смерть способно одолеть» – любовь.

За кажущейся пестротой мыслей и судеб тех личностей, которые стали героями нашего рассуждения, оставили на этих страницах мимолетную тень своего бессмертного дара, поделились творческой памятью, серьезно или игриво, витиевато или непринужденно – за всем этим трудно не заметить, что слишком часто голоса поэтов, художников, музыкантов сливались воедино, звучали в унисон. Романтические грезы XIX столетия сменялись упованием на идею взаимного благотворного обмена между художником и обществом, верой в силу рациональности и прогресса. Однако картина социальной реальности все меньше отвечала этим надеждам – художник снова стоял перед выбором утопического

[438] См.: *Бахтин М.М.* Рабочие записи 1960–1970-х гг. // Собр. Соч. в 7 т. Т.6. С. 411.

[439] См. подробнее приложение № 4.77. С. 196. *Savinio A.* Parlo di Orfeo Vedovo, Conversazione radiofonica, RAI, Roma, 9 novembre 1950 // *Id.* Scatola Sonora. P. 444.

[440] *Ibid.* P. 443.

ухода в себя или опоры на традицию. Последнее, безусловно, оказывалось оптимальным, поскольку традиция несла духовное утешение прошлым, родовой творческой энергией. Благодаря ей художник выстраивал защиту против предопределенного своего одиночества и обращенности в будущее. Добровольный уход Орфея из жизни, представленный в финале оперы Савинио, демонстрировал категоричный протест художника против общества, в котором несовершенные машины воскрешают несовершенных Эвридик, против секуляризма, который ослепил людей жаждой имманентной жизни и сделал их рабами вещей. Здесь смерть становится уже нечитаемым актом, поворотом к тому, что все уже уверенно считают небытием. Смерть для секуляристского общества *естественна, любопытна* и *отвратительна* – поэтому занавес закрывается. Смерть Орфея реальна; это единственная реальная смерть на сцене, но именно она остается за занавесом. Это отказ художника служить потребностям культуры, в которой уже наметилась тенденция к пониманию искусства как соревнования независимых баловней судьбы, как конкурса телесности, как рассказа о сиюминутных ценностях. На Западе эта тенденция стала ощутима раньше, в России – несколько позже. Говорить о том, почему она была необратима, наверное, стоит отдельно; здесь же мы возвращаемся к персонологическому аспекту, к тому, что история первой половины XX века была богата личностями, не лишенными дара такого *видения* и такого *слова*, которые рискуют оказаться чуждыми слуховому и зрительному тезаурусу современного мира. Причем риск этот отнюдь не сводится к тому, что многое из сказанного может оказаться непонятым и ненужным. Напротив, способность понимания, сила консерватизма и озабоченность традиционализмом под сомнение не ставятся. Здесь скорее утверждается отсутствие продолжения, *пустота актуального*. Речь идет о такой издержке глобализации как деформация художественного языка: автор избирает массовую, невнятную, далекую и лукавую аудиторию – таким же становится его искусство. То, что, на наш взгляд, представляется уникальным в слове художников минувшей эпохи меньше всего хотелось бы исказить патетической тональностью, и тогда нужно говорить о неподдельном *патриотизме*, и расшифровывать его как

способность творческой личности *вести диалог* со своей материнской культурой, говорить на языке народного духа, переводить голоса мирового хора искусств в звучание национального. Причем вовсе не эта способность провоцировала изоляционизм и национализм – она была исключительно объединяющей силой, благодаря которой прошлое столетие отмечено не только теоретизированием вокруг синтеза искусств, но и переживанием его как свершившегося опыта.

2.3. Символизм от Орфея и мистериальная «светотень» в картине религиозно-философских исканий

И близок Бог,
И трудно постижим.
Ф. Гёльдерлин

В череде интерпретаций Орфей стал иконой поиска мировоззренческой альтернативы, если не сказать, что в современном видении он предстает и вовсе *контркультурным героем*. В пользу последнего свидетельствуют американские и европейские обращения к мифологеме в связи с оппозиционными музыкальными и религиозно-этическими поворотами в культуре второй половины XX – начала XXI веков[441]. Воплощение Орфея-мистагога, соединяющего в своем знании дух музыки и идею нового пути спасения, было подлинным знамением переходной эпохи, интуитивным противлением безнадежности и поиском надежды. Далее обостренный интерес к орфическим таинствам и скорбному подвигу Орфея, а также своего рода «неоорфические» штудии и радения стали неизменными спутниками перестроений культурной парадигмы, самые масштабные из которых – Ренессанс и рубеж XIX–XX веков. Любая стадия переходности из-за высокой динамики трудна для всеобъемлющей интерпретации, однако не приходится сомневаться, что именно переходная эпоха формирует механизмы и тенденции периферического действия, причем имеется в виду хронологическая периферия: активизируются архетипы, задаются некие ментальные формы, идеальные

[441] См. Приложение № 4.78. С. 196.

перспективы, последствия которых могут быть обозримы и оценены только в отдаленном будущем.

Аспект, к которому подходит наше исследование на данном этапе, справедливо заслуживает отдельного более детального изучения. Место орфического наследия в религиозно-философских исканиях первой половины XX века, на наш взгляд, прежде всего, нуждается в междисциплинарном культурософском осмыслении, ибо это материя *орфическая* в первозданной сути самого понятия. Словом, тон полемике, как и в случае древних орфиков, задает проблема *соотношения единичного и всеобщего*. Ввиду этого обстоятельства рассмотрение искусства, богословия, теософии или оккультизма при изолирующем рафинированном подходе приводит к неполной, ограниченной, если не к карикатурной интерпретации материала.

Факторы среды и предпосылок подобного культурного синкретизма непосредственно в кругу русских мыслителей и художников Серебряного века, с одной стороны, не противоречат устойчивому пониманию становления отечественной религиозно-философской мысли как явления уникального и самобытного. С другой стороны, максимальное сглаживание границ между русской и европейской культурами, что приходится именно на этот период, позволяет в отдельных моментах говорить о едином контексте модернизма. Парадоксальность этого единства скорее в том, что русская культура, будучи его неотъемлемой частью, никогда в него не вмещалась (да и не принималась), но зато стремилась виртуозно вместить его в себя. «Искусство и религия, – писал С.К. Маковский – были когда-то одним целым <…> вот и нам, русским, в предреволюционную эпоху опять захотелось поверить в божественный смысл красоты, обернувшись на Запад, по завету ближайших предков, и на свой христианский Восток. Не было ли это началом какого-то русского сознания?»[442] Действительно, углубление чувства соборности и ряда исконных архетипов на фоне столь высокого интеллектуального и духовного развития, что отличало

[442] *Маковский С.К.* На Парнасе «серебряного века» // Русская идея: в кругу писателей и мыслителей русского зарубежья. В 2-х т. Т.2. М.: Искусство, 1994. С. 555.

творческую элиту на излете существования Российской империи, заявляло о беспрецедентном культурном феномене. Во всяком случае, при его синхронном и параллельном анализе с тем же итальянским контекстом представляется очевидной сложность выделения общих черт или проведения аналогий. Скорее здесь уместно говорить о *диалоге*, отмеченном особой эмпатической восприимчивостью со стороны русской культуры.

Если в России, как замечал Ю.М. Лотман, со второй половины XVIII в. «традиционное место церкви как хранителя истины» заняла литература[443], то Италия даже в конце XIX в., несмотря на богатейшее и древнейшее культурное наследие (а отчасти и вопреки ему), слишком ревностно относилась к вопросу формирования новой национальной идентичности, что изрядно привлекало к себе энергию творческой харизматичности. На поверку в Италии установился воистину неоднородный и неустойчивый духовный климат, вполне благодатный для расцвета религиозного свободомыслия. Осознание того, что официальная церковь повинна в слишком многих социокультурных страждах, а сила влияния религиозного института тормозит развитие страны, в объединенной Италии не было чем-то новым. Полагаем, детали реформы образования здесь могут быть наиболее показательны: если в России преподавание закона Божьего в учебных заведениях было прекращено только после октябрьского переворота, то в Италии уже в 1877 г. этот предмет стал *необязательным*.

К явлению поэта-пророка официальное христианство никогда не благоволило; с опаской и пристальным вниманием относилась к нему и действующая власть, обычно мечущаяся между крайностей – лавровым венком и смертной казнью. В то время, когда итальянский пьедестал великого еретика был занят пророком Д'Аннунцио, в России к роли религиозных лидеров примеривались сразу десятки героев. «Русская литература, – утверждает А.М. Эткинд, – взятая в целом, есть нечто в веберовских терминах невозможное: *институт харизмы*, механизм ее расширенного воспроизводства – и, понятно, гибели (курсив автора –

[443] *Лотман Ю.М.* Архаисты-просветители // Ю.М. Лотман Избранные статьи. Т. 3. С. 362.

А. Э.»[444]. Определяя начало парадигмы русского поэтического пророчества от пушкинского «Пророка», Эткинд приводит сравнение, с которым вряд ли придется спорить: «Если в Германии протестантская Реформация свершилась в реальной истории, а потом давала сюжеты для романтической поэзии, то в России, наоборот, романтическая поэзия давала образцы для энтузиастов религиозных перемен»[445]. Вспомним об особенностях сдержанной итальянской Реформации, о тесном переплетении ренессансной философии с религиозными идеями, об отсутствии социального единства в реформационном движении, о сектантстве – и картина будущего взаимопонимания, сочувственных пересечений между Италией и Россией утрачивает оттенки случайности.

Общий фон для религиозно-философских исканий рассматриваемого периода условно можно обозначить как голос и эхо деятельности масонских лож, Теософического и Антропософского обществ наряду с интересом к спиритизму и оккультизму. Особенной чертой для русского контекста будет чрезвычайно сильное вовлечение творческой интеллигенции в идентифицируемые секты и религиозные объединения синкретического толка, своими путями преследовавшие цель возрождения «подлинного православия». Своеобразие проблемы в итальянской практике может отличаться более прозрачным кругом интерференций, но то, к чему фактически коллективно приходит художественное сознание эпохи, оппозиционное давлению политической системы – это сверхиндивидуалистическое мировоззрение, формально близкое к *нигилистическому атеизму*. Понимание всех нюансов каузальности движения к такому результату не лежит на поверхности[446].

Расцвет модернизма, синхронный с периодом наиболее активного распространения теософии, возвращает нас в первое десятилетие XX века, а территориально – во Флоренцию, которой в очередной раз выпало стать колыбелью обновленного религиозно-эстетического сознания. Именно там в стенах одного

[444] *Эткинд А.М.* Хлыст (Секты, литература и революция). М.: Новое литературное обозрение, 1998. С. 111.
[445] Там же. С. 113.
[446] См. подробнее приложение № 3.7. С. 165-167.

храма науки (ныне Флорентийского университета) учился писатель и литературный критик Джузеппе Антонио Боргезе (1882–1952), а несколькими годами позже – философ Карло Микельштедтер (1887–1910). Последний, вопреки добровольному и слишком раннему уходу из жизни, все же успел войти в историю мировой философии как мыслитель, наряду с С. Кьеркегором предвосхитивший начала экзистенциализма[447].

В диссертации «Убеждение и риторика» Микельштедтер выражает идею о *порабощении Логосом* человеческой свободы и способности услышать безвременную истину, находящую многократное выражение в *трагическом слове*. Это *Слово,* по Микельштедтеру, «сказали грекам Парменид, Гераклит, Эмпедокл, но Аристотель сделал из них первобытных натуралистов; его сказал Сократ, но сказанное расфасовали на четыре системы. Его сказал Екклезиаст, но слово это было названо священным и объясняли его так, чтобы и речи быть не могло от том, что оно расходится с библейским оптимизмом. Слово сказал Христос – они из этого соорудили Церковь. <…> Для итальянцев слово изрек Петрарка, с болью повторил его Леопарди, но люди только были благодарны им за прекрасную поэзию – из слова сделали литературные жанры. Сегодня герои Ибсена оживляют слово в каждой сцене, но людей это “развлекает”, а критики говорят о “символизме”; Бетховен вложил его в свою музыку так, что она способна тронуть сердце каждого, но каждый может ощущать только личное благо – а ведь в сущности <...> это переход к проблеме контрапункта»[448]. Говоря о *контрапункте*, автор уже был близок к тому понятию интертекстуальности, от которого мы отталкиваемся в данной работе. Мифический жест сознания Микельштедтер объясняет как акт освобождения от истории (от рабства времени), мистический побег от навязанных тревог о будущем или прошлом к иной (имманентной) религиозности. Это та же *жажда мифа*, но мифа, не похожего на изысканные опыты Д’Аннунцио или цивилизаторские идеи Вико – это другое, более близкое русским умонастроениям желание *неограниченных возможностей*. В тексте диссертации неоднократно

[447] См.: Философский словарь. Основан Генрихом Шмидтом / под ред. Г. Шишкоффа. М.: Республика, 2003. С. 273.
[448] *Michelstaedter C.* La persuasion e la rettorica. Appendici critiche, a cura di S. Campailla. Milano: Adelphi, 1995. P. 3-4.

встречаются аллюзии на миф об Орфее. Фракийский певец выступает как символ человека, выходящего за «круг своей здоровой возможности» настоящего; обольстительной и разрушающей риторикой прошлого он вовлекается в путы небытия: то, что он ищет, уже не существует, но он обречен это искать, равно как обречен оборачиваться и видеть пустоту[449]. Только Орфею удается вернуться из риторического лабиринта («вкус от вкуса») к истинному «вкусу» жизни, и это делает его универсальным героем философии Микельштедтера. «Бороться и страдать – прекрасно, – пишет он в одном из сочинений, – прекрасна сила, но жизнь человека должна сохранять целостность; если что-то ее нарушает, человек снова потерян и следует привычному поиску потери вовне. И здесь нужно суметь посмотреть смерти в лицо, выдержать, не закрывая глаз, ее темноту, спуститься в бездну своей неудовлетворенности <…> Так смотрит Орфей и возвращает жизнь тем мертвецам, что его окружают. <…> Тьма перед ним раскалывается полосой света»[450].

Вообще тема загробной *тьмы*, страха от встречи не с чем-то, а именно с *ничем* оказывается одной из ключевых характеристик итальянского неомифологизма. Благодатным материалом для раскрытия этой темы не раз служил особо почитаемый в Италии евангельский аналог Орфеева возвращения из обители смерти – чудо Воскрешение Лазаря. Этот сюжет за короткий период был положен в основу трех драматических произведений («Лазарь» (1925) Д.А. Боргезе, одноименная пьеса Луиджи Пиранделло (1928) и «Дом Лазаря» (1929) Марчелло Галлиана). Показательно, правда, и то, что раскрытие и символизацию библейского сценария драматурги видели совершенно в разных тонах. Первые две работы, в чем-то созвучные, но в корне контрастные, будут идеальной наглядностью для нашего рассуждения. У Боргезе философски отображены психологическая борьба человека с сомнениями, одолевающими зарождающуюся веру, и момент полного растворения в Боге; у Пиранделло – кульминационным становится акт разочарования, отступления от веры. При этом в контексте этих произведений

[449] *Michelstaedter C.* La persuasion e la rettorica. Appendici critiche. P. 64.
[450] *Michelstaedter C.* Il dialogo della salute e altri dialoghi, a cura di S. Campailla, Milano: Adelphi, 1988. P. 84-86.

одинаково присутствует дух Античности: если у Боргезе он поддерживается аполлоническими силами, то у Пиранделло – дионисийскими.

Понимание мифа Боргезе ближе к романтико-позитивистской традиции (о ней мы говорили ранее в связи с Н.А. Римским-Корсаковым). Весь комплекс характеристик, роднящий миф с реальным нуминозным опытом, поэзией и музыкой служит фундаментом построения альтернативной космической гипотезы и зданием иной сверхреальности, позволяющей сокрыться от реальности несовершенной. Принцип стилизации – это принцип спасения реальности. Сферы, находящиеся во власти этого принципа – искусство, философия, религия – должны быть отмечены как области «священнодействия». «Романтическая война» завершилась поражением, и мифы обросли интеллектуальной лексикой западного мира, стали *символами*, и *священнодействующие* заняты тем, что приводят к гармонии символы и истину. Эти идеи были подробно изложены Боргезе в его неоплатонической и отчасти неокантианской эстетике «Поэтика Единства»[451]. Ключевая для его собственной мифопоэтики теологема Воскрешения и Воскресения, безусловно, раскрывается в «Лазаре». Автор нарушает верность новозаветному мифу, вводя некоторых вымышленных персонажей, среди которых жена Лазаря, язычница Агарь, хранящая память о древнем подвиге Орфея и излучающая свет аполлонической Греции, столь похожий на христианский. Главный герой представлен в нелегкий период своей новой жизни после возвращения из темноты склепа. Ему приходится бороться не только с внутренней болью из-за узрения конечности земного мира, но и с неверием окружающих, которые непременно пытаются «расследовать» случившееся: то ли Лазарю удалось провести их, то ли Христу, то ли все уверовавшие в Христа – это группа мошенников, то ли чудо воистину произошло? Лазарь не принимает своего особого положения и ищет примирения с реальностью. Финальным испытанием для него становится смерть Христа, после чего герой всецело отдается вере, еще до наступления Светлого Воскресения[452].

[451] Cfr. *Borghese G.A.* Poetica dell'Unità. Milano: Trevers, 1934. P. 161, 230.
[452] *Borghese G.A* Lazzaro. Milano-Roma: Mondadori, 1926. P. 135, 232.

«Лазарь»[453] Пиранделло представляет вариант историзации мифа (действие помещено в современный контекст) и становится для автора единственной пьесой, где религиозный вопрос затронут в столь открытой форме. Более того, никогда прежде Пиранделло не сближал в своем творчестве орфико-дионисийский архетип с христианским догматизмом[454]. Драматургия разворачивается вокруг семейного конфликта Диего и Сары Спина. Сара, уставшая от аскетической жизни с мужем, оставив ему двоих детей, Лию и Лучо, уезжает в деревню, где вскоре начинает жить с любовником. Отец воспитывает детей в строгих католических традициях, Лучо учится в духовной семинарии и готовится стать священником. Однако неожиданно он отказывается от своих намерений, о чем сообщает отцу. Раздосадованный личным бунтом сына, Диего погибает от несчастного случая, и с этого момента начинается жизнь «нового Лазаря». Разумеется, Диего воскрешает не Христос, а медицинская чудо-инъекция. Но трагедия воскресшего в том, что, вернувшись, он абсолютно утратил свою истовую веру в Бога: там, за порогом смерти, он не увидел ничего, кроме *пустоты*, кромешной тьмы абсолютного ничто. Все религиозные иллюзии утрачены, а сын Лучо тем временем устремился к материнскому дому, за которым, безусловно, кроется языческий символ природной стихии, женского начала – Исиды, Деметры, Евы. *Дионисийское нисхождение* к матери, совершаемое Лучо, обретает все очертания сакрального действия, поскольку именно встреча с первозданной свободой и женственной стороной любви помогает ему прийти к духовной гармонии и принять-таки решение о посвящении себя Богу. Католическая церковь в «Лазаре» предстает эмблемой категоричных патриархальных заветов, подавляющих в человеке органичную телесность, маскулинным (аполлоническим) символом закона и реальности, которые контролируют все спонтанные природные самовыражения. И тем не менее драматург указывает лишь на один грех – отказ от жизни в гармонии со своей природой.

---

[453] *Pirandello L.* Lazzaro // *Id.* Maschere nude. Milano: Mondadori, 1962. Vol. II. P. 1139-1226. Подробнее о реализации библейского мифа и религиозной линии в «Лазаре» Л. Пиранделло см.: *Girardi E.N.* Lazzaro di Pirandello // *Id.* Letteratura italiana e religione negli ultimi due secoli. Milano: Jaca Book, 2008. P. 109-118.

[454] Подробнее о пересечении античного и христианского мифов в творчестве Л. Пиранделло см.: *Meda A.* Luigi Pirandello: Caos e Cosmos // Il mito nella letteratura italiana. P. 119-145.

Пиранделло, стоит признать, не был ни ученым, ни философом, ни религиозным человеком в полном смысле этого понятия; он был лишь художником сцены, причем, несмотря на увлечение теософией[455], до конца верным своим позитивистским ориентирам. Так, «Лазарь» – это прежде всего, прагматика театральных эффектов, полная философских и религиозных противоречий. Но во вторую очередь, что важно для нас, это неизменно артефакт эпохи. Этот артефакт, на наш взгляд, проецируется в целом на духовно-мировоззренческое поле итальянской культуры первой половины XX века. Мотив *тотального небытия трансцендентного мира* четко прослеживается у Дж. Пасколи; был он достаточно распространен и у поэтов-герметиков; после войны одновременно в поэтической и прозаической форме его выразил Чезаре Павезе[456]; уже в 70-е гг. у Джорджо Капрони (кстати, исключительно пессимистичного интерпретатора мифа об Орфее) он станет одним из ведущих. Поэт напишет, пожалуй, самые знаменитые свои строки: «Бога нет. / Но этого не видно. / И это не шутка. /А символ веры».

Желание духовного обновления Италии, свойственное творческой интеллигенции, в сущности далекой от истинной веры и религиозности как таковой, зачастую встречалось с теми же противоречиями, что очевидно присутствовали в позднем творчестве Пиранделло: попытка создать что-то принципиально новое под лозунгом возврата к первозданной чистоте культа приводила либо к атеизму, либо к обожествлению имманентного настоящего, либо невольно возвращала к религии отцов. Последний симптом хорошо узнаваем при сравнении двух футуристических манифестов, говорящих о вопросе религии. Манифест Ф.Т. Маринетти 1916 г. провозглашал новую религию скорости, войны и оружия, где божеством была названа машина, а объектом культа – электрическая лампочка. Но в 1931 г. в «Манифесте священного футуристического искусства» говорилось о том, что только футуристы, художники, исповедующие оптимизм и провозглашающие синхронность времени и пространства, могут глубоко понимать

[455] Подробнее об этом см.: *Pupino A.R.* Pirandello. Maschere e fantasmi, Roma: Salerno Editrice, 2000. 180 p.

[456] Более подробно этот аспект (включая непосредственное обращение к работам Ч. Павезе), будет затронут в параграфе 2.4. наст. дисс.

и выражать в своем творчестве такие концепции католической религии, как Святая Троица, Непорочное зачатие и Голгофа[457]. Религиозный вопрос в Италии в XX веке становился предметом эстетической и политической манипуляции, но при этом бесконечно отдалялся от искреннего поиска Бога. А одинокие искатели, все чаще находили его в витальной прелести текущего момента или в невыразимом *ничто* – категории, которая в контексте русского богоискательства (имеем в виду досоветский период) вообще никогда не присутствовала. Данный факт, по нашему разумению, по-прежнему имеет вес в разнице восприятий трансцендентного в католической и православной культурах.

«В ренессансе начала XX века было слишком много языческого <…> Соединение веяния Духа с веянием Диониса соответствовало многому из того, что я нашел в новой для меня петербургской атмосфере, – вспоминал Н.А. Бердяев. – В России <…> выработалась особенная мистическая чувствительность»[458]. Автор нашумевшей книги «О мистическом анархизме» Г.И. Чулков считал, что «непосредственная связь между нами (русскими – *А. Ф.*), живущими в круге христианских воззрений, и древними эллинами, предчувствовавшими религию страдающего бога, кажется несомненной…»[459]. Когда известный исследователь орфической литературы Мартин Уэст описывает «заседания» некого дохристианского закрытого культового сообщества[460], неуловимая ироничная реминисценция рождает образ «Башни» Вяч. Иванова как символа религиозных и эстетических чаяний куда менее далекой эпохи. «Всех соблазняет мысль о синтезе христианства и язычества, – замечал богослов В.В. Зеньковский, – причем дело гораздо больше идет именно о язычестве, чем о христианстве»[461]. Д.С. Мережковский, учредивший в 1901 году «Религиозно-философские собрания», о рождении нового религиозного сознания писал так: «Русские декаденты первые в

[457] Cfr. *Marinetti F.T. e Fillia.* Manifesto dell'arte sacra futurista //Teoria e invenzione futurista, a cura di L. De Maria. Milano: Mondadori, 1990. P. 201-225.

[458] *Бердяев Н.А.* Самопознание (опыт философской автобиографии). М.: Международные отношения, 1990. С. 139,144. *Он же:* Истоки и смысл русского коммунизма, Репринтное воспроизведение издания YMCA-PRESS, 1955 г. М: Наука, 1990. С. 70.

[459] *Чулков Г.И.* О мистическом анархизме / Г.И. Чулков // Вопросы жизни. 1905 №6. С. 201-209.

[460] См. подробнее приложение № 4.79. С. 196.

[461] *Зеньковский В.В.* История русской философии. М.: Академический Проект, Раритет, 2001. С. 712.

русском образованном обществе, вне всякого церковного предания, *самозародившиеся мистики* (курсив мой – *А. Ф.*)»[462]. Сами же «собрания», хоть и стояли на грани утопии и далеко не всеми воспринимались терпимо[463], «дали возможность светским религиозным философам и богословам высказать свои претензии к официальному православию»[464].

Поэты того предреволюционного времени, по словам Бердяева, «были мистиками, апокалиптиками, верили в Софию, в новые откровения, но в Христа не верили. Души их были не бронированы, беззащитны, но, может быть, именно поэтому они были открыты к веяниям будущего, восприимчивы к внутренней революции, которой другие не замечали»[465]. Эта внутренняя революция осложнялась мятежной, смутной борьбой между тяготением к западному миру и кровным восточным началом, о чем тогда и позже охотно писали многие[466].

В статье о М.Ю. Лермонтове 1947 года тонкая ностальгия будет возвращать Вяч. Иванова к временам его, не лермонтовского, Серебряного века, где Блок «называет “адом искусства” судьбу вдовствующего поэта-провидца, обреченного после того, как замолкли откровения первых дней, отражать в своих произведениях *disjecta membra* мира, сорвавшегося с петель и расколовшегося, многоцветного, но потерявшего единство и высший смысл»[467]. За «вдовствующим поэтом-провидцем» узнается не только страдающий Орфей, но и сам неназванный герой автобиографического мифа. «Никто из моих современников так не живет чувством мифа, как я»[468], – признавался Вяч. Иванов. Его художественная экзегеза античных мифологем, глубокая философская и теософская (местами радикальная) интерпретация древнего дионисийства наряду с орфико-пифагорейским учением вполне позволяли нам сделать этого автора центральной фигурой для данного

[462] *Мережковский Д.С.* Революция и религия / Д.С. Мережковский // М.: Русская мысль, 1907. Кн. III. С. 30.
[463] См. подробнее приложение № 4.80. С. 196-197.
[464] *Кувакин В.А.* Религиозная философия в России начала XX века. М.: Мысль, 1980. С. 21.
[465] *Бердяев Н.А*. Истоки и смысл русского коммунизма. С. 70.
[466] См. Приложение № 4.81. С. 197.
[467] *Иванов Вяч*. О Лермонтове // Вячеслав Иванов. Собрание сочинений в 4 т. Т. 4. С. 375.
[468] *Альтман М.С*. Из бесед с поэтом Вячеславов Ивановичем Ивановым (Баку, 1921) // Труды по русской и славянской филологии. Тарту: изд-во Тартуского гос. ун-та, 1968, вып.11: Литературоведение. С. 321.

исследования. Не произошло этого по крайне мере по двум причинам. Во-первых, понятие «центральной фигуры» не предусмотрено концепцией нашей диссертации, во-вторых, освещаемый вопрос, пусть и в несколько иной плоскости (филологической), но достаточно подробно и не в обход философских аспектов затронут в двух современных монографиях Ф. Вестбрука[469] и С.Д. Титаренко[470], в книге «Герметизм и герменевтика» Лены Силард[471], а также в статьях А.А. Асояна[472]. Немецкий мыслитель Э.Р. Курциус в одном из писем Вяч. Иванову отмечал, что все творчество его уважаемого современника есть «погружение в мистерии», а далее признавался: «Чтобы говорить о Вас, нужно войти в Ваши сферы»[473].

В определенной мере необходимость «вхождения с сферы» актуальна в целом для диалектики русского религиозного модернизма, умозрительный слог которой, ориентируясь на традицию платоновских мифов, неизменно складывается в язык мифологем и теологем. Патина мистицизма, тронувшая почти каждый источник «теории духовного перерождения», была лишь попыткой усердной интеллектуальной переработки книжной части мистериального наследия и той темной народной мистики, знание которой у русской интеллигенции порой оказывалось недостаточным. В центре истового богоискательства среди прочего переплелись нити орфического или орфико-пифагорейского предания: вопрос пола, роль музыки в преображении мира, противостояние Эроса-Танатоса и мифологема растерзания с мотивом страдающего бога.

---

[469] *Вестбрук Ф.* Дионис и дионисийская трагедия: Вячеслав Иванов. Филологические и философские идеи о дионисийстве. München: Verlag Otto Sagner, 2009. 314 с. *Он же:* Орфизм и возникновение трагедии в концепции Вяч. Иванова / Ф. Вестербук. // Вячеслав Иванов. Творчество и судьба: к 135-летию со дня рождения / Рос. акад. наук. Науч. совет по истории мировой культуры. Античная комис. Культурно-просвет. о-во "Лосевские беседы" ; Отв. ред. А. А. Тахо-Годи, Е. А. Тахо-Годи. М.: Наука, 2002. С. 34-51

[470] *Титаренко С.Д.* «Фауст нашего века»: Мифопоэтика Вячеслава Иванова / С. Д. Титаренко: монография. СПб.: ИД «Петрополис», 2012. 654 с.

[471] *Силард Л.* «Орфей растерзанный» и наследие орфизма // Силард Л. Герметизм и герменевтика. С. 54-102. *Она же*: Заметки к учению Вяч. Иванова о катарсисе // Указ. Соч. С. 148-162.

[472] *Асоян А.А.* Вячеслав Иванов и орфическая тема в культуре Серебряного века / А. А. Асоян.// Вячеслав Иванов. Творчество и судьба: к 135-летию со дня рождения. С. 25-33. *Он же:* Орфический миф в рецепции Серебряного века / А.А. Асо-ян // Античность и культура Серебряного века: к 85-ле-тию А.А. Тахо-Годи / [отв. ред., сост. Е. А. Тахо-Годи]. М.: Наука, 2010. С. 112-119.

[473] Vjačeslav Ivanov. Dichtung und Briefwechsel aus dem deutschsprachigen Nachlass. Hrsg. von M. Wachtel. Mainz, 1995. S. 55. Цит. по: *Титаренко С.Д.* «Фауст нашего века»: Мифопоэтика Вячеслава Иванова. С. 555.

Заслуга В.С. Соловьёва в пробуждении чрезвычайного интереса к этим проблемам у русских символистов ранее уже отмечалась. Для многих идеи философа, особенно его «жуткий оккультный проект»[474] в статье «Смысл любви», в начале XX века стали не только наполнением творчества, но и программой жизни: «соловьевство как жизненный путь», – писал Андрей Белый[475]. По Соловьёву, истинная любовь еще не открылась человечеству потому, что люди пребывают в половой раздельности. Идеальный человек (полстолетия спустя А. Савинио прямо будет называть его универсальным художником – Орфеем) «должен быть высшим единством обоих полов»[476]. Преодоление существующей разрозненности наряду с упразднением полового акта ознаменует победу над смертью[477]. Эта сверхчеловеческая победа в отличие от ницшеанской (антихристианской и внеконфессиональной), по завету Соловьёва, шла из недр народной религиозности и обрядового комплекса, которые мыслитель соединял с гностической традицией и другими европейскими формами мистицизма.

В той же статье Соловьев формулирует троякую задачу искусства: «1) прямая объективация тех глубочайших внутренних определений и качеств живой идеи, которые не могут быть выражены природой; 2) одухотворение природной красоты и чрез это 3) увековечение ее индивидуальных явлений»[478]. Достижение высшей цели – создания вселенского духовного организма через превращение физической жизни в духовную – должно было хронологически совпасть с концом мировой истории, т.е. исполнением Божественного замысла[479]. Если мы от «троякой задачи» снова обратимся к стихотворению «Три подвига», то заметим, что поэтическая практика точно следует теории, изложенной тем же автором. Конечная реальность пути – всеединство. *Чудесность* этой манифестации представляется возможной по

[474] Так высказывается о статье В.С. Соловьёва прот. Георгий Флоровский. См.: *Прот. Г.В. Флоровский* Пути русского богословия. С. 466.

[475] *Белый А.* Воспоминания об А.А. Блоке // Литературный ежемесячник «Эпопея». М.; Берлин: Геликон, 1922–1923. Апрель 1922. № 1. С. 156.

[476] *Соловьёв В.С.* Смысл любви // Соловьев Вл. Сочинения в двух томах. М.: Мысль, 1988. Т. 2. С. 513.

[477] Там же. С. 521.

[478] *Соловьёв В.С.* Общий смысл искусства // Соловьев Вл. Сочинения в двух томах. Т. 2. С. 398.

[479] См. Приложение № 4.82. С. 197.

достижению *мифического бытия* – сверхприродного и сверхчеловеческого мира, который, очевидно, до поры следует определять как трансцендентный.

Так, *мифология* Соловьёва все же ближе к теологии, которую он выделял как высшую форму познания, превосходящую философию и естественные науки. Эстетическое в образе Орфея было привлекательно для Соловьёва лишь с целью превращения культурного героя в мифопоэтический, а затем в теологический символ – инструмент своей концепции. Эвридика есть сама идея, космическая работа которой направляет Орфея к Премудрости Божьей. Софийность Эвридики, по сути, знаменует ее превосходство над Орфеем: она *проводник теургии*. А.Ф. Лосев заключал, что «соловьевское учение о Софии <…> является не чем иным, как художественным выражением философии всеединства»[480]. Соловьёв настолько разочаровался в либерально-буржуазном прогрессизме (в этом устремлении человечества в абстрактную бесконечность истории), что заканчивает свою систему эсхатологией и апокалиптикой[481]. Фигура Орфея-Христа, в котором совмещается суть единичного и множественного, плотского и божественного, мифического и мелического, в эту систему идеально вписывалась, а главное – получила колоссальный религиозно-мистический резонанс в символистской среде.

Вяч. Иванов, обладая одновременно теоретическим знанием и проникновенным эстетическим видением, продолжает дело Соловьёва. Его Орфей будет уже реальным, действующим божественно-социальным воплощением. В символе творческая энергия устремляется в глубь временных слоев культурной традиции. Вслед за Ф. Ницше Вяч. Иванов, не расставаясь при этом со славянофильской «соборностью», ориентируется на дионисийское начало как исток всех преобразований. Для него так же именно музыка выступит движущей силой, призванной изменить человечество. Мистический ритуал соберет все искусства воедино, а музыка – истинная природа творчества, вечная борьба аполлонического и дионисийского начал – гипотетически преодолеет свою игровую сущность в реализации эсхатологической миссии. По замечанию С.С.

[480] *Лосев А.Ф.* Владимир Соловьев и его время. М.: Молодая гвардия, 2009. С. 230.
[481] Там же. С. 228.

Аверинцева, «одну сторону ницшеанства русский поэт никогда не принимал всерьез: речь идет о проповеди брутального индивидуализма»[482]. В своей «теургии» Иванов отходит от романтического солипсизма и пытается соединить индивидуальность гения с *коллективным духом творчества*. *Восхождения* и *нисхождения* великих мастеров в культурно-историческом процессе связывают трансцендентный и имманентный миры. Подлинная реальность для Иванова заключается не в феноменальном слое (realia) и даже не в сверхчувственной сущности вещей (realiora), а в сплоченной работе и непрестанном движении творческой идеи. Бесконечный двунаправленный маршрут духа между действительным (сиюминутным) и запредельным прошлым (вечностью) соответствовал волнам хроник мировой духовной истории. Можно предположить, что Вяч. Иванов в личной практике самоутверждения и самоотрицания преодолел путь заданной утопии.

«Три подвига» В.С. Соловьёва Иванов расшифровывает для себя как три стратегические стадии жизнетворчества: подвиг резца (Пигмалион), подвиг меча (Персей) и подвиг креста (Орфей), «каковым соответствуют: дело вдохновенного творчества, дело общественного строительства и дело богочеловечества; или: духовная культура, государство и церковь»[483]. Поскольку Орфей для Иванова, следующего неоплатоническому токованию орфического мифа[484] – равное воплощение Аполлона и Диониса, примиряющее единение этого дуализма он видит в фигуре Орфея-Христа, истинном символе религии и жизни. Вектор дионисийского обряда направлен в прошлое, к сакральному акту растерзания бога; христианский обряд «питается надеждой на конечный союз с трансцендентным богом», т.е. устремляется в будущее. А Орфей помещается между ними: он «напоминает Диониса растерзанного», но в то же время выражает идею о

[482] *Аверинцев С.С.* Поэзия Вячеслава Иванова. // Вопросы литературы, № 8, Москва, 1975. С. 152.

[483] Иванов Вяч. О границах искусства // Вячеслав Иванов. Собрание сочинений в 4 томах. Т. 2. С. 648.

[484] «Неоплатоники, ссылаясь на Орфея, учат о двойственной природе человека: о хаотическом начале Титана в нем и о духовно-разумном начале Диониса» (*Иванов Вяч.* Дионис и прадионисийство. С. 266).

происхождении всех разрозненных вещей от общего начала с императивом их финального воссоединения[485].

Для значительного количества работ Вяч. Иванова, посвященных дионисийству[486], центральным тезисом выступает связь мифа о растерзанном боге и акта обезглавливания с ранним христианством, а также с ролью этих мифологем в обновленном религиозном сознании. Вообще мифологема орфического расчленения, как заключает Л. Силард, у Иванова стала «фундаментом концепции соборности»[487]. В 1912 г. в журнале «Труды и дни» рядом со статьей «Орфей» Андрея Белого, который был ближе к идее теургического индивидуализма А.Н. Скрябина, опубликована одноименная статья Вяч. Иванова[488]. Именно там Орфей предстает синтезом Аполлона и Диониса: «…их ипостась на земле, двуликий, таинственный воплотитель обоих, <…> солнце темных недр, логос глубинного, внутренне-опытного познания. 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»[489]. Освобождение духа от материи должно произойти через мистическое *самопознание*: «вечный образ-символ пребывает постоянною величиной в зыблющейся феноменологии человеческого духа»[490]. Эта ритуальная программа, явно имеющая отношение к гностическому христианству, предполагала два этапа, символизирующие орфический синтез жизни и смерти. Восхождение – сам момент познания, когда все испытанное «может непосредственно переливаться в элементы песни»[491]. Нисхождение же наступает по достижению «антропогонической и

[485] См.: *Хендерсон Дж.* Древние мифы и современный человек // Юнг К. Г., фон Франц М.-Л., Хендерсон Дж. Л., Якоби И., Яффе А. Человек и его символы / Под общ. ред. С.Н. Сиренко. М.: Серебряные нити, 2002. С. 127.

[486] См. Приложение № 4.83. С. 197.

[487] *Силард Л.* «Орфей растерзанный» и наследие орфизма // Силард Л. Герметизм и герменевтика. С. 78.

[488] Сопоставительный анализ этих двух работ приводится в статье *А.А. Асояна* «Орфический миф и культура Серебряного века» // Античность и культура Серебряного века. С. 114.

[489] *Иванов Вяч.* Орфей // Вячеслав Иванов. Собрание сочинений в 4 томах. Т. 3. С. 706.

[490] Там же. С. 705.

[491] *Иванов Вяч.* О границах искусства // Вячеслав Иванов. Собрание сочинений в 4 томах. Т. 2. С. 639.

космогонической зрелости мира», когда человек обретает контроль над божественной природой в себе и претворяет искусство в священнодействие[492].

Практически орфические идеи и рецепция соловьевских заветов полнее всего отразились в поэме «Человек» (1915–1919)[493], где сращение классической и христианской мифологии воспринимается как программный ход. Форма мелопеи, выбранная для поэмы, возникает на основе музыкальных мифов и пифагорейской философии, чему предшествовала ее связь с мистериями и вакхическими культами[494]. Весь логический строй мелопеи подчинен идее музыкально-математического символизма, разрешающего ограниченность религиозного познания и ведущего ко встрече с божественным, о чем Иванов писал еще в очерке «О многобожии»[495]. Образы Орфея и Эвридики в поэме, как и постоянное присутствие темы их вечной, созидательной и спасительной любви, выполняют в том числе функцию автобиографического подтекста (после смерти Л.Д. Зиновьевой-Аннибал мифологема Орфея приобрела для Иванова еще более личный оттенок).

«Орфей, – утверждает он, – символ искусства не просто свободного, но и освобождающего, – свободного настолько, что оно освобождает пленный мир. Ибо, кто жив, – живит, и истинно свободный – освобождает»[496]. В целом персональная герменевтическая эстетика Вячеслава Иванова тяготеет к Орфею как к уравновешивающей и связующей силе между искусством и религией – художнику, который преобразует бытие не через замещение ритуального эстетическим, а сохраняя ритуал в качестве основы творческого *таинства*. Следом Иванов в несколько усложненной иносказательной форме приводит свое понимание поворота Орфея как части теургического акта[497]. Страстное и благоговейное постижение истории и соединение в текущем моменте всех звеньев творческой

---

[492] См.: *Асоян А.А.* Вячеслав Иванов и орфическая тема в культуре Серебряного века / А.А. Асоян // Вячеслав Иванов. Творчество и судьба: к 135-летию со дня рождения. С. 26.

[493] *Иванов Вяч.* Человек // Вячеслав Иванов. Собрание сочинений в 4 томах. Т. 3. С. 195-242.

[494] См. подробнее: *Титаренко С.Д.* «Фауст нашего века»: Мифопоэтика Вячеслава Иванова. С. 438-444.

[495] См.: *Иванов Вяч.* О многобожии. Публикация Г. Карпи // Новое литературное обозрение. 1994. № 10. С. 36-37.

[496] *Иванов Вяч.* Скрябин и дух революции // Вячеслав Иванов. Собрание сочинений в 4 томах. Т. 3. С. 175-176.

[497] *Иванов Вяч.* Скрябин и дух революции // Вячеслав Иванов. Собрание сочинений в 4 томах. Т. 3. С. 176. См. подробнее приложение № 4.84. С. 197-198.

цепи (движимый Эросом от архетипа Орфея дух гениев прошлого) и есть новый орфизм Иванова, его версия всеединства.

Согласно пифагорейскому учению, душа человека, пребывавшая некогда в состоянии полной сферической гармонии, не распадается окончательно благодаря музыке и всегда стремится вернуться к изначальной форме[498]. Эта схема ляжет в основу *универсального космогонического мифа* Вяч. Иванова. В своей диссертации он отмечал: «неоплатоники мыслят и учат в терминах метафизики, орфики — в символах»[499]. Орфическая доктрина[500] в своем неосимволическом воплощении усложняется синтезом гностической мистики, дионисийского культа, христианства и народного сектантства, обращенными в услужение религиозному реалистическому символизму Иванова. Совершить теургический переход за границы искусства и религиозного мифа можно через катарсис. В отличие от Ницше, не признавшего в Дионисе Христа, Иванов говорит о необходимости создания нового мира символов, преображения «всего душевного склада» человечества, «всего созвучия наших чувствований», словом, призывает к *метанойе* – условию «прозрения “царства небес” на земле»[501]. Идея прамифа[502] сводилась к сакральному, почти стертому из культурной памяти знанию, эхо которого доносится до современности «легендарными жрецами в загадочных символах и иносказательных мифах»[503].

«Дионисийский мономиф Вяч. Иванова можно условно считать инвариантом гностического символистского мифа», – полагает С.Д. Титаренко[504]. Исследуя Записную книжку А.А. Блока на предмет его интереса к учению Вяч. Иванова, среди помет «младшего» символиста Титаренко находит указание на ряд книг[505],

---

[498] См. подробнее: *Лосев А.Ф.* История античной эстетики. Ранний эллинизм. М.: АСТ, 2000. С. 700.

[499] *Иванов Вяч*. Дионис и прадионисийство. С. 266.

[500] См. Приложение № 4.85. С. 198.

[501] *Иванов Вяч.* Ницше и Дионис // Вячеслав Иванов. Собрание сочинений в 4 томах. Т. 1. С. 721.

[502] См. подробнее приложение № 4.86. С. 198.

[503] *Иванов Вяч*. Эллинская религия страдающего бога // Новый путь, 1904. № 2. С. 49.

[504] *Титаренко С.Д.* «Фауст нашего века»: Мифопоэтика Вячеслава Иванова. С. 181.

[505] *Мензис А.* История религии: Очерк первобытных верований и характер великих религиозных систем / Пер. с англ. М. Чепинской. СПб.: Издание Ф. Павленкова., 1897. 336 с. *Хрисанф (Ретивцев В.Н.).* Религии древнего мира в их отношении к христианству: Историческое исследование. СПб., 1878. Т. 1-3.

авторы которых в изучении религиозного опыта были методологически и идейно близки Иванову. В частности, их одинаково привлекал вопрос сродства мистериальной идеи бессмертия с христианской. Поиск духовного просветления для Иванова при известной эклектике более тяготел к гностической линии христианства и герметической традиции, где человек понимался как центр Вселенной, через самопознание идущий к светлейшему бессмертию. Отталкиваясь от немецкого романтизма, развивая взгляды Ницше и Шопенгауэра, символисты помещают музыку в центр мистериального действа, что выводило их не напрямую к орфико-пифагорейскому учению, а прежде к ренессансным мыслителям, М. Фичино и Дж. Пико делла Мирандола, влияние которых на творчество Иванова отмечалось как исследователями[506], так и современниками. Например, С.К. Маковский вспоминал, как Иванов «вернулся из Италии, насыщенный образами античных мифов и всем миросозерцанием, связывающим их с пифагорейцами, орфистами, посвященными в элевсинские таинства»[507]. О том, что дионисийская религия причастна превращению пифагорейства в орфизм, писал Ф.Ф. Зелинский[508]. Открытая пифагорейцами созидательная функция числа, возникающего из предела и беспредельности, соответствует орфическому порядку постижения гармонии, а предел, по словам А.Ф. Лосева, и есть «принцип расчленения, рассечения»[509]. Э. Шюре в «Великих посвященных» говорит о необходимости «единства гармонии», достигаемого в преодолении внутреннего хаоса малой вселенной собственного существа[510]. Эта книга, безусловно, была хорошо известна Иванову[511].

Еще в ранних статьях он подробнее останавливался на вопросе сакрального смысла смерти древнего бога: «Сознать себя в растерзанных частях Единого значит соединиться с Дионисом в существе и Душою Мира (Изидою,

---

[506] См.: *Силард Л.* К проблеме «теургического постулата» // Силард Л. Герметизм и герменевтика. С. 102-135

[507] *Маковский С.К.* Вячеслав Иванов в России // Воспоминания о Серебряном веке. М.: Республика, 1993. С. 118.

[508] *Зелинский Ф.Ф.* История античной культуры. М.: Изд-во товарищества И.Д. Сытина, 1915. Т. 1. С. 126-127.

[509] *Лосев А.Ф.* История античной эстетики. Ранняя классика. М.: АСТ, 2000. Т. 1. С. 289.

[510] *Шюре Э.* Великие посвященные: Очерк эзотеризма религий / Пер. с фр. Воспр. изд. 1914 г. М.: АиФ-Принт, 2001. С. 277.

[511] *Титаренко С.Д.* «Фауст нашего века»: Мифопоэтика Вячеслава Иванова. С. 262.

Деметрою) в искании…»[512]. Здесь, не расходясь ни с Андреем Белым, ни с Д.С. Мережковским, Вяч. Иванов истоком орфико-дионисийской теологии, а, следовательно, праистоком христианства видит Древний Египет[513].

С одной стороны, и Вяч. Иванов изначально осознавал, что дионисийство на русской почве может быть понято превратно: «Дионис в России опасен: ему легко явиться у нас гибельною силою, неистовством только разрушительным»[514]. С другой же стороны, по его мысли, женственная метафизика нисхождения была очень органична для русской духовности. Нисхождение есть выход из тела личного и слияние с телом и сознанием коллективным: «Круговою чашей станет вся жизнь, и вся плоть – частью общей плоти»[515]. В этом акте Иванов как мистагог, поэт-мифотворец, призывает «потерять самих себя» – сей пророческий призыв был *по-своему* реализован как интеллигенцией, так и народом; не сполна реализовал свою мистериальную миссию только сам новый Орфей. Видящий возрождение дионисийства в «религиозных обрядовых и прототеатральных действах»[516] Иванов фактически мечтал о некоем *хороводном* «референдуме истинной воли народной», дарующем действительную свободу, о некой оргии, которая «увлечет толпы в мир самой причудливой и разнузданной фантазии и вместе послужит органом самоопределения общественного»[517]. В прививании дионисийской религии Иванов дошел до того, что называл Диониса «фракийским богом Забайкалья, <…> нашим славянским богом»[518], а затем в разгар Первой мировой войны и вовсе противопоставил его Аполлону с нескрываемым патриотизмом: «германо-романские братья славян воздвигли свое духовное и чувственное бытие преимущественно на идее Аполлоновой, — и потому царит у них строй, связующий мятежные силы жизнеобильного хаоса, — лад и порядок, купленный

[512] *Иванов Вяч.* Религия Диониса // Вопросы жизни. 1905. №7. С. 133.

[513] Подробный анализ орфической мифологемы в работах Д.С. Мережковского, М.А. Волошина и Андрея Белого см. в приложении № 3.7. С. 167-173.

[514] *Иванов Вяч.* Две стихии в современном символизме // По звездам. СПб.: Оры, 1909. С. 360.

[515] Иванов. Вяч. Легион и соборность // Вячеслав Иванов. Собрание сочинений в 4 томах. Т. 3. С. 260.

[516] *Титаренко С.Д.* «Фауст нашего века»: Мифопоэтика Вячеслава Иванова. С. 181.

[517] *Иванов Вяч*. Предчувствия и предвестия // По звездам. С. 218, 214.

[518] *Иванов Вяч.* О веселом ремесле и умном веселии // По звездам. С. 234.

принуждением внешним и внутренним самоограничением. Славяне же с незапамятных времен были верными служителями Диониса. <…> Истыми поклонниками Диониса были они, — и потому столь похож их страстной удел на жертвенную долю самого, извечно отдающегося на растерзание и пожрание, бога священных безумий»[519]. Интересно, что конкретно итальянских «братьев» Иванов, по-видимому, выделяет в особую категорию сочувствующих в «жажде наполниться вселенским дыханием, вместить в своей груди весь мир, как дар, и в беспредельном истаять» – далее Иванов цитирует строку из «Бесконечности» Дж. Леопарди[520]. Однако рядом с пафосом дионисийства уместно вспомнить и о ранних мрачных пророчествах Иванова: «Наши привлекательнейшие, благороднейшие устремления запечатлены жаждою саморазрушения, словно мы тайно обречены необоримыми чарами своеобразного Диониса <…>, народ самосожигателей, как бабочка-Психея, тоскует по огненной смерти»[521].

На смерть Вяч. Иванов смотрел отчасти по-христиански и в евангельской традиции призывал: «любовь не знает страха»[522], отчасти – в духе Диониса, который, умирая, «улыбался улыбкой ликующего возврата», был «благовестием радостной смерти»[523]. В рассуждениях о мученической смерти бога и человеческом спасении в центре внимания остается египетское учение о палингенесии: «Египтология знает восходящий к древнейшей эпохе обычай отрезать покойному голову, рассекать тело на части <…> расчленение бога обуславливает его возрождение, и уподобление человека богу страдающему в страстях есть залог воскресения человека с богом воскресающим»[524], – писал Иванов. Его мифологическая лирика и проза сами по себе гиероглифичны: поэт по-своему и по-новому осмысливает каждый элемент орфической теологемы и ритуала. Например, даже в основе трагедии «Прометей» (1919) лежит тот же миф о растерзании Диониса-Загрея, за которым – снова идея преемственности евангельского

[519] *Иванов Вяч.* Духовный лик славянства // Вячеслав Иванов. Собрание сочинений в 4 томах. Т. 4. С. 668-669.
[520] *Иванов Вяч.* Там же. С. 668.
[521] *Иванов Вяч.* О русской идее // По звездам. С. 328.
[522] Там же. С. 337.
[523] *Иванов Вяч.* Ницше и Дионис // Вячеслав Иванов. Собрание сочинений в 4 томах. Т. 1. С. 720.
[524] *Иванов Вяч.* Дионис и прадионисийство. С. 173, 175.

вероучения от древней прарелигии. Как замечает в своем исследовании С.А. Кибальниченко, «предание о растерзании божественного младенца титанами превращается в языческую версию Книги Бытия»[525]. Это подтверждается чередой аллюзий, ведущих от мотива играющего ребенка к Гераклиту, писавшему: «Вечность есть дитя, играющее, которое расставляет шашки: царство [над миром] принадлежит ребенку»[526]; от Гераклита – к его Логосу, а от Логоса к евангельскому Слову Иоанна. В этой связи вспомним, что Гераклита еще в античные времена называли «*темным*»; совпадает с этим эпитетом и одна из версий о значении имени Орфея.

«Целью Орфеевой общины было истолковать откровение о Дионисе растерзанном, как мировое, вселенское таинство божественного страдания и воскресения, – пишет Иванов в диссертации. – Дионис равно жив в макрокосме и в микрокосме; смерти нет для души, как и для Бога»[527]. Хотя в догматической тенденции орфиков Иванов видел «вселенское вместилище христианства», он осознавал невозможность их смешения или воссоединения. Христианство давно зарекомендовало себя во враждебности к античным культам, из которых черпало элементы обряда, вероучения, литургической практики. Размышляя над природой этой непримиримости, Иванов задавался вопросами: «Разве церковь в лице апостола Павла, не оторвалась окончательно от иудейства? Разве, с другой стороны, языческая религиозная мысль не требовала, со всею определенностью, христианского догмата? <…> Церковная христология в принципе не была чужда эллинской мудрости…»[528] Причина свершившегося разлада, по Иванову, в том, что язычество уже само было лишено дионисийской мудрости и не находило согласия с христианством, основанным на вере в *личность* Христа. Орфизм перестал быть для Иванова частью конкретной религиозной программы, когда поэт окончательно переехал в Рим и принял католическую веру, что воспринималось им как личное

[525] *Кибальниченко С.А.* Основоположный орфический миф в творчестве Вячеслава Иванова. ФИЛОLOGOS. - Выпуск 12. Елец: ЕГУ им. И. А. Бунина, 2012. С. 72.

[526] *Лосев А.Ф.* История античной эстетики (ранняя классика) / А.Ф. Лосев. М.: Высшая школа, 1963. С. 365.

[527] *Иванов Вяч.* Дионис и прадионисийство. С. 182.

[528] Там же. С. 183.

исполнение долга перед «вселенским делом Соборности»[529]. Этим делом было не что иное, как исполнение завета В.С. Соловьева, почти полувеком ранее писавшего: «Целый мир, полный сил и желаний, но без ясного сознания судеб своих, стучится в двери мировой истории. <…> Сказанное представителями западных славян, великим Крижаничем[530] и великим Штроссмайером[531], нуждалось лишь в простом аминь со стороны восточных славян. Это аминь я пришел сказать от имени ста миллионов русских христиан, с твердой и полной уверенностью, что они не отрекутся от меня»[532]. Лена Силард отмечает, что «концепция Соборности, сформулированная таким образом, отвечает духу декретума Второго Ватиканского собора (28 октября 1965 г.), поставившего вопрос еще шире – как сочувствие ценностям путей индуизма, буддизма, магометанства, иудаизма»[533] – мысль эта по сути уже присутствовала в концепциях В.С. Соловьёва и Вяч. Иванова.

Известно, что даже после 1926 г. трепетное отношение к дионисийству и орфизму у Иванова не ослабевало. Помимо того, что мотивы древней религии непременно пронизывали художественные произведения автора, оставался с ним и живой научный интерес. Подтверждение тому находим, например, в переписке с молодым итальянским священником и писателем Джузеппе Де Лука. В одном из писем Де Лука предлагает Иванову ознакомиться с недавно изданным в полном объеме «Загреем», сочинением историка религий и археолога Витторио Маккьиоро[534]. В ответ Иванов эмоционально и не без ноты пренебрежения сообщает: «Загрей Маккьиоро у меня есть, и, насколько могу судить – это абсурд – простите! – Св. Павел и орфизм (или как называется работа?) того же автора»[535].

---

[529] См.: *Иванов Вяч*. Письмо к Дю Босу // Вячеслав Иванов. Собрание сочинений в 4 томах. Т. 3. С. 429.

[530] См. Приложение № 4.87. С. 198.

[531] См. Приложение № 4.88. С. 198.

[532] *Соловьёв В.С.* Россия и Вселенская Церковь // Владимир Соловьев. Собрание сочинений в 12 т. Т. 11. Брюссель: Жизнь с Богом, 1969. С. 173.

[533] *Силард Л.* «Орфей растерзанный» и наследие орфизма. С. 59-60.

[534] *Roncalli M.* Giuseppe De Luca e Venceslao Ivanov. L'incontro di due anime e alcune lettere inedite // Europa Orientalis. 21 (2002): 2. P. 50. Cfr. *Macchioro V.* Zagreus. Studi intorno all'orfismo. Firenze: Vallecchi editore, 1930. 627 p.

[535] *Ibid*. P. 53.

Мириться с превращением Орфея в пророка паулинизма и неопротестантизма, к которому Маккьиоро в тот период был особенно близок, Иванов никак не мог.

Что касается лирики, то у Иванова она всегда представляла сложную символическую систему, философия которой лучами выходила из мифологемы Диониса-Орфея и через энциклопедическое богатство личности самого поэта выстраивала множество связей, синхронных и диахронных, с различными гранями мировой культуры. При всех изломах судьбы и мировоззрения верным этой системе Вяч. Иванов оставался от первой книги стихов «Кормчие звезды», до последней – «Свет вечерний». Голова Орфея (Осириса) плывет по воде: для Иванова вода – воплощение *прозрачности*[536] границ между реальным и потусторонним миром – место поэта между realia и realiora. Его ранние сборники пронизаны «эфирной темой».

В традиции платонизма эфир идентифицировался с Душой Мира, и еще орфики противопоставляли его хаосу как пламенеющее «занебесное» начало, по Платону «созерцаемое одним правителем души – умом»[537]. В диалоге «Тимей» Платон пишет о том, что поэт в музическом безумном озарении прикасается к этому началу, к его вдохновенной природе, и, припоминая, может пророчествовать[538]. У Иванова образ поэта пророка, до Христа идущего к возрождению через смерть, соединяется с прометеевским подвигом художника, дерзнувшего своим мастерством творения бросить вызов богам. Эта глубоко личностная тема судьбы отражена в стихотворении «Орфей»[539] и в целом охватывает всю концепцию сборника «Кормчие звезды», где музыкально-живописные образы соответствуют безграничности космических и нуминозных состояний и описывают воссоединение человека с божественным. При этом мифическое (орфическое или гностическое) Ивановым всегда проецировалось в русло христианской религии и отмеченной религиозной искрой эстетики. Во всяком случае упомянутые выше стихи только иллюстрировали и выпевали его

[536] «Прозрачность», сборник стихов Вяч. Иванова 1904 г.

[537] См.: *Лосев А.Ф.* История античной эстетики: Итоги тысячелетнего развития. М.: Искусство, 1994. Кн. II. С. 201.

[538] *Платон.* Тимей (71e) // Платон. Собрание сочинений в четырех томах. М.: Мысль, 1994. Т. 3. С. 478.

[539] *Иванов Вяч.* Орфей / Кормчие звезды // Вячеслав Иванов. Собрание сочинений в 4 томах. Т. 1. С. 577.

мифотворческое увенчание символизма: «Потрясенная душа не только воспринимает, не только вторит вещему слову: она обретает в себе и из тайных глубин безболезненно рождает свое восполнительное внутреннее слово»[540]. В связи с этим С.Д. Титаренко говорит даже не об интертекстуальности, а об «интермедиальной системе иконических образов»[541]. Суть становления этой системы не обошлась без влияния эзотерической традиции. Так называемый «теургический переход» через визионерское созерцание посвящаемого – эпифанию – был вожделенной цепочкой превращений для художников, выходом за пределы возможного: «символ станет плотью, и слово – жизнью животворящей, и музыка – гармонией сфер».

Однако при некогда выраженном интересе к теософским и антропософским идеям Р. Штайнера, с которыми Вяч. Иванов познакомился в кругу А.Р. Минцловой, М.В. Сабашниковой, Андрея Белого и других русских приверженцев штайнерианского учения, его больше привлекало проникновение к *истокам* мистериального опыта через античную литературу и искусство. Стихотворение «Fio, ergo non sum»[542], на наш взгляд, являет пример такого визионерского странствия в сверхчувственный мир, где сознательное я множится в мистических имагинациях и встречается со своей же духовной сущностью: «Жизнь — шептанье / Онемелых, чутких струн... Погребенного восстанье <…> Я — на дне своих зеркал. / Я — пред ликом чародея / Ряд встающих двойников / Бег предлунных облаков»[543]. С одной стороны, *Я — на дне своих зеркал* – реминисценция гносеологии В.С. Соловьёва. Но в то же время зеркало, согласно орфическому преданию, было одной из «игрушек» младенца-Диониса, после забав с которыми, последовали его метаморфозы – превращение в разных животных, преследование титанов и смерть.

[540] *Иванов Вяч*. Мысли о символизме // Вячеслав Иванов. Собрание сочинений в 4 томах. Т. 2. С. 607.

[541] *Титаренко С.Д.* «Фауст нашего века»: Мифопоэтика Вячеслава Иванова. С. 368. См. подробнее приложение № 4.89. С. 198.

[542] Становлюсь, значит не есмь (лат.)

[543] *Иванов Вяч. «*Fio, ergo non sum» / Прозрачность // Вячеслав Иванов. Собрание сочинений в 4 томах. Т. 1. С. 740-741.

Наконец в визуальном (иконическом) плане перед нами снова сюжет знаменитой фрески на Вилла дей Мистери в Помпеях[544].

Не приходится отрицать, что личность Вяч. Иванова стала одной из связующих фигур в диалоге русской культуры с «волшебной страной Италией». Вечный Рим был избран Ивановым как воплощение чаяний обретения разрушенного Святого Града, как Музей Памяти. Образ Италии и конкретно образ языческого и христианского Рима врастал в культурфилософскую картину восприятия Москвы и Петербурга. В Риме искомое будто было обретено Ивановым, и, очевидно, он и сам осознавал, что то было прежде всего обретение не во Вселенной вселенского, но во Вселенной личности.

Орфей – одновременно и *бунт против божественного закона*, и символ *самоотверженного слияния с единым Богом*. Эта мифологема стала отправной моделью для религиозного поворота в новоевропейской философии. Об антиномии этой предельно ясно писал о. П.А. Флоренский: «Принцип истины от человека столкнулся с принципом истины от Бога»[545]. Восстание личности, романтического индивидуализма против ветхой церкви присуще не только западному фаустовскому скепсису, оно было и в том вызове, что русский модернизм бросал патриархальности. «Без противления Божеству нет мистической жизни в человеке, – утверждал Иванов, – нет внутренней драмы, нет действия и события, которые отличают религиозное творчество и религиозность динамическую (имя ей мистика)»[546]. Отличать русское богоискательство будет не только выраженное преобладание мистического сознания над рациональным, но коллективного над индивидуальным – фактически то, что О. Шпенглер приписывал «магическому человеку»[547]. Вовлеченные в эпохальную парадигму бесконечного стремления к познанию, философы хотели обрести и аполлонический покой совершенной гармонии, и радели за вселенскую любовь к человечеству, за идею Соборности,

[544] См. Приложение №1. Ил. 10.

[545] *Флоренский П.А.* Космические антиномии Иммануила Канта // Флоренский П.А. Сочинения в четырех томах. М.: Мысль, 1996. С. 3.

[546] *Иванов Вяч.* Идея неприятия мира // Вячеслав Иванов. Собрание сочинений в 4 томах. Т. 3. С. 80.

[547] См.: *Шпенглер О.* Закат Европы. очерки мифологии мировой истории. Т.2. С. 242.

которая морфологически не совпадает с аполлонической монадой. Шпенглер писал о «странном» следовании западноевропейской «готической души» за идеальным аполлоническим числом; история культуры показывает, что это стремление к беспредельности – харизматический путь того, «кто из человека стал богом». Это сверхиндивидуалистическое начало, жаждущее трансцендентной истины и параллельно отрицающее ее, ищущее ее лишь с целью упразднения времени в своем имманентном мире. Процесс сближения русской культуры с европейской на протяжении XVII – начала XX веков объясняет принцип проникновения этой программы в мировоззренческое поле русского символизма. Однако там же эта концепция подвергалась кардинальной трансформации. Так, религиозно-философский интерес к орфической мифологеме у итальянцев, фокусируется на *моменте поворота* (встреча со смертью), за которым – сознательный отказ от возврата Эвридики (языческий страх тлена), титанический бунт против божественной воли и наконец – полное разуверение в бытии трансцендентного как *бытии сверхреальном, бытии лучшем*. Речь идет о чисто фаустовских формах реакции, зачастую не встречающих совпадения с русским виденьем той же линии. В центре внимания европейцев – *возвращение* Орфея из Аида к земной тоске и жизни пророка (анабасис); русскую мысль притягивает *нисхождение*. Наконец, ведущая теологема и ритуалема русской религиозной философии начала прошлого столетия (она стала таковой во многом благодаря Вяч. Иванову) – *растерзание и возрождение бога* – то, о чем Орфей личным примером поведал людям во имя незримой Вселенской церкви, или мечте о ней – призванной объединить души всех творящих и верующих.

2.4. К ядру орфической мифологемы: стратегии «бессмертия для смертных» и «неподвижное солнце любви»

Если я говорю языками человеческими и ангельскими, а любви не имею, то я – медь звенящая или кимвал звучащий. Если имею дар пророчества, и знаю все тайны, и имею всякое познание и всю веру, так что могу и горы переставлять, а не имею любви, — то я ничто.

(1Кор. 13:1-3)

В легендарной жизни Орфея разные эпохи и культуры одинаково привлекала в первую очередь сюжетная линия, берущая начало от момента смерти Эвридики. Горе Орфея, встреча с мрачным Аидом и попытка вернуть бесплотную тень возлюбленной жены к земной жизни – именно этот трансцедентальный метафизический подвиг героя, как правило, оказывался в центре внимания интерпретаторов. Психологизм данного сюжета будто бы укоренен вне времени, но в недрах человеческой природы. История Орфея и Эвридики как *мифологическая универсалия* воплощает момент непримирения «я» со смертью «другого», что есть, по сути, ключевой критический момент религиозно-философского поиска – точка наивного вопрошания и сосредоточенное ожидание ответа-объяснения, результатом которого становиться вера в возможность невозможного. Вне зависимости от установок субъекта веры объектом этой экзегезы всегда является *не описываемая реальность*, а *реальность описания*, граничащая с формой мифологического мышления.

Еще в начале исследования ставился вопрос: почему Орфей спускается в Аид? Память и боль утраты, живущая в индивидуальном сознании, заставляют удивиться этому вопросу: кому не хотелось однажды последовать дорогой Орфея? Экзистенциальная нить, сокровенная и в то же время парадоксально очевидная, из последовательности едва читаемых мифологем выводит ту самую орфическую проблематику, которая обретает новое звучание в слове. Так, миф об Орфее за слоями поэтического и теологического подтекстов пребывает в центре экзистенциального круга наряду с философскими категориями бытия и небытия, мыслями о смерти и бессмертии, о любви земной и Небесной. В своих возвращениях миф не утратил актуальной остроты. Орфей – имя гения, поправшего бренность, и каждый большой художник невольно вживается в этот образ; в эпоху перемен не только художникам знакомы двойственное ощущение действительности и потребность воссоединения расколотого единства жизни, однако первое, на что обращает внимание орфический сюжет – это пафос нонконформизма, движимый любовью и вопросом предельности познания.

Воплощенный в художественных текстах XX века миф об Орфее становится лишь оболочкой духовного естества своего времени, фабулой, скрывающей безысходную мировоззренческую полемику. В данном разделе исследования предстоит установить, как в традиции и рецепции мифологизма (диахронный диалог с культурой прошлого и синхронный – с настоящим) отражается понимание любви и смерти, на какие актуальные тенденции указывает сама идея достижения бессмертия, улавливаемая за каждой интерпретацией и ресимволизацией орфических мотивов. Предположительно именно этот подход позволит увидеть в изучаемом мифе один из самых глубоких интертекстуальных источников не только культуры минувшего столетия, но и современности.

Повышенный интерес к теме смерти, посмертного существования или бессмертия возникает в культуре при нарушении взаимоуравновешивающей гармонии между областями имманентного и трансцендентного. Поскольку идеальный баланс между ними соответствует состоянию всеобщего прозрения, достижения истинного *полного знания*, в эмпирической действительности на разных исторических этапах та или иная область всегда занимала превалирующую позицию[548].

Идея бессмертия есть порождение невозможности осознать доподлинно бытие смерти, ибо смерть для себя столь же бессознательна, как и рождение[549]. Процесс понимания смерти субъектом (восприятие смерти другого и непреодолимое сомнение в собственной смертности) находится в определенной зависимости от культурно-исторической динамики. Отношение к смерти имеет разные хронологические этапы, этнические и национальные формы[550]. Ввиду фундаментальности данной проблемы в рамках настоящей диссертации освещение соответствующего ряда вопросов не может оказаться исчерпывающим или достаточным; конкретной задачей будет лишь открытие пути к этим вопросам через мифопоэтическое видение орфического сюжета отдельными авторами.

---

[548] См. Приложение № 4.90. С. 199.

[549] Ср.: *Бахтин М.М.* 1961 год. Заметки // Собр. Соч. в 7 т. Т.5. Роботы 1940-х – начала 1960-х годов. М.: Русские словари, 1997–2002. С. 114-115, 348.

[550] См. Приложение № 4.91. С. 199.

Известно, что в минувшем столетии философская рефлексия над неистощимой темой поиска смысла любви и идеей достижения человеческого бессмертия обрела такие грандиозные масштабы, что, с одной стороны, оставила немало материала для современных гуманитарных исследований, с другой – во многом предопределила направление развития научно-технического прогресса. Направление это движимо таким сложившимся мировоззрением, которое стремится тотально подчинить своим целям не только творческую мысль, но и убедить всякого человека вообще, что то есть направление единственно верное и рациональное. При этом далеко не каждый станет утруждать себя анализом, чтобы увидеть, на каких глиняных ногах стоит подобная рациональность. Итак, в самых общих чертах ориентир более чем оправданный – человеческое благо. Действительно, разве не благо, что те, кто двести и сто лет назад умирал от тяжелых болезней, сегодня могли бы получить лечение и жить; супружеские пары, обреченные на бездетность – растить своих детей, а дети, обреченные на гибель, – выжить и даже дать потомство? Однако за этим гимном жизни картина не так уж благополучна; факт увязания в дурной бесконечности налицо. Что нужно современному человеку, бегущему от смерти? Сколько времени и зачем он хочет выторговать у своей имманентной реальности? Если фантом мафусаилова века еще в силах удовлетворить отдельного индивида в его безнадежной жизни, то безудержно прогрессирующее человечество – никогда. Приходится полагать, что его истинная цель – вечность, возведенная в абсолют имманентная вечность.

В секуляризированном христианском мире смерть давно стала чем-то вроде привычной метафоры. При этом секулярное общество, по словам прот. Александра Шмемана[551], вступило в «заговор молчания» против смерти: то, что не имеет смысла (смерть как немыслимое и непонятное явление как раз такова), если не может быть уничтожено сегодня же, должно оставаться на периферии наполненной смыслами жизни. Повышенное внимание, которое уделяется смерти наукой и искусством, в какой-то степени это молчание нарушает, но делает это зачастую

[551] См.: *прот. Шмеман А.* Литургия смерти и современная культура. М.: ГРАНАТ, 2013. С. 30.

лишь затем, чтобы «гуманизировать смерть»[552], т.е. наречь непонятное и ненормальное доступным и привычным.

Вера в смерть как в *ничто* и *отсутствие* всякого продолжения зеркально выражает отказ от смерти-таинства, от идеи перехода к вечной жизни. Образ «последнего врага», трагедия разлуки человека с Богом стали печальной нормой исхода, запечатанной от глаз и ушей человеческих каскадом этических условностей, эвфемизмов и, наконец, целой индустрией ритуальных услуг. Смерть случается, но человек отворачивается, закрывается от нее почти осязаемой тенью своей собственной жизни. Эта тень становится все больше и значительнее перед лицом немой и ненужной смерти. «Вот зарыли Магдалину, / Цирковую балерину. / И ушли от смерти снова…»[553] – так, в одной из бытовых интерпретаций орфического сюжета, достаточно известной благодаря исполнению А.Н. Вертинским, поэт Ю.Н. Зубовский исчерпывающе выразил это обывательское видение смерти, которая не должна более чем на несколько неприятных мгновений мутить покой и благоденствие тех, кто продолжает жить дальше.

Связь репрезентации мифа об Орфее с обозначенной выше проблемой очевидна уже при разборе сюжета орфического нисхождения и его основных мифологем. Ведь Орфей, любящий Эвридику, с точки зрения преданного адепта имманентности совершает самый вожделенный подвиг: вызволяет любимую из плена небытия, хочет отменить смерть во имя продолжения земной жизни. Для культуры Нового времени этого обстоятельства было вполне достаточно, чтобы сделать страдающего певца любви одним из самых тиражируемых персонажей. Либретто барочных опер постепенно отказывались от античной драматургии финала, и неудача Орфеевой попытки оборачивалась желанной удачей, все более явно обращенной к благополучной бесконечности посюстороннего существования.

Следующее масштабное возвращение Орфея в европейскую культуру пересекает границы изучаемого в данной работе периода, охватывая весь XX век.

---

[552] *прот. Шмеман А.* Литургия смерти и современная культура. С. 35.

[553] *Зубовский Ю.Н.* Пикколо-Бамбино (1933) [Электронный ресурс] // http://www.bard.ru/cgi-bin/trackography.cgi?name=%C7%F3%E1%EE%E2%F1%EA%E8%E9_%DE. (дата обращения: 10.10.2014.).

При этом вторая половина минувшего столетия выдает уже новую *постиндустриальную версию мифа*, в рамках которой можно говорить об особом постиндустриальном понимании трансцендентного, смерти, любви. Индивидуальность, которая буквально обожествлялась философами на пороге прошлого века, утрачивается, вместе с тем искусство становится эпитафией, обреченным поиском этой индивидуальности или ее утрированными отрицанием[554]. Тот же образ Орфея лишается четких границ, дробится на множество фрагментов, его песня разбивается на многоголосия безликих цитат. Художественное выражение этой метаморфозы было отлично найдено Джорджо де Кирико в его метафизических театральных этюдах 70-х гг.: «Орфей уставший трубадур» и «Одинокий Орфей»[555] напоминали об уже вошедших в современность постмодернистских Орфеях из произведений Итало Кальвино, Дино Буццати и Джезуальдо Буфалино[556].

Хотя непосредственно об этих артефактах в данном исследовании речи не пойдет, вполне допустимо, что мировоззренческая почва для их создания вызревала именно в культуре первой половины XX века и формировалась под влиянием куда более давних традиций. Стало быть, сегодняшняя одержимость идеей имманентного бессмертия в несколько ином обличии уловима открыто или между строк рассматриваемых нами текстов? И все же возведение традиции в ранг основной величины, определяющей развитие культуры, чревато грубыми искажениями реальных связей между явлениями.

О сугубо религиозном ключе обращения к теме в русском контексте уже не раз говорилось. Здесь же снова отметим, что религиозность эта была в меньшей степени традиционной – скорее альтернативной. Желание преобразить человека через выход к чистому истинному христианству было естественной потребностью сознания, проникнувшегося сверхчувственным. Сама идея возрождения подлинного христианства, вне зависимости от нюансов конкретного

---

[554] См., напр.: *Николина О.И*. Утрата индивидуальности в постиндустриальном обществе / О. И. Николина // Омский научный вестник, 2006. Вып.3 (37), ч.2. С. 46-50.

[555] См. Приложение №1. Ил. 25, 26.

[556] См. Приложение № 4.92. С. 199.

альтернативного течения, преследовала цель избавления религии прежде всего от той секулярной ереси, о которой говорилось ранее. Суть русского богоискательства рубежа XIX–XX вв. в общем потоке может быть сведена к попытке преодоления раскола между жизнью и смертью, возвращения смерти в лоно жизни, преображенной любовью. Это и означало немыслимую прежде победу над смертью, которая могла бы произойти в условиях преображенного, измененного сознания, измененных отношений между человеком и природой в глобальном масштабе[557].

Фигура Орфея как провозвестника растерзанного бога Диониса-Загрея в идейном поле мифопоэтики русского модернизма сводилась к единой теологеме Орфея-Христа и его искупительной жертве. В христианстве за силой, подвигающей Христа своим примером показать вхождение в жизнь вечную, т.е. принять земную смерть и обрести иную жизнь в Боге, является Его Любовь к Отцу. Русская религиозно-философская мысль, тесно связанная с мыслью художественно-поэтической, в каком-то смысле всегда была устремлена к открытию «первоначальных слов», которые, следуя строкам Н.С. Гумилёва, и были «залогом бессмертия для смертных»[558] – значит, хотела не следовать воле, а волей обладать. Алчущая свободы, эта мысль никак не могла ее обрести в христианском догматизме, и здесь побег в язычество (в необузданное и темное славянское или в благородное эллинское) оказывался спасительным выразительным средством. М.И. Цветаева писала в своем дневнике: «Лазарь, возвращающийся оттуда: мертвый к живым, и Орфей, спускающийся туда: живой — к мертвым <…> Лазарь оттуда мог принести только тлен: дух, в Жизнь воскресший, в жизнь не “воскресает”. Орфей же из жизни ушел — в Жизнь. Без чужого веления: жаждой своей»[559]. Очевидно, что подвиг Орфея в словах Цветаевой приравнивается к подвигу Христа, если не сказать, что ставится выше его, ибо это подвиг, отмеченный большей свободой – «без чужого веления».

[557] См. подробнее приложение № 4.93. С. 200.

[558] *Гумилёв Н.С.* Естество // Полное собрание сочинений в десяти томах. Т. 4. М.: Воскресенье, 2001. С. 63.

[559] *Цветаева М.И.* Отрывки из книги «Зимние приметы» // Проза. М.: Эксмо-Пресс, 2001. С. 58.

Возвращаясь к несколько вольно разорванной нами цитате из стихотворения Н.С. Гумилёва «Естество» (1919), вспомним, что несколько затуманенный советскими издателями и тиражируемый современными сетевыми воспроизводителями[560] посыл этого стихотворения так же содержит поворот к орфической теме: «Стань ныне вещью, богом бывши, / И слово *вещи* (sic!) возгласи». Гумилёв говорит о нисхождении поэта (богочеловека) до естества вещи, что фактически противопоставляется библейскому пришествию Христа, сына Божьего, явленного миру в человеческом обличии. Поэт призван спасти не только живой мир, но и мертвый – священный мир вещей, лишенных слова. О. Ронен указывает на подобную же мысль в «Путевых картинах» Г. Гейне, где говорится о древней легенде, в которой бог захотел сделаться камнем, разными минералами и растениями, чтоб освободить их от неподвижности. Вспоминает немецкий романтик и об Орфее, владевшем, согласно мифу, этим мастерством[561].

Художественное сознание эпохи в своей попытке вернуть *слово* к целостности мифа и вместе с тем прикоснуться к высшему знанию сближает границу между чувственным и сверхчувственным, между рациональным и иррациональным, обращается к уже упомянутой, близкой русской традиции практике *молчания* – к языку безмолвных вещей. Не духовный рост, а феноменологическое движение неизменного духа за рамки своей земной телесной оболочки – отныне именно эта мифологическая схема сюжетного развития в искусстве становится ведущей[562]. Возросший интерес к учению гнозиса и проблеме телесности ставит вопросы о предельности ее границ, точнее, о безграничности духа в деле преобразования своей телесной «гробницы»[563]. Особенностью нового понимания духа стала его парадоксальная натурализация. Можно говорить и об обратной, но в корне идентичной тенденции: плотское одухотворяется и осмысливается в категориях метафизических, несоотносимых с

[560] На искажение истинного текста стихотворения Н.С. Гумилёва указывает О. Ронен в статье: *Ронен О.* "Естество" [Поэтика акмеизма] / Омри Ронен О. // Звезда. - 2002. - N 9. С. 228-234.

[561] Там же. С. 233.

[562] См. Приложение № 4.94. С. 200.

[563] См. Приложение № 4.95. С. 200-201.

привычной сущностью телесного. Именно *телесность духа* (приоритет сохранения субъектного содержания индивидуального тела в преобразованных возможностях пространственно-временных перемещений) в конечном счете стала краеугольным камнем нового искусства и русской религиозной философии. Все та же доминанта телесности определила и данное искусство, и философию как имманентно ориентированные. Разумеется, сама эта телесность (плотскость) должна была толковаться *гностически*, что значит, в условиях иной гносеологии. Но поскольку этих условий не было создано, резонанс нового ментального поворота мог иметь либо закрытые формы (в границах индивидуального познания), либо приобретал материально-практическую направленность.

Синтетичная, противоречивая и почти оккультная вера Н.Ф. Фёдорова в осуществимое силами человека воскрешение предков и прекращение смерти буквально воодушевила посвященных современников на дальнейшую философскую разработку этого действа. Бытийное вхождение в бессмертие подразумевало пересмотр человеческих взаимоотношений, в том числе – отношения к любви. Кроме заветов, оставленных В.С. Соловьёвым в стихотворении «Три подвига» (подвиги Персея и Орфея собственно знаменовали победу над похотью плотской любви и финальный триумф вечного Всеединства над поверженной смертью), безусловным источником вдохновения возрожденного «орфизма» стало сочинение «Смысл любви», написанное философом в 1892–1893 гг., и очевидно в идейном содержании с «Тремя подвигами» перекликающееся.

«Смысл любви» многим раньше, чем появятся первые европейские попытки переосмысления *причины поворота Орфея*, завуалировано предлагает новое сакральное понимание этого акта в мифологическом духе философии Всеединства. Высказанные В.С. Соловьёвым положения, отсылающие среди прочего к орфико-пифагорейской и неоплатонической традициям, впоследствии нашли отражение в целом ряде художественных произведений XX столетия. Это позволяет говорить о становлении уже самостоятельной тенденции эстетического и религиозного прочтения отношений между категориями телесности, смерти и любви. В европейской культуре художники лишь ближе к середине века заговорили о

преднамеренности Орфеева поворота (осознанный отказ поэта от возвращения Эвридики). Более подробно, чем у Ж. Кокто, эта мысль обосновывается Чезаре Павезе в рассказе «Безутешный» (1946), вошедшем в сборник «Диалоги с Леуко»; идентичная идея заложена и в рассмотренную нами прежде оперу А. Савинио «Орфей-вдовец». Однако версия В.С. Соловьёва не только значительно опережает европейские художественные интерпретации, но и затрагивает отдельные элементы, которые впоследствии будут непременными атрибутами целого ряда неомифологических текстов, выстраивающих единую сеть аллюзий на ключевые мифологемы личностной истории Орфея.

В философских работах В.С. Соловьёв в основном придерживался ономастикона гностической и иудаистической мифологий и никогда не упоминал имени Орфея, которое будет гораздо ближе русским символистам, особо благоволившим культуре Эллады. При этом реальность «фантастического» опыта фракийского лирника Соловьёв все же допускал и, очевидно, по-своему объяснял причину, по которой Орфей нарушил запрет богов и обернулся. «Предположим, – рассуждает философ, – что какой-нибудь человек так усилил свой дух последовательным сосредоточением сознания и воли и так очистил свою телесную природу аскетическим подвигом, что действительно восстановил (для себя и для своего дополнительного “другого”) истинную целость человеческой индивидуальности, достиг полного одухотворения и бессмертия»[564]. Далее Соловьёв задается вопросом, сможет ли такая «возрожденная индивидуальность наслаждаться своим одиноким блаженством в той среде, где все по-прежнему страдает и гибнет», и даже если добытое уникальное знание будет возможно передать потомкам и современникам, смогут ли победившие смерть смириться со смертью и забвением своих предков? По Соловьёву, человек, возвысившийся над тленностью своей сущности не может примириться с забвением и фактическим бытием смерти (т.е. с существованием мира мертвых как такового): «если он не в состоянии вырвать у смерти всю ее добычу, он лучше откажется от бессмертия»[565].

[564] *Соловьёв В.С.* Смысл любви // Соловьев Вл. Сочинения в двух томах. Т. 2. С. 539.
[565] Там же.

Равно как и Орфей мог отказаться от возвращения Эвридики, потому что это возвращение не отменяло бы существования Аида. Это была бы лишь его личная победа над смертью, эгоистичная и в том неистинная. Более того, Орфей, открывший в своем катабасисе *ничто*, что в переводе на язык поэтический и означает те первоглаголы («первоначальные слова»), из которых сотворен мир, как поэт должен был одержать окончательную победу над смертью: даровать бессмертие всему живому, вдохнуть вечную жизнь в мертвое и передать свои знания другим людям. Орфей не единственный из смертных, кто живым побывал в Аиде, но единственный, чье имя после этого вошло в мифохронику как имя учителя и пророка.

Здесь же разбор деталей мифа должен смениться обращением к истории древних религиозных учений, которая подтверждает, как образно, с издержками тысячелетнего разрыва русский космизм неожиданно сближается с орфической концепцией. Согласно орфикам, люди равны между собой, и род человеческий имеет двойственную природу: телесную (титаническую) и духовную (от страдающего бога). Человек нравственным усилием и путем изменения своих отношений с природой должен высвободиться из оков своего «низшего» титанического начала. Орфею как поэту-теологу удалось, по толкованию Платона, выйти на путь созерцания вечных божественных вещей[566]; им же была осуществлена победа над временем и пространством. Следуя мифу, его физически распавшееся тело продолжало существовать безвременно, оставаясь одухотворенным, что позволяет говорить об Орфее как о «чудовище Хронологии Греческой Истории» (Дж. Вико). Преодоление пространства может быть истолковано через популярную в платонизме идею воплощения Орфея в новом астральном или физическом теле (созвездие Коленопреклоненного, переодушевление в форме лебедя), соотносимую с антропологическими целями мирового прогресса у Н.Ф. Фёдорова, предполагавшего достижение

[566] См.: *Вико. Дж.* Основания новой науки об общей природе наций. С. 313.

«полноорганности», способности безграничного перемещения в пространстве, «последовательного вездесущия»[567].

В первой статье «Смысла любви» В.С. Соловьев обращает внимание на тот факт, что истинно великая любовь зачастую оказывается бездетной или вовсе ведет к скорой смерти одного из любящих, что находит многочисленные подтверждения как в искусстве, так и в реальной жизни[568]. Не только трагической, но и бесплодной была любовь Орфея и Эвридики; при этом последняя характеристика весьма редка, не характерна для греческой мифологии. Позже роман XX века даст целую череду «орфических» историй, в создании которых русской литературе отведено особое место. Развитие данной линии осуществлялось в довольно разных формах: например, в произведениях В.В. Набокова (о некоторых из них будет упомянуто ниже), в рассказах И.А. Бунина и его романе «Жизнь Арсеньева», наконец, пожалуй, самое верное следование «Смыслу любви» являет роман М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита».

М.А. Булгаков в образах Мастера и Маргариты осуществляет идею перевоплощенных в единой бессмертной сущности двух индивидуальностей. «Осуществить это единство, – писал В.С. Соловьёв, – или создать истинного человека, как свободное единство мужского и женского начал, сохраняющих свою формальную обособленность, но преодолевших свою существенную рознь и распадение, это и есть собственная ближайшая задача любви»[569]. Соответственно любовь в романе Булгакова, так же как и понимал ее Соловьёв, не ограничивается высшей формой слияния главных героев, но простирается гораздо шире: до Вселенской Любви Бога, которая в созидательной своей силе помещена над светом и тьмой, объемлет добро и зло. Бог, создавший мир из *Ничто*, отметил все существующие в нем вещи внутренней борьбой двух противоположных начал, и так все творения обрели свою индивидуальность, стали пребывать в мире в виде его частей. Но Любовь Бога есть Любовь целостности Его создания. Эту Любовь

[567] Ср.: *Фёдоров Н.Ф.* Философия общего дела // Н.Ф. Федоров. Сочинения. М.: Мысль, 1982. С. 572. См. Приложение № 4.96. С. 201.

[568] См.: *Соловьёв В.С.* Смысл любви // Соловьев Вл. Сочинения в двух томах. Т. 2. С. 498.

[569] Там же. С. 513.

дано постичь не одному Богу, но и тому, кто соединяется с Ним. Это соединение возможно только через преодоление дуализма относительности, через восстановление целостности каждой индивидуальности, которое возможно при отказе от себя или, говоря словами В.С. Соловьёва, при «перенесении всего нашего жизненного интереса из себя в другое <…> перестановке самого центра нашей личной жизни»[570]. В доказательство этому соответствию достаточно вспомнить сюжетную линию самого романа между Мастером и Маргаритой. Однако повторим, что любовь двух героев не объемлет сути всеединой Любви, воспетой в произведении, а лишь представляет ее наиболее яркую и важную форму – половую[571]. В широком понимании Любовь в «Мастере и Маргарите» образует своего рода диахроническую интертекстуальную перекличку прежде всего с «Легендой о Великом инквизиторе» Ф.М. Достоевского и параллельно со строками стихотворения В.С. Соловьева: «Смерть и Время царят на земле, / Ты владыками их не зови; / Все, кружась, исчезает во мгле, / Неподвижно лишь солнце любви»[572]. Строки эти в свою очередь удивительно точно восходят к средневековому неоплатонизму М. Фичино, отождествлявшему вслед за орфиками Солнце с Любовью, неподвижной и вечной сущностью, связующей все вещи во Вселенной[573].

Художественно реализация проекта любви В.С. Соловьёва представлена не только в финальном определении судьбы и преображением двух главных героев, завершившимся бессмертием «в телесном организме воплощенного живого духа»[574]. В большей мере той мистериальной традиции Серебряного века следует разговор на крыше между Воландом и Левием Матвеем[575], где иносказательно открывается истинный порядок вещей: Бог есть цель, к которой движется *все,* но своим индивидуальным путем, и где-то в точке между *покоем* и *светом* борьбы

[570] *Соловьёв В.С.* Смысл любви. С. 511.

[571] См. Приложение № 4.97. С. 201.

[572] Последняя строфа стихотворения В.С. Соловьёва «Бедный друг, истомил тебя путь…» (1887).

[573] Cfr.: *Ficino M.* El libro dell'amore, a cura di Sandra Niccoli, Firenze: Olschki 1987. 232 p.; *Id.* De Sole // Prosatori latini del Quattrocento, a cura di Eugenio Garin, Torino: Einaudi, 1976, vol. VII. P. 991-995.

[574] *Соловьёв В.С.* Смысл любви. С. 519.

[575] См.: Булгаков М.А. Мастер и Маргарита. М.: АСТ; Астрель, 2003. С. 386-387.

между Богом и дьяволом вовсе не существует. Все едино перед ликом Любви, и любящий становится всем.

Увлеченная проектами имманентного бессмертия русская религиозная философия рубежа XIX–XX вв., как и не одно поколение поэтов, интеллектуально обращенное к духу той философии, была отмечена теологическим (преимущественно гностическим) пониманием возможностей имманентного мира. Н.Ф. Фёдоров утверждал, что «бессмертие не может быть признано *ни субъективным* только, *ни объективным*: оно *проективно* (курсив автора – *Н. Ф.*»[576]. Так, мир сверхчувственный, данный ныне живущим лишь в картинах воображения (мыслях), не выступает за пределы доступного человеку опыта, и значит, должен быть осуществлен имманентно, равно как имманентно и свершение смерти. Проекция такого бессмертия может быть до конца понятна лишь после установления определенных отношений между человеком и Богом, путь к которым виделся Фёдорову через учение о воскрешении, заключенное в теологеме Святой Троицы. Избегая изложения теологического (что в контексте «Философии общего дела» выходит довольно рискованно), можно говорить о продвижении человечества на качественно новый уровень *знания*. Однако тот факт, что человечество в стремлении сблизиться с высшим разумом движется совсем не в ту сторону, был ясно отмечен Н.С. Гумилёвым в одном из самых известных поэтических заключений о Слове и Боге: «Мы ему поставили пределом / Скудные пределы естества»[577]. Так, художественная культура первой половины XX века стала мифотворческой программой по преодолению этих пределов. И в этом деле была она представлена силой меньшей против *иной культуры*, которая эти «пределы естества» укрепляла, делала своей крепостью и могилой одновременно.

В рамках сменившейся литературной парадигмы, что было символически ознаменовано романом Ф.К. Сологуба «Мелкий бес» (1923), разворачивается и раннее творчество В.В. Набокова. В его героях более не важно духовное изменение; основным объединяющим мотивом для них является устремленность к некоему

[576] *Фёдоров Н.Ф.* Философия общего дела // Н.Ф. Федоров. Сочинения. М.: Мысль, 1982. С. 298.
[577] Гумилев Н.С. «Слово» (1919) // Огненный столп. Пб., Берлин: Petropolis, 1922. С. 17.

высшему знанию или обладание им. Сюжет об Орфее и Эвридике, как замечает Л.Д. Бугаева, встречается в целом ряде произведений Набокова и образует своеобразное гипертекстовое пространство, в котором составляющие элементы уточняют и дополняют друг друга[578]. Такая система перекликающихся деталей опирается на так называемый «третий невидимый текст»[579], который скрыт под общим мотивом раздавленного горем героя (неомифологический аналог Орфея), потерявшего любимого человека. Подобный сюжет в разной степени выраженности положен Набоковым в основу рассказов «Возвращение Чорба» (1925), «Ужас» (1927), «Посещение музея» (1931), «Ultima Thule» (1940) и романа «Bend Sinister» (1947)[580].

В рассказе «Ultima Thule» связь с мифом об Орфее представлена имплицитно, однако мотив *овдовевшего художника* настраивает на поиск общих для набоковского «орфического» гипертекста деталей, и таковые непременно обнаруживаются. Художник Синеусов, говорящий от лица автора, адресует свой рассказ умершей жене. Полное вопросов и обращений, это повествование является своего рода агонией посмертного общения с любимым человеком, диалогом с молчаливыми стенами. Основной строительный материал для этого общения – память, воображение и «утешение искусства». Для Синеусова жена, уход которой был фактически двойным торжеством смерти, представляется частью его собственного «бренного состава», т.е. хрупким, но безоговорочным утверждением жизни: «Вполне ли вы уверены, доктор, что науке неизвестны такие исключительные случаи, когда ребенок рождается в могиле»[581]? Герой хватается за имманентное существование своей любви как за единственно доступное его личному гносеологическому опыту. Его память – последний залог «идеального

[578] См.: *Бугаева Л.Д.* Орфическая медиация и спиритуальная трансформация. Мифопоэтика сюжета об Орфее и Эвридике в культуре первой половины XX века // Литература и rite de passage. СПб.: Петрополис, 2010. С. 18.

[579] *Ямпольский М.Б.* Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. М.: РИК «Культура», 1993. С. 405.

[580] В работе Л.Д. Бугаевой (указ. соч.) рассказам «Возвращение Чорба» (1925), «Посещение музея» (1931) и роману «Bend Sinister» (1947) уделено подробное внимание, поскольку «орфический сюжет» в них представлен наиболее выразительно. Наша версия анализа этих произведений изложена в приложении № 3.7. С. 173-176. Ввиду ограниченного объема исследования мы остановимся на недостаточно изученных аспектах проблемы, обращаясь к другим рассказам В.В. Набокова.

[581] *Набоков В.В.* Ultima Thule // Набоков В. Полное собрание рассказов. С. 504.

бытия» любимой: «когда я скончаюсь, оно окончится тоже. Увы, я обречен с нищей страстью пользоваться земной природой, чтобы себе самому договорить тебя и затем положиться на свое же многоточие…»[582].

Синеусов не в силах ответить, куда уходят мертвые, что ждет человека за порогом смерти, но как художник он намерен обессмертить любовь (прежде всего, спастись самому от смертельного горя) погружением в работу: «ее призрачная и беспредметная природа, отсутствие цели и вознаграждения, уводила меня в родственную область с той, в которой для меня пребываешь ты, моя призрачная цель <…> милое земное творение, за которым никто никуда никогда не придет…»[583] Измученный мнимым присутствием Эвридики-воспоминания, Орфей-Синеусов с намерением сменить «краску временности» на «графический узор вечности» готов отправиться в путь к Ultima Thule («крайний предел» – *лат*.), однако этот план путешествия В.В. Набоков так и оставит за финальным многоточием. Синеусова влечет фаустовское искушение: погоня за призраком жены сменяется погоней за призраком истины. Ради первого Орфей обречен беречь свою жизнь, но ради второго – *знания* – согласен принять немедленную смерть.

Старому знакомому художника, Адаму Фальтеру, случайно открылось то самое высшее знание: при необъяснимых обстоятельствах он узрел «заглавия вещей». Гностическое откровение чуть не убило Фальтера, но он выжил и стал то ли сумасшедшим, то ли шарлатаном, то ли полубогом. От идеи, подобно возвратившемуся из Аида Орфею, собрать вокруг себя последователей – «воспитать новое поколение знающих» (т.е. *посвященных*) – Фальтер отказался. Перед преодолением *последнего предела* Синеусов приходит к Фальтеру, дабы выведать его тайну.

В контексте поднятых ранее вопросов не слишком важно, что под маской Адама Фальтера (имени и без того говорящего)[584], возможно, скрывается сам Набоков, и диалог об истине между Фальтером и Синеусовым – прием авторской

---

[582] *Набоков В.В.* Ultima Thule // Набоков В. Полное собрание рассказов. С. 527.

[583] Там же. С. 514.

[584] Кроме того, что персонаж – носитель имени библейского первого человека, его фамилия, Falter, в переводе с немецкого означает «бабочка».

игры с читателем[585]; куда больший интерес вызывает содержание и философская природа этой игры. *Диалектика истины* Фальтера (истины не только завуалированно игривой, но и продажной, как выяснится позже: «за визит Фальтер берет сто франков»[586]), безусловно, поддается анализу. Ее можно толковать в духе платоновской эйдетики (С.М. Козлова), «философии бокового зрения» (А.М. Пятигорский)[587] или очередной авторской ссылки на миф об Орфее, прочитанный в свете «возрастающего внимания к вопросам гнозиса» (Л.Д. Бугаева).

На наш взгляд, запутывающие рассуждения Фальтера, то и дело обнажающие примордиальный холизм и факт невозможности логической верификации гностического опыта, идеально распутываются в нечто близкое к орфической поэме Лина «О природе космоса». В.В. Набоков незаметным идиоматическим выражением приглашает настроиться на орфиков уже в самом начале беседы своих героев: «Начнем же с яйца»[588]. Указывая на ошибки и заблуждения в коротких репликах Синеусова, Фальтер загадочно не объясняет суть ошибки, но из последовательной череды отрицаний проступает общий рисунок авторской мысли. «У вещей есть сущность, и эта сущность может открыться уму», – допускает Синеусов. На что Фальтер выделяет положение «открылась сущность вещей» как содержащее ключевую ошибку. «Что же Вы скажете об истине, которая заключает в себе объяснение и доказательство всех возможных мысленных утверждений?» – такова же истина, поразившая Фальтера. Под конец разговора гностик фактически перечеркнет сеть сложных умозаключений признанием в том, что многое из сказанного было чистым «враньем», а «краешек истины» промелькнул лишь в нескольких словах. В кратком изложении, основанном на анализе диалога, «реанимированные» отрицания Фальтера позволяют восстановить силуэт той

---

[585] См. подробнее: *Козлова С.М.* Мифология и мифопоэтика сюжета о поисках и обретении истины // Материалы к «Словарю сюжетов и мотивов русской литературы»: от сюжета к мотиву. / Отв. ред. В.И. Тюпа. Новосибирск. 1996. Вып. 1. С. 34-65; *Бугаева Л.Д.* Орфическая медиация и спиритуальная трансформация. Мифопоэтика сюжета об Орфее и Эвридике в культуре первой половины XX века. С. 22.

[586] *Набоков В.В.* Ultima Thule // Набоков В. Полное собрание рассказов. С. 526.

[587] См.: Пятигорский А.М. Чуть-чуть о философии Владимира Набокова // В.В. Набоков: pro et contra. СПб.: РХГИ, 1999. С. 340-347.

[588] *Набоков В.В.* Ultima Thule // Набоков В. Полное собрание рассказов. С. 517. Об Орфическом яйце см. Приложение № 4.98. С. 201.

самой ускользающей истины. Абстрагируясь от того, о чем обладатель высшего знания *не говорит*, мы можем так или иначе вывести некий концентрат мысли из того, что он *сказал*. В результате отповедь Фальтера на слова Синеусова выражает не что иное, как идею сущностного единства всех вещей, подобного *параллельности* (непересечение двух пространств или двух индивидуальностей, но и их невозможность существования порознь). Именно поэтому ошибочно говорить об открытии сущности вещей, ибо при действительном открытии ее вещи перестают существовать вне своего единства, т.е. происходит полное упразднение частности. Определенно в этом философском почерке угадывается космогоническая система орфико-пифагорейской традиции, на что Набоков еще раз неслучайно намекает в случайной реплике Фальтера (у самого автора она таковой быть не может). После слов «мне … открылась суть» Фальтер будто бы не к месту изъявляет желание: «Воды, пожалуйста»[589]. Все соединяющий и рождающий первоэлемент орфиков размывает границы между жизнью и смертью. Жизнь – «предисловие», половина, *часть* от целого безвременной жизни.

«Ultima Thule» также выстраивает диахронический диалог с русской философией Серебряного века. Познание Фальтера по факту является интеллигибельным, что вписывается в «культ сверхчеловека», которым были одержимы многие философы и поэты-символисты в начале столетия. Так, это познание не противоречит непосредственно встречающемуся в «Смысле любви» В.С. Соловьёва тезису о способности человеческой индивидуальности *вмещать в себе истину*[590]. Не остается сомнений, что сам образ Орфея-Синеусова и общая характеристика его любви к почившей жене выражают неприкрытую форму *эгоизма*; эгоистично и его стремление к истине: «иначе чем в образе собственного креста вы смерть мыслить не можете»[591]. Нео-Орфей останется на темной стороне незнания и страха перед смертью именно потому, что «хочет быть всем в

[589] *Набоков В.В.* Ultima Thule // Набоков В. Полное собрание рассказов. С. 519.

[590] См.: *Соловьёв В.С.* Смысл любви // Соловьев Вл. Сочинения в двух томах. Т. 2. С. 502-504.

[591] *Набоков В.В.* Ultima Thule // Набоков В. Полное собрание рассказов. С. 524.

отдельности от всего» (В.С. Соловьёв), хочет обезопасить себя совершенно бесполезным *теоретическим знанием* истины.

Один из монологов Фальтера очевидно отсылает к фундаментальной полемике вокруг вопроса смерти и бессмертия в русле традиции русской литературы и философии конца XIX века. Позже М.М. Бахтин охарактеризует это противостояние через два «литературные» типа смерти у Ф.М. Достоевского и у Л.Н. Толстого. Последний имел пристрастие к изображению смерти, причем изображал ее зачастую *изнутри*, будто по впечатлению сознания умирающего; его интересовала «смерть для себя». По мысли М.М. Бахтина, Толстой стирал непроходимую границу между сознанием «я» и «другого», делал эти сознания овеществленными и взаимопроникаемыми. Для Достоевского же смерть для себя никогда не является предметом художественного интереса; смерть для него существует лишь как *смерть другого*. Основной вывод, сделанный далее Бахтиным, имеет принципиальное значение для обнаружения интертекстуальных мотивов орфического мифа в культуре минувшего столетия: «…смерть изнутри нельзя подсмотреть, нельзя увидеть, как нельзя увидеть своего затылка не прибегая к помощи зеркал. Затылок существует объективно, и его видят другие. Смерти же изнутри <…> не существует вообще»[592].

Диалектический выбор, который предлагает Фальтер Синеусову, диахронно воспроизводит затронутый ракурс проблемы. Всякий человек смертен – в этом уверены все. Однако конкретная индивидуальность перестает быть «всякой», из чего Фальтер утверждает, что каждый человек смертен по-разному. По сути, это так, потому что его смерть будет единственным, уникальным образом отражена в сознании других. Следом Фальтер представляет жаждущему истины художнику те самые *два типа понимания смерти*, но представляет их как два равновеликих утверждения. Итак, если *смерть для себя возможна* (она же означает абсолютное материальное торжество смерти, замыкание истины на себе), для ее постижения рассудок выберет лишь то, что ему ведомо. Скорее всего, это и будет фантом

[592] *Бахтин М.М.* 1961 год. Заметки // Собр. Соч. в 7 т. Т.5. С. 347. См. подробнее приложение № 4.99. С. 201.

нашего страха, состояние, уже не раз испытанное при жизни в моменты беспамятства или сна: полная потеря сознания, темнота. Ни о какой вечной жизни не может быть и речи, потому что такое состояние, как «вечная жизнь», может быть плодом фантазии, но не является доступным опытом для бытийного сознания. Если же смерть, кроме как боль утраты от смерти другого, иначе невыразима, и смерти для себя не существует, то и ее истинная природа исключает какие-либо состояния, известные сознанию, в том числе и пресловутую кромешную тьму[593].

Говоря о категориях неземных величин, Фальтер и вправду заявляет о себе как легендарный мистагог, испивший воды из озера космической Памяти[594]. Одна из золотых пластинок, найденная археологами при раскопках близ Фурий и предположительно относящаяся к мистериальной практике дионисийского культа, гласит: «Радуйся, испытав испытанное, *прежде ты не испытывал этого никогда*. Ты стал богом из человека (курсив наш. – *А. Ф.*)»[595]. Исследователи полагают, что обряд посвящения в таинства открывал незнающему человеку его собственную природу путем сакральной смерти, в которой инициируемый познавал себя и бога. Посвященные мисты «ничего не рассказывали, лишь, символически выражали свои знания о вечном»[596]. Именно в этом архетипном прообразе, мерцающем в глазах вдовца Синеусова то гностическим искусом, то профанацией, предстает Фальтер в рассказе В.В. Набокова. Несмотря на то, что такие мистериальные артефакты, как золотые таблички из Фурий или костяные пластинки из Ольвии, были возвращены в память культуры только во второй половине XX века, творческая память автора словно уже предполагает их знание. Граффити на костяных пластинках из Ольвии содержат отдельные антагонистические понятия, поставленные друг против друга; смысл этих посвятительных скрижалей, вероятно, не может быть до конца очевиден, но ученые полагают, что эти противоположные по сути своей понятия в

[593] Ср.: *Набоков В.В.* Ultima Thule // Набоков В. Полное собрание рассказов. С. 523.

[594] Согласно орфикам, глоток холодной воды из озера Мнемосины (озера Памяти) является выходом из царства Аида, выходом из смерти в бессмертие (См.: *Кулакова Л.А*. Символика античных мистерий // Символы в культуре. СПб.: СПбГУ, 1992. С. 9).

[595] *Лебедев А.В. (сост.)* Фрагменты ранних греческих философов. Ч.1. Орфей. В. Фрагменты. Тексты на золотых пластинках из погребений. А4. С. 45.

[596] См.: *Кулакова Л.А*. Символика античных мистерий. С. 9

соотношении с космогонией и антропогенезом орфиков являют в единстве своем бесконечность, орфическая *истина – это жизнь вечная*[597].

При том, что игра с темой смерти в XX веке становилась все масштабнее и изощреннее как в русском, так и европейском художественных контекстах, видение смерти в западной и отечественной традициях не было одинаковым. Италии в процессе становления так называемого европейского взгляда на бытийность смерти отведена особая роль, и связано это не только с тем, что ее Вечный город приютил на своей земле Святой престол католической церкви, но в большей мере с теми ренессансными преобразованиями, влияние которых оказалось чрезвычайно полярным и географически, и хронологически. Немые артефакты давно минувших эпох могут многое объяснить даже в современном восприятии смерти в тех или иных культурах.

В Европе отношение к бренному смертному телу никогда не было трепетным. По количеству примеров такого явления, как *материальная эстетизация* и *натурализация смерти*, Италия занимает лидирующие позиции: достаточно вспомнить крипту в римской церкви Санта-Мария-делла-Кончеционе, костяную капеллу церкви Сан-Бернардино-алле-Осса в Милане, катакомбы капуцинов в Палермо, где захоронения продолжались до 1920 года – примеров, внушающих, что человеческие останки и вообще мертвое тело есть порода сугубо утилитарная (буквально глина), очень много. При этом там же, вокруг, достаточно символических объяснений, раскрывающих подлинное значение и подоплеку такого артистического видения смерти[598]. «Мы были такими же, как вы сейчас, и вы станете тем же, чем стали мы», – таков девиз мертвецов; «здесь покоится прах, зола и больше ничего»[599], – гласит эпитафия, на надгробной плите Антонио Барберини, похороненного в церкви капуцинов в Риме.

Если тленная телесность в Новое время лишается всякого смысла и всякой таинственной прикрытости, становясь материалом для узорных художественных

[597] *Кулакова Л.А*. Символика античных мистерий. С. 9. См. подробнее приложение № 4.100. С. 201-202.
[598] См. Приложение № 4.101. С. 202.
[599] «Hic iacet pulvis cinis et nihil» (*лат.*)

конструкций, значит, для этого должна была ранее сложиться прочная вера в иную, более совершенную *посмертную телесность*. Можно сказать, что образами посмертной телесности итальянская культура буквально пропитана, и роль ренессансного искусства в сотворении этой атмосферы сложно переоценить. Воссозданные воображением художника небесный сонм антропоморфной красоты, культ «божественного» человеческого тела, столь ярко переданный Микеланджело в его скульптурной живописи, Лукой Синьорелли на фреске «Воскресение плоти» из собора Орвието, были не только плодом идейного наполнения эпохи, но и оказывали определенное влияние на мировоззрение последующих поколений. На фоне проникнувших в среду художников и ученых Возрождения христианских еретических учений (вероятно, в том числе гностических) переданная на языке образов уверенность в существовании высшего знания, как и высшей формы жизни за гробом, вошла в свою вершинную фазу. Земная жизнь коротка, и она есть бытие-к-смерти, небесная жизнь вечна; смерть есть *необходимость* – обязательно предусмотренный переход из одного состояния в другое. О том, что смерть воспринималась итальянцами именно так уже в период Кватроченто, свидетельствует и такой факт, как существование специальной литературы, объясняющей и упрощающей смерть в смешенном религиозно-светском тоне, в духе трактатов *Ars morendi* (1415, 1450), рассказывающих о том, как правильно умирать, чем хороша смерть, какие молитвы нужно читать умирающему, какие вопросы ему можно задать, как следует вести себя родственникам и т.п.

При этом свобода, которую даровала смерть в понимании европейца, была также ничем иным, как необходимостью. Русской культуре эта интерпретация была чужда, как чужда была древнерусской иконописи всякая телесность: с икон и сводов храмов смотрело в душу лишь торжество духа. Однако в начале XX века, как с прискорбием заметила А.А. Ахматова, «дух суровый византийства / От русской Церкви отлетал», и давно привезенная из Европы вместе с книжным интересом к мистике и гностицизму любовь к «божественной телесности» смешалась с почвенной языческой праосновой и идеей смерти как акта творения,

боговоплощения, пути к свободе[600]. В то время как русские философы призывали духовно и телесно объединиться в борьбе со смертью за жизнь вечную (за свободу, неограниченность возможностей), в Европе идеи перерождения человека и смерти-свободы были уже отодвинуты на периферию коллективного сознания. Ожидание Мессии, конца света, жажда спасения были пережиты в Европе несколько раньше и сдержаннее, иначе, чем в России.

Сразу несколько уже рассмотренных в данной работе примеров прочтения орфического мифа итальянскими авторами (Дж. Пасколи, Д. Кампана, Дж. Унгаретти, Э. Монтале, Л. Пиранделло, Дж. Капрони и др.) строятся вокруг проблемы встречи человека, ведомого творческой жаждой истины и воскрешения любви, с так называемым *ничто*. Данной категории отведено особое место и в неомифологическом диалоге Чезаре Павезе (1908–1950) «Безутешный»[601]. *Ничто* – понятие многозначное, и тот специфический негативно-деструктивный и социально ориентированный оттенок, который преследует его в русском ментальном пространстве, не есть единственный вариант дефиниции[602].

Как замечает Адорно, с оттенком иронии использовал термин *ничто* также Ф. Ницше[603]. Ввиду неоднозначности подходов к этому заведомо лишенному определения понятию ницшеанское *ничто*, вероятно, не носило разрушительный характер (как, например, у Плотина), и само *стремление к ничто* у Ницше, по предположению В.И. Самохваловой, «вполне могло быть переосмыслено как интуитивно найденное им обозначение некоего “энтропийного котла с неопределенным исходом”»[604]. Однако в итальянской культуре нигилизм и экзистенциальный пессимизм были явлениями сугубо почвенными, самобытными и в гораздо меньшей мере испытали на себе влияние Ницше или более поздних философов. Именно благодаря этой почве молодому К. Микельштедтеру удалось

---

[600] Ср.: *Конева А.В.* Смерть и бессмертие человека в русской религиозной философии // Фигуры Танатоса. Философский альманах. Пятый специальный выпуск. СПб.: Санкт-Петербургское отделение Института Человека РАН, 1995. С. 176.

[601] Полный перевод рассказа Ч. Павезе «Безутешный» (L’inconsolabile, 1946) см. в приложении № 2.4. С. 22-26.

[602] См. подробнее приложение № 4.102. С. 202.

[603] *Адорно Т.* Негативная диалектика. С. 338.

[604] *Самохвалова В.И.* Сверхчеловек: образ, метафора, программа: монография / В.И. Самохвалова. М.: Ваш формат, 2015. С. 148.

предвосхитить экзистенциальные идеи Ж.-П. Сартра, а итальянской поэзии – покорить Парнас двадцатого столетия. Важнейшая фигура в становлении данной традиции – Дж. Леопарди, подлинный «мыслитель ничто», который во многом оказался предтечей экзистенциальных идей С. Кьеркегора, метафизических прозрений А. Шопенгауэра и нигилизма Ницше. Для Леопарди последней иллюзией спасения человека была поэзия, превосходящая своим потенциалом ложный оптимизм научно-технического прогресса[605].

Вообще в итальянской философии рефлексия вокруг *ничто* по сей день – тема животрепещущая[606]. Именно через антецедентный идейный импульс Леопарди прочитывается концепт *ничто* в немецкой феноменологии[607], не говоря уже о том, что своего рода «гимн ничто», сложенный итальянской литературой XX в., не может быть интерпретирован в обход Леопарди и мощного влияния его мировоззренческой концепции[608]. Для нас важно, чтобы при анализе данного влияния философия Леопарди (выстроенная скорее поэтически, чем строго логически) была рассмотрена в том ракурсе, в котором ее исповедовали итальянские авторы, обращавшиеся в своем творчестве к мифу об Орфее. В частности, не только Ч. Павезе в каком-то смысле продолжает дело и мысль Леопарди; в «Космических историях»[609] И. Кальвино прослеживается тот же прием диалога-отрицания, сталкивающего имманентную реальность с неизвестной противостоящей ей силой. Осуществляется это, правда, в совершенно разных тональностях. У Кальвино язык отрицания приобретает *комическое* звучание, он – в большей мере плод поэтической *природы*, на которую автор, по собственному признанию, не теоретизируя, полагался всецело[610]. Павезе здесь выступает полным

---

[605] См. подробнее: *Severino E.* Il nulla e la poesia. Alla fine dell'età della tecnica: Leopardi. Milano: Rizzoli, 2005. 358 p.

[606] См., напр.: *Givone S.* Storia del nulla. Roma: Laterza, 1995. 229 p.; *Piazza G.* Naufraghi del nulla : Baricco e la filosofia. Napoli: Guida, 2007. 202 p.; *Zacchini S.* Il corpo del nulla : note fenomenologiche sulla crisi del pensiero contemporaneo. Milano: FrancoAngeli, 2005. 201 p.

[607] *Zaccaria G.* Seminario sul nichilismo: Leopardi, Nietzsche, Heidegger [Electronic resource] //«Eudia», sez. Audio/Video, anno 3, 2009. URL: http://apps-srvr.unibocconi.it/BOC/MatDid/audio-lectures/audio-lectures.html (accessed: 12.07.2015). *Id.* Pensare il nulla. Leopardi, Heidegger. Pavia: Ibis Edizioni, 2015. 277 p.

[608] См. Приложение № 4.103. С. 203.

[609] *Calvino I.* L'altra Euridice // *Id.* Romanzi e racconti, Milano: Mondadori, 1994. Vol. III. P. 1177-1185.

[610] Cfr. *Calvino I.* «Il comunista dimezzato», intervista di Carlo Bo, 1960 // *Id.* Eremita a Parigi: pagine autobiografiche. Milano: A. Mondadori, 1994. P. 139-148.

антагонистом, ибо его среда – *трагедия*; еще больше сближает Павезе с Леопарди возведение контраста в ранг верховного закона мироздания, а также внимательное отношение автора к структуре текста, особая *поэтическая методология*, которая различима и схожа даже в дневниковых записях обоих поэтов[611].

Итак, отходя от упрощенного понимания Леопарди, отметим, что его пессимизм не является отрицанием жизни – он есть единственная *возможность* жизни. «Нет вещи абсолютно необходимой; то есть, нет объективной причины, по которой эта вещь не может не существовать»[612] – иначе говоря, нет того, что было бы непригодно для отрицания и *ничтожения*. *Ничто* у Леопарди, как и у испанских мистиков (напр., Азриэля из Жероны), обладает онтологическим потенциалом[613]. Однако этот потенциал искусно завуалирован. Выделить этот онтологический ключ, понять, как соотносятся в метафизическом и онтологическом планах два важнейших конструкта поэтики Леопарди – *ничто* и *бесконечность* – суть основные шаги к постижению не только нравственной риторики Леопарди, но и мигрирующей в текстах итальянских авторов XX века нигилистической, или, правильнее сказать, псевдонигилистической философии[614].

Диалог Орфея и вакханки в рассказе Ч. Павезе «Безутешный» является не совсем типичным неомифологическим текстом, поскольку смещение двух временных пластов разворачивается имплицитно в границах классического мифа. Орфей изображен в период до своей смерти, но после невозвращения Эвридики из Аида: в центре внимания его откровенный разговор с вакханкой, которой фракийский лирник поверяет реальную причину своего поворота. «За спиной я слышал шорох ее шагов, – рассказывает Орфей. – Но мысленно я был еще там, внизу, чувствовал нутром тот холод. Думал, что однажды придется вернуться; что произошло, произойдет вновь. <…> этой жизни еще раз предстоит оборваться. Что

---

[611] Cfr. *Rusi M.* Dialogo e ritmo: il modello leopardiano nei “Dialoghi con Leuco” // Cesare Pavese oggi, Atti del convegno internazionale di studi di San Salvatore Monferrato, a cura di G. Ioli, Torino, 1989. P. 83-85.

[612] *Leopardi G.* Zibaldone di pensieri. edizione critica e annotata a cura di G. Pacella, Milano: Mondadori, 1991. Vol. 1. P. 1341.

[613] Cfr. *Marconi V.* Frammenti sul concetto di nulla. Vita pensata. Rivista mensile di filosofia. Anno II n. 13 Luglio 2011. P. 76-77. См. подробнее: *Rosselli D.* Giacomo Leopardi e gli orizzonti dell’infinito-nulla. Roma: Aracne editrice S.r.l., 2014. 153 p.

[614] См. подробнее приложение № 4.104. С. 203.

было, то будет. <…> Стоило ли жить заново? Подумав об этом, я наконец различил проблеск дневного света. Тогда я сказал: «Да будет все кончено!» – и обернулся. Эвридика рассеялась дымом, как пламя потухшей свечи»[615]. Орфей постоянно подводит к осознанию своей избранности, ибо он человек, которому было дано увидеть *ничто*; будучи посвященным, он не может, не считает нужным (или это ему попросту не удается) передавать суть своего реального опыта человечеству, пребывающему в праздном неведении. Однако откровение жизни и смерти, явленное поэту в Аиде, заставляет его признать, что любовь, горе и желание вернуть Эвридику были лишь «сезоном» его земного пути («оно того не стоит…»), лишь следствием покровительства судьбы, которая вела его в царство мертвых, чтобы он смог узреть, что «мертвые – это ничто <…> нельзя любить мертвых», – туда, где он смог найти себя. Безутешный Орфей Павезе, следующий заветам Леопарди, жестоко отказывается от оживления Эвридики, потому что, только будучи ничем, она может продлить звучание его утешающей песни – единственного смысла его существования. Философский пафос Орфеева заклинания смерти и восхождения к свету у Павезе перекликается не только с диалектикой *ничто* и песней «Цветка пустыни» (La ginestra) Дж. Леопарди, но и с одним из «Сонетов к Орфею» Р.-М. Рильке (ч. II: XIII)[616]. Уничтожая Эвридику взглядом, Орфей обрел ее в себе, в сиянии света прошлого. В этом испепеляющем тень Эвридики взгляде невольно может читаться жест нигилистического искушения, о котором писал Морис Бланшо: герой, осознающий ничтожность царства мертвых, бросает вызов его правилам, находит в себе силы «взглянуть на голову горгоны Медузы и констатировать, что она сама не что иное, как каменное лицо с пустыми глазами»[617]. Орфей не оплакивает Эвридику, потому что его встреча с *ничто* открыла ему осиянную суть вещей, живительную природу его

[615] *Pavese C.* L'inconsolabile (1946) // Virgilio, Ovidio, Poliziano, Rilke, Cocteau, Pavese, Bufalino, Orfeo. Variazioni sul mito, a cura di M.G. Ciani e A. Rodighiero,Venezia: Marsilio, 2004. P. 113.

[616] См. Приложение № 4.105. С. 203-204.

[617] *Blanchot M.* L'Entretien infini, Paris: Editions Gallimard, 1969. P. 249-250.

песни и памяти – это обстоятельство позволяет говорить о глубине сарказма, заложенного в название рассказа[618].

Вакханки, следующие за Орфеем как за спустившимся с гор богом, верили его плачу, его любви к Эвридике, и сделанное признание изгибает параболу мифа до известного положения: пророк, обманувший веру своих приверженцев, сокрывший истину, будет растерзан. Из разговора Орфея и вакханки складывается устойчивое впечатление, будто им обоим уже известен исход мифа, будто их диалог разворачивается вне линейного хронотопа. Эффект хронологического сдвига проявляется и в сочетаемости реплик: порой каждый из персонажей говорит не друг с другом, а словно следуя собственному ритму, и каждому ведома та самая, не провозглашаемая вслух истина.

Ч. Павезе давал достаточно точное определение мифа: миф рассказывает то, что происходило на самом деле во времени и пространстве, выходящих за пределы человеческой системы измерений[619]. Поэтому миф для Павезе всегда был манифестацией нашей невозможности восстановить для себя его первозданный контекст, как невозможно дотянуться до ядра архетипа. И тем не менее каждый носит это ядро глубоко в себе – отсюда осознанное стремление Павезе сделать мифологию подтекстом собственной биографии, *частной территорией*[620]. Когда сознание «мифического детства» и его опыт утеряны, вся мифопоэтика сводится только к интерпретациям, к обреченным попыткам рационального познания. Форма *диалога*, выбранная Павезе для презентации орфического мифа, была в то же время косвенным указанием на тот глухой диахронный диалог, который современность ведет с архаикой. Душевное состояние Орфея, запечатленное через мрачное нисхождение и отчаянное восхождение «Безутешного», в большей мере, чем откровения на страницах личного дневника автора, совпадало с той автобиографической правдой жизненного пути самого Павезе[621]. Оба, автор и его

[618] Cfr. *Cannas A.* Lo sguardo di Orfeo. Studio sulle variant del mito. P. 30.

[619] Cit. *Donati C.* Prefazione al Visioni e archetipi, Il mito nell'arte sperimentale e di avanguardia del primo Novecento, a cura di F. Bartoli, R. Dalmonte, C. Donati. Trento: Dipartamento di Scienze Filologiche e Storiche, 1996.

[620] Cfr. *Guglielmi G.* Mito e Logos in Pavese // "Convivium", XXVI, 1956. P. 96-97.

[621] *Corsini E.* Orfeo senza Euridice: i "Dialoghi con Leuco" e il classicismo di Pavese // "Sigma" I, dicembre 1964, n. 3-4. P. 124-135.

герой, спускаются в Аид, чтобы в иррациональном созерцании *ничто* постигнуть смысл своего «я». Неудивительно, что один из них однажды теряет обратную дорогу…

Типичной для мифопоэтики Павезе является «фаустовская» интерпретация женского образа как символа реальности (истины), за которой человек одержимо гонится, но она неизменно ускользает от него. Красноречивым в этой связи оказывается один из вариантов подзаголовков «Безутешного», оставшийся лишь на черновике Павезе – *liberazione dal sesso* (букв. «освобождение от пола, половой любви»). В рассказе автор воссоздает элементы мифологического мышления, основанного на соотношении бинарных оппозиций, устремленных к медиативному опосредованию. «Безутешный» содержит не только поверхностный план диалога, но и внутренний, в котором взаимодействуют такие оппозиции, как прошлое и настоящее, человек (женщина) и природа (горы, холмы), мужчина и женщина, ребенок (мальчишка) и взрослый. Это особого рода *бесконечность*, которая произрастает из мира личности автора, применяющего мифологические теории в дебрях собственной психологии. Для Орфея единственным способом примирить оппозицию жизни и смерти является отказ от возвращения Эвридики: *оставить ее мертвой для себя и быть мертвым в Эвридике* – тем самым связать нитями своей памяти пласты времени, прошлого и настоящего. Преследующие Орфея вакханки, олицетворяющие дух коллективной дионисийской культуры, эти связи, выстроенные индивидуальным сознанием, разрывают.

Особый теоретический подтекст «Диалогов…» Павезе выстраивается вокруг проблемы отношений *мифа* и *поэзии*, *мифа* и *символа*. Немецкий филолог В. Нестле впервые объяснил роль поэзии относительно мифа как силы, обращающий миф к Логосу; В. Отто, напротив, указывал на поэзию как на источник творения мифа. Павезе, знакомый с работами мифологов немецкой школы, утверждал, что задача поэзии – воссоединение с мифом, однако в момент, когда это воссоединение происходит и поэзии удается уловить смысл мифа, сам миф разрушается, перестает

существовать[622]. Для Павезе миф всегда мыслился в категории символического события, значение которого не может стать застывшей, унифицированной аллегорией, неделимым целым, но должно произрастать во множестве своих частей, возрождаться в каждой перманентной вещи[623]. «Для каждого из нас существует своя персональная мифология (слабое эхо той единственной, что осталась в прошлом), – писал Павезе. – Она придает блеклым событиям минувших дней ту пленительную неясность, в которой, словно в символе, кажется собранным воедино весь непостижимый смысл нашей жизни. <…> Да и символ есть не что иное, как предмет, качество или событие, которые из природной случайности выхватывают абсолютную суть и обособленно претворяются в реальность»[624]. При этом понятие «символической реальности» у Павезе не обладает той философской структурой, которую вкладывал в него Э. Кассирер, или психологической подоплекой, которую подразумевал К.-Г. Юнг; Павезе вообще не останавливается на интерпретации символа – для него *символ* есть стимул движения вглубь, с априорной верой в достижение начального-последнего смысла, открывающегося уже после освобождения от физической сущности образа. Поэтические версии мифа подвижны по форме и бесконечно множатся вокруг *единственного неподвижного события*.

Безусловно, такой подход к мифу не был выработан Павезе абсолютно самостоятельно и, вероятнее всего, опирался на теорию мифа Дж. Вико[625]. Упоминая о «Фантастических Родовых понятиях», Вико отождествляет их непосредственно с мифами[626] и далее говорит о родстве «Немой Речи божественных времен» (т.е. мифа-действия) с языком современным (даром речи)[627]. Для Павезе фундаментальным становится предположение Вико о том, что

---

[622] Cfr. *Givone S.* Introduzione // Pavese C. Dialoghi con Leucò. Torino: Einaudi, 1999. P. XI.

[623] Cfr. *Jesi F.* Letteratura e mito. Torino: Einaudi, 1968. P. 135-136.

[624] *Pavese C.* Del mito, del simbolo e d'altro // *Id.* Tutti i racconti, a cura di M. Masoero, introduzione di M. Guglielminetti, Torino: Einaudi, 2002. P. 128-129.

[625] Во всяком случае Ч. Павезе признавал за неаполитанским философом несомненную правоту во взгляде на происхождение поэтического языка. См.: *Pavese C.* Il mito // *Id.* Saggi letterari, Torino: Einaudi, 1968. P. 316.

[626] *Вико Дж.* Основания новой науки об общей природе наций. С. 28-29.

[627] В некоторых романских языках, в частности, в итальянском, это родство выражено даже этимологически и морфологически: *favola* – сказка, сказание; *favela* – речь, дар речи.

в языке (речи) может быть найден изуродованный коррозией времени ключ к реконструкции мифа. Известно, что в своем уповании на теорию Вико Павезе был не одинок: в той или иной мере желанием прийти от пестрого множества мифологем к первоистоку, абстрактному всеведающему началу, были движимы еще рассуждения Дж. Фрэзера, последующие разработки В. Отто, К.-Г. Юнга, К. Кереньи. Как бы то ни было, без учета той важности, которую Павезе придавал идеям Вико о речи как видоизмененной субстанции мифа, сложно понять, почему для своей неомифологической реконструкции поэт выбирает именно форму *диалога* – живой речи героев. Полагаем, через прочтение Вико может быть объяснена и та событийная (хронологическая) размытость, ощущаемая в «Безутешном»: уже в одном имени Орфея заключена целая история цивилизации. В виде разрозненных мифологем, становясь языком и культурой, история героя выходит далеко за пределы человеческой жизни[628].

Смотря на миф «против света», как смотрят историки на древний документ в поисках палимпсеста, Павезе тем не менее признавался, что *обладание видением единственности* события буквально разрушает символ как предмет веры[629]. Поэзия, придавая ядру мифа созерцаемую форму, вырывает его из материнского омута памяти, т.е. разрушает непроницаемую тайну: страдание художника есть одновременно невозможность продолжать верить в свой разрушенный миф и невозможность смириться с его материальной формой. В диалоге Павезе постоянно присутствует момент разбалансировки ролей и неожиданной смены голосов между *тем, кто ведает* и *тем, кто не ведает,* а также – момент корреляции между *судьбой* и *воспоминанием*. С учетом семантической нагрузки слова «destino» в итальянском языке возникает ассоциация с дантовским *путешествием души*, в котором каждое мифическое событие-эмблема несет в себе импульс замыкания круга: от сумрачного леса к свету любви. Орфей Павезе ведом не любовью, а следует своей судьбе, движимый воспоминанием, но эта судьба в конечном счете сольется воедино с воспоминанием самого автора, т.е. ознаменуется мифологемой

[628] Ср.: *Вико Дж.* Основания новой науки об общей природе наций. С. 314.
[629] *Pavese C.* Il mito // *Id.* Saggi letterari. P. 320.

растерзания – началом и концом рассказа Павезе. Орфей основным жестом-событием (ядро мифа) освобождает Эвридику от повторного возвращения к смерти; оставаясь в *ничто,* она может стать всем – светом Орфеевой песни, которая из акта судьбы станет актом воспоминания (памяти другого), когда сам Орфей станет ничем.

Чего у Ч. Павезе искать не стоит, так это привычного, например, для «Орфеев» В.В. Набокова образа Эвридики как идеализированного фантома Вечной Женственности, который герои оплакивают и без которого буквально теряют себя, ибо он часть их биполярной сущности… Женственность в поэтике Павезе целиком воплощена в *образе смерти*. Тот диалог, что Чорб, Синеусов и Круг ведут с умершими возлюбленными внутри своей мифической веры, лирический герой Павезе (конфигурация сугубо автобиографичная) постоянно ведет со смертью. Вероятно, именно поэтому в его знаменитом поэтическом цикле «Смерть придет, и у нее будут твои глаза»[630], несмотря на отсутствие реального женского образа, поддерживается устойчивое ощущение присутствия женщины. Этим приемом Павезе мастерски удалось передать суть нахождения «собеседницы-смерти» в самом себе – в каждом индивидуальном сознании есть его разная смерть.

Если набоковские герои, Чорб, Синеусов и Круг замыкают гипертекстуальную цепочку автора общим устремлением к пределу высшего знания и объединяющей «мистериальной» характеристикой внешности – все они были немного *горбаты*[631], то упомянутый поэтический цикл Павезе вступает в ненамеренный диалог с рассмотренными произведениями Набокова, включая оставленный до этого в стороне от нашего рассуждения рассказ «Ужас». Начинается этот диалог с пересечения образов, очевидно, важных для обоих авторов: узнавание тайны смерти в собственном отражении в *зеркале*. Борьба человека между страхом смерти (высшим ужасом) и влечением к ней как к единственной юдоли исчерпывающего знания (обители истины) одинаково

[630] «Verrà la morte e avrà i tuoi occhi» – десять стихотворений, написанные Ч. Павезе в 1950 г. за несколько месяцев до его ухода из жизни. Литературный перевод одного из стихотворений цикла см. в Приложении №2.4. С. 27-28.
[631] См. подробнее приложение № 4.106. С. 204.

известны и художнику Синеусову[632], и герою набоковского «Ужаса». В этом рассказе безмолвная женственность, отмеченная превосходством духовным («…мне даже иногда казалось, что она совершенно точно знает, что ждет нас после смерти»[633]), необычайно созвучна тому эффекту присутствия смерти в поэтическом диалоге Павезе. Диалог этот разворачивается между «я» – *незнающего* – и «не-я» – отражением в зеркале, *знающим* и остающимся последним *видением* жизни и первым *ведением* смерти. В сознании героя Набокова под маской неврастенического расстройства осуществляется та же «коммуникация». Ужас смерти приходит к нему в собственном отражении в ночном зеркале, затем во сне в женственном воплощении изначально «знающей» смерть «Эвридики»; наконец, когда ужас достигает высшей точки, и герою открывается «страшная нагота» мира, он уже «не человек, а голое зрение»[634]. От безумия его спасает неожиданная тяжелая болезнь любимой женщины: «Она <…> в предсмертном воображении видит меня, так что перед нею стояли двое – я сам, которого она не видела, и двойник мой, который был невидим мне»[635]. Двойник героя умирает вместе с возлюбленной, подобно тому, как Орфей, оборачиваясь оставляет Эвридике свой взгляд, отразившись в котором, Эвридика навсегда исчезает, становится совершенным воспоминанием.

Стоявшим на пороге «высшего ужаса» Орфеям Набокова и Павезе одинаково известно, что возвращение к нему неминуемо, как и встреча с *ничто*, которая в русской традиции больше тяготеет к акту *творения*, а в европейской – *растворения*, полного освобождения духа от плоти. У обоих авторов момент этой встречи-узнавания отмечен мотивом *молчания*: как и стих Павезе, молчанием завершается финальная сцена «Возвращения Чорба», прозрение Фальтера (Ultima

[632] «Ужас, который я испытываю при мысли о своем будущем беспамятстве, равен только отвращению перед умозрительным тленом моего тела» (*Набоков В.В.* Ultima Thule // Набоков В. Полное собрание рассказов. С. 524).
[633] *Набоков В.В.* Ужас // Набоков В. Полное собрание рассказов. С. 227.
[634] Там же. С. 230.
[635] Там же. С. 231.

Thule) обрывается глухой тишиной, обретение бессмертия Адамом Кругом (Bend Sinister) сопровождается ровным внутренним беззвучием[636].

Гегельянское логическое объединение бытия и *ничто* не укрощало потребности человечества в осмыслении бытия в его подлинно-всеобщем значении; отвернувшись от традиционной метафизики, европейская философия и художественная культура по-прежнему устремлялись к актам трансцендирования, к сверхчувственным попыткам выйти за границы платоновской пещеры. Поднимаясь от интертекстуальности произведений на высоту диалога культур, попробуем осмыслить один из важнейших вопросов, ответ на который, возможно, должен бы следовать в самом начале данного исследования: почему для изучения неомифологической рецепции и интертекстуальной ретрансляция мотивов орфического мифа были выбраны именно русская и итальянская культуры? Разумеется, традиционные ссылки на вехи их исторических контактов здесь неуместны. То объединяющее начало, которое, условно говоря, видится нам истинной причиной эстетической и духовной эмпатии, идейных пересечений и взаимного влечения – *эллинизм*. Пусть не покажется слишком вольным это сближение Рима (который действительно – лишь троянская колония) и Эллады, Космоса эллинской культуры и «неприрученного» сполна историей Хаоса русской души. Порой вопреки этнологическим источникам тексты культуры красноречиво говорят сами за себя: трудно найти две культуры, обладающие подобным *чувством эллинизма*, как итальянская и русская. Именно такие феномены, как итальянский и русский эллинизм во многом определили необыкновенную полноту раскрытия орфического сюжета в мифологизме и неомифологизме XX века.

Это, конечно, не означает, что обращение к имени Орфея не складывалось в характерную тенденцию для других европейских культур – во Франции и Германии, например, имели место независимые версии прочтения легенды. Однако русский и итальянский контекст наполнили сюжет полифонией смыслов, сделав

[636] *Pavese C.* Verrà la morte e avrà i tuoi occhi (dieci poesie scritte nel 1950) // Id. Le poesie, a cura di M. Masoero, introduzione M. Guglielminetti, Torino: Einaudi, 1998. P. 135. *Набоков В.В.* Возвращение Чорба // Набоков В. Полное собрание рассказов. С. 205. Там же: С. 510. *Nabokov V.* Bend Sinister. P. 241.

миф об Орфее «мифом-симптомом»[637] художественного поиска эпохи в первую очередь благодаря помещению его в центр религиозно-философской рефлексии (как сделали это древние греки в VI в. до н.э.). Для России и Италии в XX веке произошло это в разных временных отрезках.

Второе послевоенное десятилетие для итальянской культуры было важным переходным периодом, совпадающим с бурным социально-экономическим прогрессом и ориентацией на духовно-эстетическое возрождение. Парадоксально, но при категорическом курсе на модернизацию в художественном творчестве активизировались ностальгические традиционалистские ноты. И здесь позволим себе упомянуть произведение, которое, несмотря на то, что было создано в конце 60-х гг., напрямую относится к изучаемой эпохе, потому что всецело укоренено в ней и с исторической точностью ее воспроизводит. В романе Луиджи Сантуччи (1918–1999) «Орфей в раю»[638] на фоне миланской жизни во временном промежутке до и после Первой мировой войны разворачивается сюрреалистическая история господина Орфея. За отвлекающей чередой событий первой половины XX века автор затрагивает один из глобальных вопросов западной философии: проблему жизни и смерти человека (нисхождения и восхождения) в соотношении с феноменом времени[639].

В диалогах главного героя Орфея со священником доном Паскуа разворачивается авторское прочтение орфического мифа, которое диахронически перекликается с поэтической традицией «материнской» культуры (Данте, Леопарди) и оказывается одинаково близко теологическому подтексту «Мастера и Маргариты» М.А. Булгакова.

Все и всё, входящие через ничто-отрицание в ничто-бесконечность, должны хранить молчание, т.е. *все лишается слова*. В словах – в каждом произнесенном слове – утверждается наша вера в вещи. Так, поэт-философ, отрицающий Бога *словами*, утверждает свою веру в Него, даже если определяет эту веру как

---

[637] *Бугаева Л.Д.* Орфическая медиация и спиритуальная трансформация. Мифопоэтика сюжета об Орфее и Эвридике в культуре первой половины XX века. С. 29.

[638] *Santucci L.* Orfeo in Paradiso. Milano: A. Mondadori, 1967. 237 p.

[639] Подробнее о сюжете романа и о реализации в нем орфической мифологемы см. Приложение № 4.107. С. 204-205.

отсутствие. «У любимого дитя много имен, – вспоминает дон Паскуа немецкую поговорку[640]. – Если любишь кого-то, у тебя есть потребность видеть его во всех вещах, запихивать его в самые неожиданные предметы, в самых странных зверюшек. Тот, кого любим, должен уметь превращаться в тысячу других»[641]. Так не любовь ли первого из поэтов, мифологического Орфея, была источником рождения метафоры? Не дух ли метафоры есть основной инструмент сохранения подлунного мира вещей и людей? Метафора, скрывающая, но вечно длящая бытие одного творения-явления, пробуждает память: «разгадать метафору – значит вернуться к первоначальным образцам»[642]. То, что было само по себе и стало любовью другого, никогда не умрет. Для «большой памяти» (М.М. Бахтин)[643] нет смерти.

В заключительных сценах романа Орфей вспоминает, как мать незадолго до смерти читала ему свои любимые строки из последней песни дантовского «Рая»: «О Дева Мать, Дочь Своего же Сына, / Смиренней и возвышенней всего, / Предъизбранная промыслом вершина, / В Тебе явилось наше естество / Столь благородным, что Его творящий / Не пренебрег твореньем стать Его»[644]. Христианская идея любви как любви матери к ребенку, являющейся прообразом, человеческим воплощением Любви Бога к Своему творению, безусловно, является определяющей в романе Сантуччи. Однако, как и М.А. Булгаков, итальянский автор вверяет финальную заботу об Орфее духу зла, в чем усматривается то же признание всеобъемлющей, безграничной власти Любви Бога. Традиционно этот аспект христианской этики трактуется как манифестация отсутствия подлинной свободы, но о пребывании в свободе говорить еще труднее. Вряд ли кто знает о ней больше, чем Мастер, освобождающий Понтия Пилата, или, чем Орфей Сантуччи,

---

[640] «Liebs Kind hat veil Namen» (нем.) – немецкая поговорка, восходящая к библейскому понятию множественности имен Бога, которое так же сопутствовало в земной жизни Иисусу Христу (*Мк* 8.27-30; *Лк* 9.18-21; *Мф* 16.13-20).

[641] *Santucci L.* Orfeo in Paradiso. P. 163-164.

[642] *Сидорова С.Ю.* Метафизика метафоры в художественной культуре. М.: Ф-т иностр. языков и регионоведения МГУ, 2011. С. 15.

[643] См.: *Бахтин М.М.* К вопросам самосознания и самооценки // Собр. Соч. в 7 т. Т.5. С. 79.

[644] *Алигьери Данте.* Божественная комедия. / Пер. с итальянского М. Лозинского. С. 439.

покидающий свой рай и слышащий, «как рев сирены врезается в городской гул, точно нож сумасшедшего в драгоценное живописное полотно».

Интертекстуальное перемещение мотивов орфического мифа в диалогическом пространстве художественной культуры – это процесс, который не выдерживает хронологических границ, с трудом укладывается в понятия этапов. Попытка определения некой закономерности, улавливаемой в итальянском и русском неомифологизме первой половины XX века, свидетельствует об особом характере обращения к фигуре Орфея: словно при движении по спирали, художникам открываются в отдаленном обозрении все минувшие эпохи, пережившие свое возвращение к мифу. Так, современные мифопоэтические интерпретации отсылают к той или иной тенденции философского осмысления сюжета. Авторы зачастую вступают в диалог ненамеренно, и эта концентрация ненамеренной диалогичности, помимо аспектов, прямо сопряженных с темой искусства и творчества, на наш взгляд, объясняется укорененностью орфического мифа в истоках европейского монотеизма, а также – основных вопросов онтологии и гносеологии. Тому служит подтверждением присутствующая имплицитно или открыто почти во всех проанализированных артефактах ссылка на орфико-пифагорейскую доктрину, платонизм (в том числе средневековый), библейские тексты и понятие гнозиса (как богопознания или как мистического откровения).

Фигура растерзанного Орфея, медиатора между Аполоном и Дионисом, вернувшегося в нравственно-эстетическое сознание в начале минувшего столетия, была *живым призывом к диалектической метанойе*, однако социокультурные условия не допускали ее свершения в форме изолированного от действительности замысла. Вопреки сопротивлению, которое было оказано (и оказывается по сей день) установлению гармоничного соотношения между ролью трансцендентного и имманентного в культурной реальности, послание мифа об Орфее всегда оставалось таковым. Орфей соединяет жизнь и смерть под знаком любви, слово и молчание под взором Бога, он размывает границу в вопросах пола, заставляет увидеть мир живого и мертвого – человека и вещи – как мир *индивидуальности*, связанной принадлежностью к единому источнику. Равно как в русской, так и в

итальянской версии прочтения мифа об Орфее могут быть идентифицированы *центральные теологемы*, на которых в той или иной мере концентрируется весь спектр творческой памяти и к которым в большинстве случаев выводят независимые интерпретации сюжета. Если для русской культуры этой теологемой будет *распятие* (растерзание), то итальянский текст в окружение мотивов орфического мифа чаще помещает теологему *воскрешения*. Разумеется, это разделение не лишено погрешности, но как о превалирующей тенденции о нем можно говорить аргументированно.

«Абсолютная смерть (небытие) есть неуслышанность»[645], – это определение М.М. Бахтина примиряет с парадоксом молчания вещей и спорностью вещей в слове, с тем, что ожидание ответа порой длиннее жизни. Тот, диалог, что звучит между художниками, *преодолевающими* сущность предмета, к которому они прикасаются, не может оборваться где-то строго посередине века, не может он прекратиться и потому, что один миллениум сменил другой; это неподвластная времени потребность *слышать* друг друга. В этом контексте представляется важным даже эскизное очертание этого продолжения в перспективе минувшего века и современности.

Смерть в «орфическом» романе Сантуччи объясняется через смысловой подтекст христианской нравственности, но остается в рамках той же так называемой «теории зеркала», которая в философии М.М. Бахтина определенным образом связана с обоснованием принципа *абсолютного себя-исключения (*прототипом такового является жертвенный уход Христа). «Я в той точке касательной, – писал Бахтин, – которая никогда не может оказаться целиком в мире, стать бытием (действительностью) в нем, а следовательно, и уничтожиться в нем; я не могу весь войти в мир, а потому не могу и весь выйти (уйти) из него»[646]. Луиджи Сантуччи, предчувствуя близящийся конец своих дней, совпавший с исходом прошлого века, оставит детям необычное завещание. В нем он не только признается, что не сожалеет о том, что его земной путь не пересечет порога второго

[645] *Бахтин М.М.* 1961 год. Заметки // Собр. Соч. в 7 т. Т.5. С. 344.
[646] *Бахтин М.М.* К вопросам самосознания и самооценки // Там же. С. 72.

тысячелетия и XXI века, против безумия которого может спасти лишь «мифологическая школа» и «аристократизм духа», перенесенные из культуры XX столетия. Сантуччи, находит слова утешения для тех, кому предстоит пережить разлуку с ним: «Моя жизнь не может быть полным небытием, как и никакая другая; “я не есть в ничто”, – пишет он, очевидно, полемизируя с Леопарди. – Моя жизнь не принадлежит мне, она остается в вас»[647]. Дважды писатель отсылает к своему «Орфею в раю», где его голос всегда будет «маленьким воскресением» для читателя. Именно на страницах этого романа Сантуччи оставил спасительное отрицание разлуки, которое несколькими годами раньше проникновенно было предречено Иосифом Бродским в стихотворении «От окраины к центру».

Полагаем, что так же неслучайно эпиграфом к другому своему стихотворению («Натюрморт», 1971) Бродский выбрал строку из того самого предсмертного цикла Ч. Павезе: «Придет смерть, и у нее будут твои глаза». Разговор *о вещах*, переходящий к вопросу о встрече со смертью, заканчивается диалогом Христа с Девой Марией: «– Ты мой сын или мой / Бог? / Ты прибит к кресту. / Как я пойду домой? / Как ступлю на порог, / не поняв, не решив: / ты мой сын или Бог? / То есть, мертв или жив?»[648] Ответ Христа в версии Бродского оказывается вполне предсказуемым на фоне вековой переклички орфических мотивов: *разницы нет*.

Представляется, что воплощение Орфея в своем незавершимом диалоге никогда в сущности не было неподвижно сковано цепями национальной культуры или ограничено взаимонепроницаемостью мифологических систем. Напротив, видеть орфический миф в культуре XX века или сегодня означает прежде всего принятие того факта, что определенная глубина каждого текста обещает встречу с одним единственным ядром мифологемы. Кроме того, Орфей дает осознание, что авторы не только намеренно или случайно ссылаются друг на друга, но и воистину будто стоят у зеркального озера Памяти – между «зеркалами» Дино Кампаны,

---

[647] Il testamento di Luigi Santucci “Andare a caccia di gioia” [Electronic resource] // Famiglia oggi. Anno XXII - N. 11 novembre 1999. URL: http://www.stpauls.it/fa_oggi00/1199f_o/1199fo48.htm (accessed: 12.07.2015).

[648] *Бродский И.* Натюрморт // Сочинения Иосифа Бродского. СПб.: Пушкинский фонд, 1992. Т. II. С. 273-274.

Анны Ахматовой, Жана Кокто, Эудженио Монтале, Владимира Набокова, Чезаре Павезе, Андрея Тарковского и Михаила Бахтина, между стихами всех поэтов, воспевших Орфея и Эвридику, существует аналитически уловимая связующая нить единого смысла.

Есть ли место для Орфея в насущной культурной действительности? Есть, но нужно учитывать, что вероятным следствием расширения информационных полей стала прогрессирующая дискретность, неустойчивость образа этого героя и связанных с ним мифологем: зачастую происходит замена имен, совмещение или пересечение сюжетов разных мифологий – Орфея все труднее узнать. Типичный пример такого «неузнавания» являет реакция на фильм Андрея Звягинцева «Левиафан» (2014), в котором в первую очередь внимание критиков привлекли социокультурные подтексты, пафос безысходности и нестыковки в сценарии, но при этом был совершенно упущен тот факт, что сценарий во многом подчинен не житейской, а мифической схеме, что путь от теологем головы Иоанна Крестителя, Ионы во чреве кита ведет непременно к мифу об Орфее. Ведь главный герой «Левиафана» по-своему пытается в лице новой жены, Лили, воскресить свою Эвридику (надеется после смерти первой жены обрести счастливую жизнь для себя и сына), но иллюзия рушится, и неуязвимый бог-Гермес (Дмитрий) влечет Эвридику (Лилю) в тот мир, которому она как бы изначально (и это художественно передано режиссером) принадлежала. В итоге Орфей титанической силой дионисийства в неисчислимый раз будет принесен в жертву.

Даже отмеченная выше направленность русской культуры к жертвенной теологеме растерзания (распятия) сохраняется, как, впрочем, и в западноевропейском видении фигуры Орфея остаются главными мотивы возвращения, воспоминания, воскрешения (ritorno, ricordo, risurrezione – итал.). Это не просто слова, случайный образ мысли, набор действий – это *система*, укорененная своего рода в «архе» христианской европейской культуры. Русским философам Серебряного века эта система так же была чрезвычайно близка, и более того им было, чем ее уравновесить: эллиниское единство телесного и духовного всегда «еретически» влекло русскую мысль. Но, увы, ту среду, в которой эта мысль

активизировалась и опережала европейские прикладные проекты Сверхчеловека, определяло все то же влечение к *растерзанию*.

Утопия обновления сущности человека, которую XX век избрал своей духовной эмблемой, по сей день не представляется пройденным этапом. Задача мирового прогресса, идеалистически сформулированная В.С. Соловьевым в «Смысле любви», остается по-прежнему желанной, и в продвижении к ее осуществлению, на первый взгляд, даже предпринимаются решительные шаги. Однако преобразования человеком внешней среды происходят не сообразно «внутреннему единству идеи»[649], а в том же состоянии распадения и раздробленности, которое являет собой обозримая реальность; она же – предельная глубина, до которой нисходит современный человек, изменяющий мир и неспособный изменить себя.

Идея «нового человека» вовсе не была присуща христианской культуре изначально. Ее корни надежнее всего искать в софизмах Августина, который не только позаимствовал у Платона дуалистический аспект отношений тела и души, но и порядком исказил его. Душа, оставаясь в особой связи с истиной, наделялась «мотивацией» к спасению, слепому движению туда, где ей будет доступно сверхчувственное бытие, прикосновение к высшему знанию. При этом христианство не принимало оригинальной для греческой философии циклической системы времени, а вписывало «служение души» в контекст христианской истории: время становилось *эсхатологическим*. С течением веков то, что было некогда величайшей тайной мистиков – перерождение человека в Небесном измерении – проникало в коллективное сознание, откровение инициации становилось откровением творческой памяти, пробуждением архетипа. Самым точным инструментом и одновременно свидетельством этого откровения является язык поэзии, обладающий *метаисторическим зрением*. Поэзия не только кладезь «большой памяти»; она всегда есть нисхождение от внешнего во внутреннее, т.е. в

[649] «Победить эту двойную непроницаемость тел и явлений (непроницаемость во времени и пространстве – *А. Ф.*), сделать внешнюю реальную среду, сообразною внутреннему всеединству идеи, – вот задача мирового процесса» (*Соловьёв В.С.* Смысл любви // Соловьев Вл. Сочинения в двух томах. Т. 2. С. 541).

ней уже заключена суть духовного преобразования человека, транслируемая в образах видимого мира. Очевидно, именно по этой причине Гёльдерлин, Рембо, Рильке, Кампана, объединенные под именем Орфея, становятся пророками современных религиозно-философских поисков в контексте персонального нисхождения, посмертной жизни и будущего «пресуществления» человека[650]. Глубинное единение поэзии и религии в европейской традиции восходит главным образом к христианской мистике, которая, в частности, на итальянскую культуру имела необычайно широкое влияние. Так, движение в центр, к истинной жизни, обязательно предполагает встречу с мраком небытия или с *ничто*, или с высшим ужасом, с дикими невиданными зверями, как, например, в поэзии Д. Кампаны. Этот мрак – суть «инициации» души для нового измерения, которая и поэтически, и теологически отсылает к мистическому опыту: «Огонь Живой Любви» Св. Иоанна Креста был бы невозможен без «Темной ночи души»[651]. Ricordo (хранят этот корень некоторые романские языки): воспоминание есть «возвращение к сердцу».

Возвращение-воскрешение смыслов, ориентированность творческой памяти на диалогичность оставляют надежду, что любовь, с которой Орфей дал имена вещам, поныне защищает что-то разрушающееся, утерянное или забытое от превращения в небытие. Будет день узнавания для оборачивающихся в темноту, для идущих из темноты на свет. А чем собственно были античный миф об Орфее или миф о младенце Загрее в теогонии древних орфиков как ни проблесками чаяния Бога в душевном смятении человечества?

Выводы по второй главе:

1. Рассматривая миф об Орфее по принципу феноменологического углубления, началом анализа мы определили исследование мифологемы как самоценного мифопоэтического символа *в русской и итальянской лирике с конца XIX века до 50-х гг. двадцатого столетия*.

[650] См., напр.: *Guzzi M.* Perché Orfeo? // L'insurrezione Dell'umanità nascente. Roma: Paoline, 2015. P. 117-149.
[651] См. Приложение № 4.108. С. 205.

В русской поэзии рубежа XIX–XX вв. одной из характерных черт является философско-эстетическая ностальгия по синкретическому укладу культуры. Именно этот период отмечен чрезвычайной концентрацией альтерального в художественном и мировоззренческом плане, что наслаивается на почву архетипов. Вопреки динамическим расхождениям именно благодаря пересечениям в зоне внутренней памяти между Россией и Италией осуществляется мифопоэтический диалог. Траектория развития художественной идеи, как русской, так и итальянской, необъяснима строго локальными социокультурными факторами; для указанного периода она всегда исполнена *полифонического содержания*.

Будучи соотнесенной с образом поэта во всеобъемлющем значении, мифологема Орфея в своем колорите претерпевает те же морфологические и символические перепады, что в изучаемый период были характерны для взглядов на поэзию в целом и на роль поэта в культуре: от лежащей на поверхности орфической мифологемы романтико-аполлонической концепции поэта до его квази-религиозной (харизматической и профетической) сущности. Кроме того, отдельно отмечается личностная психологическая обусловленность обращения поэта к образу Орфея: в большинстве случаев причиной отображения орфического сюжета в лирике является индивидуальный опыт переживания утраты близкого человека. Орфей становится символом, *вмещающим* в себя судьбу каждого поэта.

В целом в интерпретации орфической мифологемы русская и итальянская культуры идут индивидуальными тропами, на которых неизбежно встречаются общие тексты, реминисценции художественной памяти. В первую очередь это диахронные *общие конструкты культурно-исторического притяжения*: античное наследие Греции и Рима, итальянское Возрождение. Итальянская культура прибегает к ним как к «автореминисценциям» в рамках духовного возрождения и поиска идентичности в изучаемый период. Для русского контекста те же элементы притяжения связаны не только с имперским архетипом и византийским прошлым, но и обусловлены как таковой особой эмпатической восприимчивостью к итальянской культуре. Синхронное влияние на явление интертекстуальных

пересечений обусловлено: 1) некоторыми текстами, входившими в общее пространство европейской культуры (философские работы Ф. Ницше, теософские, антропософские сочинения Э. Шюре, произведения французских символистов и ряда других представителей европейского модернизма); 2) кросскультурными контактами (например, Д. Кампана и Ю.К. Балтрушайтис); 3) феноменом ненамеренной диалогичности.

Определяя различия в декадентских веяниях в русской и итальянской поэзии, мы пришли к заключению, что декаданс в Италии был в большей степени *реакцией* на разочарование в позитивно-реалистической традиции и результатом не воплотившихся после объединения страны романтических чаяний, а в России – *предчувствием* грядущего социокультурного переворота. Орфическое нисхождение чаще переводится итальянцами в план некого трансцендентного путешествия, осуществляемого среди прерывистых вспышек имманентной реальности. Русские поэты-символисты оказываются под сильным влиянием идей В.С. Соловёва и, переводя его учение в поэтическое выражение, видят в нисхождении Орфея финальную ступень теургического акта, ведущего к преобразованию всего человечества и изменению границ бытия.

В поэтических произведениях, относящихся к периоду между двух мировых войн, Орфей становится одним из лирических символов модернизма, а затем продолжает обыгрываться в поэтике авторов Русского Зарубежья; коннотация мифологемы приобретает драматические мотивы (одиночество, богоизбранность и жертвенность поэта). В итальянской литературе данного периода обращения к орфическому мифу встречаются в сочинениях поэтов-герметиков. Герметический Орфей, как правило, не назван, заключен в сложное переплетение персонологических метафор, и его обнаружение требовало детального анализа произведений. Кроме того, содержание лирики герметиков плохо поддается обобщениям ввиду углубленной субъективной направленности текстов. Внимание поэтов, как русских, так и итальянских, привлекает *момент поворота* мифического певца в загробном мире. Авторы единодушно видят в Орфеевом путешествии трансгрессивный акт. При этом итальянские герметики в своих трактовках делают

акцент на *ужасе небытия*, который Орфею довелось увидеть и пережить в соприкосновении с трансцендентным миром. Исчезновение Эвридики есть *невозможность* уловить, запечатлеть в слове металингвистическую сущность вещей; отсутствие Эвридики так же осязаемо, как присутствие Беатриче для Данте (Э. Монтале). Само обращение поэтов к мифу – это манифестация их «безнадежной религиозности» (Дж. Унгаретти). Религиозность русских поэтов скорее очевидна, чем безнадежна. Например, М.И. Цветаева дает свою расшифровку поворота Орфея через поэтический принцип возвращения от *данной строки* к *заданной*, от *реальнейшего* к *реальному*. В реальном для поэта уже нет целостности увиденного (нет Эвридики); эту целостность может восстановить только читатель, двигаясь в обратном направлении познания.

Миф об Орфее пребывает в постоянном развитии еще в античную эпоху. От кроткого послушания загробным богам и услаждения их слуха музыкой до вызова, который поэт бросает бессмертным владыкам своими речами и последующей религиозной избирательностью с так называемой контркультурной направленностью. В этом преобразовании определенно прослеживается движение от Мифа к Логосу. Мелический Орфей находится в гармонии с циклической сущностью природы (постоянно обретает Эвридику вновь), в то время как Орфей, бросающий вызов мировому порядку, непременно должен Эвридику потерять – это уже природа трагедии. Экзистенциально-гносеологическое нетерпение и упование на правдивость чувственного мира (Орфею надо было визуально убедиться в том, что Эвридика идет за ним следом) выступает причиной кризиса, в том числе поэтического кризиса XX века.

В общей тенденции пересечений с эллинской и библейской мифологиями итальянцы чаще соотносят Орфея с Одиссеем, Энеем, Ионой, Давидом и Лазарем и сам план орфического путешествия могут переносить из подземной стихии в горную или морскую, выстраивать параллели с дантовским катабасисом и анабасисом; для русского контекста традиционной является параллель Орфея-Христа. Более того, к единому христианскому символу (кресту) в конечном счете сводятся необычайно популярные в русской поэзии первой половины XX века

мифологемы обезглавливания и растерзания. С христианским подтекстом страдающего и воскресающего Бога соотносится русскими символистами и орфический миф о младенце Дионисе-Загрее, в то время как итальянцы рассматривают тот же сюжет преимущественно в неоплатоническом ключе (мотивы томления души в границах познания, миф Платона о пещере). Мифопоэтическая прогрессия орфической мифологемы, представленная в виде приема взаимозаменяемости имен, сохраняет тот же хтонический принцип множественности имен единого для сохранения его единства. Он же – принцип поэтической метафоры. Вещь должна иметь несколько имен, чтобы перерождаться, чтобы быть способной жить в других вещах.

При этом отдельное внимание было уделено феномену *гендерной переходности*, допустимой возможности гендерных перевоплощений в рамках мифологического мышления, которая наследуется мышлением художественным. Интерпретация мифа об Орфее одинаково для русской и итальянской культур через концепцию идеального художника выводит к теме *андрогинности*.

Русская и итальянская лирика рассмотрена также в период после Второй мировой войны, когда вопрос о назначении и перспективах поэзии приобрел особую остроту. Установлено, что послевоенная поэзия как никогда стремится взять на себя функции религии и прежде всего – выступать утешением, а не оправданием перед лицом смерти. Едва пришедшая в себя после войны и неотвратимо движущаяся к новому кризису индустриального общества, культура снова выбирает Орфея как фигуру поэта-Спасителя, устроителя порядка и восстановителя гармонии на пепелище миновавшей трагедии. В советской послевоенной поэзии до периода оттепели мифологическая тематика, а тем более с Орфеевым загробным подтекстом, существовала, но была либо недоступна широкой аудитории, либо воплощалась в альтернативных завуалированных формах (например, «Василий Тёркин на том свете» А.Т. Твардовского). Так или иначе отдельные языческие архетипы наряду с феноменом духовной Соборности присутствуют в русской культуре середины прошлого столетия и позволяют говорить о ее куда большей внутренней религиозности, чем можно констатировать

в итальянской культуре того же периода. Однако общими и объединяющими факторами для двух культур выступает тенденция *подмены религиозно-философских мировоззренческих основ сферой искусства* (для Италии – преимущественно визуального: для России – литературного, словесного).

2. Орфический миф в первой половине XX века становится притягательной эстетической и психологической стратегией для *многогранного художественного переосмысления*. Популярная в кругах интеллектуалов и творческой элиты *концепция синтеза искусств* способствовала не только очередной волне распространения данного сюжета и его мотивов, но и в какой-то мере сама опиралась на орфическую мифологему, которая уже в своей античной версии соединяла поэзию, музыку, драматизм, эротизм, вакхическую хоральность, философию и теологию.

Особенности рецепции орфического мифа в итальянской культуре рассматриваемого периода сводятся к превалированию субъективно-экзистенциального (аполлонического) подхода, в то время как в русской культуре перевес оказывается на стороне коллективного порыва, активизации мистического сознания (дионисийского). Фигура Орфея в концепциях синтеза искусств, религиозной философии и поэзии русского модернизма носит исключительно серьезный характер; в Италии миф об Орфее может получить ироничную коннотацию, а сам культурный герой – выступать в роль трикстера или обладать схожими с ним чертами.

Вложенная в образ Орфея идея универсального художника-творца – трансгрессивного героя – в русской и итальянской культурах прослежена в процессе трансформации от реалистическо-романтической борьбы в сочинениях Н.А. Римского-Корсакова до вариантов индивидуального творческого восхождения: от субъективной программы теургии к коллективной (А.Н. Скрябин); от дионисийской природы творчества к аполлонической (И.Ф. Стравинский); от «раздробленности» мировых языков к межнациональному единству языка музыки (А. Казелла); от философского теоретизирования к универсальному

метафизическому искусству, опирающемуся на собрание культурной памяти (А. Савинио).

В ряду общих тенденций были выделены: *обособление ролей музыки* и *творческой памяти* в синтетических концепциях искусства и избрание Орфея эмблемой этих концепций, а также – понимание орфического мифа как постулата бессмертия, обретенного через соединение обряда (сакральной части *mythos*) с искусством (поэтикой – *poesis*). Другим параллельным вектором интереса к мифу об Орфее является назревшая в неомифологизме XX века *потребность переосмысления мотивации поворота* древнегреческого лирника в подземном путешествии. Мифопоэтическое видение обеих культур независимо приходит к положению об осознанном, преднамеренном желании Орфея потерять Эвридику – единственном пути одинокого художника к обретению себя.

Особенностями интерпретации орфических мотивов в русском искусстве выступают: 1) высокая популярность сюжета путешествия аргонавтов, воплощающего важную «соборную» идею братства; 2) сакральные обособление и интерпретация мифологем нисхождения и растерзания; 3) мифопоэтическое развитие орфико-дионисийской тематики в контексте эллинско-скифской культуры; 4) акцентирование символических сближений между эллинской и славянской мифологией; 5) реализация всего культурного пространства русского модернизма как «переклички голосов» авторов, общего диалога, который имеет тенденцию к продолжению во второй половине двадцатого века; 6) синестезийная сущность слова, выступающая неповторимым свойством русской мифопоэтики, способной сохранять звучащее и образное присутствие мысли в зоне отсутствия слов.

Итальянское прочтение фигуры Орфея в ряду аспектов национального своеобразия обнаруживает: 1) менее трепетное, гибкое или даже пренебрежительное (футуризм) отношение к персонажу греческой мифологии на фоне общей неприязни к пережиткам традиционализма и творческого стремления радикального обновления культуры; 2) явление футуристического дионисийского анти-Орфея, экспрессия которого во многом опирается как раз на архетип

локальной традиции, на рецепцию и переработку модернистских тенденций, а также на ницшеанскую идею сверхчеловека; 3) саркастические интерпретации смерти Орфея и эротическое толкование мифологемы растерзания; 4) попытки осмысления связи мифологемы Орфея с феноменом гуманизма; 5) интерпретации орфического мифа, цивилизаторской и теургической ипостасей Орфея в контексте современного технического прогресса, а также свойственное европейской культуре в целом раскрытие проблемы личности художника в индустриальном обществе.

3. Роль орфической мифологемы изучена в рамках проблемы духовного переосмысления религиозной традиции в России и Италии в первой половине двадцатого века. При сопоставлении мировоззренческих и социально-политических контекстов двух культур отмечается, что, с одной стороны, можно говорить о едином контексте модернизма, поскольку наблюдается довольно широкий спектр общих формирующих религиозную и эстетическую картину факторов (в частности, влияние деятельности масонских лож, Теософического и Антропософского обществ, интерес к спиритизму и оккультизму). С другой стороны, выявляется ряд положений, обуславливающих особенности мифопоэтической рецепции в художественном и философском раскрытии теологического подтекста орфического мифа. Первым условием, которое определяет такую специфику, должна быть названа область *традиции,* обеспечивающая коренное своеобразие любых интерпретаций единого текста культуры.

Колоссальное влияние на процесс религиозно-философского обновления сознания в итальянской культуре начала прошлого века оказывали итоги сдержанной итальянской Реформации, развитие которой сопровождалось отсутствием социального единства, что подготавливало почву для процветания сектантства и становления альтернативных религиозных воззрений. Особенной чертой для русской культуры того же периода было чрезвычайно сильное вовлечение творческой интеллигенции в религиозные объединения синкретического толка, своими путями преследовавшие цель возрождения

«подлинного православия». В Италии степень причастности творческой элиты к аналогичным объединениям была не меньшей, однако нельзя утверждать, что возвращение к чистоте религии (христианской) было основным стремлением художественного сознания; первостепенное значение для него имели лишь радикальная борьба с клерикализмом, буржуазностью, а также нерелигиозный вопрос о роли художника в современном обществе. Неудивительно, что хронотоп культурной памяти перемещается к философии и искусству Ренессанса, именно они выступают как образцы *подлинного знания* и *эстетическая вершина национального достояния* (герметическая традиция ренессансного неоплатонизма как чистейший религиозный ориентир).

Прослежено, что влиянием теософии, смешивавшейся с масонством и исконным ренессансным герметизмом, вся культура Италии была оттенена вплоть до 30-х гг.; сдерживающей силой этого явления оставалось открытое и мощное противостояние католической церкви, которая осуждала модернистские начинания как таковые. Для русской культуры время религиозных исканий XX века определяется нами как эпоха безудержного стремления к *новой форме монодичности*. Не только искусство слова, но единый сонм искусств (неделимый по античному подобию), движимый универсальными личностями, берет на себя задачу решения целого комплекса вопросов: нравственного, эстетического, духовного, социально-политического. В отличие от итальянского аналога, где место «пророка» и «мистагога» занимает, как правило, один харизматический лидер, к стремлению духовно переродиться в русской культуре причастен целый «институт харизмы» (А.М. Эткинд).

Рассмотрение опыта религиозных исканий русских поэтов-символистов позволяет прийти к следующим обобщениям по вопросу *значения мифологемы Орфея в эстетическом и теургическом контексте русского символизма*:

– источником обособления теургического наполнения орфической мифологемы видятся не только труды западных религиозных философов и антропологов, но прежде всего *поэзия* и *учение В.С. Соловьёва о Софии, его концепция Всеединства*;

– особое место в русской мифопоэтике богоискательства наряду с основным *коллективным порывом* занимает стремление к *присутствующему пониманию индивидуальной роли Мастера Слова* или универсального гения в противостоянии времени и смерти, т.е. вызов русского модернизма патриархальности культуры так же, как и на Западе сопровождался обострением романического индивидуализма;

– является характерным возвеличивание сакральной роли *музыки* и *Орфея* как пророка, соединяющего в себе идею единства музыки, слова и ритуала, в эсхатологическом видении «пресуществления человека» (Вяч. Иванов);

– Орфей выступает в качестве *переходной* (примиряющей) *фигуры* между дионисийским и аполлоническим началами, полемическая борьба которых является одним из оснований философии русского символизма;

– особое место в русской мифопоэтической рецепции орфической доктрины отведено *культуре Древнего Египта*, кроме того отмечаются: тяготение к *гностической линии христианства*, *герметической и неоплатонической традициям Ренессанса*, а также сильное влияние *немецкого романтизма*;

– общий план русской мифопоэтики орфического мифа отмечен *преобладанием мистического сознания* над рациональным, коллективного – над индивидуальным. Типичной чертой для прагматики изученных текстов выступает *внутреннее противоречие*, которое выражается, с одной стороны, вовлеченностью русской мысли в эпохальную парадигму бесконечного стремления к познанию, к обретению аполлонической совершенной гармонии, с другой – радением за вселенскую любовь к человечеству, за идею Соборности, которые морфологически не совпадает с аполлонической монадой;

– миф об Орфее в русской культуре дает пример радикальной самобытной трансформации сверхиндивидуалистической и харизматической идеи *Сверхчеловека*;

– в прочтении орфического мифа основное внимание русские поэты и философы сосредоточили на моменте *катабасиса* как дионисийском трансцендентном акте (подвиге), который универсальный художник совершает для воссоединения будущего с историей, имманентного мира с потусторонним;

– ведущая теологема и ритуалема русской религиозной философии начала прошлого столетия – *растерзание, обезглавливание и возрождение бога* – раскрывается именно через мистериальный символ имени Орфея и образует сетевую связь с фигурой Христа и христианской символикой (крест), а, следовательно, составляет ключевой религиозный конструкт альтернативной программы русского модернизма.

Итальянская культура в интерпретации мифа об Орфее так же находится под влиянием христианских патриархальных или реформированных взглядов. Особенности этой интерпретации включают в себя *следующие аспекты*:

– тема узрения загробного мира как тотальной тьмы, *абсолютного ничто* и сопутствующего этому открытию страха оказывается одной из ключевых для итальянского неомифологизма. При этом реализация осмысления этой проблемы может разворачиваться в христианских, а не языческие сюжетах (Воскрешение Лазаря), но при этом не утрачивать «орфического» подтекста;

– стремление к духовному обновлению, свойственное творческой интеллигенции, зачастую встречалось с серьезными противоречиями: попытка создать что-то принципиально новое под лозунгом возврата к первозданной чистоте культа приводила либо к *атеизму*, либо к *обожествлению имманентного настоящего*, либо невольно *возвращала к религии отцов*;

– религиозный вопрос в Италии в XX веке становился предметом эстетической и политической манипуляции, а то, к чему фактически коллективно приходит художественное сознание эпохи, оппозиционное давлению политической системы, – это сверхиндивидуалистическое мировоззрение, формально близкое к *нигилистическому атеизму*;

– даже в попытках решения орфической проблемы воскрешения или встречи с трансцендентным через *христианский текст* наблюдается чрезвычайное, затемняющее четкость понимания *веры*, упование на рациональную силу научного прогресса, а также неизбывное присутствие «фаустовского скепсиса» в этом вопросе;

– *дионисийская* грань итальянской рецепции закономерно соотнесена с архетипным обожествлением природной стихии и женским культом Великой богини; *аполлоническая* – заключается в стремлении к постижению трансцендентной истины с параллельным отрицанием ее в подспудной утопии упразднения времени в имманентном мире;

– религиозно-философский интерес к орфической мифологеме фокусируется на *моменте поворота* (встреча со смертью), за которым могут быть прочитаны сознательный отказ от возврата Эвридики (языческий страх тлена), титанический бунт против божественной воли или полное разуверение в бытии трансцендентного как бытии сверхреальном, бытии лучшем;

– в итальянской мифопоэтике особо выделяется момент возвращения Орфея из Аида к земной тоске по Эвридике, к жизни пророка и к философскому осмыслению увиденного в мире мертвых (*анабасис*), что, с одной стороны, соответствует общеевропейской экзистенциальной тенденции и ориентации на «идеальное аполлоническое число» (О. Шпенглер), с другой – выступает как сюжетный аналог одной из важнейших для католического мировоззрения теологем – Воскрешению Лазаря.

4. В ядре орфической мифологемы сосредоточены онтологические проблемы смерти и бессмертия, любви индивидуальной и вселенской. Столь часто и независимо друг от друга прибегать к имени Орфея как к образу-символу авторов побуждало не веяние моды, а *личный опыт*; слишком многие из них против воли своей побывали в роли потерявшего Эвридику лирника. Путь спасения, который указывал Орфей, лежал через рассмотренные в данной работе этапы. Первым было утверждение *власти слова*, еще не ставшего учением, но являющего безвременную истину. *Поэтика* этого слова была по сути своей началом (архетипом) философской поэзии. Орфей, назвавший имена вещей, собравший раздробленное в единое, подарил природе, говорящей и молчаливой, духовное бессмертие. К поиску спасения в Вечности Любви и непреложно к вопросу бессмертия (имманентного или трансцендентного) ведет проникновенное понимание мифической судьбы

Орфея – к той ступени, на которой национальные различия культур уже не имеют принципиального значения.

В художественной реализации данной темы в России и Италии усматривается преобладание влияния *традиции* над влиянием ряда синхронных и общих для русско-европейского контекста источников. Причем как в русской, так и в итальянской культурах традиция представлена *диалогической сферой*. То есть, с одной стороны, традиционной основой выступает религия (христианство), с другой – языческая праоснова культур. Важно и то, что специфика проблемы при раскрытии обеспечивает приоритет авторского психологизма и сугубо личностное осмысление, что в итоге позволяет делать скорее персонологические, чем общекультурные обобщения. В особенностях религиозного аспекта традиционной основы подчеркивается не столько разница православной и католической культур, сколько *изначальное различие в рецепции христианства* на европейской и русской почвах. Именно этот фактор является определяющим как в неомифологическом, так и шире – в современном отношении к данности смерти и любви.

Взаимопроникновение двух контрастных категорий немыслимого в конкретном случае закреплено сюжетом мифа об Орфее. *Смерть* (насущность смертности и идея бессмертия) и *любовь* (сакральная и мирская) *в художественном творчестве* не интерпретируются посредством чисто христианского или языческого понимания. Речь всегда идет о неповторимом авторском тексте, который связан в первую очередь с *архетипом личности*, а следом – со сложным *синтезом культурной традиции*.

В России рубеж XIX–XX вв. был периодом максимальной активизации сверхчувственного начала в культуре, эпохой расцвета альтернативной мысли. Этот этап в силу социально-политических обстоятельств не пришел к логическому завершению, условий для «новой онтологии и гносеологии» так и не было создано; предугаданный и разработанный элитарной культурой сценарий «коллективного действа» был разыгран по искаженным и гибельным для самой элиты правилам. Так, русская культура первой, а отчасти и второй половины двадцатого столетия реализует еще один диалог в русле традиции, которую условно можно назвать

традицией Серебряного века. При этом под Серебряным веком понимается не определенный хронологический период, а *культурфилософская метафора*, за которой стоит мировоззренческий принцип, особая форма интеллектуальной коммуникации, особые взаимоотношения художника и творчества, творчества и веры.

Мифопоэтическая преемственность традиции Серебряного века становится основой художественного творчества не только в среде Русского Зарубежья, но и сохраняется, присутствует имплицитно в советской культуре. Этот феномен альтернативного мышления носит характер единичных случаев (т.е. не приобретает резонанса в синхронной социокультурной среде), но по прошествии времени становится предметом научной рефлексии.

Выявлено присутствие элементов и мотивов орфического мифа в произведениях В.В. Набокова и М.А. Булгакова. Мифопоэтика этих произведений, анализируемая в широком контексте тенденций отечественной и западной культур в течение всего прошлого столетия, представляется *духовным продолжением* «высказывания» эпохи рубежа XIX–XX вв. При том, что центральная тема орфической мифологемы интерпретируется авторами преимущественно в *традиционном* ключе, она вписана уже в современную культуру и находится в диалоге с *секуляризированным обществом* и его мировосприятием.

Ситуация в итальянской культуре во многом своеобразна и требует обособленного подхода. В завершение работы наше внимание сосредоточено в основном на итальянском материале 40–60-х гг., поскольку данный период отмечен необыкновенным изобилием орфических мотивов в национальной художественной культуре. Для Италии указанный этап одновременно является и важным переходным периодом, совпадающим с бурным социально-экономическим прогрессом в развитии страны после Второй мировой войны и ориентацией на духовно-эстетическое возрождение. Неудивительно, что состояние переходности активизирует в художественном творчестве ностальгические, традиционалистские ноты, которые параллельно и парадоксально ориентированы исключительно на программу модернизации. Подобная *модернизация на основе традиции* порождает

тексты, духовно связанные с итальянским мифопоэтическим наследием (Данте, Леопарди), насыщенные реминисценциями событий первой половины двадцатого века, а также продолжающие разработку одного из глобальных вопросов западной философии: как нисхождение и восхождение (жизнь и смерть человека) соотносятся с феноменом *времени*. Кроме того, на мировоззрение итальянских авторов на рассматриваемом этапе *оказывали значительное влияние* достижения европейских «мифологической» и «психоаналитической» школ (Германия, Австрия, Швейцария), сложившихся в период между двух мировых войн.

В результате изучаемые художественные произведения можно условно разделить на *апологизирующие христианские ценности и мифопоэтические приемы романтического толка* (Л. Сантуччи), а также на работы, которые выходят за рамки религиозных и романтических традиций в строгом понимании и выстраивают связь с *экзистенциальной безысходностью* (Ч. Павезе), с *постмодернистским бегством от реальности* (И. Кальвино).

В проекции и экстраполяции на актуальные явления культуры сущность орфической мифологемы – идеи бессмертия и вечности Любви – очевидно движутся по пути всевозрастающей рационализации и господства имманентных ценностей. С одной стороны, причину этому можно усматривать в социокультурном процессе секуляризации, который имеет достаточно длинную историю. С другой стороны, в том же секулярном мире не иссякает потребность выхода за пределы имманентного пространства, и эта потребность регулируется не возрастанием роли института религии, не подлинным религиозным фундаментализмом сознания, а скорее другими психологическими механизмами. Противоречивость и сложность феномена в том, что равно как религиозные конструкты никогда не могут быть полностью вытеснены секулярной прагматикой, так и стремление секулярной личности к «запредельному» едва ли избавляется от плюрализма секулярных ориентиров.

Трансгрессивный принцип (преодоление непреодолимого предела), стоящий за орфической мифологемой (смерть – воскрешение; распад – единение), привлекает художника или философа, которые следуют этому жесту в

трансцедентальном опыте. Особенности такового следования неизменно определяются опять же традицией и прежде всего *традицией религиозной*, которая отвечает за формирование понятия трансцендентного бытия.

Трансгрессивная нелинейность мифа об Орфее может быть представлена следующим образом: *нисхождение* как выход за предел познаваемого – *поворот* как невозможность остановиться, вверение себя Вечности, завершение себя в потустороннем – *восхождение* к качественно измененному сознанию и к новому пределу. В контексте XX века и современности «послание» Орфея интерпретируется нами как призыв к *переориентации предела*, говоря словами мирскими, или к *метанойе* в смысле сакральном. Мечта об *имманентном бессмертии* неизбежно ведет к пределу материальной данности *человеческой телесности*. Преодолением (отрицанием) этого предела может стать только иная (постчеловеческая) форма телесности, но и она не гарантирует *свободы от пределов*. Орфей позволяет осознать другое: каждое *восхождение* осуществляется ради того, чтобы быть *растерзанным*, чтобы, оставаясь *временно в памяти* имманентной реальности, обретать истинную свободу и космическую Вечность в трансцендентной.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Исследование интертекстуальных воплощений орфического мифа в философской мысли и поэтико-символическом пространстве художественной культуры России и Италии конца XIX – первой половины XX веков подтвердило и конкретизировало выдвинутую гипотезу, согласно которой элементы соответствующего мифопоэтического контекста пребывают в «ненамеренном» межкультурном диалоге, а непосредственно фигура Орфея выступает как символ-индикатор состояния переходности, указывающий на необходимость поиска мировоззренческой альтернативы. Миф о сакральном повороте, о переориентации границ духовного зрения сообщает каждому из этапов переходности, рассмотренных в ходе анализа, новые свойства: Орфей как культурный герой выступает универсальным персонажем, вмещающим личностный эмоциональный мир каждого автора, но в то же время образ цивилизатора и мистагога сохраняет свои социальные функции. Интерпретация орфического мифа в культуре зачастую приобретает персонологическую, этико-эстетическую, национальную, религиозно-философскую и идеологическую окраску.

Синкретическая порождающая основа, выделившаяся из невербализованной сущности мифа (обряда), базируется на надструктурных и внехудожественных механизмах и является причиной и основой реализации художественного текста как такового. Иными словами, ретроспективно природа художественного произведения ведет к первичной порождающей модели (прамифа), как некогда путем последовательных абстрагирований миф разбился на мифологемы – превратился в текст. Художественный текст как особая категория текста культуры является одной из первичных форм рецепции мифа.

Неомифологизм XX столетия, ставший центральным явлением настоящего исследования, опирается на принципы структурной саморефлексии и рефлексии, а также подчинен динамическим свойствам рецепции и традиции. В культуре изучаемого периода присутствие мифа об Орфее зафиксировано в форме художественного текста (многочисленные поэтические, музыкальные и живописные формы), в виде идеологически направленных проявлений

(программные статьи русских символистов, итальянских поэтов и писателей XX в.), а также в качестве объекта научного (философского, религиоведческого, исторического, антропологического) изучения.

Подход к интертекстуальным процессам как к синхронно-диахронной тенденции взаимодействия элементов художественного текста в различных планах диалога культур в результате исследования представляется оправданным и эффективным. На основе данной теоретической установки выявлены такие характерные феноменологические аспекты русско-итальянского диалога, как обостренная восприимчивость к духовно-эстетическим ценностям древнегреческой культуры («чувство эллинизма»), превалирование национальных и религиозных архетипов в неомифологическом творчестве.

Благодаря тому, что комплекс мифов об Орфее рассмотрен в едином охвате с наследием орфико-пифагорейской традиции, были прослежены этапы трансформации орфической мифологемы в мифопоэтическом пространстве мировой культуры вплоть до XX века. В исследуемом периоде художественная интерпретация мифа наделена не декоративно-аллегорическим, а металингвистическим содержанием (т.е. своего рода подражающим мифу, стремящимся к возвращению слова в лоно его первозданного единства с обрядом). Все элементы комплекса орфических мотивов, становясь частью современного текста, продолжают демонстрировать неразрывность, систему перекрестных ссылок и метафорических углублений, указывающих на общую направленность каждого произведения к единому ядру мифологемы.

Увязанные с динамикой творческой памяти этапы и особенности рецепции мифологемы Орфея в русской и итальянской культурах в эпохи тотальных пересмотров ценностей подводят к пониманию приоритета гуманистического начала в отношениях человека с природой и культурой. Миф об Орфее служит своеобразным фильтром, выявляющим степень чистоты самой гуманистической составляющей, отделяющей собственно гуманизм от его имитации на уровне демагогии вокруг сиюминутного информационного повода.

Анализ поэтических текстов русских и итальянских авторов выявляет традиционные для каждой из культур «метафорические» формы передачи орфического мифа. Так, в русском контексте мотивы древнегреческого сюжета прослеживаются в самобытных былинных интерпретациях («Садко»), в параллели Орфея-Христа и популярных в поэзии первой половины XX века мифологемах обезглавливания и растерзания. Итальянские поэты зачастую соотносят Орфея с библейскими или античными персонажами (Одиссей, Эней, Иона, Давид, Лазарь), вводят перекличку с дантовским катабасисом и анабасисом. Орфический миф о младенце Дионисе-Загрее итальянцы рассматривают преимущественно в неоплатоническом ключе, в то время как русскими символистами тот же сюжет соотносился преимущественно с подтекстом страдающего и воскресающего бога, а в нисхождении Орфея видится финальная ступень теургического акта, ведущего к преображению всего человечества и изменению границ бытия.

Философская лирика оказывается преобладающей формой рецепции мифологических мотивов. В поэтическом творчестве принцип множественности имен единого целого (наследие орфической традиции) лежит в самой сути метафоры. Так, берущая на себя обещание воскресения и вечной жизни поэзия рождает собственный «символ веры» и альтернативное понимание идеи бессмертия, ввиду чего в контексте изучаемого периода имеет место феномен интерференции поэзии и религии.

Орфей становится контркультурным героем, эмблемой синтетических концепций искусства, символом религиозно-философских исканий, выраженных в мифопоэтической форме. На фоне попыток возрождения «подлинного православия» в русской культуре в Италии художественное сознание эпохи, очевидно, приходит к сверхиндивидуалистическому мировоззрению, к нигилистическому атеизму. Однако при этом тиражируемая в итальянском мифопоэтическом опыте категория «ничто» так же обладает своеобразным религиозным наполнением.

В большинстве рассмотренных итальянских источников отмечается преобладание субъективно-экзистенциального (аполлонического) начала, русская

культура чаще пребывает в состоянии активизации коллективного мистического элемента (дионисийского). Музыкальный дар Орфея так же имеет двунаправленное обозначение: Орфей – идеальный художник андрогинной природы, приводящий мир к аполлонической гармонии; Орфей – нарушитель границы, обладатель лиры Гермеса, мистагог, приносящий себя в жертву и ведущий к бессмертию через сакральное соединение обряда с поэтикой (творчеством).

Трансгрессивная сущность центральной фигуры всего изучаемого мифологического комплекса сводится к пяти ключевым мифологемам: подчинение живой и неживой природы звукам музыки, нисхождение, поворот, восхождение, растерзание. Мифологемы – восхождения и растерзания соотносимы с теологемами воскрешения и распятия. При этом оба сакральных акта, объединяясь в мотиве осознанной жертвенности, подразумевают движение к иному знанию, качественно новому состоянию. Поскольку в центре орфической мифологемы находится тот самый живой импульс преодоления границы во имя служения высшему элементу мироздания – Любви, – тема бессмертия становится основным конструктом, раскрывающим многообразие и степень укорененности исследуемого мифологического комплекса в творческой памяти русских и европейских авторов. Орфей как персонаж философского иди мифопоэтического контекста всегда призывает к изменению полюса преодолеваемого предела, однако ввиду неизбывной элитарности, «герметичности» данного персонажа призыв его далеко не всегда оказывается верно воспринят современниками.

Кроме того, проведенное исследование позволило обосновать подход к категории мифа как многоликому феномену культуры, который сохраняет в основе своей, хоть и необычайный, но реально-исторический (единственный) личностный элемент. Вследствие этого не приходится говорить о том, что пример изучения орфического мифа в его интертекстуальных метаморфозах, представленный настоящим диссертационным исследованием, являет собой некую шаблонную схему, отвечающую разнообразию ракурсов мифотворческой проблематики. Напротив, релевантный вывод, сделанный на материале анализа конкретного круга сюжетов, указывает на неповторимый статус мифологической личности,

обеспечивающий особый характер взаимодействия архетипных структур и мифологем в рамках современной художественной и философской рефлексии. Универсальность некоторых мифологем выступает непосредственной причиной множественности мифологических имен, их слияния или деконкретизации в поэтической форме, однако данный фактор не препятствует маркировке общего набора элементов, которые, например, в большинстве разобранных в работе случаев получали условное определение «орфических».

Говоря о возможных перспективах более расширенного изучения затронутой проблемы, а также экстраполируя полученные результаты на пространство современного межкультурного диалога России с европейскими странами, заметим, что даже сама тема настоящего диссертационного исследования не позволяла подходить к мифу об Орфее изолировано, ограничиваясь стереотипным видением роли мифического певца в символико-метафорическом пространстве художественного текста. Мифологемы, выделяемые из ряда сказаний об Орфее, отсылающие к его имени, укоренены в «хронотопе» всего многообразия культур, некогда испытавших влияние античных цивилизаций. География этого влияния чрезвычайно обширна, что позволяет называть фигуру Орфея мифологической универсалией. Именно поэтому круг привлеченных источников и литературы, несмотря на видимую широту, далеко не является исчерпывающим.

В качестве дальнейшей конкретизации изучаемого вопроса представляется целесообразным анализ трансформации мифа об Орфее в культуре на протяжении всего двадцатого столетия. Во всяком случае даже изолированное рассмотрение в данном ключе материалов конкретной европейской культуры (без сравнительно-диалогической направленности), например, немецкой или французской, позволит получить совокупную картину динамических процессов, а также выявить основные национальные, культурно-исторические и религиозно-философские тенденции, раскрывающиеся в характерном подходе авторов к указанным центральным мифологемам.

БИБЛИОГРАФИЯ

Основные источники

<u>Поэтические сборники и прозаические художественные произведения:</u>

1. *Анненский И.Ф.* Избранные произведения. Л.: Художественная литература, 1988. – 734 с.
2. *Анненский И.Ф.* Стихотворения и трагедии. Л.: Советский писатель, 1990. – 640 с.
3. *Ахматова А.А.* Сочинения в двух томах. М.: Цитадель, 1996. Т. 2. – 431 с.
4. *Ахматова А.А.* Избранное. М.: Олма-пресс, 2006. – 376 с.
5. *Ахматова А.А.* Сочинения в двух томах. Т. 1. Стихотворения и поэмы. М.: Художественная литература, 1986. – 511 с.
6. *Балтрушайтис Ю.К.* Дерево в огне. Вильнюс: Vaga, 1969. – 536 с.
7. *Балтрушайтис Ю.К.* Кочевники. «Чтец-декламатор». Том 3. 1909 г. [Электронный ресурс] // Фонарь. Иллюстрированный художественно-литературный журнал. URL: http://lanterne.ru/yurgis-baltrushaytis-kochevniki.html (дата обращения: 17.07.2015).
8. *Белый А.* Аргонавты // Полное собрание сочинений в двух томах. М.: Альфа-Книга, 2011. Т. 2. С. 193-197.
9. *Белый А.* Петербург // Андрей Белый. Полное собрание сочинений в 2 т. Т.1. С. 183-517.
10. *Белый А.* Серебряный голубь // Андрей Белый. Полное собрание сочинений в 2 т. Т.1. С. 7-180.
11. *Блок А.А.* Собр. соч.: В 8 т. / Под общ. ред. В. Н. Орлова, А. А. Суркова, К. И. Чуковского. Т. 1. Стихотворения 1897-1904 гг. Стихотворения, не вошедшие в основное собрание 1897-1903 гг. Стихотворные переводы. Шуточные стихи, написанные при участии А. Блока. М.; Л.: Гослитиздат, 1962. – 715 с.
12. *Брюсов В.Я.* Собрание сочинений: В 7 т. / В. Я. Брюсов; под общ. ред. П. Г. Антокольского; [и др.]. М.: Художественная литература, 1973–1975. Т. 1.

Стихотворения; Поэмы. 1892-1909 / [подгот. текстов и примеч. Н. С. Ашукина и др.; вступ. ст. П. Г. Антокольского]. 1973. – 670 с.

13. *Брюсов В.Я.* Собрание сочинений: В 7 т. / В. Я. Брюсов; под общ. ред. П. Г. Антокольского; [и др.]. М.: Художественная литература, 1973–1975. Т. 3. Стихотворения 1918–1924. Поэма "Египетские ночи" и стихотворения, не включавшиеся В.Я. Брюсовым в сборники. 1891–1924. / [подгот. текстов и примеч. М. В. Васильева и др.]. 1974. – 694 с.
14. *Булгаков М.А.* Мастер и Маргарита. М.: АСТ; Астрель, 2003. – 441 с.
15. *Бунин И.А.* Собрание сочинений в шести томах. Т.1. Стихотворения, 1888–1952. М.: Художественная литература, 1987. – 688 с.
16. *Волошин М.А.* Стихотворения, М.: Книга, 1989. – 542 с.
17. *Городецкий С.* Орфеям севера. [Электронный ресурс] // Русская поэзия. Сергей Городецкий. Все стихи URL: http://rupoem.ru/gorodeckij/all.aspx#golosom-ognennym-gory (дата обращения: 30.07.2015).
18. *Гумилёв Н.С.* «Слово» (1919) // Огненный столп. Пб., Берлин: Petropolis, 1922. С. 17.
19. *Гумилёв Н.С.* Естество // Полное собрание сочинений в десяти томах. Т. 4. М.: Воскресенье, 2001. С. 63.
20. *Гумилёв Н.С.* Полное собрание сочинений в десяти томах. Т. 4. Стихотворения; Поэмы 1918–1921. М.: Воскресенье, 2001. – 393 с.
21. *Гумилёв Н.С.* Стихотворения и поэмы. Л.: Советский писатель, 1988. – 352 с.
22. *Зелинский Ф.Ф.* Царица Вьюг: Эллины и скифы // Мифологи Серебряного века: В 2 т. Т. 1. Ф. Зелинский, А. Кондратьев. М.-СПб.: Летний сад, 2003. С. 223-300.
23. *Зубовский Ю.Н.* Пикколо-Бамбино (1933) [Электронный ресурс] // http://www.bard.ru/cgi-bin/trackography.cgi?name=%C7%F3%E1%EE%E2%F1%EA%E8%E9_%DE. (дата обращения: 10.10.2014.).
24. *Иванов В.И.* Кормчие звезды // Вячеслав Иванов. Собрание сочинений в 4 томах. Т. 1. Брюссель: Foyer oriental chretien, 1979. С. 513-709

25. *Иванов В.И.* Прозрачность // Вячеслав Иванов. Собрание сочинений в 4 томах. Т. 1. Брюссель: Foyer oriental chretien, 1979. С. 735-823.
26. *Иванов В.И.* Человек // Вячеслав Иванов. Собрание сочинений в 4 томах. Т. 3. Брюссель: Foyer oriental chretien, 1979. С. 195-242.
27. *Иванов Г.В.* Собрание сочинений в трех томах. Т. 1. Стихотворения. М.: Согласие, 1994. С. 493.
28. *Кондратьев А.А.* Орфей // Мифологи Серебряного века: В 2 т. Т. 1. Ф. Зелинский, А. Кондратьев. М.-СПб.: Летний сад, 2003. С. 404-408.
29. *Кузмин М.А.* Параболы: Стихотворения 1921-1922 гг. // Михаил Алексеевич Кузмин. М.: Книга по Требованию, 2011. – 58 с.
30. *Кузмин М.А.* Стихотворения. М.: Эксмо, 2011. – 477 с.
31. *Лохвицкая М.А.* Тайных струн сверкающее пенье. М.: Гуманитарный фонд, 1994. – 94 с.
32. *Лохвицкая М.А.* Полное собрание стихотворений. [Электронный ресурс] // Литературный портал Мир Поэзии. URL: http://mirpoezylit.ru/books/7294/82/ (дата обращения 17.07.2015).
33. *Мандельштам О.Э.* Собрание сочинений в 2 т. Т.1. Стихотворения. Переводы. М.: Художественная литература, 1990. – 623 с.
34. *Мережковский Д.С.* Рождение богов. Тутанкамон на Крите // Мифологи Серебряного века: В 2 т. Т. 2. Д. Мережковский, В. Брюсов. М.-СПб.: Летний сад, 2003. С. 7-164.
35. *Мережковский Д.С.* Собрание сочинений в 4 т. Т.3. Тайна трёх. М.: Республика, 1999. – 605 с.
36. *Мережковский Д.С.* Тайна Запада: Атлантида – Европа. М: Эксмо, 2007. – 672 с.
37. *Набоков В.В.* Ultima Thule (1942) // Набоков В. Полное собраний рассказов; сост. А. Бабиков. 2-е изд. испр. и доп. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2014. С. 358-374.

38. *Набоков В.В.* Возвращение Чорба (1925) // Набоков В. Полное собраний рассказов; сост. А. Бабиков. 2-е изд. испр. и доп. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2014. С. 141-145.
39. *Набоков В.В.* Посещение музея (1938) // Набоков В. Полное собраний рассказов; сост. А. Бабиков. 2-е изд. испр. и доп. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2014. С. 334-339.
40. *Набоков В.В*. Ужас (1927) // Набоков В. Полное собраний рассказов; сост. А. Бабиков. 2-е изд. испр. и доп. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2014. С. 161-164.
41. *Поплавский Б.Ю.* Сочинения. СПб.: Журнал «Нева», Летний сад, 1999. – 447 с.
42. *Поплавский Б.Ю.* Автоматические стихи. М.: Согласие, 1999. – 142 с.
43. *Соловьёв В.С.* Мчи меня, память [стихотворения] / Владимир Соловьев. М.: НексМедиа; М.: ИД Комсомольская правда, 2013. – 239 с.
44. *Твардовский А.Т.* Поэмы. М.: Книжная палата, 1988. – 336 с.
45. *Ходасевич В.Ф.* Собрание сочинений: В 8 т. Т. 1. Полное собрание стихотворений. М.: Русский путь, 2009. – 648 с.
46. *Цветаева М.И.* Собрание сочинений: В 7 т. Т. 2. Стихотворения (1921-1941). Переводы. / Сост., подгот. текста и коммент. А. А. Саакянц и Л. А. Мнухина. М.: Эллис Лак, 1994. – 591 с.
47. *Цветаева М.И.* Стихотворения и поэмы / Под ред. Е. Б. Коркиной. Л.: Советский писатель, 1990. – 800 с.
48. *Шенгели Г.А.* Иноходец: Собр. стихов. Повар базилевса: Византийская повесть. Литературные статьи. Воспоминания / М.: Совпадение, 1997. – 542 с.
49. *Эллис Л.Л.* «Арго». [Электронный ресурс] URL: http://lib.rus.ec/b/142470/read (дата обращения: 30.07.2015).
50. Antologia della poesia italiana contemporanea, vol. 2, a cura di G. Spagnoletti, Firenze: Vallecchi, 1946. – 948 p.
51. *Campana D.* Canti Orfici e altri poesie. Milano: Garzanti, 2014. – 179 p.
52. *D'Annunzio G.* L'Isotteo. La chimera. (1885-1887). Milano: Fratelli Treves, 1906. – 338 p.

53. *D'Annunzio G.* Laudi del cielo, del mare, della terra, degli eroi. Vol. I. Maia. Milano: Fratelli Treves, 1903. – 315 p.
54. *D'Annunzio G.* Laudi del cielo, del mare, della terra, degli eroi. Vol. II. Elettra, Alcione. Milano: Fratelli Treves, 1903. – 438 p.
55. *D'Annunzio G.* Più che l'amore: tragedia moderna. Milano: Fratelli Treves, 1907. – 300 p.
56. *Calvino I.* L'altra Euridice // Id. Romanzi e racconti. Milano: Mondadori, 1994. Vol. III. P. 1177-1185.
57. *Gozzano G.* Tutte le poesie, a cura di A. Rocca, Milano: Mondadori, 1980. – 802 p.
58. *Merini A.* La presenza di Orfeo. Milano: Scheiwiller, 1993. – 134 p.
59. *Merini A.* La Terra Santa, Milano: Scheiwiller, a cura di M. Corti e Libri Scheiwiller, 1996. – 127 p.
60. *Montale E.* Tutte le poesie, Milano: Mondadori, 2003. – 1245 p.
61. *Nabokov V.* Bend Sinister. New York: Vintage, 1990. – 241 p.
62. *Palazzeschi A.* Tutte le poesie. Milano: Mondadori, 2002. – 1310 p.
63. *Pascoli G.* Canti di Castelvecchio, Quarta edizione definitiva, Bologna: N. Zanichelli, 1907. – 236 p.
64. *Pascoli G.* Poesie e prose scelte. Progetto editoriale, introduzioni e commento di Cesare Garboli, Milano: Monadori, 2002, 2 voll. – 2600 p.
65. *Pavese C.* Il mito // Id. Saggi letterari, Torino: Einaudi, 1968. P. 315-320.
66. *Pavese C.* L'inconsolabile (1946) // Virgilio, Ovidio, Poliziano, Rilke, Cocteau, Pavese, Bufalino, Orfeo. Variazioni sul mito, a cura di M.G. Ciani e A. Rodighiero,Venezia: Marsilio, 2004. P. 111-117.
67. *Pavese C.* Del mito, del simbolo e d'altro // Id. Tutti i racconti, a cura di M. Masoero, introduzione di M. Guglielminetti, Torino: Einaudi, 2002. P. 127-132.
68. *Pavese C.* Verrà la morte e avrà i tuoi occhi // Id. Le Poesie, a cura di M. Masoero, introduzione di M. Guglielminetti, Torino: Einaudi, 1998. P. 133-143.
69. *Quasimodo S.* Dare e Avere, 1959–1965, Milano: Mondadori, 1966. – 128 p.
70. *Quasimodo S.* Poesie e discorsi sulla poesia. Milano: Mondadori, 2005. – 1426 p.
71. *Santucci L.* Orfeo in Paradiso. Milano: Mondadori, 1967. – 229 p.

72. Il testamento di Luigi Santucci “Andare a caccia di gioia” [Electronic resource] // Famiglia oggi. Anno XXII - N. 11 novembre 1999. URL: http://www.stpauls.it/fa_oggi00/1199f_o/1199fo48.htm (accessed: 12.07.2015).
73. *Savinio A.* Achille innamorato // Casa «La Vita» e altri racconti, a cura di Alessandro Tinterri e Paola Italia, con uno scritto di Alessandro Tinterri [Rapsodia saviniana], Milano, Adelphi,1999. P. 3-196.
74. *Savinio A.* Hermaphrodito (1918), Torino: Einaudi, 1974. – 258 p.
75. *Ungaretti G*. Il Porto Sepolto, edizione critica a cura di C. Ossola, Venezia: Marsilio, 1990. – 235 p.
76. *Ungaretti G.* Vita d’un uomo. Tutte le poesie, a cura di L. Piccioni, Milano: Mondadori, 1969. – 905 p.

Переводы итальянской поэзии на русский язык:

77. Итальянская лирика. XX век. Переводы с итальянского под ред. С. Шервинского. Предисловие А. Суркова. М.: Прогресс. 1968. – 392 с.
78. *Кампана Д.* Орфические песни / пер. с итал. В. Леоненко [Электронный ресурс] // Виталий Леоненко. Стихи.ру. URL: http://www.stihi.ru/avtor/mattino&book=3#3 (дата обращения: 17.07.2015).
79. *Монтале Э.* Избранное / Э. Монтале; пер. с итал. Е. Солонович. М.: Прогресс, 1979. – 236 с.

Музыкальные и драматические произведения:

80. *Вертинский А.* Пикколо-Бамбино. Ст.: Н.Зубовский, муз.: А.Вертинский (1933). [Электронный ресурс] // Международный портал бардовской песни. URL: http://www.bards.ru/archives/part.php?id=15004 (дата обращения: 30.07.2015).
81. *Вертинский А.* То, что я должен сказать. [Электронный ресурс] URL: http://www.bard.ru/cgi-bin/listprint.cgi?id=72.087 (дата обращения: 30.07.2015).

82. *Римский-Корсаков Н.А., Бельский В.И.* Садко: [опера-былина: в 7-ми карт.: полный текст: содерж. заимствовано из рус. нар. эпоса / Н. А. Римский-Корсаков; предисл. Н. Фаризовой]. 2-е изд. М. : Музыка, 1978. – 80 с.
83. *Стравинский И.Ф*. (муз. и либр.) «Аполлон-Мусагет» (1928), балет в двух картинах. Премьера: 12 июня 1928 года. Хор. Дж. Баланчина.
84. *Стравинский И.Ф.* (муз. и либр.) «Орфей» (1947), балет в трех сценах, Премьера: 28 апреля 1948 года. Хор. Дж. Баланчина.
85. *Стравинский И.Ф.* (муз. и либр.) «Поцелуй феи» (1928), балет-аллегория в четырех сценах по сказке Х. К. Андерсена «Снежная королева». Премьера: 27 ноября 1928 года. Хор. Б. Нижинской.
86. *Borghese G.A.* Lazzaro. Milano-Roma: Mondadori, 1926. 256 p.
87. *Casella A.* La favola di Orfeo. Opera in un atto / Angelo Poliziano. Milano: A. & G. Carisch & C, 1936. – 15 p.
88. *Pirandello L.* Lazzaro // Id. Maschere nude. Milano: Mondadori, 1962. Vol. II. P. 1139-1226.
89. *Savinio A.* Orfeo vedovo: opera in un atto. Roma: Gli spettacoli dell'Anfiparnaso, 1950. – 27 p.

Философские эссе, очерки, статьи об искусстве и религии:

90. *Анненский И.Ф.* Книги отражений / Иннокентий Федорович Анненский; Изд. подгот. Н. Т. Ашимбаева и др. М.: Наука, 1979. – 679 с.
91. *Белый А.* Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2 т. М.: Искусство, 1994. Т. 1. – 573 с.
92. *Белый А.* Начало века. / Подгот. текста и коммент. А.В. Лаврова. М.: Художественная литература, 1990. – 688 с.
93. *Белый А*. Символизм как миропонимание / Сост., вступ. ст. и прим. Л. А. Сугай. М.: Республика, 1994. – 528 с.

94. *Бердяев Н.А.* Новое христианство (Д.С. Мережковский) // Бердяев Н.А. Собрание сочинений. Т. 3. Типы религиозной мысли в России; общ. ред. Н.А. Струве. Париж: YMCA-Press, 1989. С. 484-516.
95. *Бердяев Н.А.* Русская идея. Вопросы философии 1990. №2. С. 62-73.
96. *Бердяев Н.А.* Смысл творчества (опыт оправдания человека). М.: Изд-во Г.А. Лемана и С.И. Сахарова, 1916. – 360 с.
97. *Блок А.А.* Собр. соч.: В 8 т. / Под общ. ред. В. Н. Орлова, А. А. Суркова, К. И. Чуковского. Т. V. Очерки, статьи, Речи, Рецензии, Отчеты, заявления и письма в редакцию, Ответы на анкеты, Заметки и наброски. (1903-1917). М.; Л.: Гослитиздат, 1962. – 799 с.
98. *Волошин М.А.* "Horomedon" / М. Волошин // Золотое руно. 1909. № 11-12. С. 55-60.
99. *Волошин М.А.* Лики творчества, Л.: Наука, 1988. – 848 с.
100. *Гумилёв Н.С.* Жизнь стиха // «Аполлон». 1910. № 7. С. 5-14.
101. *Даманская А.Ф.* Гюстав Моро // «Аполлон». 1911. №4. С. 23-29.
102. *Иванов В.И.* Две стихии в современном символизме // По звездам. СПб.: Оры, 1909. С. 247-308.
103. *Иванов В.И.* Древний ужас // Вячеслав Иванов. Собрание сочинений в 4 томах. Т. 3. Брюссель: Foyer oriental chretien, 1979. С. 91-110.
104. *Иванов В.И.* Духовный лик славянства // Вячеслав Иванов. Собрание сочинений в 4 томах. Т. 4. Брюссель: Foyer oriental chretien, 1987. С. 668-669.
105. *Иванов В.И.* Идея неприятия мира // Вячеслав Иванов. Собрание сочинений в 4 томах. Т. 3. Брюссель: Foyer oriental chretien, 1979. С. 79-90.
106. *Иванов В.И.* Легион и соборность // Вячеслав Иванов. Собрание сочинений в 4 томах. Т. 3. Брюссель: Foyer oriental chretien, 1979. С. 253-261.
107. *Иванов В.И.* Мысли о символизме // Вячеслав Иванов. Собрание сочинений в 4 томах. Т. 2. Брюссель: Foyer oriental chretien, 1974 С. 604-612.
108. *Иванов В.И.* Ницше и Дионис // Вячеслав Иванов. Собрание сочинений в 4 томах. Т. 1. Брюссель: Foyer oriental chretien, 1979. С. 715-726.

109. *Иванов В.И.* О веселом ремесле и умном веселии // По звездам. СПб.: Оры, 1909. С. 220-246.
110. *Иванов В.И.* О границах искусства // Вячеслав Иванов. Собрание сочинений в 4 томах. Т. 2. Брюссель: Foyer oriental chretien, 1974. С. 627-651.
111. *Иванов В.И.* О Ф.М. Достоевском (Выступления по поводу С.Н. Булгакова в Религиозно-философском обществе 2 февраля 1914 г.) / Публикация Д.В. Иванова и А.Б. Шишкина, предисловие А.Т. Казаряна // Вячеслав Иванов: Архивные материалы и исследования. Москва 1999. С. 62-74.
112. *Иванов В.И.* О Лермонтове // Вячеслав Иванов. Собрание сочинений в 4 т. Т. 4. Брюссель: Foyer oriental chretien, 1987. С. 367-383.
113. *Иванов В.И.* О многобожии. / Публ., текст, замечания и вступ. статья Г. Карпи // Новое литературное обозрение. 1994. № 10. С. 27-39.
114. *Иванов В.И.* О русской идее // По звездам. СПб.: Оры, 1909. С. 309-337.
115. *Иванов В.И.* Орфей // Вячеслав Иванов. Собрание сочинений в 4 томах. Т. 3. Брюссель: Foyer oriental chretien, 1979. С. 704-706.
116. *Иванов В.И.* Предчувствия и предвестия // По звездам. СПб.: Оры, 1909. С. 189-220.
117. *Иванов В.И.* Религия Диониса. Главы I-III // Вопросы жизни. 1905. №6. С. 185-220.
118. *Иванов В.И.* Религия Диониса. Главы IV-V // Вопросы жизни. 1905. №7. С. 122-148.
119. *Иванов В.И.* Символика эстетических начал // Вячеслав Иванов. Собрание сочинений в 4 томах. Т. 1. Брюссель: Foyer oriental chretien, 1979. С. 829.
120. *Иванов В.И.* Скрябин и дух революции // Вячеслав Иванов. Собрание сочинений в 4 т. Т. 3. Брюссель: Foyer oriental chretien, 1979. С. 193.
121. *Иванов В.И.* Эллинская религия страдающего бога // Новый путь, 1904. № 2. С. 48-78.
122. *Кузмин М.А.* Условности: Статьи об искусстве. Томск: Водолей, 1996. С. 43-50.
123. *Луначарский А.В.* Джованни Пасколи. «Запросы жизни», СПб. 1912. № 24.

124. *Мандельштам О.Э.* Слово и культура: Статьи. М.: Советский писатель, 1987. – 320 с.
125. *Мережковский Д.С.* Революция и религия / Д.С. Мережковский // М.: Русская мысль, 1907. Кн. III. С. 17-34.
126. *Минский Н.М.* О двух путях добра // «Северные цветы», третий альманах издательства «Скорпион». М. 1903. С. 131-142.
127. *Соловьёв В.С.* Жизненная драма Платона // Соловьев Вл. Сочинения в двух томах. Т. 2. М.: Мысль, 1988. С. 582-625.
128. *Соловьёв В.С.* Мифологический процесс в древнем язычестве // Владимир Соловьев. Собрание сочинений в 12 т. Т. 1-2. Брюссель: Жизнь с Богом, 1969. С. 1-26.
129. *Соловьёв В.С.* Общий смысл искусства // Соловьев Вл. Сочинения в двух томах. Т. 2. М.: Мысль, 1988. С. 390-404.
130. *Соловьёв В.С.* Россия и Вселенская Церковь // Владимир Соловьев. Собрание сочинений в 12 т. Т. 11. Брюссель: Жизнь с Богом, 1969. С. 143-350.
131. *Соловьёв В.С.* Смысл любви. // Соловьев Вл. Сочинения в двух томах. М.: Мысль, 1988. Т. 2. С. 493-547.
132. *Соловьёв В.С.* Философские начала цельного знания // Соловьев Вл. Сочинения в двух томах. Т. 2. М.: Мысль, 1988. С. 139-288.
133. *Стравинский И.Ф.* Диалоги: Воспоминания. Размышления. Комментарии. Л.: Музыка, 1971. С. 4-65.
134. *Стравинский И.Ф.* Превращение русской музыки // Русская идея. В кругу писателей и мыслителей русского зарубежья: В 2-х т. Т. 2. М.: Искусство, 1994. С. 485-500.
135. *Стравинский И.Ф.* Хроника. Поэтика. Пер.с фр. / И. Стравинский; Сост., ред. пер., коммент., указ. и заключит. ст. С.И. Савенко . М.: РОССПЭН, 2004. – 365 с.
136. *Фёдоров Н.Ф.* Философия общего дела // Н.Ф. Федоров. Сочинения. М.: Мысль, 1982. – 712 с.

137. *Чулков Г.И.* О мистическом анархизме / Г.И. Чулков // Вопросы жизни. 1905 №6. С. 201-209.
138. *Шаляпин Ф.И*. Маска и душа: мои сорок лет на театрах // Русская идея. В кругу писателей и мыслителей русского зарубежья: В 2-х т. Т. 2. М.: Искусство, 1994. С. 387-434.
139. *Шервашидзе А.К*. Сто лет французской живописи // «Аполлон» СПб., 1912. № 5. С. 8-24.
140. *Borghese G.A.* Poetica dell'Unità. Milano: Trevers, 1934. 280 p.
141. *Michelstaedter C*. Il dialogo della salute e altri dialoghi, a cura di S. Campailla, Milano: Adelphi, 1988. – 140 p.
142. *Michelstaedter C*. La persuasion e la rettorica. Appendici critiche, a cura di S. Campailla. Milano: Adelphi, 1995. – 213 p.
143. *Montale E*. Il secondo mestiere. Vol. III. Arte, musica e società, a cura di G. Zampa, Milano: Mondadori, 1996. – 1981 p.
144. *Quasimodo S.* Il poeta e il politico e altri saggi, Milano: Schwarz, 1960. – 203 p.
145. *Savinio A.* Chiarito il mito di Orfeo nei boschi tranquilli dell'Apuania (1948) // Id. Opere. Scritti dispersi. Tra guerra e dopoguerra (1943-1952), a cura di L. Sciascia e F. De Maria, Milano: Bompiani, 1989. P. 796-799.
146. *Savinio A.* Nell'antro di Orfeo // Souvenirs, Palermo: Sellerio, 1976. P. 65-70.
147. *Savinio A*. Nostro padre Orfeo (1949) // Id. Opere. Scritti dispersi. Tra guerra e dopoguerra (1943-1952), a cura di L. Sciascia e F. De Maria, Milano: Bompiani, 1989. P. 1008-1011.
148. *Savinio A.* Nuova enciclopedia, Milano: Adelphi, 1977. – 401 p.
149. *Savinio A.* Orfeo vedovo (1950) // Id. Scritti dispersi. Tra Guerra e dopoguerra. 1943-1952, a cura di Paola Italia, Milano: Adelphi, 2004. P. 1442-1443.
150. *Savinio A.* Perché Orfeo piaceva alle donne (1948) // Id. Scritti dispersi. Tra Guerra e dopoguerra. 1943-1952, a cura di Paola Italia, Milano: Adelphi, 2004. P. 989-992.
151. *Savinio A.* Primi saggi di filosofia delle arti // Id. Torre di guardia, a cura di Leonardo Sciascia, con un saggio critico di Salvatore Battaglia, [Savinio e il surrealismo civico], Palermo: Sellerio, 1977. P. 1-246.

152. *Savinio A.* Segreto della montagna // Id. Opere. Scritti dispersi. Tra guerra e dopoguerra (1943-1952), a cura di L. Sciascia e F. De Maria, Milano: Bompiani, 1989. P. 527-528.
153. *Soffici A.* Cubismo e oltre // Lacerba, I, 2, 15 gennaio 1913. P. 10-11;
154. *Soffici A.* Cubismo e oltre // Lacerba, I, 3, 1 febbraio 1913. P. 18-19;
155. *Soffici A.* Cubismo e oltre // Lacerba, I, 4, 15 febbraio 1913. P. 30-32.

Мемуарная и эпистолярная проза:

156. *Альтман М.С.* Из бесед с поэтом Вячеславов Ивановичем Ивановым (Баку, 1921) // Труды по русской и славянской филологии. Тарту: изд-во Тартуского гос. ун-та, 1968, вып.11: Литературоведение. С. 300-325.
157. *Ахматова А.А.* Михаил Лозинский [Электронный ресурс] // http://mitridat.bos.ru/prose/lozinsky.html (дата обращения: 06.08.2015.).
158. *Барсова Л.* Врубель. No comments. СПб.: Балтийские сезоны, 2012. – 480 с
159. *Белый А.* «Эпопея» // Литературный ежемесячник «Эпопея». М.; Берлин: Геликон, 1922–1923. Апрель 1922. № 1. С. 7-17.
160. *Белый А.* Воспоминания об А.А. Блоке. Главы I-III // Литературный ежемесячник «Эпопея». М.; Берлин: Геликон, 1922–1923. Апрель 1922. № 1. С. 123-274.
161. *Белый А.* Вячеслав Иванов // Русская литература XX века: 1890-1910 / Под ред. проф. С.А. Венгерова. М: Изд-во «Республика», 2004. С. 470-490.
162. *Блок А.А.* Собр. соч.: В 8 т. / Под общ. ред. В. Н. Орлова, А. А. Суркова, К. И. Чуковского. М.; Л.: Гослитиздат, 1963. Т. VII. Автобиография 1915 г., Дневники 1901-1921 гг. – 544 с.
163. *Блок А.А.* Собр. соч.: В 8 т. / Под общ. ред. В. Н. Орлова, А. А. Суркова, К. И. Чуковского. М.; Л.: Гослитиздат, 1963. Т. VIII. Письма 1898-1921 гг. – 171 с.
164. *Брюсов В.Я.* Дневники 1891 – 1910. / пригот. к печати И. М. Брюсова; примеч. Н. С. Ашукин. М.: Изд. М. и С. Сабашниковых, 1927. – 203 с.

165. *Брюсов В.Я.* Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. Статьи и рецензии 1893-1924; из книги «Далекие и близкие». М.: Художественная литература, 1975. – 652 с. С. 296.
166. *Волошин М.А.* Автобиографическая проза. Дневники. М.: Книга, 1991. – 414 с.
167. *Волошин М.А*. Письмо С.К. Маковскому от 15 августа 1909 г. / РНБ. Ф. 124. Ед. хр. 975. // И. Ф. Анненский. Письма к М. А. Волошину / Предисловие, публикация и примечания А. В. Лаврова, В. П. Купченко // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1976 год, Л.: "Наука", 1978. С. 251-252.
168. *Волошин М.А*. Портреты современников. Сергей Городецкий. [Электронный ресурс] URL: http://maxvoloshin.ru/?page=89e458c9-02cf-48e8-ab16-cb14991d3808&item=db522423-9af3-47da-8f36-e459555922b2&type=page (дата обращения: 30.07.2015).
169. *Гиппиус З.Н.* Собрание сочинений. Т. 13. У нас в Париже: Литературная и политическая публицистика 1928–1939 гг. Воспоминания. Портреты. М.: Изд-во «Дмитрий Сечин», 2012. – 656 с.
170. *Гончарова Н.Г.* Письма А.Н. Толстого В.И. Иванову // А.Н. Толстой. Новые материалы и исследования. М.: Наследие, 1995. С. 164-170.
171. Записные книжки Анны Ахматовой (1958–1966). / Сост. и подг. текста К. Н. Суворовой. Вступ. статья Э. Г. Герштейн. М., Torino: Einaudi, 1996. – 873 с.
172. *Иванов В.И.* Интеллектуальный дневник 1888–1889 гг. / Подгот. текста Н.В. Котрелева и И.Н. Фридмана; примеч. Н.В. Котрелева // Вячеслав Иванов: Архивные материалы и исследования. М.; Русские словари, 1999. С. 10-16.
173. *Иванов В.И.* Письмо к Дю Босу // Вячеслав Иванов. Собрание сочинений в 4 томах. Т. 3. Брюссель: Foyer oriental chretien, 1979. С. 418-432.
174. *Кузнецова Г.Н.* Грасский дневник. Последняя любовь Бунина. М.: Олимп, Астрель, 2010. – 381 с.
175. *Маковский С.К.* Вячеслав Иванов в России // Воспоминания о Серебряном веке. М.: Республика, 1993. С. 114-129.

176. *Маковский С.К.* На Парнасе «серебряного века» // Русская идея: в кругу писателей и мыслителей русского зарубежья. В 2-х т. Т.2. М.: Искусство, 1994. С. 534-556.
177. *Маковский С.К.* Портреты современников. Нью-Йорк: Изд-во имени Чехова, 1955. – 416 с.
178. *Мандельштам Н.Я.* Вторая книга. Париж: YMCA-Press, 1978. – 714 с.
179. *Мандельштам О.Э.* Собрание сочинений: В 4 т. / Сост.: С. Василенко, П. Нерлер, А. Никитаев, Ю. Фрейдин. Т. 4. Письма. М.: Арт-Бизнес-Центр, 1997. – 608 с.
180. *Мейерхольд В.Э.* Статьи, письма, речи, беседы. / Ком. А. В. Февральского: В 2 ч. М.: Искусство, 1968. Ч. 2. (1917 - 1939). – 643 с.
181. Переписка Блока с С.М. Соловьевым / Вступ. ст., публ. и коммент. Н.В. Котрелева, А.В. Лаврова. Лит. наследство. М.: Наука, 1980. Т. 92, ч. 1. С. 308-413.
182. Райнер Мария Рильке. Борис Пастернак. Марина Цветаева. Письма 1926 года. М.: Книга, 1990. – 237 с.
183. *Римский-Корсаков Н.А.* Полное собрание сочинений. Т. 5. Литературные произведения и переписка. М.: Государственное музыкальное издательство, 1963. – 591 с.
184. *Сабанеев Л.Л.* Воспоминания о Скрябине. М.: Классика-XXI, 2000. – 400 с.
185. *Соловьёв С.М.* Crurifragium. Стихи и проза. / С.М. Соловьев. М.: [тип. т-ва А.И. Мамонтова], 1908. – 167 с.
186. *Хлебников В.Ф.* Собрание сочинений в 6 т.: Т. 1. Литературная автобиография. Стихотворения 1904–1916. / Под общ. ред. Р.В. Дуганова. Сост., подгот. текста и примеч. Е.Р. Арензона и Р.В. Дуганова. М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2000. – 542 с.
187. *Цветаева М.И.* Собрание сочинений: В 7 т. Т. 4. Воспоминания о современниках. Дневниковая проза / Сост., подгот. текста, послесл. и коммент. А.А. Саакянц и Л.А. Мнухина. М.: Эллис Лак, 1994. – 686 с.

188. *Цветаева М.И.* Собрание сочинений: В 7 т. Т. 6. Письма / Сост., подгот. текста и коммент. Л.А. Мнухина; Вступ. ст. А.А. Саакянц. М.: Эллис Лак, 1995. – 798 с.
189. *Amendola Kühn E.* Vita con Giovanni Amendola, Firenze: Parenti, 1960. – 636 c.
190. *Bejor M*. Dino Campana a Bologna (1911-1916), Bagnacavallo: Societa Tipografica Editrice, 1943. – 39 p.
191. *Calvino I.* «Il comunista dimezzato», intervista di Carlo Bo, 1960 // Id. Eremita a Parigi: pagine autobiografiche. Milano: A. Mondadori, 1994. P. 139-148.
192. *Campana D.* La mie lettere. A cura di G. Cacho Millet. Milano: Scheiwiller, 1978. – 254 p.
193. *Campana D.* Opere e contributi, a cura di E. Falqui, prefazione di Mario Luzi, note di Domenico De Robertis e S. Ramat. Firenze: Vallecchi, 1972. – 280 p.
194. *Campana D.* Souvenir d'un pendu. Carteggio 1910–1931, con documenti inediti e rari, a cura di G. Cacho Millet, Napoli, 1985. – 307 p.
195. *Campana D*. Taccuinetto faentino inedito. A cura di Domenico De Robertis, prefazione di Enrico Falqui. Firenze: Vallecchi, 1960. – 70 p.
196. *Campana D.* Taccuini, edizione critica e comment di F. Ceragioli, Pisa: Scuola Normale Superiore, 1990. – 325 p.
197. Dino Campana sperso per il mondo. Autografi sparsi 1906-1918, a cura di G. Cacho Millet, Firenze: Olschki, 2000. – 241 p.
198. I portici della poesia: Dino Campana a Bologna (1912-1914), a cura di M.A. Bazzocchi e G. Cacho Millet, Bologna: Patròn, 2002. – 196 p.
199. Il testamento di Luigi Santucci "Andare a caccia di gioia" [Electronic resource] // Famiglia oggi. Anno XXII - N. 11 novembre 1999. URL: http://www.stpauls.it/fa_oggi00/1199f_o/1199fo48.htm (accessed: 12.07.2015).
200. *Papini G.* Jurghis Baltrusaitis // Passato Remoto (1885-1914), Firenze: L'Arco, 1948. P. 155.
201. *Pariani C.* Vita non romanzata di Dino Campana: con un'appendice di lettere e testimonianze. Milano: SE, 2002. 161 p.

202. *Ravagli F.* Dino Campana e i goliardi del suo tempo. Firenze: Marzocco, 1942. 197 p.
203. *Roncalli M.* Giuseppe De Luca e Venceslao Ivanov. L'incontro di due anime e alcune lettere inedite // Europa Orientalis. 21 (2002): 2. P. 19-60.
204. *Soffici A.* Ricordi di vita artistica e letteraria, Firenze: Vallecchi, 1942. – 274 p.
205. *Ungaretti G.* Lettere a Giovanni Papini, a cura di M.A. Terzoli, introduzione di L. Piccioni, Milano: Mondadori, 1988. – 355 p.

Социально-политические и программные статьи, рецензии, манифесты, интервью, каталоги и проч.:

206. *Иванов В.И.* Некролог М. Лохвицкой // Вопросы жизни, 1905. № 9. С. 292-293
207. *Измайлов А.А.* Мирра Лохвицкая (некролог) // Биржевые ведомости, 1905, 30 августа.
208. Каталог выставки «Сто лет французской живописи» (1812-1912), устроенной журналом «Аполлон» и Institute fransais de St.Pb.: Выставка "Сто лет французской живописи (1812-1912)". СПб.: Аполлон, 1912. – 148 с.
209. *Устрялов Н.В*. Итальянский фашизм. М.: Вузовская книга, 1999. – 192 с.
210. *Boccioni U.* Contro la vigliaccheria artistica italiana // «Lacerba», I, settembre, 1913. № 17. P. 190-191.
211. *Boccioni U.* I futiristi plagiati in Francia // «Lacerba», I, 7, 1 aprile 1913. P. 66-68.
212. *Flora F.* Orfeo o l'umana civiltà delle lettere. // «Beltempo», I / 01. Roma, 1940. P. 103-104.
213. *Flora F.* Orfismo della macchina // «Aretusa», Napoli: Giuseppe Casella. I / 01 marzo-aprile, 1944. P. 80-82.
214. Il programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia, Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 11 marzo 1984.
215. Italy // «The Theosophist», vol. XXII, № 4 / 01. 1901. P. 246.
216. *Lister R.* Notes on modern Italian stone-worship and folklore // «The Theosophist», vol. XXII, № 4 / 01. 1901. P. 226-231.

217. *Marinetti F.T.* e Fillia. Manifesto dell'arte sacra futurista // Teoria e invenzione futurista, a cura di L. De Maria. Milano: Mondadori, 1990. P. 201-225.
218. *Martinoli E.* Un preannunziatore della nuova Europa: Rudolf Steiner // La Vita Italiana. Rassegna politica, pubblicazione mensile de «Il Regime fascista», XXX, 363. Giugno 1943. P. 555-566.
219. *Papini G.* Franche spiegazioni (A proposito di rinascenza spirituale e di occultismo) // «Leonardo», V. № 2. Aprile-giugno 1907. P. 129-143.
220. Pascoli G. La base scientifica del mio socialismo // "La Gazzetta di Messina" del 17 dicembre 1901.
221. *Pascoli G.* La grande proletaria s'è mossa «La Tribuna» del 27 novembre 1911 [Electronic resource] // La grande proletaria si è mossa. Discorso di Giovanni Pascoli in esaltazione dell'impresa di Libia. URL: http://www.andreaconti.it/alternat/storia06.html (accessed: 12.07.2015).
222. *Reghini A.* Giordano Bruno smentisce Rastignac // «Leonardo». IV. № 19. Febbraio 1906. P. 51-54.
223. *Savinio A.* Orfeo (1948) // Id. Scatola sonora, Torino: Einaudi, 1977. P. 187-188.
224. *Savinio A.* Parlo di Orfeo Vedovo, Conversazione radiofonica, RAI, Roma, 9 novembre 1950 // Id. Scatola sonora, Torino: Einaudi, 1977. P. 443-444.
225. Ungaretti spiega la poesia del Porto sepolto. Dall'archivio RAI, una serie di interviste rilasciate negli anni '60 dal poeta Giuseppe Ungaretti (1888–1970). [Electronic resource] // You Tube / Emanuele Contu. 04.03.2012. URL: http://www.youtube.com/watch?v=AykcxObmUM4 (accessed: 17.07.2015).

Дополнительные источники

Библия:

226. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. Лондон: Richard Clay Ldt, Bungay, Suffolk, 1989. – 300 с.

Труды по истории религии, философские, богословские и теософские работы:

227. *Бердяев Н.А*. Истоки и смысл русского коммунизма, Репринтное воспроизведение издания YMCA-PRESS, 1955 г. М: Наука, 1990. – 224 с.
228. *Бердяев Н.А.* О новом религиозном сознании // Sub specie aeternitatis. Опыты философские, социальные и литературные (1900–1906). М.: Канон+, 2002. С. 38-383.
229. *Бердяев Н.А.* Самопознание (опыт философской автобиографии). М.: Международные отношения, 1990. – 336 с.
230. *Бердяев Н.А.* Судьба России. М.: Эксмо, 2007. – 638 с.
231. *Блаватская Е.П.* Книга Орфея. М.: Сфера, 2001. – 240 с.
232. *Булгаков С.Н.* Свет невечерний. М.: Республика, 1994. – 415 с.
233. *Зелинский Ф.Ф.* История античной культуры. М.: Изд-во товарищества И.Д. Сытина, 1915. Ч. 1. – 204 с.
234. *Иванов В.И*. Дионис и Прадионисийство. Баку: 2-я Государственная типография, 1923. – 303 с.
235. *Иванов В.И.* Родное и вселенское /Сост., вступ. ст. и прим. В.М. Толмачёва. М.: Республика, 1994. – 428 с.
236. *Ильин И.А.* Собрание сочинений в 10 томах. Т. 7. О большевизме и коммунизме; Мученичество: Церковь в советском государстве; Советский Союз – не Россия; О национальном призвании России; Творческая идея нашего будущего. / сост., вступит. ст. и коммент. Ю.Т. Лисицы. М.: Русская книга, 1998. – С. 476.
237. *Мензис А.* История религии: Очерк первобытных верований и характер великих религиозных систем / Пер. с англ. М. Чепинской. СПб.: Издание Ф. Павленкова., 1897. – 336 с.
238. *Ницше Ф.* Рождение трагедии из духа музыки // Ницше Ф. Собр. соч. в пяти томах. / Ф. В. Ницше ; сост. И. Кивель. Т. 1. М.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2011. С. 17-156.

239. *Ницше Ф.* Так говорил Заратуштра // Ницше Ф. Собр. соч. в пяти томах. / Ф. В. Ницше ; сост. И. Кивель. Т. 3. М.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2011. С. 19-304.
240. *Рейнак С.* Орфей. Всеобщая история религий. Перевод с седьмого французского издания под ред. А.Е. Яновского. Вып. 1. М.: «Факел», 1919. – 176 с.
241. *Флоренский П.А.* Космические антиномии Иммануила Канта // Флоренский П.А. Сочинения в четырех томах. Т. 2. М.: Мысль, 1996. С. 3-34.
242. *Флоровский Г.В.* Пути русского богословия. Париж: YMCA-Press, 1937, 3-е издание (репринт) – Вильнюс, 1991. – 574 с.
243. *Хрисанф (Ретивцев В.Н.).* Религии древнего мира в их отношении к христианству: Историческое исследование. СПб., 1878. Т. 3. – 675 с.
244. *Шюре Э.* Великие посвященные: Очерк эзотеризма религий / Пер. с фр. Воспр. изд. 1914 г. Москва: АиФ-Принт, 2001. – 441 с.
245. *Macchioro V.* Zagreus. Studi intorno all'orfismo. Firenze: Vallecchi editore, 1930. – 627 p.
246. *Mallarmé S.* Les Dieux antiques. Paris: Rothschild, 1880. – 320 p.
247. *Schuré E.* Les Grands Initiés. Esquisse de l'histoire secrète des religions. Paris: Perrin, 1931. – 558 p.

<u>Орфические гимны:</u>

248. *Новосадский Н.И.* Орфические гимны. Варшава, 1900. – 242 с.
249. Орфические гимны (пер. *О.В. Смыки*) // Античные гимны / Сост. и общ. ред. *А.А.Тахо-Годи*. М.: Изд-во МГУ, 1988. С. 177-267.
250. *De Lisle L.* Hésiode, Hymnes orphiques, Théocrite, Biôn, Moskhos, Tyrtée, Odes anacréontiques. Traduction nouvelle. Paris: Alphonse Lemerre, 1869. – 367 p.

<u>Работы античных и средневековых авторов, древняя восточная литература:</u>

251. *Аполлодор.* Мифологическая библиотека. Подгот. изд. В.Г.Борухович. Л: Наука, Ленинградское отделение, 1972. – 214 с.
252. *Аполлоний Родосский.* Аргонавтика. / Пер. и примеч. Г. Ф. Церетели, послесл. Ф. А. Петровского. Тб., Мецниереба. 1964. – 349 с.
253. *Аристофан*. Комедии / Пер. с древнегреч. А. Пиотровского; Коммент. В. Н. Ярхо. Калининград: Янтар. сказ, 1997. – 381 с.
254. *Валерий Флакк.* Аргонавтика. Книга Первая / Valeri Flacci Argonautica. Liber Primus. М.: «Импэто», 2013. – 104 с.
255. *Вергилий.* Буколики. Георгики. Энеида / Пер. с латинск. / Вергилий; авт. вступит. ст. С. Шервинский. М.: АСТ, 2000. – 512 с.
256. *Гань Бао.* Записки о поисках духов / Перевод с китайского Л.Н. Меньшикова. СПб.: «Азбука», 2000. – 378 с.
257. *Гигин.* Астрономия / Пер. и комм. А. И. Рубана. Вступ. ст. А. В. Петрова. (Серия «Античная библиотека». Раздел «Античная история»). СПб.: Алетейя. 1997. – 224 с.
258. *Гигин*. Мифы / Пер. с латинск. / Гигин; пер. Д.О. Торшилов; общ. ред. А.А. Тахо-Годи. – 2-е изд., испр. СПб.: Алетейя, 2000. – 360 с.
259. Гомеровские гимны // Античные гимны / Сост. и общ. ред. А.А.Тахо-Годи. М.: Изд-во МГУ, 1988. С. 57-140.
260. *Диодор Сицилийский.* Историческая библиотека / пер. И. Алексеева. Т. 1-6. СПб., 1774-1775. [Electronic resource] Английский перевод текста Диодора Сицилийского. URL: http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Diodorus_Siculus/home.html (accessed: 17.07.2015).
261. *Диодор Сицилийский.* Историческая библиотека. Кн. I-V. Греческий текст Диодора Сицилийского. [Electronic resource] // Diodorus Siculus Bibliotheca Historica, Books I-V. Immanuel Bekker, Ludwig Dindorf, Friedrich Vogel, Immanel Bekker, Ed. URL: http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=urn:cts:greekLit:tlg0060.tlg001.perseus-grc1 (accessed: 17.07.2015).

262. *Диодор Сицилийский.* Историческая библиотека: Кн. IV – VII. Греческая мифология. Изд. 2-е. СПб: «Алетейя», 2005. – 377 с.
263. *Диодор Сицилийский*. Историческая библиотека: Кн. I. Гл. 11-27 / Пер. О.А. Васильевой. // Древний Восток и античный мир. Труды кафедры истории древнего мира ист. фак. МГУ. Вып. 3. М., 2000. С.106-123.
264. *Еврипид*. Геракл / Пер. А. Содомори // Еврипид. Трагедии. К.: Основы, 1993. С. 153-198.
265. *Лебедев А.В.* (сост.) Фрагменты ранних греческих философов. Ч.1: От эпических теокосмогоний до возникновения атомистики. М.: Наука. 1989. – 576 с.
266. *Овидий.* Матаморфозы / Публий Овидий Назон. Пер. с латинск. С. Шервинского. М.: Художественная литература, 1977. – 430 с.
267. *Павсаний*. Описание Эллады. В 2 т. / Пер. С.П. Кондратьева; под ред. Е.В. Никитюк. Т. II. Описание Эллады: книги V–X. СПб.: Алетейя, 1996. С. – 592 с.
268. *Пиндар.* Пифийские песни [Электронный ресурс] // Пиндар, Вакхилид. «Оды. Фрагменты». М.: Наука, 1980. URL: http://ancientrome.ru/antlitr/pindar/pindar04.htm (дата обращения: 17.07.2015).
269. *Платон.* Государство / Пер. с древнегреч. А.Н. Егунов. Примеч. А.А. Тахо-Годи // Платон. Собрание сочинений в четырех томах. / Под общ. ред. А.Ф. Лосева и В.Ф. Асмуса; Т. 3. М.: Мысль, 1994. С. 79-420.
270. *Платон.* Ион / Пер. с древнегреч. Я.М. Боровского // Платон. Собрание сочинений в четырех томах. / Под общ. ред. А.Ф. Лосева и В.Ф. Асмуса; Т. 1. М.: Мысль, 1990. С. 372-385.
271. *Платон.* Письма / Пер. с древнегреч. С.П. Кондратьева // Платон. Собрание сочинений в четырех томах. / Под общ. ред. А.Ф. Лосева и В.Ф. Асмуса; Т. 3. М.: Мысль, 1994. С. 460-516.
272. *Платон*. Теэтет / Пер. с древнегреч. Т.В. Васильевой // Платон. Собрание сочинений в четырех томах. / Под общ. ред. А.Ф. Лосева и В.Ф. Асмуса; Т. 2. М.: Мысль, 1994. С. 192-274.

273. *Платон.* Тимей / Пер. с древнегреч. С.С. Аверинцева // Платон. Собрание сочинений в четырех томах. / Под общ. ред. А.Ф. Лосева и В.Ф. Асмуса; Т. 3. М.: Мысль, 1994. С. 421-500.
274. *Платон.* Федр / Пер. с древнегреч. А.Н. Егунов. Примеч. А.А. Тахо-Годи // Платон. Собрание сочинений в четырех томах. / Под общ. ред. А.Ф. Лосева и В.Ф. Асмуса; Т. 2. М.: Мысль, 1994. С. 135-191.
275. *Плутарх.* De sera numinis vindicta 566b: Пер. Л. А. Ельницкого // Плутарх. Исида и Осирис. / Сост. С. И. Еремеева. (Серия «Вершины мистической философии»). Киев, Уцимм-Пресс. 1996. С. 128-171.
276. Повесть о Савитри // Махабхарата. Книга третья. Лесная (Аранньякапарва) / Пер. с санскрита, предисловие и комментарий Я.В. Василькова и С.Л. Невелевой. М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1987. С. 554-571.
277. *Фемистий.* Речи // Вопросы древней истории. 1948. № 3. С. 259-265.
278. *Филострат.* Жизнь Аполлония Тианского / Изд. подг. Е.Г. Рабинович. Отв. ред. М.Л. Гаспаров. М.: Наука, 1985. – 330 с.
279. *Фичино М.* Платоновское богословие о бессмертии душ. // Кудрявцев О.Ф. (сост.) Чаша Гермеса: Гуманистическая мысль эпохи Возрождения и герметическая традиция. М.: Юристъ, 1996. С. 176-212.
280. *Фотий.* Библиотека / Фрагменты // Памятники византийской литературы IX-XIV вв./ Отв. ред.: Фрейберг Л.А. М.: Наука,1969. С.39-47.
281. *Фотий.* Библиотека. Кн. 166-280 (фрагменты). Английский перевод [Electronic resource] // Photius: The Bibliotheca. Translated into English by J.H. Freese. URL: http://www.tertullian.org/fathers/photius_copyright/index.htm (accessed: 17.07.2015).
282. *Цицерон.* О природе богов. Книга III [Электронный ресурс] // Марк Туллий Цицерон. Философские трактаты. М.: Наука, 1985. URL: http://ancientrome.ru/antlitr/t.htm?a=1422369003 (дата обращения: 17.07.2015).
283. Эпос о Гильгамеше («О все видавшем») / Перевод с аккадского И. М. Дьяконова. М. – Л.: Издательство Академии наук СССР, 1961. – 216 с.

284. *Эратосфен.* Превращения в созвездия (Катастеризмы) // Небо, наука, поэзия. Античные авторы о небесных светилах, об их именах, восходах, заходах и приметах погоды. М.: Изд-во МГУ, 1992. С. 62-87.
285. *Эсхил*. Трагедии / Перевод С. Апта. М.: АСТ, 2001. – 381 с.
286. *Ficino M.* De Sole // Prosatori latini del Quattrocento, a cura di Eugenio Garin. Torino: Einaudi, 1976, vol. VII. P. 991-995.
287. *Ficino M.* El libro dell'amore, a cura di Sandra Niccoli, Firenze: Olschki 1987. – 232 p.

Художественные произведения, трактаты, письма, статьи:

288. *Алигьери Данте.* Божественная комедия. / Пер. с итальянского М. Лозинского. М.: Иностранка, 2013. – 768 с.
289. *Балашов Д.М.* Русский былинный эпос (I) // Былины в 25 томах / Под ред. А.А. Горелова. Т. 1. М.: ТЕРРА Книжный клуб, 1998. – 512 с.
290. *Бродский И.А.* Натюрморт // Сочинения Иосифа Бродского: в 6-ти тт. / сост. Г. Ф. Комаров: под ред. Я. А. Гордина. СПб.: Пушкинский фонд, 1992. Т. II. Стихотворения, 1964-1971. С. 273-274.
291. *Бродский И.А.* «Определение поэзии» // Иосиф Бродский. Сочинения. СПб.: Пушкинский фонд, 1992. Т. 1. С. 30-31.
292. *Бродский И.А.* В тени Данте / И. А. Бродский // Иностранная литература. №12. 1996. С. 15-16.
293. *Бродский И.А*. Нобелевская лекция // Иосиф Бродский. Сочинения. СПб.: Пушкинский фонд, 1992. Т. 1. – 301 с.
294. *Бродский И.А.* Сочинения Иосифа Бродского: в 6-ти тт. / сост. Г. Ф. Комаров: под ред. Я. А. Гордина. Т.VI: Эссе книги "On Grief and Reason". СПб.: Пушкинский фонд, 2000. – 453 с.
295. *Княжнин Я.Б.* Избранные произведения. Л.: Советский писатель, 1961. – 772 с.

296. *Малларме С.* Стихи / Перевод с французского Вадима Алексеева // Алексеев В.В. Album Romanum: Коллекция переводов. М.: Прометей, 1989. С. 89-93.
297. *Рильке Р.М.* Сонеты к Орфею /Пер. с нем. А. Пурина. СПб.: Азбука-классика, 2002. –192 с.
298. *Шелли П.Б.* Великий Дух: Стихотворения / П. Б. Шелли; пер. с англ. К.Д. Бальмонт. М.: ТОО "Летопись", 1998. – 415 с.
299. *Шмелев И.С.* Лето Господне: повесть / Иван Шмелев. М.: Дет. лит., 2013. – 526 с.
300. *Apollinaire G.* I pittori cubisti. Meditazioni estetiche, trad. it. di Franca Minoia, Milano: SE, 1996. – 78 p.
301. *De' Medici L.* Comento de' miei sonetti // L. de' Medici. Tutte le opere, a cura di P. Orvieto. Roma: Salerno Editrice, 1992, V. I. P. 372-376.
302. *Delaunay R.* Du cubisme à l'art abstrait. Paris: S.E.V.P.E.N., 1957. – 414 p.
303. *Ficino M.* Le divine lettere del gran Marsilio Ficino / tradotte in lingua toscana da Felice Figliucci senese; a cura di S. Gentile. Roma: Edizioni di storia e letteratura, 2001. Vol. I. – 320 p. Vol. II. – 213 p.
304. *Leopardi G.* Zibaldone di pensieri. edizione critica e annotata a cura di G. Pacella. Milano: Mondadori, 1991. Vol. 1. – 2341 p.
305. Mitografo Vaticano. Scriptores rerum mythicarum latini tres Romae nuper reperti, ed. G.H. Bode, Hildesheim: G. Olms, 1968. – 391 p.
306. *Petrarca F.* Il Canzoniere. I Trionfi / con introduzione, notizie bio-bibliografiche e commenti di A. Moschetti. Milano: F.Vallardi, 1908. – 517 p.
307. *Petrarca F.* Rime disperse di Francesco Petrarca, o a lui attribuite raccolte, a cura di A. Solerti; introduzione di V. Branca ; postfazione di P. Vecchi Galli. Firenze: Le Lettere, 1997. – 425 p.
308. *Poliziano A.* Le stanze. L'Orfeo. Le rime. Milano: Istituto editoriale italiano, 1900. – 235 p.
309. *Thiersch F.W.* Intorno due statue del Museo Vaticano e sulla espressione degli affetti nelle opera di arte antica. Lettera al Ch. Signor Cavaler Tambroni. Artocolo del Giornale Arcadico, LII. Roma: Presso Giuseppe Salviucci, 1823. – 28 p.

Научная литература

<u>Исследования мифа об Орфее в культуре:</u>

310. *Balmas E.* Appunti per un Orfeo in Francia Milano: CUSL, 1990. – 327 p.
311. *Bernstock J.E.* Under the Spell of Orpheus: The Persistence of a Myth in Twentieth-Century Art. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1991. – 264 p.
312. *Cabañas P.* El mito de Orfeo en la literatura española, Madrid: CSIC, 1948. – 415 p.
313. *Cannas A.* Lo sguardo di Orfeo, Roma: Bulzoni, 2004. – 156 p.
314. *Detienne M.* The Writing of Orpheus: Greek Myth in Cultural Context. Translated by J. Lloyd. London: Johns Hopkins University Press, 2002. – 216 p.
315. *Di Simone M.* Amore e morte in uno sguardo. Il mito di Orfeo e Euridice tra passato e presente, Firenze: Libri liberi, 2002. – 144 p.
316. *Ferrarese S.* Sulle tracce di Orfeo: storia di un mito. Pisa: Edizioni ETS, 2010. – 240 p.
317. *Friedman J.B.* Orpheus in the Middle Age. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1970. – 213 p.
318. *Henry E.* Orpheus with his Lute: Poetry and the Renewal of Life. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1992. – 321 p.
319. *Jesnick I.J.* The image of Orpheus in Roman mosaic, an exploration of the figure of Orpheus in Graeco-Roman art and culture with special reference to its expression in the medium of mosaic in late antiquity. Bar International series. London: Archaeopress, 1997. – 276 p.
320. *Kistler M.O.* Orphism and the Legend of Orpheus in German Literature of the Eighteenth Century. Thesis (Ph.D.) – University of Illinois at Urbana-Champaign, 1948. – 206 p.
321. *Kosinski D.M.* Orpheus in Nineteenth-Century Symbolism. Ann Arbor & London: UMI Research Press, 1989. – 428 p.
322. *Kushner E.* Le Mythe d'Orphee dans la litterature francaise contemporaine. Paris: Nizet, 1961. – 362 p.

323. *Marchenkov V. L.* The Orpheus myth and the Powers of Music. Interplay: Music in interdisciplinary dialogue; no. 7. Pendragon Press, Hillsdale, NY, 2009. – 181 p.
324. *Marrone L*. Il mito di Orfeo nella drammatica italiana, Napoli Arpino: Società tipografica Arpinate 1919 (1921). – 119 p.
325. *McGahey R.* The Orphic Moment: Shaman to Poet-Thinker in Plato, Nietzsche, and Mallarmé. Albany: State University of New York Press, 1994. – 213 p.
326. *Partridge C.* The Lyre of Orpheus: Popular Music, the Sacred, and the Profane. Oxford: Oxford University Press, 2013. – 368 p.
327. *Rehm W*. Orpheus. Der Dichter und die Toten. Selbstdeutung und Totenkult bei Novalis – Hölderlin – Rilke, Düsseldorf: Verlag L. Schwann, 1950. – 704 S.
328. *Rietveld L*. Il trionfo di Orfeo. La fortuna di Orfeo in Italia da Dante a Monteverdi, Universiteit van Amsterdam, 2007. – 445 p.
329. *Segal C.* Orpheus: The Myth of the Poet. Baltimore, MD, and London: The John Hopkins University Press, 1989. – 256 p.
330. *Semmelrath H.* Der Orpheus-Mythos in der Kunst der italienischen Renaissance – Eine Studie zur Interpretationsgeschichte und zur Ikonologie, (Diss.) Köln 1994. – 198 p.
331. *Uzdavinys A.* Orpheus and the Roots of Platonism. London: The Matheson Trust, 2011. – 118 p.
332. *Warden J.* (ed.) Orpheus: Metamorphosis of a Myth. Toronto: University of Toronto Press, 1982. – 272 p.
333. *Wilkinson J.* Orpheus in Africa: fragmentation and renewal in the work of four African writers. Roma: Bulzoni, 1990. – 247 p.
334. *Wirl J.* Orpheus in der englischen Literatur, Wien und Leipzig: W. Braumtiller, 1913. – 102 S.
335. *Гнездилова Е.В.* Миф об Орфее в литературе первой половины XX века (Р. М. Рильке, Ж. Кокто, Ж. Ануй, Т. Уильямс): Дис. … канд. филол. наук: 10.01.03. / Е. В. Гнездилова. М.: МГУ им. М.В. Ломоносова, 2006. – 200 с.

336. *Дылыкова Ц.Д.* Орфический миф во французской культуре второй половины XX века: автореф. дис. … канд. культурологии. Чита: Забайкал. гос. гуманитар.-пед. ун-т им. Н.Г. Чернышевского, 2011. – 23 с.
337. *Дылыкова Ц.Д.* Орфический миф во французской культуре второй половины XX века: Дис. … канд. культурологии. Чита: Забайкал. гос. гуманитар.-пед. ун-т им. Н.Г. Чернышевского, 2011. – 142 с.
338. *Королева А.В.* Неоклассицистское балетное творчество И. Ф. Стравинского: к проблеме воплощения орфической концепции Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. М., 2005. – 25 с.

<u>Исследования орфизма и орфической литературы, работы религиоведов и археологов:</u>

339. *Bernabé A.* Poetae epici graeci testimonia et fragmenta. Pars 2, Orphicorum et Orphicis similium testimonia et fragmenta. Fasc. 1. Monachii et Lipsiae: K.G. Saur, 2004. – 394 p.
340. *Bernal M.* Black Athena: The Afroasiatic Roots of Classical Civilization, Volume III: The Linguistic Evidence. Rutgers University Press, 2006. – 848 p.
341. *Berr R.* Orpheus und Sibirien, Annette1. Aufl. Hamburg: Galgenberg. 1988. – 262 S.
342. *Brisson L.* Orphée et l'orphisme dans l'antiquité gréco-romaine. Aldershot, Hampshire; Brookfield, Vt.: Variorum, 1995. – 476 p.
343. *Brosse J., Jacquemard S.* Orphée ou l'initiation mystique. Paris: Bayard, 1998. – 267 p.
344. *Gruppe O.* Orpheus // Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie / Hrsg. W. H. Röscher. Leipzig, 1890–1894. Bd 3. S. 1058-1207.
345. *Guhtrie W.K.C.* Orpheus and Greek Religion: A Study of the Orphic Movement. Princeton: Princeton University Press, 1935. – 287 p.
346. *Herrero M.* Orphism and Christianity in late Antiquity. Thesis. Berlin; New York: W. de Gruyter, cop. 2010. – 442 p.

347. *Jourdan F.* Orphée et les chrétiens : la réception du mythe d'Orphée dans la littérature chrétienne grecque des cinq premiers siècles. 2, Pourquoi Orphée ? Paris: Belles Lettres, 2011. – 477 p.
348. *Jourdan F.* Orphée, du repoussoir au préfigurateur du Christ. Université Panthéon-Sorbonne (Paris) Thèse de doctorat: Philosophie: Paris, 2007. 2 vol. – 774 p.
349. *Kerenyi K.* Pythagoras und Orpheus // F. Althein et al. Aufsätze zur Geschichte der Antike und des Christentums. Berlin: Die Runde, 1937. S. 16-51.
350. *Kern O.* De Orphei Epimenidis pherecydis Theogoniis quaestiones criticae. Berolini: Libraria Nicolai, 1888. – 44 S.
351. *Kern O.* Orpheus. Berlin: Weidmann, 1920. – 693 S.
352. *Kern O.* Orphicorum Fragmenta. Berlin: Weidmann, 1922. – 407 S.
353. *Linforth I. M.* The Arts of Orpheus. Berkeley and Los Angeles, CA: University of California Press, 1941. – 376 p.
354. *Lobeck C.A.* Aglaophamus sive de theologiae mysticae Graecorum causis. - Regemontii Prussorum: Sumptibus fratrum Borntraeger, 1829. V. 1. – 783 S.
355. *Maass E.* Orpheus. Untersuchungen zur griechischen, römischen, altchristlichen Jenseitsdichtung und Religion. Beck, München 1895. Reprint: Scientia, Aalen 1974. – 334 S.
356. *Macchioro V.* Zagreus: Studi intorno all'Orfismo, Napoli: Vallecchi Editore Firenze, 1929. – 626 p.
357. *Otto W.F.* Dionysos, Mythos und Kultus. Frankfurter Studien zur Religion und Kultur der Antike, Bd. 4. Frankfurt am Main: V. Klostermann, 1933. – 169 S.
358. *Radcliffe G. Edmonds III.* 'Orphic' Gold Tablets and Greek Religion: Further along the Path. Cambridge: Cambridge University Press, 2011. – 396 p.
359. *Radcliffe G. Edmonds III*. Myths of the Underworld Journey: Plato, Aristophanes, and the 'Orphic' Gold Tablets. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. – 288 p.
360. *Radcliffe G. Edmonds III*. Redefining Ancient Orphism: A Study in Greek Religion. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2013. – 464 p.

361. *Schuster P.R.* De veteris Orphicae theogoniae indole atque origine. Nabu Press, 2010. – 110 p.
362. *West M.* The Orphic poems. Oxford; New York: Oxford University Press, 1983. – 275 p.
363. *Wilamowitz-Moellendorff U.* von, Der Glaube der Hellenen, 2 Bd. Berlin: Weidmannsche buchhandlung, 1931–1932. – 1032 S.
364. *Бухарин М.Д.* Индийские походы Диониса и Геракла в античной литературной традиции // Индия и античный мир. М.: Восточная литература, 2002. С. 138-190.
365. *Кереньи К.* Дионис. Прообраз неиссякаемой жизни. М.: Ладомир, 2007. – 319 с.
366. *Кузнецова А.С.* Шаманизм и орфическая традиция // Гуманитарные науки в Сибири. Новосибирск: Изд-во СО РАН, 2007, № 1. С. 49-53.
367. *Кулакова Л.А.* Символика античных мистерий // Символы в культуре. СПб.: СПбГУ, 1992. С. 3-20.
368. *Поветкин В.И.* Музыкальные древности Новгорода // Новгородские археологические чтения: Материалы научной конференции, посвященной 60-летию археологического изучения Новгорода и 90-летию со дня рождения основателя Новгородской археологической экспедиции А.В. Арциховского. 28 сентября – 2 октября 1992 г. Новгород, 1994. С. 67-74.
369. *Поветкин В.И.* Новгород музыкальный по материалам археологических исследований. Сезон раскопок 1995 г. // Новгород и Новгородская земля. История и археология: Материалы научной конференции. Новгород, 23-25 января 1996 г. Вып. 10. Новгород, 1996. С. 128-138.
370. *Русяева А.С.* Орфизм и культ Диониса в Ольвии // Вестник древней истории. 1978. № 1. С. 87-105.
371. *Толстой Н.И.* Религиозные верования древних славян // Очерки истории культуры славян. РАН, Ин-т славяноведения и балканистики. М.: Индрик, 1996. С. 145-160.

372. *Топоров В.Н.* Яйцо мировое // Мифы народов мира: Энциклопедия. М.: Наука, 1980. Т. 2. С. 629-631.
373. *Шауб И.Ю.* Италия-Скифия: культурно-исторические параллели / И.Ю. Шауб. М., СПб., 2008. – 155 с.
374. *Шауб, И.Ю.* Миф, культ, ритуал в Северном Причерноморье (VII-IV вв. до н.э.) / И.Ю. Шауб. СПб.: СПбГУ. Филологический фак-т, 2007. – 483 с.
375. *Элиаде М.* Испытание лабиринтом // Иностранная литература. М., 1999. № 4. С. 151-208.
376. *Элиаде М.* Космос и история: Избранные работы М.: Прогресс, 1987. – 312 с.
377. *Элиаде М*. Мифы, сновидения, мистерии. М.: Рефл-бук; Киев: Ваклер, 1996. – 288 с.
378. *Элиаде М.* Шаманизм: архаические техники экстаза, Киев: «София», 2000. – 480 с.

<u>Научные статьи, посвященные проблеме интерпретации мифа об Орфее в русской культуре:</u>

379. *Арефьева Н.Г.* Образ Орфея и орфизм в творчестве М. Волошина // Гуманитарные исследования. 2010. № 3. С. 112-113.
380. *Арефьева Н.Г.* Традиции орфических гимнов в поэзии М. Волошина. Вестник АГТУ, 2007. № 5 (40). С. 128-132.
381. *Асоян А.А.* Вячеслав Иванов и орфическая тема в культуре Серебряного века / А. А. Асоян // Вячеслав Иванов. Творчество и судьба: к 135-летию со дня рождения. М.: Наука, 2002. С. 25-33.
382. *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 (ред. Т. Л. Рыбальченко). Вып. 4: Судьба культуры и образы культуры в поэзии XX века. Томск: Изд-во Том. ун-та, 2002. С. 16-24.

383. *Асоян А.А.* Орфический миф в рецепции Серебряного века / А.А. Асо-ян // Античность и культура Серебряного века: к 85-ле-тию А.А. Тахо-Годи / [отв. ред., сост. Е. А. Тахо-Годи]. М.: Наука, 2010. С. 112-119.
384. *Бугаева Л.Д.* Орфическая медиация и спиритуальная трансформация. Мифопоэтика сюжета об Орфее и Эвридике в культуре первой половины XX века // Литература rite de passage. СПб.: Петрополис, 2010. С. 10-30.
385. *Глухова Е.В.* «Я, самозванец, "Орфей"». (Орфическая мифологема в символистской среде) // Владимир Соловьев и культура Серебряного века. М.: Наука, 2005. С. 248-256.
386. *Жогина К.Б.* Об «Орфее, поющем и умирающем в каждом поэте» (Миф М. Цветаевой об А. Блоке сквозь призму мифа об Орфее // Текст: Узоры ковра: Науч.-литер. Семинар «TEXTUS» СПб.: Ставрополь, 1999. Вып. 4. Ч. 2. С. 44-49.
387. *Кибальниченко С.А.* Основоположный орфический миф в творчестве Вячеслава Иванова. ФИЛОLOGOS. - Выпуск 12. Елец: ЕГУ им. И. А. Бунина, 2012. С. 64-73.
388. *Ковалева И.В.* Психея у Персефоны: об истоках одного античного мотива у Мандельштама // Новое литературное обозрение.2005. № 73. С. 203-211.
389. *Норина Н.В*. Спередeнюк А.Е. Образ Орфея в лирике Б. Поплавского // Международный научно-исследовательский журнал. №3 (3) 2012. С. 52-56.
390. *Ошеров С.А*. «Tristia» Мандельштама и античная культура // Записки Мандельштамовского общества. Т. 7. Мандельштам и античность, Сборник статей, М.: Изд-во РГГУ, 1995. С. 199-204.
391. *Рубинчик О.Е.* В поисках потерянного Орфея: композитор Артур Лурье // Звезда. 1997. № 10. С. 198-207.
392. *Силард Л.* «Орфей растерзанный» и наследие орфизма // Силард Л. Герметизм и герменевтика. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2002. С. 54-102.

393. *Соболевская Е.К.* Миф об Орфее, или скобка о повороте (на материале творческих рефлексий М. Цветаевой) // Δοξα/Докса: Зб. наук. праць з філософії та філології. – Вип.4: Грецький спадок і сучасність. Одеса, 2003. С. 372-385.
394. *Хмелева Н.* Райское виденье «Наше Наследие» № 66, 2003 [Электронный ресурс] // Наше наследие. Историко-культурный журнал. URL: http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/6609.php (дата обращения: 17.07.2015).
395. *Чагин А.И.* Орфей русского Монпарнаса: О поэзии Б.Поплавского // Российский литературоведческий журнал. 1997. №9. С. 286-312.

Критические статьи и исследования, посвященные вопросам итальянской культуры:

396. *Asor Rosa A.* “Canti Orfici” di Dino Campana // Letteratura Italiana Einaudi. Le Opere. Vol. IV.I, a cura di Alberto Asor Rosa. Torino: Einaudi, 1995. P. 32-36.
397. *Beccaria G.L.* L’autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D’Annunzio. Torino: Einaudi, 1975. P. 285-318.
398. *Bettinzoli A.* La lucerna di Cleante: Poliziano tra Ficino e Pico. Saggi di «Lettere italiane», vol. 65. Firenze: Leo S. Olschki, 2009. – 212 p.
399. *Bigongiari P.* Poesia Italiana del Novecento. Firenze: Vallecchi, 1965. – 324 p.
400. *Bonaffini L.* Campana, Dante e l'orfismo: componenti dantesche nei Canti orfici. // Da Italica, LVIII (Winter), 1981, № 4. P. 264-280.
401. *Bonifazi N.* Campana e Nietzsche // Id. Dino Campana. Roma: Edizioni dell’Ateneo, 1964. P. 21-71.
402. *Branca V.* Umanesimo della parola tra poesia, filologia, filosofia e scoperta della «Poetica» aristotelica // Branca V. Poliziano e l'Umanesimo della parola. Torino: Einaudi, 1983. P. 3-36.
403. *Cacho Millet G.* Dino Campana fuorilegge. Palermo: Novecento, 1985. – 126 p.
404. *Capaccioli M., Longo G., Olostro Cirella E.* L' astronomia a Napoli dal Settecento ai giorni nostri. Storia di un'altra occasione perduta. Napoli: Guida, 2009. – 328 p.

405. *Carducci G*. Delle poesie toscane di Angelo Poliziano, introd. aIl'ediz. cit. delle poesie volgari (ripubblicata in Opere, vol. XII. Bologna, 1936. P. 137-376.
406. *Cenacchi G*. I monti orfici di Dino Campana: un saggio, dieci passeggiate. Firenze: Edizioni Polistampa, 2003. – 224 p.
407. *Corsini E*. Orfeo senza Euridice: i "Dialoghi con Leuco" e il classicismo di Pavese // "Sigma" I, dicembre 1964, n. 3-4. P. 124-135.
408. *Guglielmi G*. Mito e Logos in Pavese // "Convivium", XXVI, 1956. P. 96-97.
409. *Rostovzeff M.I.* Mystic Italy. New York: Holt, 1927. – 176 p.
410. *Rusi M.* Dialogo e ritmo: il modello leopardiano nei "Dialoghi con Leuco" // Cesare Pavese oggi, Atti del convegno internazionale di studi di San Salvatore Monferrato, a cura di G. Ioli. Torino, 1989. P. 83-85.
411. *Chiari L.* Un poeta russo, Campana e il suo segreto: una fonte sconosciuta dei Canti Orfici, Faenza, [Liceo Torricelli], estratto da «Studi e ricerche del liceo Toriccelli di Faenza», volume 10, 2012. P. 53-76.
412. *Cigliana S*. Futurismo esoterico. Contributi per una storia dell'irrazionalismo italiano tra Otto e Novecento, 2a ed. Ampliata. Napoli: Liguori, 2002. P. 47-51.
413. *Contini G.* Innovazioni metriche italiane fra Otto e Novecento // Varianti e altra linguistica. Torino: Einaudi, 1970. P. 587-599.
414. *Corfiati C., De Nichilo M.* (cura di) Angelo Poliziano e dintorni: percorsi di ricerca. Bari: Cacucci, 2011. – 271 p.
415. *Cortellessa A.* Giovanni Pascoli: vita e opera. [Electronic resource] // Oilproject: Lezione «Giovanni Pascoli: vita e opera» A cura di: Andrea Cortellessa. URL: http://www.oilproject.org/lezione/riassunto-vita-pascoli-1383.html (accessed: 12.07.2015).
416. *Costa G.* Vico e il mito di Orfeo. Bollettino del Centro di Studi Vichiani. Nº 14-15, 1984-1985. P. 131-148.
417. *Debenedetti G.* Poesia italiana del Novecento. Quaderni inediti, Introduzione di P.P. Pasolini. Milano: Garzanti, 1974. – 247 p.

418. Dino Campana oggi: atti del Convegno: Firenze 18-19 marzo 1973. Firenze: Vallecchi, 1973. – 159 p.
419. Dino Campana. Una poesia europea musicale colorita: giornate di studio. Macerata, 12-13 maggio 2005, a cura di Marcello Verdenelli, Macerata: EUM, 2007. – 323 p.
420. *Drei S.* Orfeo, Ofelia e una piazza (con un'ipotesi sul titolo dei Canti Orfici), in «La Piè» LXXXII (2013), №1. P.10-15.
421. *Flora F.* La poesia ermetica, Terza edizione riveduta. Bari: Laterza, 1947. – 214 p.
422. *Foscolo U.* Discorso sul testo della Commedia di Dante // Discorso sul testo e su le opinioni diverse prevalenti intorno alla storia e alla emendazione critica della Commedia di Dante. Londra: Guglielmo Pickering, 1825. XL, XLVI, LVI. P. 75-77, 82.
423. *Galimberti C.* Dino Campana. Milano: Mursia, 1967. – 172 p.
424. *Garin E.* Filologia e poesia di Angelo Poliziano // La rassegna della letteratura italiana, LVIII, 1954. P. 349-367
425. *Garin E.* Ritratti di umanisti. Firenze: Sansoni, 1967. P. 131-162.
426. *Gerola G.* Dino Campana. Firenze: G.C. Sansoni, 1955. – 173 p.
427. *Ghisalberti F.* Arnolfo d'Orleans, un cultore di Ovidio nel secolo XII, in «Memorie del R. Istituto Lombardo di Scienze e Lettere». Milano: U. Hoepli, 1932. – 234 p.
428. *Ghisalberti F.* Giovanni del Virgilio espositore delle Metamorfosi. «Il Giornale dantesco», XXXIV. Firenze: Leo S. Olschki, 1933. – 110 p.
429. *Ghisalberti F.* Giovanni di Garlandia. Integumenta Ovidii, poemetto inedito del secolo XIII. Messina-Milano: G. Pricipato, 1933. – 79 p.
430. *Giovanni de' Bonsignori.* Ovidio Metamorphoseos vulgare (1375-1377). Ed. critica a cura di Ardissimo E.. Bologna: Commissione per i testi di lingua, 2001. – 766 p.
431. *Girardi E.N.* Lazzaro di Pirandello // Id. Letteratura italiana e religione negli ultimi due secoli. Milano: Jaca Book, 2008. P. 109-118.
432. *Giuliano B.* L'idea religiosa di Marsilio Ficino e il concetto di una dottrina esoterica. Cerignola: Scienza e diletto,1904. – 80 p.
433. *Gorni G.* Beatrice agli Inferi in Omaggio a Beatrice // Quaderno degli «Studi danteschi». XI, a cura di Rudy Abardo. Firenze: Le lettere, 1997. P. 143-158.

434. *Greco L.* Montale commenta Montale. Parma: Pratiche Editrice, 1980. – 174 p.
435. *Infelise M.* I libri proibiti. Bari-Roma: Laterza, 2001. – 153 p.
436. *Luti G.* L'unica arte possibile, in Sul filo della corrente. Fatti e figure della letteratura italiana del Novecento. Milano: Longanesi, 1975. P. 123-144.
437. *Maier B.* La critica polizianesca del Novecento // La rassegna della letteratura italiana, LVIII, 1954. P. 377-390
438. *Martelli M.* Il mito d'Orfeo nell'età laurenziana, in Orfeo e l'Orfismo. «Atti del Seminario Nazionale, Roma- Perugia, 1985-1991», a cura di A. Masaracchia. Roma: Gruppo editoriale internazionale, 1993. P. 332-333.
439. *Mengaldo P.V.* La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale. Milano: Feltrinelli, 1975. – 444 p.
440. *Menna F.* La linea analitica dell'arte moderna. Torino: Einaudi, 1984. – 124 p.
441. *Minervini F.S.* La proteiforme natura di Orfeo. Generi e modelli tra amore eterno e poesia assoluta // Angelo Poliziano e dintorni: percorsi di ricerca. Bari: Cacucci Editore. P. 125-148.
442. *Montale E.* Sulla poesia, a cura di G. Zampa. Milano: Mondadori, 1997. – 643 p.
443. *Onofrio M.* Dentro del cielo stellare...: la poesia orfica di Dino Campana. Roma: Edilet, 2010. – 675 p.
444. *Orselli C., Rescigno E.* et al. Grande storia della musica, Nascita dell'opera. Milano: Gruppo Editoriale Fabbri, 1983.
445. *Ossola C.* Giuseppe Ungaretti. Milano: Mursia, 1975. – 481 p.
446. *Ott C.* Montale e la parola riflessa. Milano: Francoangeli, 2006. – 311p.
447. *Panella G*. Dino Campana: La poetica dell'orfismo tra pittura e sogno, 12 febbraio, 2008. [Electronic resource] // Retroguardia 2.0- Il testo letterario quaderno elettronico di critica letteraria a cura di Francesco Sasso e Giuseppe Panella URL: https://retroguardia2.files.wordpress.com/2008/04/dino-campana-la-poetica-dellorfismo-tra-pittura-e-sogno-giuseppe-panella.pdf (accessed: 12.07.2015)
448. *Pasi M.* Teosofia e antroposofia nell'Italia del primo Novecento // Gian Mario Cazzaniga (a cura di), Storia d'Italia. Annali 25. Esoterismo. Torino: Einaudi, 2010. P. 569-598.

449. *Piccioni L.* Ungarettiana. Lettura della poesia, aneddoti, epsitolari inediti. Firenze: Vallecchi, 1980. – 290 p.
450. *Picotti G.B.* Tra il poeta e il lauro. Storia della letteratura italiana, LXV, 1915. P. 263-303
451. Poesia italiana del Novecento, a cura di E. Sanguineti. Torino: Einaudi, 1993 (1969). – 1146 p.
452. Poeti all'opera. Sul libretto come genere letterario, a cura di Andrea Landolfi e Giovanna Mochi. Roma: Artemide, 2013. – 309 p.
453. *Rossi A.* D'Annunzio e il Novecento, in «Paragone. Letteratura», XIX, 222, Agosto 1968. P. 23-54 e 226, dicembre 1968. P. 49-93
454. *Savarese G.* Egidio da Viterbo e l'orfismo a Roma: tra filologia e cabala (1505-1532) / Un frate neoplatonico e il Rinascimento a Roma: studi su Egidio da Viterbo, OESA // Analecta Augustiniana, Vol. 75 (2012). P. 103-115;
455. *Scavizzi G.* The myth of Orpheus in Italian Renaissance art, 1400-1600. // Warden J. (ed.) Orpheus: Metamorphosis of a Myth. Toronto: University of Toronto press, 1985. P. 111–163.
456. *Schiaffini A.* Gabriele D'Annunzio: arte e lingaggio // Id., Mercanti. Poeti. Un maestro. Milano–Napoli: Ricciardi, 1969. P. 77-131
457. *Sitzia S.* La poetica orfica nella tradizione letteraria italiana. [Electronic resource] // XI congresso dell'ADI Gli scrittori d'Italia. Il patrimonio e la memoria della tradizione letteraria come risorsa primaria. Napoli 26-29 settembre, 2007. URL: http://www.italianisti.it/FileServices/155%20Sitzia%20Susanna.pdf (accessed: 12.07.2015).
458. *Spinelli M.* Campana tra poesia e pittura: il suono nuovo di Dino Campana // Chroniques italiennes web 23 (2/2012). [Electronic resource] // Chroniques italiennes. Numéro 23 (2/2012) Série Web. URL: http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/Web23/Spinelli-Campana-tra-poesia.pdf (accessed: 12.07.2015).
459. *Testaverde T.* Montale, Ungaretti, Saba: guida alla lettura: cronologia delle vite e delle opere, parafrasi dei componimenti poetici, metrica, stile e temi, antologia critica e bibliografia. Milano: Alpha test, 2005. – 192 p.

460. *Thovez E.* Il pastore il gregge e la zampogna. Napoli: R. Ricciardi, 1926 (1910). – 389 p.
461. *Turchetta G.* Cultura di Dino Campana e significati dei «Canti Orfici» // «Comunità», XXXIX, № 187, novembre 1985. P. 359-417.
462. *Valentino L.* L'arte impure. Percorsi e tematiche del teatro di Alberto Savinio. Roma: Bulzoni. – 260 p.
463. *Vassalli S.* La notte della cometa. Torino: Einaudi, 2010. – 277 p.
464. Verdenelli M. Campana e le avanguardie // Bibliografia campaniana. Ravenna: Longo, 1985. P. 99-129.
465. Verso l'Ellade: dalla Città morta a Maia. «XVIII Convegno internazionale, Pescara, 11-12 maggio 1995». Pescara: Ediars, 1995. – 293 p.
466. *Warden J.* Orpheus and Ficino. // Warden J. (ed.) Orpheus: Metamorphosis of a Myth. Toronto: University of Toronto press, 1982. P. 85-110.
467. *Потапова З.М.* Культурная ситуация конца XIX — начала XX в.: Итальянская литература // История всемирной литературы: В 9 томах / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М.: Наука, 1983–1994. Т. 8. 1994. С. 257
468. Проблемы итальянистики. Вып. 4: Культура и литература Италии: Эпохи, стили, идеи. М.: РГГУ, 2011. – 227 с.
469. *Сабашникова А.А.* В час Химеры. Вступительная статья к Собранию сочинений Г. Д'Аннунцио. М.: Книжный клуб Книговек, 2010 [Электронный ресурс] // Lib.ru: "Классика". URL: http://az.lib.ru/d/d_annuncio_g/text_2010_v_chas_himery.shtml (дата обращения: 17.07.2015).

<u>Философия мифа и феномен мифопоэтики (книги, монографии, статьи):</u>

470. *Аверинцев С.С.* Архетипы // Мифы народов мира: Энциклопедия. М., 1980. Т. 1. С. 110.
471. *Аверинцев С.С.* Поэзия Вячеслава Иванова. // Вопросы литературы, № 8, Москва, 1975. С. 145-192.

472. *Аверинцев С.С.* Символ художественный. // София-Логос. Словарь. М., 2001. С. 155-161.
473. *Автономова Н.С.* Миф: хаос и логос // Заблуждающийся разум? : Многообразие вненаучного знания. М.: Политиздат, 1990. С. 30–57.
474. *Аймермахер К., Бомсдорф Ф., Бордюков. Г.* (ред.) Мифы и мифология в современной России. / Предисловие Ф. Бомсдорфа. М.: АИРО-XX, 2000. – 216 с.
475. *Альбедиль М.Ф.* Миф и реальность. СПб.: Вектор, 2014. – 256 с.;
476. *Телегин С.М.* Восстание мифа. М.: Век, 1997. – 192 с.
477. *Антонян Ю.М.* Миф и вечность. М.: Логос, 2001. – 464 с.
478. *Апинян Т.А.* Aesthesis et mythos: эстетика перед лицом неомифологизма // Эстетика сегодня: состояние, перспективы. Материалы научной конференции. 20-21 октября 1999 г. Тезисы докладов и выступлений. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 1999. С. 10-13.
479. *Апинян Т.А.* Мифология: теория и событие. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2005. – 281 с.
480. *Барт Р.* Мифологии М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2000. – 320 с.
481. *Батракова С.П.* Искусство и миф: Из истории живописи XX века. М.: Наука, 2002. – 215с.
482. *Брагина Л.М.* (ред.). Миф в культуре Возрождения. М.: Наука, 2003. – 362 с.
483. *Вико Дж.* Основания новой науки об общей природе наций: Пер. с итал. М.: Киев: “REFL-book” - “ИСА”, 1994. – 656 с.
484. *Воеводина Л.Н.* Мифология и культура. М.: Ин-т общегуманитарных исследований, 2002. – 384 с.
485. *Галанина Е.В.* Миф как реальность и реальность как миф: мифологические основания современной культуры. М.: «Академия Естествознания», 2013. – 129 с.

486. *Донченко А.П., Бурбулис Г.Э., Некита А.Г., Маленко С.А.* (ред.) Бренное и вечное. Социально-мифологические и политософские измерения идеологии в массовых обществах. Материалы Всерос. науч. конф. 9-10 октября 2007 г. Великий Новгород: НовГУ им. Ярослава Мудрого, 2007. – 365 с.
487. *Донченко А.П., Некита А.Г., Маленко С.А*. (ред.). Бренное и вечное. Политические и социокультурные сценарии современного мифа. Материалы Всерос. науч. конф. 11-12 октября 2005 г. Великий Новгород: НовГУ им. Ярослава Мудрого, 2005. – 267 с.
488. *Донченко А.П., Филиппов Г.Г., Некита А.Г., Маленко С.А.* (ред.). Бренное и вечное. Образы мифа в пространствах современного мира. Материалы Всерос. науч. конф., посвященной 10-летию философского факультета Новгородского гос. ун-та имени Ярослава Мудрого. 28-29 сентября 2004г. Великий Новгород: НовГУ им. Ярослава Мудрого, 2004. – 339 с.
489. *Ермолин Е.А.* Миф и культура. Ярославль: Яутман, 2002. – 124 с.
490. *Кантор В.К.* Любовь к двойнику. Миф и реальность русской культуры. Очерки / В.К. Кантор. М.: Научно-политическая книга, 2013. С. 23-38.
491. *Карлова О.А.* Миф разумный. М.: Московский писатель, 2001. – 203 с.
492. *Карлова О.А.* Миф и мифологическое сознание: гносеологические и онтологические основания: автореферат дис. . д-ра философ. наук / О. А. Карлова. Красноярск, 2001. – 43 с.
493. *Карлова О.А.* Миф разумный. М.: Московский писатель, 2001. – 203 с.
494. *Кассирер Э.* Миф и религия // Философские науки, 1991. №7. С. 97-134.
495. *Кереньи К., Юнг К.-Г.* Введение в сущность мифологии // Юнг К.-Г. Душа и миф: шесть архетипов. М.-К.: ЗАО «Совершенство» - «Рог'с-Boyal», 1997. – 395 с.
496. *Кессиди Ф.Х.* От мифа к логосу (Становление греческой философии). М.: «Мысль», 1972. – 312 с.
497. *Козлова С.М.* Мифология и мифопоэтика сюжета о поисках и обретении истины // Материалы к «Словарю сюжетов и мотивов русской литературы»: от сюжета к мотиву. / Отв. ред. В.И. Тюпа. Новосибирск. 1996. Вып. 1. С. 34-65.

498. *Козолупенко Д.П.* Миф на гранях культуры. М.: Канон +, 2005. – 212 с.
499. *Козолупенко Д.П.* Мифопоэтическое мировосприятие: [монография] / Д. П. Козолупенко. М.: Канон+, 2009. – 430 с.
500. *Коновалова Н.И*. Мифологема как свернутый сакральный текст // Политическая лингвистика. 2013. № 4. С. 209-215.
501. *Кортунов В.В*. Бегство от реальности (или Оборотная сторона телекоммуникационных технологий). М., 2003. – 166 с.
502. *Косарев А.Ф.* Философия мифа. Мифология и ее эвристическая значимость. М.: Per Se, 2000. – 302 с.
503. *Костина А.В*. Реклама как современная мифология. // Традиционная культура. 2000. № 1. С. 76-81.
504. *Кребель И.А*. Мифопоэтика Серебряного века: Опыт топологической рефлексии / И.А. Кребель. СПб.: Алетейя, 2010. – 592 с.
505. *Леви-Строс К.* Мифологики. В 4 т. М.; СПб.: Университетская книга, 2000. Т. 1. – 397 с.
506. *Лосев А.Ф.* Античная мифология в её историческом развитии. М.: . Государственное учебно-педагогическое издательство Министерства Просвещения РСФСР, 1957. – 620 с.
507. *Лосев А.Ф.* Аполлон» // Мифы народов мира. 2-е изд. М.: Российская энциклопедия, 1994. Т.1. М., 1994. С. 92-96.
508. *Лосев А.Ф.* Диалектика мифа. М.: Академический проект, 2008. – 303 с.
509. *Лосев А.Ф.* Мифология греков и римлян. М.: Мысль, 1996. – 975 с.
510. *Лосева И.Н.* Миф и религия в отношении к рациональному познанию // Вопросы философии. 1992. № 7. С. 58–71.
511. *Маковский М.М.* Язык - миф - культура. Символы жизни и жизнь символов. М.: Ленанд, 2014. – 320 с.
512. *Мелетинский Е.М.* (ред.) Мифологический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1990. – 672 с.
513. *Мелетинский Е.М.* Миф и двадцатый век // Избранные статьи. Воспоминания. М.: РГГУ, 1998. С. 419- 428.

514. *Мелетинский Е.М*. Миф и сказка //Фольклор и этнография. М.: Наука, 1970. С. 284-296.
515. *Мелетинского Е.М.* Поэтика мифа. М.: Восточная литература; РАН, 2000. – 407 с.
516. *Минц З.Г.* О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Творчество Блока и русская культура. Блоковский сб. III. Тарту, 1979. С. 118-158.
517. *Минц З.Г.* Поэтика русского символизма. СПБ.: Искусство-СПБ., 2004. С. 59-61.
518. *Мириманов В.Б.* Искусство и миф. Центральный образ картины мира. М.: Согласие, 1997. – 328 с.
519. Миф и художественное сознание XX века. / [отв. ред. *Хренов Н.А*.]; М.: Гос. ин-т искусствозн., 2011. – 686 с.
520. Миф, мечта, реальность: постнеклассические измерения пространства культуры / И. В. Мелик-Гайказян и др. М.: Науч. мир, 2005. – 255 с.
521. *Найдыш В.М.* Философия мифологии. XIX – начало XXI вв. М.: Альфа-М, 2004. – 544 с.
522. *Неклюдов С.Ю.* (ред.). Миф в фольклорных традициях и культуре новейшего времени. Чтения по истории и теории культуры. М.: РГГУ, 2009. – 136 с.
523. *Пивоев В.М.* Миф в системе культуры: Учебное пособие к специальному курсу. Петрозаводск: Петрозаводская государственная консерватория, 1991. – 216 с.
524. *Пивоев В.М.* Мифологическое сознание как способ освоения мира. Петрозаводск: Карелия, 1991. – 111 с.
525. *Пленков О.Ю.* Мифы нации против мифов демократии: немецкая политическая традиция и нацизм. СПб.: изд-во РХТИ, 1997. – 576 с.
526. *Погребная Я.В.* Актуальные проблемы современной мифопоэтики. Учебное пособие – М.: Флинта, 2011. С. 15-21.
527. *Полосин В.С.* Миф, религия, государство. М.: Ладомир, 1999. – 440 с.
528. *Пропп В.Я.* Русский героический эпос. М.: Лабиринт, 1999. С. 87-128.

529. *Рак И.В*. Египетская мифология. М.: ТЕРРА- Книжный клуб, 2004. – 320 с .
530. *Режабек Е.Я.* Мифомышление (когнитивный анализ). М.: Едиториал УРСС, 2003. – 304 с.
531. *Садовская И.Г.* Мифология. СПб.: «Алетейя», 2000. – 318с.
532. *Смазнова О.Ф*. Время и этос мифа. Диалектика мифотворчества в русской культуре XIX–XX веков. Великий Новгород.: НовГУ имени Ярослава Мудрого, 2007. – 324 с.
533. Смыслы мифа: мифология в истории и культуре. Сборник в честь 90-летия профессора М.И. Шахновича. Серия «Мыслители». вып. 8. СПб.: изд-во Санкт-Петербургского Философского Общества, 2001. – 300с.
534. Современная российская мифология // Сост. М.В. Ахметова. Серия «Традиция-текст-фольклор: Типология и семиотика». М.: РГГУ, 2005. – 285 с.
535. *Стеблин-Каменский М.М.* Миф. Ленинград.: Наука, 1976. – 103 с.
536. *Судаков В.Н.* Мифология воспитания: очерки теории развития и воспитания личности. Свердловск.: изд-во УрГУ, 1991. – 112 с.
537. *Тен В.* Миф и сказка: генезис и дифференциация [Электронный ресурс] // http://viktorten.ru/mif-i-skazka-genezis-i-differenciaciya/ (дата обращения: 10.10.2014.).
538. *Титаренко С.Д.* «Фауст нашего века»: Мифопоэтика Вячеслава Иванова / С. Д. Титаренко: монография. СПб.: ИД «Петрополис», 2012. – 654 с.
539. *Титаренко С.Д.* Миф как универсалия символистской культуры и поэтика циклических форм // Серебряный век: философско-эстетические и художественные искания / Под ред. С. Д. Титаренко. Кемерово.: КемГУ, 1996. С. 3-15.
540. *Топорков А.Л.* Теория мифа в русской филологической науке XIX века. М.: Издательство «Индрик», 1997. – 456 с.
541. *Топоров В.Н.* Неомифологизм в русской литературе начала XX века // А. Кондратьев На берегах Ярыни. Trento: Edizioni M.Y., 1990. С. 20-46.

542. *Топоров В.Н.* Несколько соображений о происхождении древнегреческой драмы (к вопросу об индоевропейских истоках) // Текст: семантика и структура. М., 1973. С. 95-118.
543. *Топоров В.Н.* О ритуале. Введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М.:Наука, 1988. С. 7-60.
544. *Ульяновский А.В*. Мифодизайн рекламы. СПб.: Алетейя, 1995. – 300 с.
545. *Фрэзер Дж. Дж*. Золотая ветвь. М.: АСТ МОСКВА, 2010. – 767 с.
546. *Хендерсон Дж.* Древние мифы и современный человек // Юнг К. Г., фон Франц М.-Л., Хендерсон Дж. Л., Якоби И., Яффе А. Человек и его символы / Под общ. ред. С.Н. Сиренко. М.: Серебряные нити, 2002. – 304 с.
547. *Хренов Н.А.* Миф в художественной картине мира / Н.А. Хренов // Мир психологии: научно-методический журнал / Ред. Д.И. Фельдштейн, А.Г. Асмолов. 1998. №3 июль-сентябрь 1998. С. 9-34.
548. *Хренов Н.А*. От эпохи бессознательного мифотворчества к эпохе рефлексии о мифе // Хренов Н.А.(ред.) Миф и художественное сознание XX века. М.: Государственный инсттитут искусствознания, 2011. – 686 с.
549. *Хюбнер К.* Истина мифа. М.: Республика, 1996. – 448 с.
550. *Чиндин И.В.* Миф. Реконструкция архаической ментальности. М.: МГИ им. Е. Р. Дашковой, 2013. – 164 с.
551. *Чиндин И.В*. Мифология культуры. Россия. 1900-1959 годы. М.: МГИ им. Е. Р. Дашковой, 2011. – 432 с.
552. *Шестов Н.И*. Политический миф теперь и прежде. М.: Олма пресс, 2005. – 414 с.
553. *Шинкаренко В.Д*. Смысловая структура социокультурного пространства: Миф и сказка. М.: КомКнига, 2005. – 208 с.
554. *Этинген Л.Е.* Мифологическая анатомия. М.: Изд-во "Институт общегуманитарных исследований", 2009. – 528 с.
555. *Яйленко Е.В*. Миф Италии в русском искусстве первой половины XIX века / Е. Яйленко. М.: Новое литературное обозрение, 2012. – 344 с.

556. *Barberi Squarotti G.* I miti e il sacro: poesia del Novecento. Cosenza : Pellegrini, 2003. P. 234-235.
557. *Bosetti G.* Mitopoesi in Alberto Savinio: dai miti greci al mito dell'infanzia // Visioni e archetipi, Il mito nell'arte sperimentale e di avanguardia del Novecento, a cura di F. Bartoli, R. Dalmonte, C. Donati. Trento: Dipartamento di Scienze Filologiche e Storiche, 1996. P. 105-106.
558. *Cantelmo M.* Nomi in codoce. Ungaretti e la mifopoesi novecentesca // "Humanitas", IV, 1999. P. 540-553.
559. *Dalmonte R.* La morte di Orfeo. Trento: Dipartimento di Scienze filologiche e storiche, 1994. P. 206-207.
560. *Gantz T.* Early Greek Myth: A Guide to Literary and Artistic Sources. Baltimore, MD, and London: The Johns Hopkins University Press, 1993. P. 174-175.
561. Il mito nella letteratura italiana. IV. L'età contemporanea (a cura di M. Cantelmo). Brescia: Morcelliana, 2007. – 715 p.
562. *Jesi F.* Letteratura e mito. Torino: Einaudi, 1968. P. 135-136.
563. *Ossani A.T.* Alberto Savinio: mito, teatro e fine dei modelli // Visioni e archetipi, Il mito nell'arte sperimentale e di avanguardia del Novecento. Trento : Dipartimento di Scienze filologiche e storiche, 1996. P. 451-481.
564. *Sitzia S.* Dopo Die Geburt der Tragödie: il mito di Dioniso Zagreo in Italia e in Russia nel primo Novecento. Between, vol. 1, n. 2. November 2011. [Electronic resource] // Between: Rivista dell'Associazione di Teoria e Storia Comparata della Letteratura. URL: http://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/271 (accessed: 12.07.2015).
565. *White J.J.* Mythology in the Modern Novel. Princeton: Princeton University Press, 1971. P. 182-185.

Научные статьи и фундаментальные труды по философии текста, теории и истории культуры:

566. *Автономова Н.С.* Открытая структура: Якобсон – Бахтин – Лотман – Гаспаров / Н. С. Автономова. М.: РОССПЭН, 2009. – 503с.

567. *Автономова Н.С.* Перевод как практика и перевод как рефлексия // Познание и перевод. Опыты философии языка / Н. С. Автономова. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2008. С. 486-504.
568. *Автономова Н.С.* Познание и перевод. Опыты философии языка.М.: РОССПЭН, 2008. –703с.
569. *Автономова Н.С.* Ю.М. Лотман, переходящий в память // Юрий Михайлович Лотман. Под ред. В.К. Кантора (Серия «Философия России второй половины XX века»). М.: РОССПЭН, 2009. – 400с.
570. *Адорно Т.В.* Негативная диалектика. М.: Научный мир, 2003. – 374 с..
571. *Арнольд И.В.* Проблемы диалогизма, интертекстуальности и герменевтики (в интерпретации художественного текста). СПб.: РГПУ им. А. Герцена, 1995. – 200 с.
572. *Арнольд И.В.* Семантика. Стилистика. Интертекстуальность. М.: Либроком, 2010. –448 с.
573. *Барт Р*. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. – 616 с.
574. *Батай Ж.* Эротика // «Проклятая часть»: Сакральная социология. М.: Ладомир, 2006. С. 491-706.
575. *Баткин Л.М.* Леонардо да Винчи и особенности ренессансного творческого мышления. М.: Искусство, 1990. С. 305-306.
576. *Бахтин М.М.* 1961 год. Заметки // Собр. Соч. в 7 т. Т.5. Работы 1940-х – начала 1960-х годов. М.: Русские словари, 1997. С. 330-364.
577. *Бахтин М.М.* Автор и герой в эстетической деятельности // Собр. Соч. в 7 т. Т. 1. Философская эстетика 1920-х годов, М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 2003. С. 67-264.
578. *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. – 504 с.
579. *Бахтин М.М.* Записи лекций по истории русской литературы. Записи Р.М. Миркиной // Бахтин М.М. Собр. Соч. в 7 т. Т. 2. М.: Русские словари, 2000. С. 211-409.

580. *Бахтин М.М.* К вопросам методологии эстетики словесного творчества // Бахтин М.М. Собр. Соч. в 7 т. Т. 1. М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 2003. С. 264-324.
581. *Бахтин М.М.* К вопросам самосознания и самооценки // Собр. Соч. в 7 т. Т.5. М.: Русские словари, 1997. С. 72-79.
582. *Бахтин М.М.* К философии поступка // Собр. Соч. в 7 т. Т. 1. Философская эстетика 1920-х годов, М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 2003. С. 7-68.
583. *Бахтин М.М.* К философским основаниям гуманитарных наук // Бахтин М.М. Собр. Соч. в 7 т. Т.5. М.: Русские словари, 1997. С. 7-12.
584. *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского // Собр. Соч. в 7 т. Т. 6. «Проблемы поэтики Достоевского», 1963, работы 1960-1970-х гг. М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 2002. С. 6-300.
585. *Бахтин М.М.* Рабочие записи 60-х – начала 70-х годов. // Бахтин М.М. Собр. Соч. в 7 т. Т.6. М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 2002. С. 371-439.
586. *Бахтин М.М.* Человек у зеркала // Бахтин М.М. Собр. Соч. в 7 т. Т.5. М.: Русские словари, 1997. С. 71.
587. *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. – 424 с.
588. *Бёрд Р.* А.Ф. Лосев и В.И. Иванов: корни религиозной герменевтики // Образ мира: структура и целое. Лосевские чтения. М., 1999. С. 225-233.
589. *Бёрд Р.* Символизм Вячеслава Иванова: от романтики к герменевтике //Вячеслав Иванов и его время: Материалы VII Междунар. Симпозиум. Вена, 1998. С. 99-111.
590. *Бибихин В.В.* Отдельные записи и отрывки из дневников. [Электронный ресурс] URL: http://uni-persona.srcc.msu.ru/site/authors/bibihin/notes.htm (дата обращения: 30.07.2015).
591. *Бибихин В.В*. Язык философии. М.: Прогресс, 1993. – 403 с.
592. *Библер В.С*. Михаил Михайлович Бахтин, или поэтика культуры. (На путях к гуманитарному разуму). М.: "Гнозис", 1991. –176 с.

593. *Богин Г.И.* К онтологии понимания текста // Вопросы методологии. 1991. №2. С.33-46.
594. *Богин Г.И.* Субстанциальная сторона понимания текста. Тверь, 1993. – 138 с.
595. *Бодрийяр Ж.* Система вещей М.: Рудомино, 1995. С. 110-112.
596. *Бойко М.Н*. XX век. «Вторая реальность» культуры и ее новые измерения (Фрейд – Шпенглер – Станиславский) // Искусство в ситуации смены циклов. М.: Наука, 2002. С. 212–223.
597. *Бонецкая Н.К.* Боги Греции в России / Н. К. Бонецкая // Вопросы философии. 2006. № 7. С. 113-128.
598. *Бочаров С.Г.* Событие бытия. М.М Бахтин и мы в дни его столетия // Сюжеты русской литературы. М.: Языки русской культуры, 1999. С. 503-521.
599. *Брудный А.А*. Психологическая герменевтика. М.: Лабиринт, 1998. – 336с.
600. *Бубер М.* Два образа веры. М.: Республика, 1995. – 464 с.
601. *Бычков В.В.* Эстетика отцов церкви. М.: Ладомир, 1995. – 593с.
602. *Вальденфельс Б.* Мотив чужого. Минск: Пропилеи, 1999. – 175 с.
603. *Варбург А.* Великое переселение образов. Исследование по истории и психологии возрождения античности / Пер. с нем. Е. Козиной. СПб.: «Азбука-классика», 2008. –382 с.
604. *Вдовина И.С.* Феноменология во Франции. М.: "Канон"+" РООИ "Реабилитация", 2009. – 400 с.
605. Винни Пух и философия обыденного языка. Алан Милн. Winnie Пух. Дом в Медвежьем Углу / Пер. с англ. Т. А. Михайловой и В. П. Руднева; Аналитич. ст. и коммент. В. П. Руднева. — Изд. 3-е, доп., исправл. и перераб. (Серия «XX век +»). М.: Аграф, 2000. – 320 с.
606. *Волкова П.С.* Реинтерпретация художественного текста (на материале искусства XX века): диссертация . доктора искусствоведения: 17.00.09 Краснодар, 2009. – 347 с.
607. *Гадамер Г.-Г.* Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. – 323 с.
608. *Гадамер Г.-Г.* Истина и метод: Основы филос. герменевтики: Пер. с нем./Общ. ред. и вступ. ст. Б. Н. Бессонова. М.: Прогресс, 1988. – 704 с.

609. *Гадамер Г.-Г.* О круге понимания //Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. С. 72-91.
610. *Гардзонио С.* Особенности лексики и образности «итальянского текста» русской поэзии // Текст. Интертекст, Культура. М.: «Азбуковник», 2001. С. 140-154.
611. *Гаспаров М.Л.* Взгляд из-за угла // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М.: «Гнозис», 1994. С. 299-303.
612. *Гаспаров М.Л.* Диалектика Лотмана // Ким Су Кван. Основные аспекты творческой эволюции Ю.М. Лотмана: «иконичность», «пространственность», «мифологичность», «личностность». М.: Новое литературное обозрение, 2003. – 176с.
613. *Гаспаров М.Л.* История литературы как творчество и исследование: случай Бахтина // Материалы Международной научной конференции 10 – 11 ноября 2004 года. Русская литература XX–XXI веков. Проблемы теории и методологии изучения. М., 2004. С. 8-10.
614. *Гаспаров М.Л.* М.М. Бахтин в русской культуре XX века, 1979 // Избранные труды в 3 т. М.: Яз. русск. культуры, 1997. Т. 2. С. 494-496
615. *Григорьев В.П., Фатеева Н.А.* Текст. Интертекст. Культура. Сб. докладов международной научной конференции (Москва, 4-7 апреля 2001 г.). М.: Азбуковник, 2001. – 608 с.
616. *Гуссерль Э.* Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. Т. 1.М.: ДИК, 1999. – 336 с.
617. *Гуссерль Э.* Картезианские размышления. СПб.: Наука, 1998. – 315 с.
618. *Деррида Ж.* «Голос и феномен» и другие работы по теории знака Гуссерля: Пер. с англ. / Ж. Деррида. СПб.: Алетейя, 1999. – 208с.
619. *Деррида Ж.* Письмо и различие. М.: Академический проект, 2000. – 495 с.
620. *Дильтей В.* Воображение поэта. Элементы поэтики/ Пер. с нем. А.В.Михайлова. // Дильтей В. Собрание сочинений в 6 тт. Под ред. А.В.Михайлова и Н.С.Плотникова. М.: Дом интеллектуальной книги, 2001. Т.4. – 538 с.

621. *Дильтей В.* Герменевтика и теория литературы. М.: Дом интеллектуальной книги, 2001. 237-262 с.
622. *Дридзе Т.М.* Интеракционные характеристики и классификация текстов (с учетом специфики интерпретационных сдвигов) / Т.М. Дридзе // Смысловое восприятие речевого сообщения (в условиях массовой коммуникации). М., 1976. С.173-187.
623. *Дридзе Т.М.* Социальная коммуникация как текстовая деятельность в семио-социопсихологии / Т.М. Дридзе // Общественные науки и современность. 1996. - №3. С. 145-152.
624. *Дьячкова Л.С.* Проблемы интертекста в художественной системе музыкального произведения // Интерпретация музыкального произведения в контексте культуры. Труды РАМ им. Гнесеных. Вып. 129. М., 1994. С. 17-41.
625. *Злотникова Т.С.* Чеховский текст как интертекст мировой культуры // Яр.пед вестник, 2004, № 1-2. С. 38-39.
626. *Золотухина-Аболина Е.В.* Проблема воображения: читая Микеля Дюфрена // The Humanities and Social sciences 2014, №1. С. 57-63.
627. *Иванов В.В.* «Значение идей М.М. Бахтина о знаке, высказывании и диалоге для современной семиотики» // сборник «Труды по знаковым системам» VI, Тарту, 1973. С. 5-40.
628. *Ивлева А.Ю.* Культурное пространство художественного текста: от символа-предела к символу-образу: диссертация . доктора философских наук: 24.00.01 Саранск, 2009. –344 с.
629. *Ильин И.П.* Культура как вечный диалог глухих со слепыми или актуальность компаративистики //Российская американистика в поисках новых подходов. М., 1998. С. 255-265.
630. *Ильин И.П.* Между структурой и читателем (Теоретические аспекты коммуникативного изучения литературы) //Теории, школы, концепции (Критические анализы). Художественная рецепция и герменевтика. М., 1985. С. 134-168.

631. *Ильин И.П.* Общефилософские проблемы интертекстуальности // В сб.ст.: Гуманитарные науки в творческом вузе, вып.2. М., 2008. С. 45-61.
632. *Ильин И.П*. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. М.: Интрада, 1988. – 256 с.
633. *Ильин И.П.* Постмодернизм. Словарь терминов / И.П.Ильин. М.: ИНИОН РАН- INTRADA , 2001. С. 296-299.
634. *Ильин И.П.* Словарь терминов французского структурализма / Сост. И.П. Ильин // Структурализм: "за" и "против". М., 1975. С. 450-461.
635. *Ильин И.П.* Стилистика интертекстуальности: Теоретические аспекты //Проблемы современной стилистики. М., 1989. С.186-207.
636. *Ильичев А.В.* Русская поэзия XVIII–XX веков: интертекстуальные связи: опыт анализа. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2007. – 199 с.
637. *Ингарден Р.* Очерки по философии литературы. Благовещенск: Благовещенский гуманитарный колледж им.И.А. Бодуэна де Куртенэ, 1999. – 184 с.
638. *Исупов К.Г.* Герминевтика Вячеслава Иванова // Символизм и герменевтика. – Siedice, (Opuscula slavica sedlcensia. 2012. T. I), 2012. С. 47-98.
639. *Исупов К.Г.* Русская эстетика истории. СПб.: Русский христианский гуманитарный институт, 1992. – 154 с.
640. *Исупов К.Г.* Судьбы классического наследия и философско-эстетическая культура Серебряного века / К .Г. Исупов. СПб.: Русская христианская гуманитарная академия, 2010. С. 7-160
641. *Исупов К.Г.* Философия и литература Серебряного века (сближения и перекрестки) // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов), книга 1. М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001. С. 69-130.
642. *Кондаков И.В*. "Лепые нелепицы" Корнея Чуковского: текст, контекст, интертекст // Общественные науки и современность. 2003. № 1. С. 158-176.
643. *Кондаков И.В.* Интертекст современной культуры / И.В.Кондаков // Полифония в культуре, тексте и языке. Каунас: Университет Витовта Великого, 2002. С. 14-25.

644. *Косериу Э.* Синхрония, диахрония, история // Новое в лингвистике. Вып. 3. М., 1963. С. 282-290.
645. *Кристева Ю.* Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Пер. с франц., сост., вступ. ст. Г.К. Косикова. М.: ИГ Прогресс, 2000. С. 427-457.
646. *Кузнецова И.В.* Интерпретация философских идей Ф. М. Достоевского представителями «нового религиозного сознания» в России (начало XX века).: Автореф. дис. . канд. филос. наук. М., 1990. – 21 с.
647. *Кузьмина Н.А.* Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка. М.: Либроком, 2009. – 272 с.
648. *Кузьмина Н.А.* Интертекст: тема с вариациями: Феномены языка и культуры в интертекстуальной интерпретации. М.: Либроком, 2011. – 272 с.
649. *Лахман Р.* Память и литература. Интертекстуальность в русской литературе XIX-XX веков. / Пер. с нем. Жеребин А.И. СПб.: ИД «Петрополис», 2011. С. 53-69.
650. *Леви-Строс К.* Структурная антропология. М.: Эксмо-пресс, 2001. – 512 с.
651. *Левченко Е.В.* Искусство как вид познания: диссертация . доктора философских наук : 09.00.01 Санкт-Петербург, 2008. – 309 с.
652. *Лекманов О.А.* Концепция "серебряного века" и акмеизма в записных книжках А. Ахматовой // Новое литературное обозрение. 2000. № 46. С. 216-230.
653. *Лосев А.Ф.* Владимир Соловьев и его время. М.: Молодая гвардия, 2009. – 617 с.
654. *Лосев А.Ф.* История античной эстетики (ранняя классика) / А.Ф. Лосев. М.: Высшая школа, 1963. – 583 с.
655. *Лосев А.Ф.* История античной эстетики. Высокая классика. Т.3. М.: Искусство, 1974. С. 344-345.
656. *Лосев А.Ф.* История античной эстетики. Ранний эллинизм. М.: АСТ, 2000. – 960 с.
657. *Лосев А.Ф.* История античной эстетики: Итоги тысячелетнего развития. М.: Искусство, 1994. Кн. II. – 604с.

658. *Лосев А.Ф.* Проблемы художественного стиля. Киев: Collegium; Киев. акад. евробизнеса, 1994. – 277.
659. *Лосев А.Ф.* Эстетика хороводов в «Законах Платона» // Античность и современность. К 80-летия Ф.А. Петровского. М.: Наука, 1972. С. 133-152.
660. *Лотман Ю.М.* Семиотика культуры и понятие текста // Избранные статьи в трех томах. Т. 1. Таллинн: «Александра», 1992. С. 129-132.
661. *Лотман Ю.М.* Архаисты-просветители // Ю.М. Лотман Избранные статьи в трех томах. Т. 3. Таллин : «Александра», 1993. С. 441-482.
662. *Лотман Ю.М.* История и типология русской культуры. СПб.: «Искусство-СПБ», 2002. – 654 с.
663. *Лотман Ю.М.* Литературоведение должно быть наукой // Вопросы литературы, 1967, №1. С. 90-100.
664. *Лотман Ю.М.* Риторика. Текст как семиотическая проблема // Избранные статьи в трех томах. Т. 1. Таллин: «Александра», 1992. С. 167-184.
665. *Лотман Ю.М.* Семиосфера. СПб.: «Искусство Спб.», 2001. – 703 с.
666. *Лотман Ю.М.* Сюжетное пространство русского романа XIX столетия // *Лотман Ю.М.* Избранные статьи. Таллин: Александра, 1993. Т. 3. С. 91-106.
667. *Лотман Ю.М.* Тезисы к семиотике русской культуры (Программа отдела русской культуры Института мировой культуры МГУ // Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М.: Гнозис, 1994. С. 407-416.
668. *Лотман Ю.М.* Текст и функция (совместно с А.М. Пятигорским) // Ю.М. Лотман, А.М. Пятигорский // Избранные статьи в трех томах. Т. 1. Таллин: «Александра», 1992. С. 133-142.
669. *Макаров А.И.* Феномен надындивидуальной памяти (образы – концепты – рефлексия): монография / Макаров А.И. Волгоград: ВолГУ, 2009. С. 65-78.
670. *Москвин В.П.* Интертекстуальность: Понятийный аппарат. Фигуры, жанры, стили. М.: Книжный дом «Либроком», 2011. – 168 с.
671. На пороге непредсказуемого. Последнее интервью Ю. М. Лотмана / Взяла Л. Глушковская // Человек. 1993. № 6. С. 113-121.

672. *Отто Р.* Священное. Об иррациональном в идее божественного и его соотношении с рациональным. Пер. с нем. А.М. Руткевич. СПб.: издательство СПбГУ, 2008. – 272 с.
673. *Павлова А.А.* Жанр. Гипертекст. Интертекст. Концептосфера (На материале внутрисемейных родословных). Белгород: БелГУ, 2004. – 162 с.
674. *Перова Н.В*. Различные подходы к определению интертекстуальности // Вестник Иркутского государственного лингвистического университета, № 2, 2011. С. 131-135.
675. *Почепцов Г.Г*. Русская семиотика: Идеи и методы, персоналии, история. М.: Рефл-бук, Киев : Ваклер, 2001. С. 191-204
676. *Прокофьева В.Ю*. Категория пространства в художественном преломлении: локусы и топосы // Вестник ОГУ. 2004. № 11. С. 87-91.
677. *Пьеге-Гро Н.* Введение в теорию интертекстуальности: Пер. с фр. / Общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: ЛКИ, 2008. С. 63-76.
678. *Пятигорский А.М.* Некоторые общие замечания относительно рассмотрения текста как разновидности сигнала // Структурно-типологические исследования. М., 1962. С. 149-150.
679. *Радь Э.А.* Память творчества русских писателей: мифопоэтика, интертекстуальность, межтекстовые связи. Уфа: Гилем, 2010. – 199 с.
680. *Рикёр П.* Существование и герменевтика // Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. М.: «КАНОН-пресс-Ц»; «Кучково поле», 2002. С. 33-58
681. *Рождественский Ю.В.* Принципы современной риторики. М.: Добросвет, 2000. – 26 с.
682. *Ронен О.* Декаданс / Омри Ронен // Звезда, 2007. № 5. С. 222-229.
683. *Ронен О.* Кому адресовано стихотворение Иннокентия Анненского «Поэту»? // Text-Symbol-Weltmodell. Johannes Holthusen zum 60. Geburstag. München, 1984. С. 451-455.
684. *Рубинс М.* Пластическая радость красоты: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. СПб.: Академический проект, 2003. – 354с.

685. *Руднев В.П.* Философия языка и семиотика безумия: Избранные работы. М.: Издательский дом «Территория будущего», 2007. – 528 с.
686. *Руднев В.П.* Прочь от реальности: Исследования по философии текста. II. М.: «Аграф», 2000. – 432 с.
687. *Руднев В.П.* Словарь безумия. М.: Независимая фирма «Класс», 2005. – 400 с.
688. *Руднев В.П.* Словарь культуры XX века. М.: Аграф, 1997. – 384 с.
689. *Руднев В.П.* Характеры и расстройства личности. Патография и метапсихология. М.: Независимая фирма "Класс", 2002. – 272 с.
690. *Сайко Е.А.* Исследования по теории и истории культуры: особенности подготовки научно-квалификационной работы. Вып. IV. Научный текст в культур-диалоге эпох: Учебно-методическое пособие. М.: МАКС Пресс, 2006. – 40 с.
691. *Сайко Е.А.* Культур-диалог философии и искусства в эпоху Серебряного века. М.: Изд-во РАГС, 2004. – 144 с.
692. *Сайко Е.А*. Проблема дихотомии и определения понятий «текст» и «произведение» художественной культуры / Т.Н. Суминова // Учен. зап. Вып. 26. М.: МГУКИ, 2004. С. 26-41.
693. *Самохвалова В.И*. Вяч. Иванов и русский постмодернизм. «Вопросы философии», 2001. № 8. С. 66-77.
694. *Сартр Ж.-П.* Бытие и ничто: Опыт феноменологической онтологии. М.: Республика, 2004. – 693 с.
695. *Сендерович С.* Ревизия юнговской теории архетипа // Логос, 1995. №6. С. 144-164.
696. *Серебрякова Ю.В.* Проблема синестезии в культурно-историческом аспекте: На материале русской поэзии, музыки и живописи к. XIX-XX вв.: диссертация . кандидата культурологии: 24.00.01 Москва, 2004. – 101 с.
697. *Силантьев И.В.* Текст в системе дискурсных взаимодействий / И.В.Силантьев; отв. ред. Егоров Б.Ф., РАН. Сиб. отд. Институт филологии. Новосибирск, 2004. – 190 с.

698. *Силард Л.* Герметизм и герменевтика, СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2002. – 328 с.
699. *Силард Л.* Проблемы герменевтики в славянском литературоведении XX в., Studia Slavica 38 (1993) С. 173-183;
700. *Соколов Б.М.* Остранение и «третья культура». // Вестник гуманитарной науки. 1996, № 1. С. 39-44.
701. *Соколов Б.М.* Остранение как художественное средство русского народного искусства Нового времени // Примитив в изобразительном искуссвте. Научная конференция. Тезисы докладов. М., 1995. С. 13-17.
702. *Соколова С.Н.* Мыследеятельностная природа понимания художественного текста: диссертация кандидата культурол. наук: 24.00.04 Санкт-Петербург, 2000. – 151 с.
703. *Степанов Ю.С.* "Интертекст" - среда обитания культурных концептов (к основаниям сравнительной концептологии) [Электронный ресурс]. URL: http://abuss.narod.ru/Biblio/stepanov1.htm (дата обращения: 11.07.2015).
704. *Степанов Ю.С.* В трехмерном пространстве языка. Семитические проблемы лингвистики философии искусства. М.: Наука, 1985. – 335 с.
705. *Столович Л.Н.* Античный космос Максимилиана Волошина // Античность и культура Серебряного века. С. 347-35
706. *Стоюнина Л.А.* «Так жили поэты…» // Русское революционное движение и проблемы развития литературы. Ленинград: изд-во ЛГУ, 1989. С. 176-180.
707. *Суминова Т.Н.* Текст, контекст, гипертекст… (Размышления о художественном произведении) // Общественные науки и современность, 2006. № 3. С. 169-176.
708. *Титаренко С.Д.* Теоретическое наследие Вячеслава Иванова и литературоведение XX века // Актуальные проблемы изучения и преподавания русской литературы: взгляд из России - взгляд из зарубежья. Материалы Междунар. научно-практич. конференции 7-9 окт. 2010 г., Санкт-Петербург 2010. С. 366-379.

709. *Топоров В.Н.* Петербург и петербургский текст русской литературы (введение в тему) // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М., 1995. С. 259-368.
710. *Топоров В.Н.* Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М.: Наука, 1973. С. 227-284.
711. *Устин А.К.* Генетика текста – генетика культуры / А.К. Устин. СПб.: SuperMax, 1995. – 81 с.
712. *Устин А.К.* Дейктическая концепция текста, мышления и культуры: автореф. дис.д-ра культурологических наук / А.К. Устин. СПб., 1998. – 35 с.;
713. *Устин А.К.* Текст. Интертекст. Культура / А.К. Устин. СПб.: SuperMax, 1995. – 112 с.
714. *Фадеева И.Е.* Картина мира как текст культуры: историческая персонология и культурологическая рефлексия // Историческое произведение как феномен культуры: сборник научных статей / отв. ред. А.Ю. Котылев, А.А. Павлов. Сыктывкар: Изд-во КГПИ, 2008. Вып. 3. С. 8-21.
715. *Фадеева И.Е.* Русский интертекст и национальная идентичность (В.Ф. Эрн и Ф. Ницше) // Русский интертекст. 20.12.12 [Электронный ресурс] // http://protestirui.ru/2012-12-19-18-53-03/47-- (дата обращения: 09.01.2015.).
716. *Фазылзянова Г.И.* Понимание художественного текста как креативно-онтологический феномен: диссертация . доктора культурологии: 24.00.01 Санкт-Петербург, 2009. – 384 с.
717. *Фатеева Н.А.* Контрапункт интертекстуальности, или интертекст в мире текстов. М.: Агар, 2000. – 280 с.
718. *Флиер А.Я.* Культурология для культурологов. М.: Академический проект, 2000. – 496.
719. *Фуко М.* О трансгрессии // Танатография Эроса: Ж. Батай и французская мысль середины XX века. М.: Мифрил, 1994. С. 271–308
720. *Хайдеггер М.* Бытие и время. М.: Ad Marginem, 1997. – 452 с.
721. *Хайдеггер М.* Исток художественного творения / Пер. с нем. Михайлова А.В. М.: Академический Проект, 2008. – 528 с.

722. *Хайдеггер М*. Пролегомены к истории понятия времени. Томск: «Водолей», 1998. – 384 с.
723. *Хайдеггер М.* Работы и размышления разных лет. / Сост., пер., вступ. ст., примеч. А. В. Михайлова. М.: Гнозис, 1993. – 464 с.
724. *Хайнади З.* Архетипический топос // Литература. 2004. №29. С. 7-13.
725. *Хейзинга Й.* Осень Средневековья: Соч. в 3-х тт. Т. 1: Пер. с нидерланд. Вступ. ст. и общ. ред. Уколовой В.И. М.: Прогресс; Культура, 1995. – 416 с.
726. *Хренов Н.А.* Воля к сакральному. СПб.: Алетейя, 2006. – 571 с.
727. *Хренов Н.А.* Переходность как следствие колебательных процессов между культурой чувственного и культурой идеационального типа / Н.А. Хренов. // Переходные процессы в русской художественной культуре: новое и Новейшее время / ред. А. И. Мазаев ; рец.: М. Н. Афасижев, А. С. Вартанов; М.: Наука, 2003. С .19-134.
728. *Хренов Н.А*. Русский Протей. СПб.: Алетейя, 2007. – 400 с.
729. *Чагин А.И.* Пути и лица. О русской литературе XX века. М.: ИМЛИ РАН, 2008. С.79-147.
730. *Чередниченко И.* Структурно-семиотический метод тартуской школы. СПб.: Золотой век, 2001. – 200 с.
731. *Чернявская В.Е.* Лингвистика текста: Поликодовость, интертекстуальность, интердискурсивность. М.: Либроком, 2009. – 284 с.
732. *Шибаева М.М.* Интерпретация классических текстов как культурная преемственность // Обсерватория культуры. 2007. № 1. С.18-23.
733. *Шкловский В.Б.* Искусство как прием // Гамбургский счет. М., 1990. С. 58-72.
734. *Шкловский В.Б.* О теории прозы. М.: Советский писатель, 1983. – 384 с.
735. *Шлейермахер Ф.* Речи о религии. Монологи / Пер. и предисловие С.Л. Франка. М.-К.: REFL-book – ИСА, 1994. С. 241–248.
736. *Шпенглер О.* Закат Европы: очерки мифологии мировой истории. Т.2. Временно-исторические перспективы. М.: Мысль, 1999. С. 293-294.
737. *Шпет Г.Г.* Сознание и его собственник // Шпет Г.Г. Философские этюды. М., 1994. С. 20-116.

738. *Шпет Г.Г.* Эстетические фрагменты // Шпет Г.Г. Сочинения. М., 1989. – 608 с.
739. *Эпштейн М.Н.* Парадоксы новизны. О литературном развитии XIX—XX веков. М.: Советский писатель, 1988. – 416 с.
740. *Эрн В.Ф.* Борьба за Логос. Опыты философские и критические. М.: Путь, 1911, (переиздание: Соч. М., 1991). – 361 с.
741. *Эткинд А.М.* Русская культура модерна между Эдипом и Дионисом // Эткинд А. Эрос невозможного: Развитие психоанализа в России. М.: Гнозис, 1994. С. 41–79.
742. *Эткинд А.М.* Хлыст (Секты, литература и революция). М.: Новое литературное обозрение, 1998. – 688 с.
743. *Эткинд. Е.Г.* Поэзия Пушкина во французских переводах // Эткинд Е.Г. Божественный глагол: Пушкин, прочитанный в России и во Франции. М.: Гнозис, 1999. С. 541-561.
744. *Юнг К.-Г.* Проблемы души нашего времени. М.: Прогресс, 1994. – 336 с.
745. *Юнг. К.-Г.* Структура и динамика психического. М.: «Когито- Центр», 2008. – 480 с.
746. *Якобсон Р.О.* Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против». М., 1975. С.193-230.
747. *Яковенко И.Г.* Большая и малая традиции европейской культуры: к постановке проблемы. Статья 1 // Общественные науки и современность. 2005. № 4. С. 86-99.
748. *Яковенко И.Г.* Большая и малая традиции европейской культуры: к постановке проблемы. Статья 2 // Общественные науки и современность. 2005. № 6. С. 151-165.
749. *Ямпольский М.* Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. М.: РИК «Культура», 1993. – 464 с.
750. *Aman S.* (a cura di) Memoria, mimetismo e informazione in "Teatro naturale" di Giampiero Neri. Milano: Otto/Novecento, 1999. – 157 p.

751. *Bing G.* A.M. Warburg // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. Vol. 28. 1965. P. 309-310.
752. *Davidson P.* The poetic imagination of Vyacheslav Ivanov: a Russian symbolist's perception of Dante. Cambridge: Cambridge university press, 1989. – 268 p.
753. *Dufrenne M.* The Phenomenology of Aesthetic Experience. Northwestern University Studies in Phenomenology and Existential Philosophy: Northwestern University Press, 1973. – 578 p.
754. *Etkind E.* Un art en crise. Essai de poétique de la traduction poétique. Losanne: L'age d'homme, 1982. P. 18-26.
755. *Irwin W.* Against Intertextuality. Philosophy and Literature, Vol. 28, No. 2.Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2004. P. 227-242.
756. *Johns C.* Sex or Symbol: Erotic Images of Greece and Rome. London: British Museum Publications, 1982. P. 66-67.
757. *Jung C.-G.* Man and His Symbols, New York: Doubleday, 1964. – 415 p.
758. *Kerenyi K.* Mensch und Maske. Eranos-Jahrbuch 1948, Bd. 16. Zurich: Rhein-Verlag, 1949. S. 183-208.
759. *Simons P.* The Sex of Men in Premodern Europe: A Cultural History. NY: Cambridge University Press, 2011. – 327 p.

<u>Россия и Италия: диалог культур:</u>

760. «Персонажи в поисках автора»: Жизнь русских в Италии XX века / пер. с ит. А.В. Ямпольской; сост., науч. ред. А. д'Амелия, Д. Рицци. М.: Русский путь, 2011. – 320 с.
761. *Андреев М.Л.* Итальянское Возрождение как зеркало русского нигилизма. // Искусство и культура Италии эпохи Возрождения и Просвещения. М.: Наука,1997. С.257-261.
762. *Воробьев Г.М.* Жизнь и творчество Анджело Полициано в российской историографии // Проблемы итальянистики. Вып. 4: Культура и литература Италии: Эпохи, стили, идеи. М.: РГГУ, 2011. С. 49-71.

763. *Гурова Е.Н.* Культурная репрезентация женского образа в Италии и Московской Руси XIV—XVI веков: дис.канд. фил. наук : 24.00.01: Белгород, 2010. – 160 с.
764. *Деотто П.* «Образы Италии» Муратова: постижение своего в чужом // Literackie jako dzielo literackie / pod red. A.Majmieskutow. Bydgoszcz, 2004. С. 455-461.
765. *Деотто П.* Итальянский пейзаж у П. Муратова: визуализация мысли // Russian Literature. 1999. XLV, n. 1. P. 15-22.
766. *Деотто П.* Контекст итальянского текста в русской литературе XIX - начала XX века // Тексты и контексты русской литературы. Материалы третьей международной конференции молодых ученых-филологов, Мюнхен, 20-24 апреля 1999 года. СПб. - Мюнхен. С. 136 - 147.
767. *Деотто П.* Материалы для изучения итальянского текста в русской культуре // Slavica Tergestina, VI, 1998. С. 197-223.
768. Диалог культур: «Итальянский текст» в русской литературе и «русский текст» в итальянской литературе: Материалы международной научной конференции (Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН, 9-11 июня 2011 г.) М.: ООО "Инфотех", 2013. – 373 с.
769. *Иванникова Н.В.* Идеи и образы итальянского Возрождения в русском Серебряном веке (А. Блок и Вяч. Иванов): дис. . канд. культурологических наук: 24.00.01: Москва, 2003. – 202 с.
770. Италия и Европа. М.: Изд-во АН СССР, 1990. – 207 с.
771. Италия и русская культура XV-XX в. М.: ИВИ РАН, 2000. – 260 с.
772. Италия и славянский мир. Советско-итальянский симпозиум. М: Институт славяноведения, 1990. – 123 с.
773. *Каштанова Е.В.* Русская художественная колония в Италии как феномен культурных связей России и Европы первой половины XIX века : дис. … канд. культурологии: 24:00:01: Москва, 2003. – 140 с.

774. *Коваль Л.М.* К истории русско-итальянских общественно-культурных связей в начале XX в.: (роль рус. эмиграции в Италии в распространении рус. лит.) // Проблемы итальянской истории. М., 1975. С. 133-150.

775. *Коваль Л.М.* Русско-итальянские общественные связи: Россия. Италия. Книга / Л.М. Коваль. М.: Наука, 1981. – 109 с.

776. *Красильникова М.Ю.* Леонардо да Винчи и его эпоха в культурфилософской рефлексии Серебряного века: дис. . кандидата культурологии: 24.00.01. Шуя, 2008.

– 166 с.

777. *Лазарева Е.А.* Судьбы футуризма в Италии и России во 2-й половине 1910-х - 1930-е годы: диссертация . кандидата искусствоведения: 17.00.04: Москва, 2011. – 262 с.

778. *Нечаев С.Ю.* Русская Италия. М.: Вече, 2008. – 320 с.,

779. *Охотникова Е.В.* Стиль модерн в России и Италии: культурная рецепция: дис. … канд. культурологии: 24:00:01: Москва, 2014, – 203 с.

780. *Паклин Н.А.* Русские в Италии. М.: Современник, 1990. – 285 с.

781. *Подъяпольский С.С.* Деятельность итальянских мастеров на Руси и в других странах Европы в конце XV — начале XVI века // Советское искусствознание. 1986. № 20. С. 62-91.

782. *Потапова З.М.* Русско-итальянские литературные связи. Вторая половина XIX в. М.: Наука, 1973. – 288 с.

783. *Рицци Д.* Рихард Вагнер в русском символизме // Серебряный век в России. Избранные страницы. М.: Радикс, 1993. С. 117-136.

784. *Тетдоева С.А.* Петербург как пространство русско-итальянского диалога культур XVIII - первой половины XIX вв.: дис. . канд. культурологических наук: 24.00.01 : Санкт-Петербург, 2003. – 148 с.

785. *Шаркова И.С.* Россия и Италия. Торговые отношения XV - первой четверти XVIII в. Л., 1981. – 208 с.

786. *Ясюнас С.В.* Типология русско-итальянских культурных связей (Ренессанс – «серебряный век»): дис. … канд. культурологии: 24:00:01: М., 2000. – 171 с.

787. *Bautdinov G.* Gli italiani in Russia. Milano: Teti, 1986. – 91 c.
788. *Colucci M.* Del Tradurre poeti russi (e non solo russi). Europa Orientalis. 1993, 12 (1). P. 107-127.
789. *De Michelis C.* G. D'Annunzio nella cultura russa, in G. Dell'Agata, C. G. De Michelis, P. Marchesani (a cura di), D'Annunzio nelle culture dei paesi slavi, Venezia 1979.
790. *De Michelis C.* Il futurismo italiano in Russia 1909-1929. Temi i problemi. Bari: De Donato, 1971. – 274 p.
791. *De Michelis C.* I contatti politico-culturali fra futuristi italiani e Russia // Futurismo, cultura e politica. A cura di Renzo De Felice. Torino, 1988. P. 351-380.
792. *Deotto P.* Impressioni, dipinti, visioni: L'Italia nell'immaginario russo // Europa orientalis. 1996. Vol. XV, № 2. P. 51-76.
793. *Deotto P.* In viaggio per realizzare un sogno. L'Italia e il testo italiano nella cultura russa. Trieste: Università degli studi, 2002. – 166 p.
794. Europa Orientalis. Volumi pubblicati [Электронный ресурс] // http://www.europaorientalis.it/collana_indici.php (дата обращения: 22.11.2014.).
795. *Gatto Lo E.* Russi in Italia. Roma: Ed. Riuniti, 1971. – 332 p.
796. I Russi e ltalia. A cura di Vittorio Strada. Milano: Libri scheiwiller, 1995. – 352 p.
797. *Lasorsa C.* Scrittori e artisti russi in Italia // Nuova Antología. Roma, marzo 1972. P. 372-381
798. *Risaliti R.* Studi sui rapporti italo-russi. Pisa: Editrice Libreria Goliardica, 1972. – 273 p.
799. *Riseliti R.* Russi a Firenze e Toscana. Vol.1. Firenze: Ferdinando Brancato, 1992. – 146 p.
800. *Rizzi D.* Artisti e letterati russi negli scritti di Ardengo Soffici in Vari, Russko-ital'janskij archiv II (Archivio russo-italiano II). Salerno: Università di Salerno, Collana di "Europa Orientalis", 2005. P. 309-322.
801. *Rosci M.* Dobužinskij e Boccioni, in Mir Iskusstva. La cultura figurativa, letteraria e musicale nel simbolismo russo. Roma: edizioni e/o, 1984. P. 96-99.

Энциклопедии и учебная литература:

802. *Бычков В.В.* Эстетика: Учебник. М.: Гардарики, 2004. – 556 с.
803. *Зайцев А.И.* Греческая религия и мифология. Курс лекций. СПб.: Академия: Филол. фак. СПбГУ, 2005. – 203 с.
804. *Зеньковский В.В.* История русской философии. М.: Академический Проект, Раритет, 2001. – 880 с.
805. Новая философская энциклопедия. В четырех томах. / Ин-т философии РАН. Научно-ред. совет: В.С. Степин, А.А. Гусейнов, Г.Ю. Семигин. М.: Мысль, 2010. Т. II. – 634 с.
806. Новейший философский словарь. Мн.: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. – 1280 с.
807. *Осаченко Ю.С. Дмитриева Л.В.* Введение в философию мифа. М.: Интерпракс, 1994. – 173 с.
808. Словарь исторический: личности, общество, политика: в 2 т. М.: Остожье, 1998. Т. II. – 521 с.
809. *Томашевский Б.В.* Теория литературы. Поэтика. М.: Аспект Пресс, 1996. – 334 с.
810. Философский словарь. Основан Генрихом Шмидтом / под ред. Г. Шишкоффа. М.: Республика, 2003. – 575 с.
811. *Флиер А.Я.* Культурология для культурологов. М.: Академический Проект, 2000. – 496 с.
812. *Шейнина Е.Я.* Энциклопедия символов. М.: АСТ; Харьков: Торсинг, 2001. – 591 с.
813. *Шкуратов В.А.* Историческая психология. Ростов-на-Дону: Город М, 1994. С. 145-147.

Личность в культуре:

814. Анна Ахматова: pro et contra. Под ред. Д.К. Бурлаки. СПб.: Изд-во Русского христианского гуманитарного ин-та, 2001. – 964 с.

815. *Апт С.К.* Над страницами Томаса Манна. М.: Советский писатель, 1980. – 392 с.
816. *Бандура А.И.* Александр Скрябин. Челябинск: Аркаим, 2004. – 381 с.
817. *Библер В.С.* Ю.М. Лотман и будущее филологии // На гранях логики культуры. Книга избранных очерков. М., 1997. С. 327-329
818. *Богомолов Н.А.* На фоне эпохи // Юргис Балтрушайтис. Ступени и тропа. Автор идеи и составитель Юозас Будрайтис. Москва: Baltrus, Новое издательство, 2005. С. 21-72.
819. *Богомолов Н.А.* Вячеслав Иванов между Римом и Грецией // Античность и культура Серебряного века: К 85-летию А.А. Тахо-Годи. М.: Наука, 2010. С. 148-155.
820. *Богомолов Н.А.* Жизнь среди стихов // Русская литература первой трети XX века: Портреты. Проблемы. Разыскания. Томск: Водолей, 1999. – 639 с.
821. *Доброхотов Б.В*. Е. И. Фомин (1761—1800). М.; Л.: Музгиз, 1949. – 72 с.
822. *Друскин М.С.* Игорь Стравинский: Личность, творчество, взгляды. 2-е изд. Л., М.: Советский композитор. 1979. – 230 с.
823. *Дубровкин Р.М*. Стефан Малларме и Россия. Bern: Peter Lang, 1998. – 565 с.
824. *Егоров Б.Ф.* Бахтин и Лотман // Жизнь и творчество Ю.М. Лотмана. М., 1999. С. 243-258.
825. *Епифанов П.* Дино Кампана. Орфические песни. Перевод, вступительная статья, «Иностранная литература» 2012, №10 [Электронный ресурс] // Журнальный Зал. Из бедующей книги. URL: http://magazines.russ.ru/inostran/2012/10/k3.html#_ftn2 (дата обращения: 17.07.2015).
826. *Епифанов П.* Последний германец Италии. [Электронный ресурс] // Частный Корреспондент. Суббота, 1 марта 2014 года. URL: http://www.chaskor.ru/article/poslednij_germanets_italii_26955 (дата обращения: 17.07.2015).

827. *Иванов В.И.* Юргис Балтрушайтис как лирический поэт. Русская литература XX века (1890–1910) / Под редакцией проф. С.А. Венгерова. Т. II, ч. 2. Москва: Изд. Т-ва «Мир», 1917. С. 301-311.
828. *Полуяхтова И.К.* Жизнь и творчество Джакомо Леопарди. М.: Наука, 2003. – 397 с.
829. *Пятигорский А.М.* Чуть-чуть о философии Владимира Набокова // В.В. Набоков: pro et contra. СПб.: РХГИ, 1999. С. 340-347.
830. *Ронен О.* Осип Мандельштам // Литературное обозрение. М., 1991. № 1. С. 11.
831. *Савенко С.* Мир Стравинского: Монография. М.: Композитор, 2001. – 328 с.
832. *Сапрыкина Е.Ю.* Парадоксы Леопарди об истинах и химерах / Е. Ю. Сапрыкина // Леопарди Дж. Нравственные очерки. Дневник размышлений. Мысли. М.: Республика, 2000. С. 5-20.
833. Ф.М. Достоевский в культуре Серебряного века: традиции, трактовки, трансформации: К 190-летию со дня рождения и 130-летию со дня смерти Ф.М. Достоевского / [Отв. ред. А.А. Тахо-Годи, Е.А. Тахо-Годи. Сост. Е.А. Тахо-Годи]. М.: Водолей, 2013. – 592 с.
834. *Фокин П., Полякова С.* Блок без глянца. СПб.: «Амфора», 2008. – 432 с.
835. *Фохт Б.А.* Философия музыки А.Н. Скрябина // А.Н. Скрябин. Человек. Художник. Мыслитель. М.: Гос. мемориальный музей А. Н. Скрябина, 1994. С. 201-225.
836. *Фриндлендер Г.М.* Пушкин, Достоевский, «Серебряный век». СПб.: Наука, 1995. – 525 с.
837. *Шварц Е.А.* Габриэле Д'Аннунцио. Крылатый циклоп. Спб.: Вита Нова, 2010. – 528 с.
838. *Швейцер В.* Марина Цветаева, М.: Молодая гвардия, 2004. – 592 с.
839. *Шипунова Н.Ф.* Достоевский в русской культуре конца XIX - первой трети XX века: Дис. . канд. культурологических наук: 24.00.0.1 Москва, 2006. – 257 с.
840. *Штейн В.И.* Граф Дж. Леопарди и его пессимизм / В.И. Штейн // Вопросы философии и психологии. 1892. Кн. 10. С. 83-108; кн. 11. С. 49-74.

Другое:

841. *Богомолов Н.А.* Русская литература начала XX века и оккультизм. Исследования и материалы. М.: Новое литературное обозрение, 1999. – 560 с.
842. *Боннар А.* Греческая цивилизация. Т. 3. От Еврипида до Александрии. М.: Искусство, 1991. – 398 с.
843. *Вестбрук Ф.* Дионис и дионисийская трагедия: Вячеслав Иванов. Филологические и философские идеи о дионисийстве. München: Verlag Otto Sagner, 2009. С. 25-43.
844. *Вестбрук Ф.* Орфизм и возникновение трагедии в концепции Вяч. Иванова / Ф. Вестербук. // Вячеслав Иванов. Творчество и судьба: к 135-летию со дня рождения / Рос. акад. наук. Науч. совет по истории мировой культуры. Античная комис. Культурно-просвет. о-во "Лосевские беседы"; Отв. ред. А. А. Тахо-Годи, Е. А. Тахо-Годи. М.: Наука, 2002. С. 34-51.
845. *Владышевская Т.Ф.* Музыкальная культура Древней Руси. М.: Знак, 2006. – 472 с.
846. *Волков С.* История культуры Санкт-Петербурга. М.: «Эксмо», 2008. – 576 с.
847. *Глазунова О.И.* Логика метафорических преобразований / О. И. Глазунова. СПб.: СПБГУ, 2000. – 190 с.
848. *Глебов Г.С.* Об «Арионе» // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. Вып. 6. Л.: Изд-во АН СССР, 1941. – 300 с.
849. *Гоголева А.В.* Феномен смерти в культурах разного типа: социально-философский анализ: дис. … канд. филос. наук. М., 2005. – 141 с.
850. *Гуревич А.Я.* Смерть как проблема исторической антропологии: о новом направлении в зарубежной историографии // Одиссей. Человек в истории. М.: Наука, 1989. С. 114-135
851. *Давыдов С.* «Гносеологическая гнусность» Владимира Набокова // Логос. 1991. № 1. С. 175-184.
852. *Ёлшина Т.А.* Художественно-эстетические аспекты проблемы гуманизма в литературе Серебряного века: В. Розанов, А. Блок, Н. Гумилев: дисс. доктора филологических наук: 10.01.01. Великий Новгород, 2002. – 355 с.

853. Идея смерти в российском менталитете / Баксанский О.Е., Васина Л.В. и др.; Отв. Ред. Ю.В. Хен; Спб.: РХГИ, 1999. – 303 с.
854. *Исупов К.Г.* Русская философская танатология // Вопросы философии. 1994. № 3. С. 106-114.
855. *Колесник Ф.* Мазок и алгоритм: смогут ли компьютеры заменить искусствоведов. [Электронный ресурс] // http://vozduh.afisha.ru/art/mazok-i-algoritm-smogut-li-kompyutery-zamenit-iskusstvovedov/ (дата обращения: 22.11.2014.).
856. *Колпакова Г.С.* Искусство Византии. Ранний и средний периоды. СПб.:Азбука-Классика, 2004. – 524 с.
857. *Кондаков Н.*П. Иконография Богоматери: связи греческой и русской иконописи с итальянскою живописью раннего Возрождения. Санкт-Петербург: Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1910. Воспроизведено в оригинальной авторской орфографии издания 1910 года, М.: Книга по Требованию, 2012. С. 216-232.
858. *Конева А.В.* Смерть и бессмертие человека в русской религиозной философии // Фигуры Танатоса. Философский альманах. Пятый специальный выпуск. СПб.: Санкт-Петербургское отделение Института Человека РАН, 1995. С. 176-182.
859. *Кувакин В.А.* Религиозная философия в России начала XX века. М.: Мысль, 1980. –309 с.
860. *Марченков В.Л.* Песнь Орфея и мечта об имманентном бессмертии // Бюллетень Библиотеки «Дом А. Ф. Лосева» пред. редкол.: В. В. Ильина; гл. ред.: Е. А. Тахо-Годи. М.: Водолей Publishers. Вып. 6. 2007. С. 92-95.
861. *Мириманов В.Б.* Четвертый всадник апокалипсиса. Эстетика смерти: смерть, вечность в ритуальном искусстве от палеолита до Возрождения / В.Б. Мириманов. М.: РГГУ, 2002. – 132 с.
862. Мортальность в литературе и культуре: Сб. научн. трудов / Ред. А.Г. Степанов, В.Ю. Лебедев. М.: Новое лит. Обозрение, 2015. – 432 с.

863. *Муратов П.П.* Древнерусская живопись. История открытия и исследования. М.: Айрис-пресс; Лагуна-Арт, 2005. – 427 с.
864. *Муратов П.П.* Образы Италии. Полное издание в трёх томах, М.: Арт-Родник, 2008.
865. Нигилизм в России // Новая философская энциклопедия. В 4 томах. / Ин-т философии РАН. Научно-ред. совет: В.С. Степин, А.А. Гусейнов, Г.Ю. Семигин. М.: Мысль, 2010. Т. 3. С. 85-86.
866. *Николина О.И*. Симуляция жизни и смерти как трансцендировагние смерти в постиндустриальном мире /О.И. Николина // Гуманитарные исследования. Ежегодник. Омск: Изд-во ОмГПУ, 2002. Вып. 7. С. 84-89
867. *Николина О.И.* Социально-культурный контекст феномена смерти в постиндустриальном мире. Автореф. дис. . канд. филос. наук. Омск, 2003. – 19 с.
868. *Николина О.И*. Утрата индивидуальности в постиндустриальном обществе / О. И. Николина // Омский научный вестник, 2006. Вып.3 (37), ч.2. С. 46-50.
869. *Новиков А.И.* Методологические проблемы изучения нигилизма // Нигилизм и нигилисты. Опыт критической характеристики. Л.: Лениздат, 1972. С. 5-33.
870. *Новикова О.А.* К вопросу о восприятии смерти в Средние века и Возрождение (на материале испанской поэзии) // Культура Средних веков и Нового времени: сб. ст. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1987. С.51-59.
871. *Обидина Ю.С.* Русский космизм: пафос разрушения и жажда бессмертия в русской общественной мысли начала XX века // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2014. – № 3. – Ч. 2. С. 148–151.
872. *Разлогов К.Э.* Мировое кино. История искусства экрана / К.Э. Разлогов, Российский институт культурологии. М.: Эксмо, 2011. – 688 с.
873. *Ронен О*. "Естество" [Поэтика акмеизма] / Омри Ронен О. // Звезда. - 2002. - N 9. С. 228-234.
874. *Самохвалова В.И*. Сверхчеловек: образ, метафора, программа: монография / В.И. Самохвалова. М.: Ваш формат, 2015. – 400 с.

875. *Сидорова С.Ю.* Метафизика метафоры в художественной культуре. М.: Ф-т иностр. языков и регионоведения МГУ, 2011. – 161 с.
876. *Скрынченко Д.В.* Ценность жизни по современно-философскому и христианскому учению / Д.В. Скрынченко. СПб.: Тип. Монтвида, 1908. С. 107-108.
877. *Соловьев В.М.* Языческий след // Слово. № 7-8. 1996. С. 18-21.
878. *Соловьёв М.В.* Формирование научного иммортализма // Тезисы докладов и сообщений конференции «Наука, философия и культура в России и на Западе: XVII-XX век». (2-3 июня 1997 г., г. Санкт-Петербург). СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского университета, 1997. С. 32-33
879. *Спасибенко С.Г.* Смерть и бессмертие: границы и безграничность социальной жизни человека // Социально-гуманитарные знания. 2004. № 6. С. 79-101.
880. *Суворова О.С.* Бессмертие человека: современные интерпретации // Гуманитарные исследования. Альманах. Выпуск 5. Изд-во УГПИ Уссурийск, 2001. С. 30-35.
881. *Суворова О.С.* Тема бессмертия в отечественной религиозной философии рубежа XIX–XX вв. // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2012. № 12 (26). С. 178-183.
882. *Хайдеггер М.* Что такое метафизика? // Время и бытие. М.: Республика. 1993. С. 16-27.
883. *Шмеман А.* Литургия смерти и современная культура. М.: ГРАНАТ, 2013. – 176 с.
884. *Blanchot M.* L'Entretien infini. Paris: Editions Gallimard, 1969. – 640 p.
885. *Cazzola P.* L'idea di Roma nei "Rimskie sonety" di V. Ivanov // Cultura e memoria. Atti del terzo Simposio Internazionale dedicato a Vjaceslav Ivanov. I: Testi in italiano, francese, inglese. Firenze, 1988. – 260 p.
886. *Givone S.* Storia del nulla. Roma: Laterza, 1995. – 229 p.
887. *Grout D.* A Short History of Opera. 2 vols. New York: Columbia University Press, 1947. Vol. 1. – 711 p.

888. *Marconi V.* Frammenti sul concetto di nulla. Vita pensata. Rivista mensile di filosofia. Anno II n. 13 Luglio 2011. P. 76-77.
889. *Piazza G.* Naufraghi del nulla: Baricco e la filosofia. Napoli: Guida, 2007. – 202 p.
890. *Pontiac R.* Orpheus and Counterculture. Newtopia Magazine. September 15, 2012 [Electronic resource] // Newtopia Magazine. URL: https://newtopiamagazine.wordpress.com/2012/09/15/orpheus-and-counterculture/ (accessed: 12.08.2015).
891. *Rizzi D.* "L'inafferrabile età d'argento", Europa Orientalis 15(2), 1996. P. 77-96.
892. *Rosselli D.* Giacomo Leopardi e gli orizzonti dell'infinito-nulla. Roma: Aracne editrice S.r.l., 2014. – 153 p.
893. *Severino E.* Il nulla e la poesia. Alla fine dell'età della tecnica: Leopardi. Milano: Rizzoli, 2005. – 358 p.
894. *Zaccaria G.* Pensare il nulla. Leopardi, Heidegger. Pavia: Ibis Edizioni, 2015. – 277 p.
895. *Zaccaria G.* Seminario sul nichilismo: Leopardi, Nietzsche, Heidegger [Electronic resource] //«Eudia», sez. Audio/Video, anno 3, 2009. URL: http://apps-srvr.unibocconi.it/BOC/MatDid/audio-lectures/audio-lectures.html (accessed: 12.07.2015).
896. *Zacchini S.* Il corpo del nulla: note fenomenologiche sulla crisi del pensiero contemporaneo. Milano: FrancoAngeli, 2005. – 201 p.

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Московский государственный лингвистический университет»
(ФГБОУ ВО МГЛУ)

На правах рукописи

Фатеева Анастасия Сергеевна

ОРФИЧЕСКИЙ МИФ В ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫХ МОТИВАХ КУЛЬТУР РОССИИ И ИТАЛИИ КОНЦА XIX – ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКОВ

ПРИЛОЖЕНИЯ

Специальность 24.00.01 – Теория и история культуры
(философские науки)

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата философских наук

Том 2

Научный руководитель:
доктор исторических наук, профессор
Соловьев Владимир Михайлович

Москва – 2016

Приложения

к диссертационному исследованию А.С. Фатеевой

ОРФИЧЕСКИЙ МИФ В ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫХ МОТИВАХ КУЛЬТУР РОССИИ И ИТАЛИИ КОНЦА XIX – ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКОВ

Приложение № 1 «Иллюстрации»……3

Приложение № 2 «Переводы»…….....15

- Д. Кампана «Простое стихотворение»…….....15
- Э. Монтале «Я спустился, подав тебе руку…»…….....17
- С. Квазимодо «Диалог»…….....19
- Ч. Павезе «Безутешный»…….....22
- Ч. Павезе «Приидет смерть и у нее будут твои глаза…»…….....27

Приложение № 3 «Дополнительные материалы»……29

3.1. Преодоление текста: семиотико-герменевтическая традиция и феномен мифологизма в культуре XX века……29

3.2. К феноменологическому потенциалу категории интертекстуальности в культуре……...43

От феноменологической стратегии М.М. Бахтина к интертекстуальности культуры…….....47

3.3. Варианты онтологической иерархии в феномене мифа……..57

3.4. Время и пространство Орфея: принцип эстетической трансгрессии…….62

3.5. Мифологема Орфея в экзистенциальных диалогах русского декаданса……...85

Descensus ad inferos» и два профиля итальянского декаданса……...92

Орфическое визионерство и альтернативный футуризм Дино Кампаны……...104

Несказанное в сказанном: миф об Орфее как топос философской лирики XX века……121

«Эвридика – Орфею»: метафизика присутствия или онтофания поэзии?.....132

Миф об Орфее в герметическом опыте Эудженио Монтале……142

«Дегерметизация»: Орфей Сальваторе Квазимодо в «невозможной поэзии после Освенцима»……149

3.6. К мифопоэтике русского Орфея: опыт синкретической интерпретации……..159

3.7. К феноменологии интертекстуальности: взгляд на русско-итальянский диалог культур ……165

Орфическая онтофания в интертекстуальных мотивах русской культуры конца XIX – начала XX веков……167

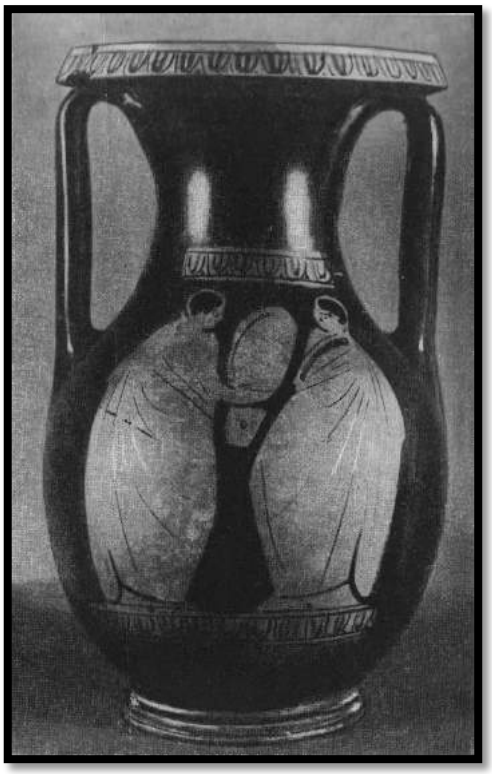
Приложение № 4 «Примечания»……...177

ПРИЛОЖЕНИЕ №1 «Иллюстрации»

Ил. 1. Метопа сокровищницы сикионцев, сер. VI в. до н.э. Дельфы, Археологический музей.

Ил. 2. Орфей с двумя сиренами, Южная Италия, ок. 350–300 гг. до н.э., музей Гетти

Ил. 3. Краснофигурная пелика (Аттика или Южная Италия), ок. 430 г. до н.э.



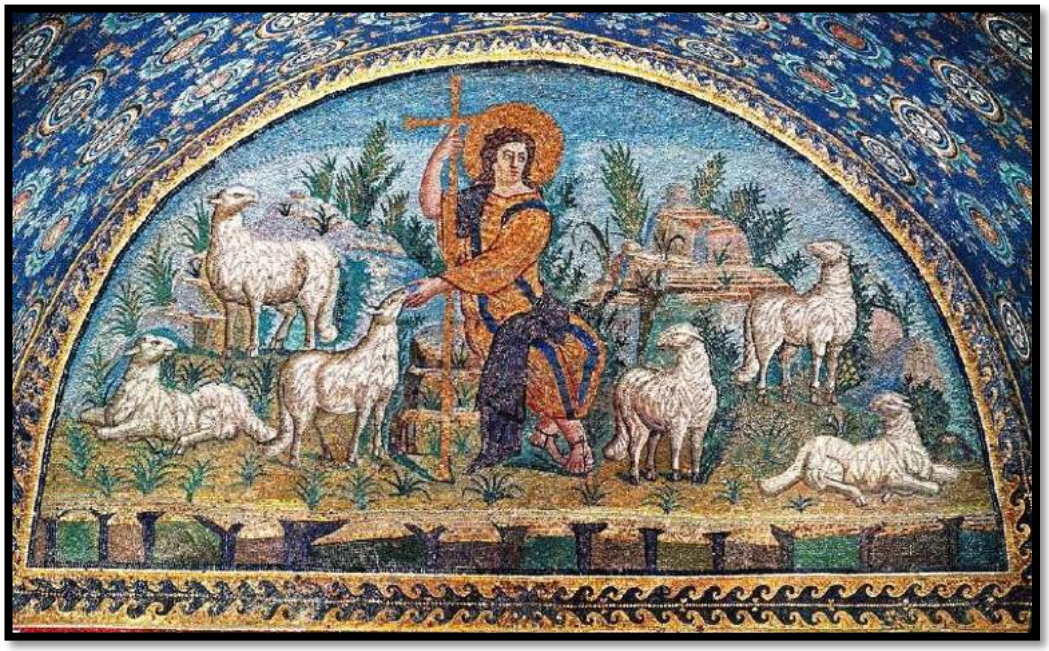
Ил. 4. Боспорская краснофигурная пелика. IV в. до н.э.

Ил. 5. Орфей приручает диких животных, римская мозаика, III в. (Национальный музей, Палермо)

Ил. 6. Фреска «Добрый Пастырь», IV в., катакомбы Святого Калликста (Рим)

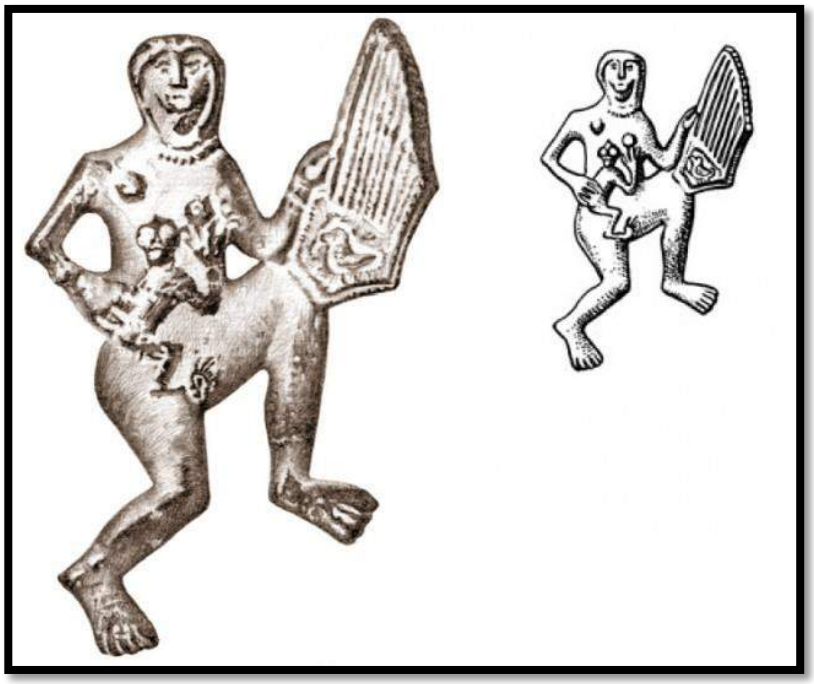
Ил. 7. Мозаика «Орфей», III в. Трас, Археологический музей

Ил. 8. Эдесская мозаика «Орфей приручает диких животных», II в. Стамбул, Археологический музей

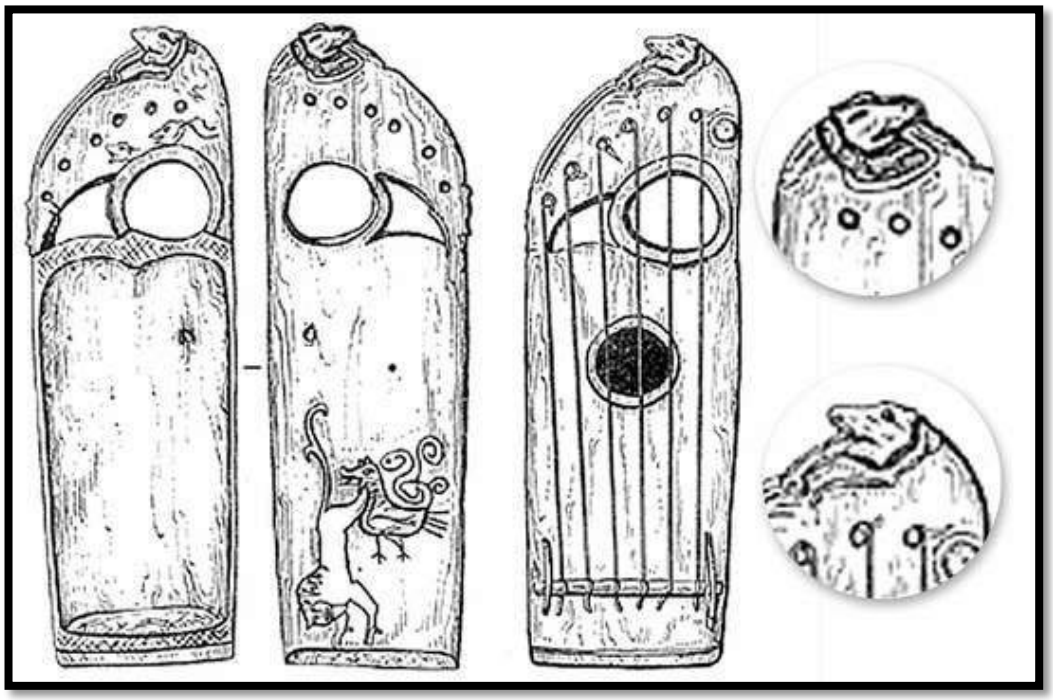


Ил. 9. Мозаика «Добрый Пастырь» в мавзолее Галлы Плацидии (Равенна), пер. пол. V в.

Ил. 10. Фреска «Виллы-дей-Мистери», Помпеи, I в. (фрагмент)



Ил. 11. Фигурка из Велестино, ок. VII в., музей Принстона



Ил. 12. Новгородские гусли XII в. (реконструкция)

Ил. 13. Якопо дель Селлайо «Орфей, Эвридика и Аристей», 1471 г., Роттердам, музей Бойманса ван Бёнингена

Ил. 14. Тициан «Орфей и Эвридика», 1508 г., Бергамо, Академия Каррара

Ил. 15. Андреа Мантенья. Фрагмент росписи Камера дельи Спози в Палаццо Дукале в Мантуе, 1465 – 1474 гг.

Ил. 16. Аньоло Бронзино «Портрет Козимо Медичи в образе Орфея», 1539 г., Художественный музей Филадельфии

Ил. 17. Рельеф. Римская копия эпохи Августа греческого оригинала второй половины V в. до н. э. работы Алкамена, ученика Фидия. Неаполь, Национальный Археологический музей

Ил. 18. Рельеф. Греческая копия ок. 50 г. до н. э. греческого оригинала второй 430–420 гг. до н. э. Париж, Лувр

Ил. 19. М.А. Врубель. Программка к опере К. Глюка «Орфей». Товарищество частной оперы, Москва, 1897 г.

Ил. 20. Гюстав Моро «Фракийская девушка с головой и лирой Орфея», 1865 г., Париж, Музей Орсе

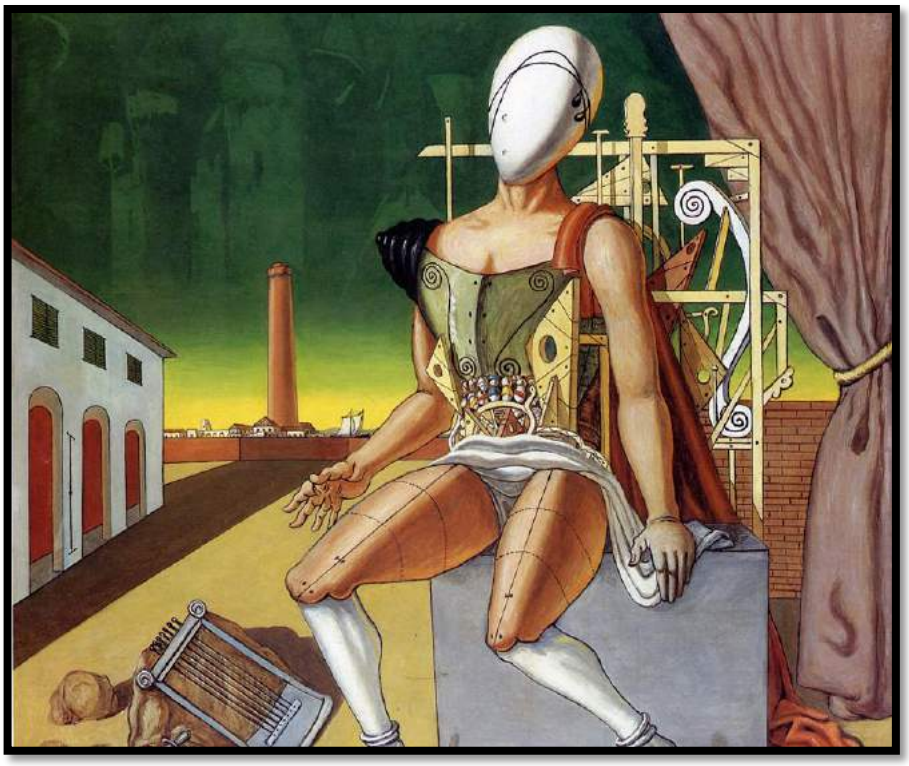
Ил. 21. Гюстав Моро «Орфей у гробницы Эвридики», 1891 г., Париж, Музей Гюстава Моро

Ил. 22. Л.С. Бакст «Древний ужас» (Terror Antiquus), 1908 г., Санкт-Петербург, Государственный Русский муз

Ил. 23. М.А. Врубель «Пан», 1899 г., Москва, Государственная Третьяковская галерея

Ил. 24. В.М. Васнецов «Сирин и Алконост. Песня радости и печали», 1896 г., Москва, Государственная Третьяковская галерея

Ил. 25. Джорджо де Кирико «Одинокий Орфей», 1973 г., Рим, частная коллекция художника



Ил. 26. Джорджо де Кирико «Орфей, уставший трубадур», 1970 г., Рим, частная коллекция художника

Ил. 27. Церковь Санта-Мария-делла-Кончеционе (Рим, XVIII в.), крипта, второй зал

Ил. 28. Церковь Санта-Мария-делла-Кончеционе (Рим,), крипта, пятый зал: деталь – скелет «принцессы Барберини»

Ил. 29. Церковь Санта-Мария-делла-Кончеционе (Рим, XVIII в.), крипта, пятый зал: деталь – часы

Ил. 30. Церковь Сан-Бернардино-алле-Осса (Милан, XVIII в.)

ПРИЛОЖЕНИЕ № 2 «Переводы»

Литературные переводы отдельных произведений итальянских поэтов.

1.

Дино Кампана (1885–1932)

POESIA FACILE[1]

Pace non cerco, guerra non sopporto
tranquillo e solo vo pel mondo in sogno
pieno di canti soffocati. Agogno
la nebbia ed il silenzio in un gran porto.

In un gran porto pien di vele lievi
pronte a salpar per l'orizzonte azzurro
dolci ondulando, mentre che il sussurro
del vento passa con accordi brevi.

E quegli accordi il vento se li porta
lontani sopra il mare sconosciuto.
Sogno. La vita è triste ed io son solo.

O quando o quando in un mattino ardente
l'anima mia si sveglierà nel sole
nel sole eterno, libera e fremente.

[1] *Campana D.* Canti Orfici e alter poesie. Milano: Garzanti Editore, 2014. P 100.

ПРОСТОЕ СТИХОТВОРЕНИЕ

Я мира не ищу, войны не выношу.
Один в покое этом иду во сне по свету,
Исполнен песен мертвых. Впиваю
Жадно я туман и тишину большого порта.

Большего порта в парусах беспечных,
Что уплывут за горизонт в лазури моря,
Паря в его волнах, когда им ветер вторит
Шептанием, отрывистым и вечным.

И эту музыку уносит ветер выше
Далеко над безвестным морем.
Во сне я вижу, что жизнь печальна, что одинок.

Когда же в скитании этом, утренним светом дыша,
Душа проснется в солнце бессмертном,
Живая и свободная, душа.

2.

Эудженио Монтале (1896–1981)

“HO SCESO, DANDOTI IL BRACCIO, ALMENO UN MILIONE DI SCALE”[2]

Ho sceso, dandoti il braccio, almeno un milione di scale
e ora che non ci sei è il vuoto ad ogni gradino.
Anche così è stato breve il nostro lungo viaggio.
Il mio dura tuttora, né più mi occorrono
le coincidenze, le prenotazioni,
le trappole, gli scorni di chi crede
che la realtà sia quella che si vede.
Ho sceso milioni di scale dandoti il braccio
non già perché con quattr’occhi forse si vede di più.
Con te le ho scese perché sapevo che di noi due
le sole vere pupille, sebbene tanto offuscate,
erano le tue.

[2] *Montale E*. Xenia, II // Id. L’opera in versi, Torino: Einaudi, 1980. P. 301.

* * *

Я спустился, подав тебе руку, по крайней мере по миллиону лестниц,
сейчас, когда тебя нет – там пустота на каждой ступени.
И все-таки слишком коротким было наше долгое путешествие.
Мое пока еще длится, хотя мне уже не нужно
ни пересадок, ни броней,
ни тех, на чистую воду вывести,
кто считает, что в видимом истина.
Я спустился по миллиону лестниц, подав тебе руку,
не потому, что в четыре глаза можно увидеть больше.
Я это сделал, зная, что на нас двоих -
Единственные зрячие глаза, хоть и туманные,
были твои.

3.

Сальваторе Квазимодо (1901–1968)

DIALOGO[3]

"Ateantu commotae Erebi de sedibus imis
umbrae ibant tenues simulacraque luce carentum."
Siamo sporchi di guerra e Orfeo brulica
d'insetti, è bucato dai pidocchi,
e tu sei morta. L'inverno, quel peso
di ghiaccio, l'acqua, l'aria di tempesta,
furono con te, e il tuono di eco in eco
nelle tue notti di terra. Ed ora so
che ti dovevo più forte Consenso,
ma il nostro tempo è stato furia e sangue:
altri già affondavano nel fango,
avevano le mani, gli occhi disfatti,
urlavano misericordia e amore.
Ma come è sempre tardi per amare;
perdonami, dunque. Ora grido anch'io
il tuo nome in quest'ora meridiana
pigra d'ali, di corde di cicale
tese dentro le scorze dei cipressi.
Più non sappiamo dov'è la tua sponda;
c'era un varco segnato dai poeti,
presso fonti che fumano da frane
sull'altipiano. Ma in quel luogo io vidi
da ragazzo arbusti di bacche viola,
cani da gregge e ucecui d'aria cupa

[3] *Quasimodo S.* Poesie e discorsi sulla poesia. Milano: Mondadori, 2005. P. 150-151.

e cavalli misteriosi animali
che vanno dietro l'uomo a testa alta.
I vivi hanno perduto per sempre
la strada dei morti e stanno in disparte.

Questo silenzio è ora più tremendo
di quello che divide la tua riva.
«Ombre venivano leggere.» E qui
l'Olona scorre tranquillo, non albero
si muove dal suo pozzo di radici.
0 non eri Euridice? Non eri Euridice!
Euridice è viva. Euridice i Euridice!

E tu sporco ancora di guerra, Orfeo,
come il tuo cavallo, senza la sferza,
alza il capo, non trema più la terra:
urla d'amore, vinci, se vuoi, il mondo.

ДИАЛОГ

«Встревоженные пением его, из самых глубин Эреба
тени мертвых бесплотные выходили»
Мы все запятнаны войной, изъеден вшами,
заживо гниет Орфей,
тебя нет с нами. Зима, а ты под тяжестью
воды и льда, и духа непогоды,
эхом от эха в раскатах грома
подземной твоей ночи. Знаю теперь,
сколь многого тебе я не дал.
Наш век был весь из ярости и крови:

другие тогда утопали в грязи,
с безжизненными руками, с потухшими глазами,
вопили о милосердии и любви.
Но, как всегда, мы опоздали с любовью;
ты уж прости меня. Теперь я тоже кричу
твое имя в этот час полуденный,
на вялых крыльях летящий, струнами цикад звенящий,
под корой кипарисов натянутыми.
Мы больше не знаем, где твоя обитель;
поэтам некогда известная тропа
теперь под пепелищем катастрофы,
сошедшей с гор в долину. Но в тех краях я видел
еще мальчишкой кусты лиловых ягод,
пастушьих псов и птиц в бездонном небе,
и лошадей, загадочных животных,
что ходят гордо по пятам за человеком.
Живые потеряли навсегда
дорогу мертвых – держатся поодаль.
И тишина от этого страшнее,
чем та, что твой окутывает берег.
«Выходили бесплотные тени». И здесь
Олона течет неспешно, деревьев ветви,
как сплетения корней, недвижимы от крика.
О, ты была не Эвридика? Нет, ты была не Эвридика!
Она живая! Эвридика! Эвридика!

Ты все еще измаранный войной, Орфей,
как и твой конь, что без хлыста
воспрянет духом, ведь больше не дрожит земля:
кричи о любви, покоряй, если хочешь, мир.

4.

Чезаре Павезе (1908–1950)

«Безутешный»[4] из «Диалоги с Леуко», 1947 г.

Плотская любовь, опьянение и кровь всегда взывали к загробному миру и многим смертным обещали подземные блага. Но среди тех, кто спускался в Аид, особое место занимает фракийский певец Орфей, жертвенно растерзанный, подобно богу Дионису.

Говорят Орфей и Вакханка.

ОРФЕЙ: Это случилось так. Мы поднимались по тропе, что вела через лес теней. Уже были позади воды Коцита и Стикса, ладья Харона, стоны. На листья падал едва различимый отсвет неба. За спиной я слышал шорох ее шагов. Но мысленно я был еще там, внизу, чувствовал нутром тот холод. Думал, что однажды придется вернуться; что произошло, произойдет вновь. Думал о прежней жизни с ней (какой она была раньше), о том, что этой жизни еще раз предстоит оборваться. Что было, то будет. Думал о леденящей пустоте, через которую мне довелось пройти, о той пустоте, которую она теперь несла в костях, в крови, в самой своей сути. Стоило ли жить заново? Подумав об этом, я наконец различил проблеск дневного света. Тогда я сказал: «Да будет все кончено!» – и обернулся. Эвридика рассеялась дымом, как пламя потухшей свечи. Я услышал лишь какой-то шелест, будто мышь юркнула в темноту.

ВАКХАНКА: Странные слова, Орфей. Я едва могу им поверить. Про тебя говорили, что был ты люб богам и музам. Многие из нас следуют за тобой, потому что знают, как ты любишь и как несчастен. Ты ведь любил так сильно, что – единственный из смертных – шагнул за порог небытия. Нет, я не верю тебе, Орфей. Нет твоей вины, коли судьба предала тебя.

[4] *Pavese C.* L'inconsolabile (1946) // Virgilio, Ovidio, Poliziano, Rilke, Cocteau, Pavese, Bufalino, Orfeo. Variazioni sul mito, a cura di M.G. Ciani e A. Rodighiero,Venezia: Marsilio, 2004. P. 111-117.

ОРФЕЙ: При чем здесь судьба? Судьба всегда благоволит мне. Было бы нелепо думать, что после того путешествия, после того, как видел ничто в лицо, я мог обернуться по ошибке или в угоду какому-то капризу.

ВАКХАНКА: Рассказывают, что это случилось из-за любви.

ОРФЕЙ: Нельзя любить мертвых.

ВАКХАНКА: Но ведь ты плакал, скитаясь по горам и холмам, ты искал ее и звал – ты спустился в Аид. Что это было?

ОРФЕЙ: Говоришь, будто ты человек. Так знай же, что человек понятия не имеет о том, что такое смерть. Эвридика, которую я оплакивал, была лишь одной порой моей жизни. Там, внизу, я искал что-то большее, нежели ее любовь. Я искал прошлое, которого Эвридика уже не знает. Я понял это среди мертвых, когда пел перед ними. Я видел, как недвижимые тени смотрят в пустоту, как умолкают стоны; видел, как Персефона прятала свое лицо, как сам Аид, мрачный и бесстрастный, подобно смертным, обращал ко мне взгляд и слушал. Тогда я понял, что мертвые – это уже ничто.

ВАКХАНКА: Боль помутила твой разум, Орфей. Кто не хотел бы вернуть прошлое? Эвридика почти возвратилась к жизни...

ОРФЕЙ: Чтобы потом снова умереть, милая. Чтобы нести в крови весь мрак Аида и дрожать от ужаса рядом со мной днем и ночью. Ты не знаешь, что значит ничто.

ВАКХАНКА: Получается, с той песней в Аиде ты вновь обрел прошлое, но отверг и разрушил его. Нет, я не могу в это поверить.

ОРФЕЙ: Пойми меня, Вакха. Истинное прошлое было в песне. Аид видел свое отражение, только слушая меня. Уже на обратном пути, поднимаясь вверх по тропе, я чувствовал, как прошлое меркло, становилось воспоминанием, пахло смертью. Когда свет неба впервые показался мне, я ринулся навстречу ему с юношеской прытью, счастливый, но не верящий своему счастью. Я поднялся только для одного себя, ради мира живых. То время, что я искал, все заключалось в этом сиянии дня. Мне больше не было дела до той, что шла за мной следом. Мое прошлое было светом, было песней и утром жизни. И я обернулся.

ВАКХАНКА: Как тебе удалось смириться, Орфей? Те, кто видел тебя после возвращения, говорят, что это было страшно. Эвридика была для тебя смыслом жизни.

ОРФЕЙ: Вздор. После смерти Эвридика стала совсем другой. Орфей, который спускался в Аид, не был уже ни мужем, ни вдовцом. Мой плач тогда был подобен плачу ребенка, плач, о котором потом вспоминают с улыбкой. Та пора прошла. В плаче я искал не ее, а самого себя. Судьбу, если хочешь. Я прислушивался.

ВАКХАНКА: Многие из нас следовали за тобой, потому что верили твоему плачу. Выходит, ты обманул нас?

ОРФЕЙ: О, неразумная, как ты не можешь понять?! Я верен своей судьбе. Судьба не предает. Я искал себя. Это единственное, что стоит искать.

ВАКХАНКА: Мы здесь живем проще, Орфей. Мы верим в любовь и смерть, рыдаем и смеемся со всеми. Самые радостные наши праздники – те, на которых проливается кровь. Мы, фракийские женщины, не боимся этого.

ОРФЕЙ: Если смотреть на это глазами живых – все прекрасно, но поверь тому, кто побывал среди мертвых… Оно того не стоит.

ВАКХАНКА: Когда-то ты не был таким, не рассуждал о небытии. Приближение к смерти уподобляет нас богам. Ты ведь сам учил, что опьянение, стирающее грань между жизнью и смертью, дает нам превосходство над людьми. Ты же видел наш праздник.

ВАКХАНКА: Не в крови суть, девчонка. Меня не занимают, ни оргии, ни кровь. А что такое человек, сказать действительно сложно. Ты тоже этого не знаешь.

ВАКХАНКА: Без нас тебя бы вообще не было, Орфей. Ты был бы ничем.

ОРФЕЙ: Я сам говорил это, я знаю. Но что с того? Я же спустился в Аид без вас…

ВАКХАНКА: Ты спустился, чтобы найти нас.

ОРФЕЙ: Но я вас не нашел. Я желал совсем другого. Возвратившись наверх, я обрел то, что искал.

ВАКХАНКА: Когда-то ты воспевал и оплакивал Эвридику в горах…

ОРФЕЙ: Время проходит, Вакха. Стоят те горы, но больше нет Эвридики. Всему этому есть имя – человек. Взывать к богам опьяняющего веселья здесь ни к чему.

ВАКХАНКА: Но ведь и ты взывал к ним.

ОРФЕЙ: Чего только не делает человек за свою жизнь, во что только не верит в череде дней. Верит даже, что его кровь может течь в чужих жилах или будто свершившееся можно переиграть заново. Человек верит в то, что судьбу можно переломить в самозабвенном чаду. Все это мне известно, но ничто – это совсем другое.

ВАКХАНКА: Все твои мысли только о смерти, Орфей, ты не знаешь, как с ней быть. А ведь некогда веселье делало нас бессмертными.

ОРФЕЙ: Вы и должны наслаждаться праздником. Все дозволено тем, кто еще не ведает. Каждому необходимо однажды спуститься в свой ад. Оргия моего пути окончена в Аиде, окончена по моему мановению, с моей песней о жизни и смерти.

ВАКХАНКА: Говоришь, что судьба не предает, а что это значит?

ОРФЕЙ: Это значит, что она внутри тебя, что она твоя и роднее крови твоей; это путь, что лежит по ту сторону от всех хмельных празднеств. Никакой бог не властен над ним.

ВАКХАНКА: Быть может, Орфей. Но ведь мы не ищем никакой Эвридики – как же удается спускаться в Аид и нам?

ОРФЕЙ: Всякий раз, призывая бога, люди встречаются со смертью. Они спускаются в Аид, чтобы вырвать у судьбы то, что она отняла, чтобы нарушить ее ход. Им не победить тьмы, и они теряют свет. Все мечутся как одержимые.

ВАКХАНКА: Злые слова говоришь… Значит, и ты потерял свет?

ОРФЕЙ: Я сам был почти потерян и пел. Охваченный чувством и пронизанный смыслом, я нашел себя.

ВАКХАНКА: И стоило ли трудов находить себя таким образом? Есть более легкий путь – путь неведения и радости. Бог – это тот, кто стоит между жизнью и смертью. Ты вверяешь себя ему, предаешься его пьянящему восторгу, терзаешь или будешь растерзан. И всякий раз – возрождаешься, будто просыпаешься, как и ты, в свете дня.

ОРФЕЙ: Не говори о свете, о пробуждении. Мало кому из людей это известно. Ни одна женщина вроде тебя не знает, что это.

ВАКХАНКА: Может быть, поэтому женщины Фракии преследуют тебя? Ты для них как бог, что спустился с гор и слагает песни о любви и смерти.

ОРФЕЙ: Глупая ты. Но по крайней мере с тобой можно разговаривать. Когда-нибудь ты станешь похожей на человека, пожалуй.

ВАКХАНКА: Как бы только прежде женщины Фракии…

ОРФЕЙ: Говори.

ВАКХАНКА: Как бы они не растерзали этого бога.

* * *

Verrà la morte e avrà i tuoi occhi[5]
questa morte che ci accompagna
dal mattino alla sera, insonne,
sorda, come un vecchio rimorso
o un vizio assurdo. I tuoi occhi
saranno una vana parola,
un grido taciuto, un silenzio.
Cosí li vedi ogni mattina
quando su te sola ti pieghi
nello specchio. O cara speranza,
quel giorno sapremo anche noi
che sei la vita e sei il nulla.
Per tutti la morte ha uno sguardo.
Verrà la morte e avrà i tuoi occhi.
Sarà come smettere un vizio,
come vedere nello specchio
riemergere un viso morto,
come ascoltare un labbro chiuso.
Scenderemo nel gorgo muti.

[5] *Pavese C.* Verrà la morte e avrà i tuoi occhi (dieci poesie scritte nel 1950) // *Id*. Le poesie, a cura di M. Masoero, introduzione M. Guglielminetti, Torino: Einaudi, 1998. P. 135.

* * *

Приидет смерть, и у нее будут твои глаза,
Та смерть, что днем и ночью
Следует за нами, бессонная,
Глухая, как давних покаяний хор,
Болезнь нелепая с твоими глазами.
Словом бессильным, сдавленным криком,
Тишиною глаза эти глядеть будут,
Так же точно, как видишь их в зеркале,
Когда склоняешься над ним
каждое утро. О, дорогая надежда,
в тот день узнаем и мы,
что жизнь – это ты, и ничто – это ты.
На каждого смерть по-своему взглянет.
Моя придет с твоими глазами.
Как с порочным пристрастием расставание
Встреча эта, как узнавание в зеркале
Лица мертвого, как внимание
Губам сомкнутым.
Мы спустимся в омут, храня молчание.

ПРИЛОЖЕНИЕ №3 «Дополнительные материалы»

Фрагменты публикаций по теме диссертации в журналах из Перечня российских рецензируемых научных изданий и в других периодических научных сборниках и журналах, включенных в базу цитирования РИНЦ[6].

1.

Фрагменты из: *Фатеева А.С.* Преодоление текста: семиотико-герменевтическая традиция и феномен мифологизма в культуре XX века // Молодой ученый. – 2014. – № 18. С. 773–786.

* * *

Для уточнения понятия текста культуры обратимся к *герменевтической традиции*. В. Дильтей, рассматривавший культуру как адекватную эпохе символизацию исторической жизни, включил в круг понимания герменевтики («понимающей психологии»[7]) новый текст (как текст себя определить не позволяющий): человеческую жизнь – мир свободного бытия личности. Тем не менее, уже тогда в противовес вектору на толкование всех проявлений культуры, по которому и развивалась философская герменевтика в XX в., отмечается особое расположение к художественному тексту, *выраженному в слове*. За «философией жизни» В. Дильтея выстраиваются определенные переходные ступени между философией и религиозностью, литературой и поэзией[8]. Из всех искусств, согласно Дильтею, именно поэзия (в широком понимании) отличается наибольшим проникновением в историю культуры[9]. Несмотря на то, что начало XX века, особенно для русской действительности, сегодня все чаще связывают с преодолением литературоцентризма, слиянием искусств в полифонию, выходом на некий единый синестетический уровень, оспорить приоритет и надстоящую сущность словесного творчества для этой эпохи вовсе не так просто. Преклонение перед поэзией встречаем у М. Хайдеггера (опять же следует проникнуться тем «прапоэтическим» смыслом, который автор вкладывает в это понятие). Для поэзии характерен принцип набрасывания, замышления, принцип, присущий всему художественному творчеству: «Искусство как творящаяся в творении истина есть поэзия»[10]. В «Истоке художественного творения» М. Хайдеггер отмечает, что тайна

---

[6] Предлагаемые фрагменты статей снабжены постраничными сносками и дополнительными примечаниями, которые в большинстве случаев отсутствуют в печатных вариантах публикаций.

[7] В работах В. Дильтея само слово «герменевтика» почти не встречается (чаще автор использует его для определения методологического поля Ф.Шлейермахера). Как герменевтическое впервые обозначает его учение М. Хайдеггер в лекциях 1919–1925 гг., а в дальнейшем этот взгляд закрепляется уже в 60-е гг. XX в., когда выходит в свет работа Г.-Г. Гадамера «Истина и метод».

[8] См.: *Дильтей В.* Воображение поэта. Элементы поэтики/ Пер. с нем. А.В.Михайлова. // Дильтей В. Собрание сочинений в 6 тт. Под ред. А.В.Михайлова и Н.С.Плотникова. М., 2001. Т.4. С. 288.

[9] См.: Там же. С. 291-304.

[10] *Хайдеггер М.* Исток художественного творения / Пер. с нем. Михайлова А.В. — М.: Академический Проект, 2008. С. 209.

художественного текста не сводится к миру автора-художника и интерпретатора: «Художественное творение всеоткрыто возвещает об ином. <…> С вещью, сделанной и изготовленной, в художественном творении совмещено и сведено воедино еще нечто иное. <…> Творение есть символ»[11]. У Г.-Г. Гадамера, поддерживающего идею изначального поэтического творения бытия, априорности языка, в продолжение мысли М. Хайдеггера есть интереснейшее заключение: «Мышление, способное мыслить все искусство как поэзию, раскрывая языковое бытие всякого художественного творения, само еще находится на пути к языку» [12]. О каком же мышлении идет речь? Ни один маститый мыслитель не дерзнет претендовать на свободное обладание таким мышлением, но нет сомнений в том, что оно существует; следует полагать, это мышление *сакрально*. Символическое «иное» (по М. Хайдеггеру) Г.-Г. Гадамер структурирует по принципу коммуникативной модели и называет *духом*: «…у художника дело обстоит так, что его “изобретение”, его произведение по самому своему существу возводится к духу, духу, который творит, а также и к тому, который выносит суждение о произведении и наслаждается им»[13]. Отметим, что о духе как первопричине и предсказывающей силе творчества в ключе, не противоречащем лингвистической герменевтике, писал и М.М. Бахтин: «Дух (и свой и чужой) не может быть дан как вещь <…>, а только в знаковом выражении, реализации в текстах и для себя самого и для другого»[14]. Дуализм в подходах к пониманию художественного текста в известной мере выступает сближающим фактором для герменевтической методологии и диалогического мышления М.М. Бахтина, видевшего за вещностью любого произведения свободное откровение личности, вписанное в подвижный контекст познающего. Дуализм же сводится к движению в направлении двух безусловных полюсов: языку (во всей его потенциальной глубине) и «неповторимому событию текста». По М. Бахтину, за текстом стоит язык, состоящий из слов, но текст в отличие от языка «не может быть переведен до конца, ибо нет потенциального единого текста текстов»[15].

В плане перевода текст-произведение есть объект реального интереса, точнее его символическая оболочка, которую необходимо преодолеть для приближения к неуловимой вне материальности художественного творения сущности объекта: *человеку* как цели, форме и инструменту духа. Неверно усматривать в этом подходе чистый психологизм или интуитивную

[11] *Хайдеггер М.* Исток художественного творения. С. 87.

[12] *Гадамер Г.-Г.* Введение к истоку художественного творения // Хайдеггер М. Исток художественного творения / Пер. с нем. Михайлова А.В. М.: Академический Проект, 2008. С. 253.

[13] *Гадамер Г.-Г.* Истина и метод: Основы филос. герменевтики: Пер. с нем./Общ. ред. и вступ. ст. Б. Н. Бессонова. М.: Прогресс, 1988. С. 97.

[14] *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. С. 284.

[15] Там же. С. 285.

теологию; это прежде всего *подход к культуре*, не принимающей столь покладисто структуры текста, но в то же время живущей в текстах. Так, из герменевтической теории мы извлекаем идею *персонологической диалогичности* художественного текста.

Философия культуры, как бы четко не формулировалась цель конкретных изысканий, не может не страдать от абстрактности объектно-предметного поля. Ее диалог с художественным текстом не сводится к постижению авторского языка; он зачастую направлен на иную, неавторскую, подчас молчаливую и куда менее связанную, чем текст, реальность. Что это за реальность? О ней и в науке принято высказываться скорее в метафорах, нежели давать безапелляционные определения. В дальнейшем мы неоднократно будем обращаться к положениям герменевтики, в ее феноменологической традиции, ориентированной на взаимодополняющий принцип поиска целостного знания, понимая сам поиск как *диалог интерпретаций* и соответственно принимая «сократический принцип» бытования истины «между людьми»[16]. На той грани, где герменевтика стремится уйти от иррациональности, сближаясь со структурной лингвистикой, нас опять же привлекает внелингвистический слой языка, вероятно, то, что М.М. Бахтин называл *металингвистикой*[17], а также то, что находится за ее пределами. Данная «запредельность»[18] при нынешней степени интеграции гуманитарного знания лишь обманчиво кажется доступной. Хотя, углубляясь до уровня первофеноменов, вряд ли стоит претендовать на методологическую рациональность, лишенную *интуитивизма*, вопрос может ставиться лишь о границах методологии; о границах интуиции и познания в науке ставить его опрометчиво. «Действительность познания не завершена и всегда открыта <…>, – отмечает

[16] См. *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского // Собр. Соч. в 7 т., т.6. «Проблемы поэтики Достоевского», 1963, работы 1960-1970-х гг. М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 2002. С. 123-127.

[17] Поздний термин М.М. Бахтина, появляющийся впервые в заметках 1959-1961 гг. («Проблема текста»; «Вопросы литературы», № 10, 197; публикация *В. В. Кожинова// Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. С. 293). Под металингвистикой понимается особая (несуществующая) филологическая дисциплина, призванная изучать диалогические отношения в высказываниях и между ними, анализировать «степень *чужести* чужого слова». Наиболее полное обоснование термин получает в переработанных новых частях «Проблем поэтики Достоевского» (См. напр.: *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. С. 309-316), а именно в методологических замечаниях к главе «Слово у Достоевского». (*Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. С.203-205). По предположению Л.А. Гоготишвили, сам термин мог быть взят у американского ученого Б. Уорфа, основные сочинения которого вышли в русском переводе в начале 60-х, и для М.М. Бахтина, вероятно, представляли интерес.

[18] Имеется в виду важное замечание М.М. Бахтина о возможностях диалогических отношений, которое отчасти и давало carte blanche на распространение концепции автора на поле всех гуманитарных наук, на художественные тексты любого порядка, где на месте «двуголосого слова» может оказываться иная знаково-символическая форма: «…при широком рассмотрении диалогических отношений они возможны и между другими осмысленными явлениями, если только эти явления выражены в каком-нибудь знаковом материале. Например, диалогические отношения возможны между образами других искусств. Но эти отношения уже выходят за пределы металингвистики». (*Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. С. 207).

М.М. Бахтин, – Все, что есть для познания, определено им самим <…> все, что упорствует, как бы сопротивляется познанию в предмете, упорствует лишь для познания…»[19].

Структура, код, деконструкция – любая смысловая анатомия художественного произведения по праву остается ведомством конкретных направлений гуманитаристики (литературоведение, лингвистика, социолингвистика и др.). Различие кроется в том, что для этих направлений культура – фон, контекст, архивированная память рождения текста, в которой лишь следует найти верные связи для действительной цели: интерпретации текста.

Особого внимания в сфере исследований художественного текста и культурной памяти заслуживают труды отдельных представителей московско- тартуской семиотической школы (сообразно интересам нашей работы мы обращаемся прежде всего к Ю.М. Лотману, А.М. Пятигорскому, В.Н. Топорову, М.Л. Гаспарову, Вяч. Вс. Иванову). До этого обращения имеет смысл объяснить наше отношение к противоречивому положению М.М. Бахтина относительно структурного метода[20], а также к известным концептуальным противоречиям структурно-семиотического направления в целом с бахтинским методом[21]. Однако привлекает нас тот идейный план, в котором ученые писали, применяя разные технологии, но, словно молящиеся разным богам, за «кодами» (Ю.М. Лотоман) или «голосами» (М.М. Бахтин) чаяли одной истины. Так, для синкретической теоретико-методологической конструкции исключительно важны *общие точки диалога* между ними.

Как уже было замечено выше, начало текстологического подхода к прочтению всех феноменов культуры положено фундаментальными исследованиями *структурно-семиотического направления*. Отечественную традицию условно можно разделить на

---

[19] *Бахтин М.М.* Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: «Худож. лит.», 1975. С. 28.

[20] Представители московско-тартуской семиотической школы не раз причисляли М.М. Бахтина к ученым, стоявшим у истоков структурализма (см. напр.: *Лотман Ю.М.* Литературоведение должно быть наукой // Вопросы литературы, 1967, №1. С. 94. *Иванов Вяч. Вс.* «Значение идей М.М. Бахтина о знаке, высказывании и диалоге для современной семиотики» // сборник «Труды по знаковым системам» VI, Тарту, 1973. С. 40), в то время как сам М.М. Бахтин в 1974 г. утверждал, что его воззрения «нельзя отнести к определенному направлению (структурализму)» (*Бахтин М.М.* Рабочие записи 60-х – начала 70-х годов. // Собр. Соч. в 7 т., т.6. М., 2002. С. 431). См. также: *Егоров Б.Ф.* Бахтин и Лотман // Жизнь и творчество Ю.М. Лотмана. М., 1999. С. 243-258; *Бочаров С.Г.* Событие бытия. М.М Бахтин и мы в дни его столетия // Сюжеты русской литературы. М.: Языки русской культуры, 1999. С. 503-521.

[21] Например, две статьи М.Л. Гаспарова о М.М. Бахтине можно считать «классикой» филологической критики М.М. Бахтина (см.: *Гаспаров М.Л.* М.М. Бахтин в русской культуре XX века, 1979 // Избранные труды в 3 т. Т. 2. С. 494-496; *Гаспаров М.Л.* История литературы как творчество и исследование: случай Бахтина // Материалы Международной научной конференции 10 – 11 ноября 2004 года. Русская литература XX–XXI веков. Проблемы теории и методологии изучения. М., 2004. С. 8-10).

лингвистически-текстологическую (она вполне независима и относится к теории текста)[22], ориентированную преимущественно *антропологически* или *художественно-литературно* (от В.Я. Проппа и того же М.М. Бахтина до большинства представителей московско-тартуской семиотической школы, герменевтической школы Г.И. Богина, современных исследователей: И.П. Ильина, Т.С. Злотниковой, И.В. Кондакова, В.П. Руднева, И.В. Силантьева, М.М. Шибаевой и др.)[23] и *социокультурно* (Т.М. Дридзе, Е.А. Сайко, Т.Н. Суминова, А.К. Устин, А.Я. Флиер и др.)[24]. Однако в общем плане философии культуры и эстетики это разделение стирается.

В зарубежной науке ситуация, как известно, представляет собой эволюцию взглядов (методологическое движение от структурализма к постструктурализму, имевшее место и в отечественных гуманитарных науках) отдельных крупных мыслителей, в основном

---

[22] Например, подходы А.А. Брудного, представлявшего текст как «смыкающий компонент акта коммуникации», где «реальность представлена и сконцентрирована в доступной пониманию форме» (*Брудный А.А.* Психологическая герменевтика. М., 1998. С. 12), и И.В. Арнольд, которая в интерпретации художественного текста сочетала герменевтику, диалогический принцип М.М. Бахтина и постмодернистскую теорию интертекстуальности как синтез объективного и субъективного прочтения (См.: *Арнольд И.В*. Семантика. Стилистика. Итертекстуальность. СПб., 1999. С. 350).

[23] См.: *Богин Г.И.* К онтологии понимания текста // Вопросы методологии. 1991. №2. С.33-46. *Он же:* Субстанциальная сторона понимания текста. Тверь, 1993-138 с; *Ильин И.П.* Между структурой и читателем (Теоретические аспекты коммуникативного изучения литературы) // Теории, школы, концепции (Критические анализы). Художественная рецепция и герменевтика. М., 1985. С. 134-168. *Он же:* Культура как вечный диалог глухих со слепыми или актуальность компаративистики //Российская американистика в поисках новых подходов. М., 1998. С. 255-265. *Он же:* Словарь терминов французского структурализма / Сост. И.П. Ильин // Структурализм: "за" и "против". М., 1975. С. 450-461. *Он же:* Постмодернизм. Словарь терминов / И.П.Ильин. М., 2001. С. 296-299; *Злотникова Т.С.* Чеховский текст как интертекст мировой культуры // Яр.пед вестник, 2004, № 1-2. С. 38-39; *Кондаков И.В.* Интертекст современной культуры // Полифония в культуре, тексте и языке. Каунас: Университет Витовта Великого, 2002. С. 14-25. *Он же:* "Лепые нелепицы" Корнея Чуковского: текст, контекст, интертекст // Общественные науки и современность. 2003. № 1. С. 158-176; *Руднев В.П.* Прочь от реальности: Исследования по философии текста. II. М.: «Аграф», 2000. 432 с. *Он же*: Философия языка и семиотика безумия: Избранные работы. М.: Издательский дом «Территория будущего», 2007. С. 36-53; *Силантьев И.В.* Текст в системе дискурсных взаимодействий / И.В.Силантьев; отв. ред. Егоров Б.Ф., РАН. Сиб. отд. Институт филологии. — Новосибирск, 2004. 190 с; *Шибаева М.М.* Этноментальные аспекты культурного многообразия // Обсерватория культуры. 2004, № 3. С. 34-39; *Она же*: Интерпретация классических текстов как культурная преемственность // Обсерватория культуры. 2007. № 1. С.18-23.

[24] См.: *Дридзе Т.М.* Социальная коммуникация как текстовая деятельность в семио-социопсихологии / Т.М. Дридзе // Общественные науки и современность. 1996. - №3. С. 145-152. *Она же*: Интеракционные характеристики и классификация текстов (с учетом специфики интерпретационных сдвигов) / Т.М. Дридзе // Смысловое восприятие речевого сообщения (в условиях массовой коммуникации). М., 1976. С.173-187.; *Сайко Е.А.* Исследования по теории и истории культуры: особенности подготовки научно-квалификационной работы. Вып. IV. Научный текст в культур-диалоге эпох: Учебно-методическое пособие. М.: МАКС Пресс, 2006. 40 с. *Она же:* Культур-диалог философии и искусства в эпоху Серебряного века. М.: Изд-во РАГС, 2004. 144 с; *Суминова Т.Н*. Текст, контекст, гипертекст… (Размышления о художественном произведении) // Общественные науки и современность. 2006. № 3. С. 169-176. *Она же:* Проблема дихотомии и определения понятий «текст» и «произведение» художественной культуры / Т.Н. Суминова // Учен. зап. Вып. 26. М.: МГУКИ, 2004. С. 26-41.; *Устин А.К.* Генетика текста – генетика культуры / А.К. Устин. СПб.: SuperMax, 1995.-81 с. *Он же:* Текст. Интертекст. Культура / А.К. Устин. СПб.: SuperMax, 1995. 112 с. *Он же:* Дейктическая концепция текста, мышления и культуры: автореф. дис.д-ра культурологических наук / А.К. Устин. СПб., 1998. 35 с; *Флиер А.Я*. Культурология для культурологов. С. 245-262, 380.

представителей семиотической и психоаналитической школ. Рассматривать европейскую и отечественную линии следует не изолированно, но все же с позиций индивидуального пути каждой, учитывая, что в силу известных обстоятельств они были лишены прямой коммуникации. Так, если советская запретная семиотика, оставаясь, по горькому замечанию Б.М. Гаспарова, «смесью структуральной поэтики, социальной психологии и антропологии»[25], в 70-е гг. вошла в фазу своего лингвистического и текстологического апогея, то представители французского структурализма тогда же уже отказали языку и тексту как опоре науки да и науку из своего творчества начали изгонять.

Отмечая стадии структурного усложнения текста, Ю.М. Лотман, говоря о памяти текста[26] в канале коммуникации, утверждал, что, вступая в сложные отношения с культурным контекстом, художественный текст способен не только накапливать информацию, но и выступать в качестве сверхиндивидуальной интеллектуальной субстанции, приобретающей черты модели культуры, самостоятельно актуализирующей смыслы, сочетая аспекты внутреннего синхронизма с внешней обращенностью к внетекстовой памяти[27]. Культурологическое понятие текста, по Ю.М. Лотману, начинается с того порога, когда «сам факт лингвистической выраженности перестает восприниматься как достаточный для того, чтобы высказывание превратилось в текст <…> утрачивается обязательность графической выраженности текста»[28]. Так, всей культуре логично подчиниться структуре: читаться как сложно построенный текст, «единый, но *многоголосый* (курсив наш. – *А. Ф.*) текст», который «в своей синхронности может опираться разными своими частями на память различной временной

---

[25] *Гаспаров Б.М.* Предисловие к изданию: Lotmam Jury M., Ginsburg L. Ya., Uspensky B.A. The Semiotics of Russian Cultural History. Cornell UP, Ithaca and Lnd., 1985. P. 16. Цит. по *Автономова Н.С.* Открытая структура: Якобсон – Бахтин – Лотман – Гаспаров / Н. С. Автономова. М.: РОССПЭН, 2009. С. 213.

[26] «Память текста» - термин по замыслу более широкий, чем предшествующий уровень «памяти жанра» М.М. Бахтина, при этом не отрицающий, а продолжающий концепцию последнего. Обнаруживая известные противоречия ученых в вопросе *понимания текста*, стоит признать, что к вышеупомянутому бахтинскому конструкту Ю.М. Лотман обращался нередко: «…наличие для всех земных человеческих цивилизаций определенных универсалий делает в принципе любой текст человеческой культуры в какой-либо степени переводимым на язык другой культуры, то есть в какой-то мере понимаемым. Однако определенная степень понимания есть одновременно и степень непонимания. <…> Текстовый состав различных культур неизбежно включает в себя определенный набор жанров, поскольку то, что текст принадлежит к определенному, читателю известному жанру, в силу «памяти жанра» (М. М. Бахтин) создает значительную кодовую экономию (*Лотман Ю.М.* Внутри мыслящих миров // *Лотман Ю.М.* Семиосфера. СПб.: «Искусство Спб.», 2001. С. 219). См. подробнее: *Лотман Ю.М.* Память в культурологическом освещении / Текст как семиотическая проблема //Избранные статьи в трех томах. Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллинн: “Александра”, 1992. С. 200-203.

[27] Т.е. смыслопорождающая функция текста, которая в свою очередь зависит от риторики, обеспечивая бесконечное движение текста. См.: *Лотман Ю.М.* Культура и взрыв // *Лотман Ю.М.* Семиосфера. С. 22. *Он же:* Риторика / Текст как семиотическая проблема //Избранные статьи в трех томах. Т. 1. С.167-184. *Он же*: Риторика – механизм смыслопорождения / Внутри мыслящих миров // *Лотман Ю.М.* Семиосфера. С. 177-194.

[28] *Лотман Ю.М.* Текст и функция (совместно с А.М.Пятигорским) // *Ю.М. Лотман, А.М. Пятигорский* // Избранные статьи в трех томах. Т. 1. С. 133-134.

глубины, что делает его неоднородно зашифрованным»[29]. В этой тонкой единосущности культуры и текста неловко не вспомнить об их общих теоретических ключах, таких как *язык*, *код* и *диалог*.

Язык различает только *знаки*. Определяя культуру как иерархию семиотических систем, погруженную в многослойное пространство внекультурного, концепция Ю.М. Лотмана и его сподвижников допускает два взаимопроникающих подхода к текстам культур: переориентированный лингвистический и подход, рассматривающий текст как целостный знак, как *непрерывность*[30]. Тексту свойственно авторство и обращенность, что выводит на первый план проблему «говорящего» и «слушающего». Лотманом была предложена интересная типология культур: ориентированная на говорящего, когда общество стремится достичь высоты поэта, художника, и ориентированная на слушающего, когда автор старается соответствовать интересам и запросам публики. В пределах полюсов типологии движение возможно в любом направлении. Текст культуры – это всегда текст на вторичном языке (т.е. языке автора). «Состояние, в котором все тексты возвращаются только к своему языковому значению, – писал Ю.М. Лотман, – соответствует разрушению культуры»[31]. В словесном тексте отношения между языком и формой выстраиваются тремя способами: 1) культура может не признавать текстами незначительные для нее высказывания; 2) любой художественно-литературный текст остается одновременно текстом на естественном языке; 3) текст может воплощаться на ином языке (переводимом или являющимся продуктом креативной природы).[32] Как раз пример последнего, как мы видим, наиболее близок к монолитности других текстов культуры, несловесных. В их отношении язык интерпретатора все меньше может следовать законам какой-то определенной науки (структурной лингвистики), он скорее сам выходит на мета-уровень и, будучи вторичным по отношению ко вторичному языку произведения, будет создавать лишь новый слой символизации, новый текст культуры. Это может происходить на протяжении всей жизни текста, *непрерывно, незавершимо, открыто*. Отметим, что метаязык, в свою очередь, не есть заданный код: он равновелико обязан событию текста и сознанию познающего.

---

[29] *Лотман Ю.М.* Текст и функция. С. 143.

[30] *Непрерывность* характерна для современных звукозрительных систем передачи информации и таких искусств, как танец, живопись, скульптура.

[31] *Лотман Ю.М.* Текст и функция (совместно с А.М. Пятигорским) // *Ю.М. Лотман, А.М. Пятигорский* // Избранные статьи в трех томах. Т. 1. С. 135.

[32] См.: *Лотман Ю.М.* (совместно с Вяч. Вс. Ивановым, А. М. Пятигорским, В. Н. Топоровым, Б. А. Успенским) Тезисы к семиотическому изучению культур (в применении к славянским текстам) // *Лотман Ю.М*. Семиосфера. С. 504-525.

Отталкиваясь от классической модели Р.О. Якобсона[33], Ю.М. Лотман совместно с А.М. Пятигорским[34] обосновали особый тип коммуникации (автокоммуникации), где текст выполняет мнемоническую или рефлексивную функции, и подчеркивали его важность в изучении истории культуры[35]. *Диалог*, по Ю.М. Лотману, категория, трактуемая вполне светски: «элементарный механизм перевода», требующий как семиотических различий, так и сходств участников, а также их взаимного интереса.[36] Принципиальное различие языков и культур уже есть неизбежность диалога и стимул познания: диалог культурной памяти с субъектом культуры, диалог искусств, диалог вербального с невербальным и т.д.

В критике Ю.М. Лотмана и его школы последних десятилетий встречаются разного рода упреки и сравнения, противоречивые и подчас явно субъективные. Ю.М. Лотмана то неожиданно сближают с М. Хайдеггером и герменевтической традицией, то противопоставляют ему более «продвинутых» выходцев из тартуско-московской семиотической школы, а именно: В.Н. Топорова с его историософским и эстетическим подходом, Б.М. Гаспарова, перешедшего в веру постструктурализма, А.М. Пятигорского, преодолевшего в феноменологии онтологизм структурно-семиотического метода[37]. Стало хрестоматийным указание на движение поздних идей Ю.М. Лотмана «от структурализма»[38]. В защиту тезиса «о верности» структурализму будет уместно напоминание о вовсе не поздней, но непреходящей априорной направленности Ю.М. Лотмана на *историю культуры* («структурализм не противник историзма»), на изучение «художественных структур (произведений) как элементов более сложных единств: “культура”, “история”»[39] – установка, сегодня, быть может, неисчерпанная, культурологически воспеваемая, но и мало кем воплощенная. Ю.М. Лотман, по словам М.Л. Гаспарова, «не занимался методологией ради методологии», а был ученым необычайно широкого, подлинно гуманитарного идеала, т.е. ориентированного на мир *человека* во всей его бесконечности:

---

[33] См.: *Якобсон Р.О.* Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против». М., 1975. С.198.

[34] См.: *Пятигорский А. М.* Некоторые общие замечания относительно рассмотрения текста как разновидности сигнала // Структурно-типологические исследования. М., 1962. С. 149-150.

[35] См.: *Лотман Ю.М*. Внутри мыслящих миров // Семиосфера. С. 164.

[36] См.: Там же. С. 268.

[37] Любопытная иллюстрация нео-восприятия представлена в монографии *Чередниченко И.* Структурно-семиотический метод тартуской школы. СПб., Золотой век, 2001. 200 с.

[38] Ср.: *Библер В.С* Ю.М. Лотман и будущее филологии // На гранях логики культуры. Книга избранных очерков. М., 1997. С. 327-329.

[39] *Лотман Ю.М.* Литературоведение должно быть наукой // Вопросы литературы. 1967. № 1. С. 94.

«именно здесь скрещиваются структурализм и постструктурализм, пафос закона и пафос свободы»[40].

Делом Ю.М. Лотмана прежде всего были поэтика и история литературы; через эти сферы и *ради* них он выходил в бескрайнее поле культуры, с ее мифами, многоязычием, кодами… Напрашивается вопрос от культурологии: есть ли мост в обратную сторону? Можно ли из лабиринта культуры, затрудняясь определить его пределы и свои координаты в нем, проникать в произведение (текст), в мир человека, а оттуда как бы сквозь слои-потоки материи, духа вновь попадать в культуру – новый лабиринт, и читать его, и *возвращаться*? Остросюжетная перспектива, но структурная методология не о ней, а скорее вокруг нее (например, тернарная модель Ю.М. Лотмана).

Что до постструктуралистских (в том числе и постбахтинских) теорий эстетики слова, метафорической жизни и распада текста, то, при исследовании культуры прошлого, мы могли бы допустить, что уже по чисто хронологическим соображениям обращение к западной философии постмодерна избыточно. Например, для русской культуры первой половины XX века в нашем понимании проблемы это действительно так: она отстранена от конкретных, прежде всего социально-политических подтекстов, ставших предпосылкой, а впоследствии и контекстом постструктурализма как методологического сдвига и постмодерна как философской парадигмы. Априорная светскость, иное восприятие телесности, прагматизм духовного мира и другие грани опыта постмодерна не очень ловко вплетаются в канву русско-европейского мистицизма, который во многом определял творческий и идеологический сценарии культуры особенно в первой трети прошлого столетия. И все же в европейское пространство некоторые интуитивные схемы постмодернистской философии встраиваются правомернее, работают не только как методы, но и как символы исхода и предела культуры XX века. Именно тексты изучаемого периода готовили почву для идей деконструкции и шизоанализа, более того, вопреки логике истории, сегодня мы вынуждены признать, что по логике культуры радикальное идейное противостояние рационализма эпохи модерна и модернизма (как альтернативной системы художественных явлений XX века) простирается куда дальше умеренного бунта постмодернизма. Последний оказывается иллюзией колодца, который «мертвые авторы» «больных текстов» переносят в жаждущее сознание культуры, и культура, а вместе с нею и наука испивают галлюцинацию или изучают ее, но с движением времени наступает абсолютное забвение и небытие колодца. Наследие же модернизма (в том числе в России) утверждает себя

[40] *Гаспаров М.Л.* Диалектика Лотмана // *Ким Су Кван*. Основные аспекты творческой эволюции Ю.М. Лотмана: «иконичность», «пространственность», «мифологичность», «личностность». М.: Новое литературное обозрение, 2003. С. 10.

как колодец вполне реальный, к которому ходили и авторы-постмодернисты, до дна которого не добралась и философия постмодернизма.

Безусловно, данный факт не мешает применять конкретные постмодернистские или смешанные технологии к текстам любой эпохи. Скажем, «литературные лейтмотивы» Б.М. Гаспарова повернуть к текстам А.С. Пушкина, структурный психоанализ Ж. Лакана и Ж. Делеза, приравнивая само производство текста к практике психоанализа и определяя весь XX век как среду невротическую и психотическую, – к русской культуре Серебряного века, доказывая, что, к примеру, поэзия А.А. Ахматовой и О.Э. Мандельштама родом из «невротического дискурса», что и осуществляет в своих работах В.П. Руднев[41]. Если с чем-то в подобных подходах можно не соглашаться, то «диагнозу», сводящемуся к тому, что художественный текст не только опережает всякие теоретические построения вокруг себя, но и генерирует их[42], сложно подобрать контраргументацию. Во взгляде В.П. Руднева на текст встречаются структурализм и постструктурализм, психоанализ и аналитическая психология, семантика возможных миров и диалогизм М.М. Бахтина[43]. Однако в этой связи куда большего внимания заслуживает совсем другой диалог: в конце введения в книге «Философия языка и семиотика безумия»[44] В.П. Руднев приводит фрагмент беседы с Т.А. Михайловой. Ключевым извлечением этой беседы является тезис об отделении текста от реальности как следствии распада мифологического мышления; этот распад и породил проблемное поле текста, «болезнь текста», если угодно[45]. Данная мысль и становится отправной в цепочке наших рассуждений, посвященной отношению с понятием текста категорий: *миф – архетип – прарелигия – неомиф*.

<…>

[41] См.: *Руднев В. П.* Прочь от реальности: Исследования по философии текста. II. - М.: «Аграф», 2000. С. 254, 278, 283.

[42] См.: Там же. С. 73-74. Ср.: Степанов Ю.С. В трехмерном пространстве языка. Семитические проблемы лингвистики философии искусства. М.: Наука, 1985. С. 66.

[43] См. подробнее: Винни Пух и философия обыденного языка. Алан Милн. Winnie Пух. Дом в Медвежьем Углу / Пер. с англ. *Т. А. Михайловой* и *В. П. Руднева*; Аналитич. ст. и коммент. *В. П. Руднева*. — Изд. 3-е, доп., испраВ.С. и перераб. (Серия «XX век +»). М.: Аграф, 2000. С. 15. «Текст – это системное единство, проявляющее себя посредством повторяющихся мотивов, выявляемых посредством метода свободных ассоциаций, обнаруживающих скрытые глубинные мифологические значения, определяемые контекстом, с которым текст вступает в сложные взаимоотношения, носящие характер межмировых отношений между языком текста и языком реальности, строящихся как диалог текста с читателем и исследователем». (Там же. С. 16).

[44] См.: *Руднев В.* Философия языка и семиотика безумия: Избранные работы. — М.: Издательский дом «Территория будущего», 2007. (Серия «Университетская библиотека Александра Погорельского»). 528 с.

[45] Там же. С. 35.

Начиная с работ С.С. Аверинцева, тема русской герменевтической традиции и первостепенной роли Вяч. Иванова в ее формировании поднималась многократно[46]. Более того, исследователи указывают на влияние программы мифопоэтического искусства и теории мифа Вяч. Иванова на становление русского структурализма[47], а также психоаналитического направления в философии и литературоведении[48]. О связи идей Вяч. Иванова с философским ядром воззрений М.М. Бахтина, символическим подтекстом концепций Я.Э. Голосовкера, А.Ф. Лосева, и О.М. Фрейденберг написано немало, однако здесь должно согласиться с Н.А. Богомоловым[49], утверждающим, что методология самого Вяч. Иванова и объекты его полемики исследованы недостаточно[50]. Между тем, известно, что даже филологические работы ученого представляют прежде всего культурно-исторический интерес; они проникнуты духовным напряжением эпохи, мир личных религиозно-философских исканий превалирует в них над научностью в строгом смысле. В общих чертах методологический принцип Иванова Ф. Вестбрук называет дедуктивным, а подход к прарелигии, в целом синкретический, сложный, все же тяготеет к «реартикуляционному»[51], т.е. теистическому, сосредоточенному на сущности религиозного переживания Священного[52]. В филологических и культурфилософских работах

[46] См. напр.: *Бёрд Р*. Символизм Вячеслава Иванова: от романтики к герменевтике //Вячеслав Иванов и его время: Материалы VII Междунар. Симпозиум. Вена 1998. С. 99-111. *Он же*: А.Ф. Лосев и В.И. Иванов: корни религиозной герменевтики // Образ мира: структура и целое. Лосевские чтения. Москва 1999. С. 225-233; *Самохвалова В.И.* Вяч. Иванов и русский постмодернизм. «Вопросы философии», 2001, № 8. С. 66-77; *Силард Л.* Проблемы герменевтики в славянском литературоведении XX в., Studia Slavica 38 (1993) С. 173-183; *Она же*: Русская герменевтика XX века // Силард Л. Герметизм и герменевтика, СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2002. С. 13-26; *Титаренко С.Д.* Теоретическое наследие Вячеслава Иванова и литературоведение XX века // Актуальные проблемы изучения и преподавания русской литературы: взгляд из России - взгляд из зарубежья. Материалы Междунар. научно-практич. конференции 7-9 окт. 2010 г., Санкт-Петербург 2010. С. 366-379; *Исупов К.Г.* Герминевтика Вячеслава Иванова // Символизм и герменевтика. – Siedice, (Opuscula slavica sedlcensia. 2012. Т. I), 2012. С. 47-98.

[47] См.: *Мурашов Ю*. Дионисийство символизма и структуралистическая теория мифа: Вячеслав Иванов и Юрий Лотман // Russian Croatian and Serbian Czech and Slovak - Polish- Literature. 1998. Nov 15; № 44(4). С. 443; *Почепцов Г.Г.* Русская семиотика: Идеи и методы, персоналии, история. М., 2001. С. 191-204

[48] См.: *Эткинд А.* Русская культура модерна между Эдипом и Дионисом // Эткинд А. Эрос невозможного: Развитие психоанализа в России. М.: Гнозис, 1994. С. 41–79; *Титаренко С. Д.* «Фауст нашего века»: Мифопоэтика Вячеслава Иванова / С. Д. Титаренко: монография. СПб.: ИД «Петрополис», 2012. С. 116.

[49] См.: *Богомолов Н.А.* Вячеслав Иванов между Римом и Грецией // Античность и культура Серебряного века: К 85-летию А.А. Тахо-Годи. М.: Наука, 2010. С. 148.

[50] Некоторые исходные методологические положения Вяч. Иванова обстоятельно проясняет голландский исследователь Ф. Вестбрук в своей монографии: *Вестбрук Ф.* Дионис и дионисийская трагедия: Вячеслав Иванов. Филологические и философские идеи о дионисийстве. München: Verlag Otto Sagner, 2009. С. 25-43.

[51] См.: Там же. С. 27, 267.

[52] В основе этого подхода (в т. ч. и у Вяч. Иванова) лежит книга Рудольфа Отто «Священное» (*R. Otto*, «Das Heilige», 1917). См.: *Отто Р.* Священное. Об иррациональном в идее божественного и его соотношении с рациональным. Пер. с нем. А.М. Руткевич. СПб.: издательство СПбГУ, 2008. 272 с.

Вяч. Иванова существенных методологических изменений не наблюдается[53]; его герменевтическая концепция представляется обязательной для понимания той неразрывной преемственности философии мифа и текста.

Герменевтику Вяч. Иванова, следуя определению Лены Силард, можно назвать «четырехмерной»[54]. Современные авторы[55] сходятся на том, что основа ее, несмотря на недостаточность соответствующих ссылок у Иванова[56], принадлежит Августу Бёку, хотя неясно, действительно ли Иванов этой основе следует, ибо очевидно, что подход его во многом оригинален. Итак, за «четырехмерной герменевтикой» стоит традиционное для позиции неоплатоновского дуализма Вяч. Иванова противопоставление «низшей» и «высшей» герменевтик. Под низшей герменевтикой имеется в виду базовый принцип филологической критики, по сути семиотический, близкий методам точных наук. Высшая герменевтика сближается с «науками о духе» (Geisteswissenschaft)[57], гипотетичными, требующими интуитивного элемента[58]. Второй уровень оппозиций – «факты быта и действия», реальность исторического процесса, т.е. выход к *обряду* и «факты сознания», опыт субъекта в духовном постижении, т.е. выход к *прарелигиозному* сознанию[59].

Четырехмерность указывала на неприятие догматов, на необходимость *размыкания* всякой *структуры*, за пределами которой неизбежно остаются смысловые пласты, в систему не укладывающиеся. Так, «открытая структура», конечно, не без необходимых ремарок об

---

[53] Здесь важно учитывать и исторический контекст науки: в отличие от философской экзистенциально-феноменологической герменевтики (М. Хайдеггер, Г.-Г. Гадамер) герменевтика для Вяч. Иванова и его современников, прежде всего – основной метод классической филологии. Разрыв между традиционной герменевтической традицией и философской онтологической категорией герменевтики можно определять как разрыв между филологией и философией в современном понимании. Цель первой – смысл; цель второй – опыт, мировоззрение. Пример Вяч. Иванова, на наш взгляд, являет живой синтез обеих.

[54] *Силард Л.* Русская герменевтика XX века // Силард Л. Герметизм и герменевтика. С. 16.

[55] См.: *Силард Л.* Проблемы герменевтики в славянском литературоведении XX в., Studia Slavica 38 (1993) С. 174; *Вестбрук Ф.* Дионис и дионисийская трагедия: Вячеслав Иванов. Филологические и философские идеи о дионисийстве. München: Verlag Otto Sagner, 2009. С. 37.

[56] В методологической главе диссертации Вяч. Иванова «Дионис и Прадионисийство» ссылки на А. Бёка отсутствуют. См.: С. 253-287.

[57] При этом на В. Дильтея Вяч. Иванов не ссылается, т.к. ему чуждо дильтеевское разделение наук на науки о природе и науки о духе. Стремление Иванова скорее сводится не к противопоставлению, а объединению их. И в этом уже намечается сближение Иванова с философской герменевтикой (Г.-Г. Гадамер, П. Рикёр). См. также: *Силард Л.* Русская герменевтика XX века // Силард Л. Герметизм и герменевтика. С. 17-18.

[58] См.: *Иванов Вяч*. Дионис и Прадионисийство. Баку: 2-я Государственная типография, 1923. С. 255.

[59] Там же. С. 257-263. Ср. с концепцией А. Бёка, который выделял в герменевтике *интерпретацию* и *оценку* языка – *уровень грамматики*; контекста истории – *исторический уровень*; персоналии автора – *индивидуальный уровень*; культурного или духовного контекста – *генерический уровень*. (A. Boeckh, Enzyklopaedie und Methodenlehre der philologischen Wissenschaften, Stuttgart, 1966. P. 80) Изложено по: *Вестбрук Ф.* Дионис и дионисийская трагедия: Вячеслав Иванов. Филологические и философские идеи о дионисийстве. С. 37.

особенностях символистского подхода к формам мета-уровня, уже была заложена не только в поэтике non finito, но отчасти и в методе Вяч. Иванова.

По мнению С.Д. Титаренко, теория мифа Вяч. Иванова включала в себя три основных аспекта понимания данного явления (обрядово-ритуальный, символический, теургический)[60], что вытекало не только из научных работ философа, но и из его программных статей о символизме – так, миф становился «формой психологии творчества». Спорность всей теории придавала возложенная на религиозную сферу надежда перерождения духовного в само искусство на основе теургического принципа.[61] В корне этого подхода лежало близкое чаяниям символизма мифопоэтическое мышление, обещающее через постижение мифологических наслоений реальное возвращение к протоформе любого текста; приоритетным для Вяч. Иванова не только как ученого, но и как поэта, было «раскрытие факта сознания в факте действия»[62]. Именно чистая субстанция обряда, составившая позже ядро мифа (единое, ритуальное, дотекстовое наполнение сознания), обозначается в нашей работе как *прарелигия*. Вяч. Иванов использовал другой, возможно, более точный термин, который в настоящем контексте видится уточняющим и укрупняющим данное определение и фактически тождественным ему. *Прамифом* Иванов называет некое архаичное относительно текста и слова представление, «выделяющееся из эмоциональной сферы и приобретающее господство над нею» при первичном акте культа, что исторически предшествует формированию обряда[63]. «Живая летопись религиозной жизни народа» – *миф* – является одновременно потенциальным текстом и скрывает в себе действие (обряд). Обрядовая его часть неочевидна, она «добывается» исследователем. Путем дальнейших усложнений, отдалений от чистой мифологемы миф превращается в *текст*: «Для культовой интерпретации мифологемы необходимо владеть <…> ключами ее символики»[64]. Именно обряд должен стать источником понимания мифологического, сакрального текста; к чувственно-эмоциональному фону прамифа, *высказыванию* «древнейшего узрения в форме синтетического суждения», зеркально ведет и природа любого художественного текста.

---

[60] Ср. с понятиями «архе», «нуминозное» и «мифическое» К. Хюбнера (См.: *Хюбнер К.* Истина мифа. М.: Республика, 1996. С. 7-10), а также с указанием А.Ф. Косарева на слияние в мифе трех реальностей: эмпирической, метафизической и трансцендентной (См.: *Косарев А.Ф.* Философия мифа. Мифология и ее эвристическая значимость. М.: Per Se, 2000. С. 156-159).

[61] См.: *Титаренко С. Д.* «Фауст нашего века»: Мифопоэтика Вячеслава Иванова / С. Д. Титаренко: монография. СПб.: ИД «Петрополис», 2012. С. 120-122.

[62] *Иванов Вяч*. Дионис и Прадионисийство. С. 261. Ср.: «Миф есть динамический вид (modus) символа, - символ, созерцаемый как движение и двигатель, как действие и действенная сила» *(Иванов Вяч*. «Заветы символизма», Аполлон, 1910, № 8. С. 2).

[63] См.: *Иванов Вяч*. Дионис и Прадионисийство. С. 263.

[64] Там же. С 265.

Художественный текст как синтез мифологического и современного мышления – обряда и слова – причастен к уровню архетипа[65]. Именно архетипом приводится в движение неомифологизм. «Первобытные образы» И. Канта, трансцендентальные идеи А. Шопенгауэра, как и «изначальные ядра сознания» Вяч. Иванова, сегодня прочно заменены термином теории К.-Г. Юнга. При этом сложно не заметить, что категория архетипов – излюбленное поле для наукотворчества. Современные интерпретаторы исходят либо из определений Юнга, которые многочисленны и достаточно абстрактны, либо следуют другому завету швейцарского ученого, наполняя «архетип» личным, индивидуальным содержанием. Так, автор альтернативной теории антропогенеза В. Тен утверждает, что «миф имеет клиническое значение и рождается на стадии родовой шизофрении», спровоцированной архетипом как «родовым комплексом, следом болезни»[66]. Конечно, «комплекс» – один из результатов фундаментального пересмотра Юнгом понятий психоанализа, но при этом известно, что Юнг – вовсе не тот автор, которого можно всерьез воспринимать и толковать в форме отдельно взятых, вырванных из контекста цитат: система его взглядов требует большего внимания. Хотя Юнг вышел на «архетипы», действительно работая с паталогическим материалом, факты не позволяют вольно приписать архетип к душевной патологии, которая по определению индивидуальна, в то время как архетип – образ коллективного бессознательного[67]. Число архаичных мотивов расплывчато, и способы их иллюстрации автором противоречивы, однако в своих работах Юнг не допускает прямого сближения комплекса с целостностью мифа как области рождения архетипов, т.е. бесчисленных образов состояния культуры, где мышление не отделено от чувствования[68]. Так, со-бытие архетипов, прибегнув к мифической аллегории, можно назвать бытием «до открытия ящика Пандоры», уровнем, на котором категория «болезни» вообще не работает.

Другое дело, что Юнгу было важно, как область архетипов связана с миром индивидуального сознания. Архетипы как «врожденные способы психического восприятия объектов» не могут быть выявлены иначе как через образы мифа, которые приходят из глубины всеобщего и не имеют ничего общего с нашим индивидуальным опытом. При этом проекция архетипа, точнее «тенденция к формированию такого выражения мотива»[69], в отличие от чистого мифа, присутствует и в личном мышлении, и в современных символических образах, более всего

---

[65] Античный «архетип» Вяч. Иванов переводит как «довременные подлинники», «изначальные ядра сознания» (*Иванов Вяч*. Дионис и Прадионисийство. С. 259), в чем пересекается и с К.Г. Юнгом, и с К. Кереньи.

[66] *Тен В.* Миф и сказка: генезис и дифференциация [Электронный ресурс] // http://viktorten.ru/mif-i-skazka-genezis-i-differenciaciya/ (дата обращения: 10.10.2014.).

[67] См.: *Юнг. К.-Г.* Структура и динамика психического. М.: «Когито- Центр», 2008. С. 155.

[68] Ср.: *Сендерович С.* Ревизия юнговской теории архетипа // Логос, 1995, №6. С. 144-164.

[69] *Jung C.-G.* Man and His Symbols, New York: Doubleday, 1964. P. 67.

распространяясь на сферу религиозного сознания, плотно связанного с мифологическими истоками, а в сфере искусства говорит о причастности художника к тысяче голосов, к вечности[70]. Так, под *архетипом* мы будем понимать проводящий комплекс, прерывисто проецирующий содержание (образы и законы) коллективной памяти на сферу индивидуального мышления и творчества.

В неомифе бесчисленность и неопределенность архетипа становится тождественной «предперсональности» и зыбкости границ источника мифологического явления. По замечанию С.С. Аверинцева, весь процесс мифотворчества – не что иное, как «трансформация архетипов в образы, “невольные высказывания о бессознательных душевных событиях” на языке объектов внешнего мира»[71]. Тому же созвучна формула М.М. Бахтина: «Каждое частное явление погружено в стихию первоначал бытия»[72], – за ней – «теплота сплачивающей тайны» С.С. Аверинцева[73], и восхождение обоих к идеям Вяч. Иванова.

2.

Фрагмент из: *Фатеева А.С.* К феноменологическому потенциалу категории интертекстуальности в культуре // Евразийский союз ученых (ЕСУ): ежемесячный научный журнал. 2014. № 8. Ч. 7. С. 139-141.

* * *

Как понятия живого слова и высказывания являются первичными по отношению к понятию текста, так форма диалога предшествует формам интертекстуальных отношений, в какой-то степени предугадывая и объясняя последние. Данные взаимосвязанные явления, хоть и выступают базовыми для теоретических положений отдельных научных работ, в своем фундаментальном наполнении представляются чрезвычайно размытыми или неоднозначными, дабы можно было вводить их в рассуждение без должной конкретизации. Это в полной мере относится к категории интертекстуальности, потенциал которой в феноменологическом приближении может быть рассмотрен на материале эстетической коммуникации любых

[70] «Тот, кто говорит архетипами, постигает, преодолевает и вместе с тем возводит обозначаемое им из единичного и преходящего до сферы сущего, он возвышает личную судьбу до судьбы человечества». (*Юнг К.-Г.* Проблемы души нашего времени. М.: Прогресс, 1994. С. 58). Ср.: «…в каждом великом творении духа необходимо скрыты семена мистического. <…> Без них нет великого, ведь это отголосок вечности» (*Иванов Вяч*. Интеллектуальный дневник 1888–1889 гг. / Подгот. текста Н. В. Котрелева и И. Н. Фридмана; примеч. Н. В. Котрелева // Вячеслав Иванов: Архивные материалы и исследования. М., 1999. С. 10).

[71] *Аверинцев С.С.* Архетипы // Мифы народов мира: Энциклопедия. М., 1980. Т. 1. С. 110.

[72] *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. С. 361. Ср.: «Подлинный характер мифологического бытия открывается тогда, когда оно выступает бытием начал». (*Кассирер Э.* Миф и религия // Философские науки, 1991. №7. С. 97).

[73] *Аверинцев С.С.* Символ художественный. // София-Логос. Словарь. М., 2001. С. 156).

национальных культур или в рамках одной культуры как при широком подходе – цикличности стилей, аксиологических ротаций, так и при узком – межкультурная миграция, возвращение образов, цитатная основа социальной мифологии и др. Постановка проблемы в таком случае не поощряет пренебрежение синхроническим планом диалога (он так или иначе основной), но подтекст изучаемого вопроса, как и сама природа диалогических, мифопоэтических и эстетических отношений, выстраиваются преимущественно на диахронической оси и только в этом срезе могут быть поняты.

Феноменологический аспект предпочтителен прежде всего в силу того, что позволяет оградить предметную область от более узких специфических преломлений, например, когнитивного аспекта, в котором диалог культур так же может быть исследован. Таким образом, когда в поле рассмотрения попадает преимущественно сфера эстетического в художественной культуре, проводя параллели, замечая совпадения, хронологические (интракультурные), географические (межкультурные) или смешанные, мы далеко не всегда можем вербализировать *ощущения*, не говоря уже о формальном прописывании доказательств: «вербально-рефлективный уровень эстетического сознания до сих пор остается недостаточно развитым для адекватного выражения и описания его сущности»[74]. Да и в диалоге нас привлекает не план, культурно-антропологически или социально-политически обусловленный, а сам *феномен диалога*. В этом опыте для нас непринципиально совпадение формы высказывания и отнюдь не всякое высказывание графически выражено словом, как в романе – оно вполне может оставаться говорящим молчанием образа. Теоретической основой этого воззрения может служить работа французского философа М. Дюфрена «Феноменология эстетического опыта» (1953)[75]. Его подход в какой-то степени диалогический: М. Дюфрен выявляет связь между *эстетическим восприятием* и *воображением;* в научной литературе можно даже встретить сравнения принципа М. Дюфрена с эстетикой и диалогом М.М. Бахтина, построенным между категориями автора и героя[76]. «Человек, зачарованный чувственным, обращается в место истока и одновременно обнаруживает полноту бытия. <…> Эстетический опыт, когда он очищен, совершает феноменологическую редукцию, дает нам урок бытия-в-мире»[77], – пишет И.С. Вдовина, интерпретируя позицию М. Дюфрена. Центральное место в его взглядах занимает проблема единства телесного и духовного (смыслового), отсылающая к трудам М. Мерло-Понти, а также

[74] Бычков В.В. Эстетика: Учебник. М.: Гардарики, 2004. С. 168

[75] [75] *Dufrenne Mikel* Phénoménologie de l'expérience esthétique. Paris: Presses universitaires de France, 1953. Дальнейшее изложение и перевод приводятся по изд. *Dufrenne Mikel* The Phenomenology of Aesthetic Experience. Northwestern University Studies in Phenomenology and Existential Philosophy, Northwestern University Press, 1973. 578 p.

[76] См.: *Золотухина-Аболина Е.В.* Проблема воображения: читая Микеля Дюфрена // The Humanities and Social sciences 2014, №1. С. 57.

[77] *Вдовина И.С.* Феноменология во Франции. М.: "Канон"+" РООИ "Реабилитация", 2009. С. 117.

мысли о темпоральности сознания и примате воображения над восприятием, восходящие к И. Канту и Э. Гуссерлю. Лаконично основной тезис М. Дюфрена можно сформулировать следующим образом: воображение априорно относительно восприятия и тесно связано с телесным опытом; целью его является обращение трансцедентального впечатления в видимое, в зрительный образ, проходящий по временно́му коридору: от настоящего, где мы присутствуем и слиты с телом, к прошлому, где мысли как отзвуки потустороннего не имеют обличия образов, но способность воображения к синтезу, единения в нем природы и духа, выводят образ в план будущего.

В свою очередь предстоящая попытка интертекстуального сближения русской и итальянской культур по той тонкой мифопоэтической грани, грани на глубине архетипа, в какой-то мере представляет собой дюфреновское «эстетическое путешествие». Ведь при том, что мы вторим формуле «миф есть реальность», реальность мифа, впрочем, как и корреляцию трансцендентальной идеи Бога с трансцендентной реальностью Бога, не удается проверить эмпирически, и единственным материальным свидетельством в защиту этого утверждения, на наш взгляд, является *искусство*, феноменологическое движение творческой энергии от умозрительной к телесной экспрессии. Быть может, переживаемое, катарсическое, назначение искусства, помимо созерцаемого, эстетического, и есть энтимема этой *реальности*?

Диалогичность мифологического мышления, непреходящего спутника таких искусств, как музыка, поэзия, живопись, являет собой парадоксальную данность сообщения «воображаемого» и «видимого», т.е. как их дологическое единство, так и потенциальную невозможность слияния в *вере* – опоре всякого диалога. Трактовка веры здесь близка пониманию С. Кьеркегора или Ж. Деррида, для которых вера есть универсалия абсолютно нерелигиозная, однако в нашем понимании она не встречает противоречия и религиозным текстам, во всяком случае, христианским. Так, вера есть за каждым творческим жестом, даром, обещанием, телесностью иллюзий – «осуществление ожидаемого»; вера в культурной памяти, в слушании другого мира (вспомним лейтмотив голоса у А.А. Ахматовой: «Мне голос был»), в образах любви и смерти – «уверенность в невидимом» (Евр. 11:1). В любом случае, *помимо и среди* поддающихся чисто логическому объяснению и так же изучаемых в рамках гуманитарного знания таких сторон почти любого диалога культур, как стилистические заимствования и обогащения, социокультурные и эстетические параллели, проблемы перевода, текстуальных пересечений и др., есть диалог воспоминания, безвременно длящегося скитания, что в итоге ретроспективно, как и принцип интертекста, ведет к истоку. Где он? В единственном моменте, где культуры сближаются путем эмпатического познания и говорят об одном. Памятью об этом моменте пронизаны и все вышеперечисленные воплощения диалога; он событие, внутри которого разворачивается цепочка бытия текста, встречи видения, встречи узнавания, и каждая

встреча не случайна. «Ирреальное, – писал Дюфрен – отнюдь не есть нечто совершенно искаженное, обманное или притворное: путешествие в чудесный край, дорога, которой я никогда не шел, картины, что я видел лишь закрытыми глазами – все это лики реальности, и не только потому, что указывают антропологу или историку на действительное событие или артефакт, но и потому, что это опыт реального для созерцавшего их сознания, это незабываемая встреча с бескрайней сущностью мира»[78].

Подобное феноменологическое стремление к преодолению дуализма в сочетании с контрапунктностью «неразделимости – разделенности» уже имеет место в ранних философских работах М.М. Бахтина: «…Единственную единственность нельзя помыслить, но лишь участно пережить», – и далее по формуле бытие это определимо «лишь в категориях действительного причащения, <…> в категориях участно-действенного переживания конкретной единственности мира»[79]. М.М. Бахтин, предметно ориентируясь на «эстетику словесного творчества», тем не менее расширял последнюю до масштабов философской эстетики[80]. Если эстетика М. Дюфрена, радикально противящаяся «логосу», в отдельных моментах следует за Э. Гуссерлем или принимает некоторые кантианские постулаты, то у Бахтина обе эти линии подвергаются пересмотру и авторскому наполнению. В феноменологическое созерцание наряду с переживанием данности включается индивидуальная заданность, что позволяет сказать, что, по М.М. Бахтину, априорной, зримой сущностью акта созерцания является скорее «восприятие»[81]. Однако стоит учесть, что в его концепции наблюдается методологическая полифония от нового понимания единосущности имманентного сознания и трансцендентного бытия, моментной включенности теоретического и эстетического разума в *практический* в русле *события единственного бытия*, до их неслияния, разведения, дуальной противоположности «я» и «другого» в ракурсе «изнутри», по так называемому принципу «себя-исключения»[82]. Отсюда же, вероятно, и брала свое начало вся диалогическая стратегия Бахтина, перевоплотившаяся в идею «двуголосого слова» уже в филологических работах автора.

---

[78] *Dufrenne M.* The Phenomenology of Aesthetic Experience. P. 340.

[79] *Бахтин М.М.* К философии поступка // Собр. Соч. в 7 т., т. 1. Философская эстетика 1920-х годов, М., 2003. С. 16-17.

[80] «…должно сказать, что эстетика словесного творчества много бы выиграла, если бы более ориентировалась на общую философскую эстетику <…> к сожалению, приходится признаться, что важные явления в области общей эстетики не оказали ни малейшего влияния на эстетику словесного творчества, существует даже какая-то наивная боязнь философского углубления…» (*Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. С. 8-10. *Он же:* Эстетика словесного творчества. С. 13).

[81] У М.М. Бахтина «событие бытия – это форма восприятия (переживания) бытия индивидуальным сознанием (участным, нравственным, религиозным)». (*Гоготишвили Л.А.* Комментарии к философии поступка// Там же. С. 402). См. также*: Бахтин М.М.* Автор и герой в эстетической деятельности // Собр. Соч. в 7 т. Т. 1. Философская эстетика 1920-х годов, М., 2003. С. 116.

[82] См.: *Бахтин М.М.* К философии поступка. С. 17, 21-22.

Фрагмент из: *Фатеева А.С.* От феноменологической стратегии М.М. Бахтина к интертекстуальности культуры // Вестник центра международного образования Московского государственного университета. Филология. Культурология. Педагогика. Методика. 2014 №3 М.: ЦМО МГУ, 2014. С. 68-73.

* * *

Несмотря на то, что в статусе неологизма *интертекстуальность*, как самостоятельный термин литературной критики, введенный в 1967 году Юлией Кристевой, вовсе не была концепцией безоговорочно внятной и ровно встреченной научным сообществом, по прошествии почти полувека идея диалогических связей между «текстом в тексте» довольно прочно утвердилась (если не содержательно, то хотя бы номинально) и получила широкое распространение, о чем свидетельствует значительное число современных публикаций, монографий, академических изданий, непосредственно фокусирующихся на теме[83]. Уже в результате общего анализа этих работ, даже до попытки разобраться в том, что за явление исследователи именуют «интертекстуальностью», формируются невольно два тезисных вопроса:

1. Интертекстуальность – это монополия преимущественно литературоведения, лингвистики, теории текста, и выход на нее из других областей знания будет либо искажать понятие, либо восприниматься надуманным?

---

[83] В зарубежном дискурсе гуманитарных наук сфера применения термина четко не фиксирована, а частотность употребления значительно превосходит число обращений к интертекстуальности отечественными исследователями, однако при этом динамику развития концепции не приходится отрицать. См. напр. работы литературоведчески и лингвистически ориентированные: *Ильин И.П.* Стилистика интертекстуальности: Теоретические аспекты //Проблемы современной стилистики. М., 1989. С.186-207; *Арнольд И.В.* Проблемы диалогизма, интертекстуальности и герменевтики (в интерпретации художественного текста). СПб.: РГПУ им. А. Герцена, 1995. 200 с; *Она же:* Семантика. Стилистика. Интертекстуальность. М.: Либроком, 2010. 448 с; Фатеева *Н.А.* Контрапункт интертекстуальности, или интертекст в мире текстов. М.: Агар, 2000. 280 с; *Григорьев В.П., Фатеева Н.А.* Текст. Интертекст. Культура. Сб. докладов международной научной конференции (Москва, 4-7 апреля 2001 г.). М.: Азбуковник, 2001. 608 с; *Павлова А.А.* Жанр. Гипертекст. Интертекст. Концептосфера (На материале внутрисемейных родословных). Белгород: БелГУ, 2004. 162 с; *Ильичев А.В.* Русская поэзия XVIII–XX веков: интертекстуальные связи: опыт анализа. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2007. 199 с; *Чернявская В.Е.* Лингвистика текста: Поликодовость, интертекстуальность, интердискурсивность. М.: Либроком, 2009. 284 с; *Кузьмина Н. А.* Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка. М.: Либроком, 2009. 272 с. *Она же:* Интертекст: тема с вариациями: Феномены языка и культуры в интертекстуальной интерпретации. М.: Либроком, 2011. 272 с; *Радь Э.А.* Память творчества русских писателей: мифопоэтика, интертекстуальность, межтекстовые связи. Уфа: Гилем, 2010. 199 с; *Москвин В.П.* Интертекстуальность: Понятийный аппарат. Фигуры, жанры, стили. М., 2011. 168 с. и др. Ряд исследователей обнаруживает за интертекстуальностью свойства, присущие всему контексту искусства и диалогу культур в целом: см. *Ямпольский М.* Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. М.: РИК «Культура», 1993. 464 с; *Устин А.К.* Текст. Интертекст. Культура. СПб.: SuperMax, 1995. 112 с; *Кондаков И.В.* Интертекст современной культуры // Полифония в культуре, тексте и языке. Каунас: Университет Витовта Великого, 2002. С. 14-25; *Ильин И.П.* Общефилософские проблемы интертекстуальности // В сб.ст.: Гуманитарные науки в творческом вузе, вып.2. М., 2008. С.45-61.

2. Интертекстуальность в большей степени свойственна новейшим креативным принципам письма и чтения, и хоть скрывает за собой явления, существовавшие во все времена в пространстве создания текстов, тем не менее, традиционно ассоциируется с порождением современного мира, ретроспективно связующим модернизм с постмодернизмом, симулякр с классикой, преходящее с вечностью?

Оба эти вопроса в сопутствующей аргументации (а при известном плюрализме толкований проблемы она бы нашлась) могли бы стать утверждениями. Однако для нас важна попытка найти тот смысл, что приобретает интертекстуальность, если речь идет о ее вероятных *культурфилософских пределах*.

Форма и прагматика самого термина при учете природы того идейного контекста, в котором он появился, вряд ли покажутся неожиданными. Тогда же, в 1967 г., французская философия услышала эпическое на сегодняшний день утверждение Ж. Деррида, гласившее: «…мир есть текст»[84], где внетекстовой реальности вообще не существует. Одержимость этой мыслью имела колоссальный резонанс в науке и с тех пор едва ли исчерпала себя. Годом позже выходит «Смерть автора» Р. Барта; основной тезис эссе имел прямое отношение к формировавшейся классической концепции интертекстуальности. Интертекстуальность обрела свое имя в эпоху назревшего триумфа на программном рубеже развития теории текста и в первую очередь означала революционный пересмотр подхода ко всему литературному (творческому и критическому) процессу. В ядре этого процесса отныне царили не замкнутость целого произведения и мира личности его автора, а лабораторный скелет текста и размытый субъект «чужих» высказываний, в предметную область попадали не источники, традиция или рецепция, а спорадический дискурс фрагментов, вращение одного беспредельного текстуального потока.

Важный шаг на пути к идее интертекстуальности был сделан еще Ж. Лаканом, впервые заметившим «осложнение» в системе означающего и означаемого Ф. де Соссюра. Если сигнификат и денотат находятся в разном пространственно-временном измерении, то пройти по мосту их тесной связи зачастую уже невозможно. У Ж. Деррида эта проблема станет первостепенной, и во французском языке появится еще один неологизм: вместо термина Ф. де Соссюра «*significance*» (фр. значение) – «signifiance», традиционно переводимый как «означивание». Знак, помещенный из первозданного контекста в новую форму, более не воплощает истинность какого-то явления – только его след; не может указывать на предмет – лишь на отсутствие предмета. Вездесущесть текста разворачивается в бесконечной игре одних

[84] См.: *Деррида Ж.* «Голос и феномен» и другие работы по теории знака Гуссерля: Пер. с англ. / Ж. Деррида. СПб.: Алетейя, 1999. С. 128.

означающих: «Всякий текст живет среди откликов, перекличек, прививок одного текста на другом»[85].

Конечно, идея, порожденная синхронным ей духом времени, имела и вполне четко очерченные предпосылки. В их ряду принято называть теорию поэтики «русских формалистов» (взгляды ученых группы ОПОЯЗ), мысли М.М. Бахтина о диалоге «голосов» в смысловой канве произведения, структурно-лингвистическую концепцию Ф. де Соссюра, анаграмматические исследования Ж. Старобински, а позднее – оппозиционный настрой постструктуралистов по отношению к классическому методу теории источников (Г. Лансон, Г. Рюдлер)[86]. На некоторых из этих предпосылок и других теоретических параллелях остановимся подробнее, т.к. именно в предшествующих, а вовсе не в современных или ультрасовременных воззрениях, мы обнаруживаем те опорные аргументы, что позволят определить место интертекстуальности в культуре, причем не как феномена сугубо литературного или языкового (в узком смысле), а как явления семиосферного, обозначающего весь процесс движения прецедентных образов в творческой диахронии.

Интересно, что еще в 1891 г., задолго до выхода в свет первых программных работ «русских формалистов», в Страсбурге «флорентиец душой», молодой искусствовед А. Варбург защитил диссертацию, в которой обнаружил источники мифологических картин Сандро Боттичелли в поэмах Анджело Полициано. Так ученый начал путь к проблеме всего своего последующего творчества: как пластические образы языческой древности понимались культурой других эпох. Как и Я. Буркхардт, А. Варбург, изучая искусство, стремился принимать во внимание весь «культурный слой» эпохи. Определив в живописи кватроченто античный мотив женской фигуры с развивающимися на ветру складками одежд, А. Варбург заметил, что мотив этот не всегда сюжетно оправдан, и сама героиня является как бы гостьей из «другого мира», воплощением языческого духа, ее иконография восходит к античным барельефным изображениям вакханок. Эта «нимфа в изгнании» позже будет отнесена А. Варбургом к частному случаю Pathosformel – «формула выражения страсти»[87], ментальному феномену, несущему в себе определенные аффекты, заражающему ими созерцателя, взывающему к памяти подсознания. Г. Бинг сопоставила это явление с филологическим понятием «визуальных топосов»[88]; таким образом сама идея «переселения» образов в новое окружение, из литературной в визуальную

[85] *Деррида Ж.* Письмо и различие. М., 2000. С. 21.

[86] См. напр.: *Пьеге-Гро Н.* Введение в теорию интертекстуальности: Пер. с фр. / Общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: ЛКИ, 2008. С. 63-76; *Лахман Р.* Память и литература. Интертекстуальность в русской литературе XIX-XX веков. / Пер. с нем. Жеребин А.И. СПб.: ИД «Петрополис», 2011. С. 53-69.

[87] См.: *Доронченков И.* Аби Варбург: Сатурн и Фортуна // Варбург *А.* Великое переселение образов. Исследование по истории и психологии возрождения античности / Пер. с нем. Е. Козиной. СПб.: «Азбука-классика», 2008. С. 24.

[88] *Bing G.* A.M. Warburg // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. Vol. 28. 1965. P. 309-310.

форму и в обратном направлении в искусствоведении значительно опередила лингвистическое «открытие» «интериконичности» («визуализированной интертекстуальности») как частного случая интертекстуальности[89]. Безусловно, исследование А. Варбургом «продолжения жизни Античности» требовало ухода от чистой истории искусства к ряду таких гуманитарных дисциплин, как психология, антропология, философия, наконец – к личному экзистенциальному опыту переживания проблемы. В искусствоведении мысли А. Варбурга нашли развитие в иконологии Э. Панофского и адептов его школы, однако, «из разнообразных возможностей, открытых этими мыслями, они избрали самую очевидную и вместе с тем самую ограниченную»[90]. Должно признать, что пресловутая усредненность и заскорузлость метода Э. Панофского, действительно меркнут на фоне «изысков» своевременной эры цифрового искусствоведения[91]. Эти разработки при разумной «полезности», все же говорят на языке уже скорее *гипретекстуальности*, которая А. Варбургу ни то чтобы никогда не грезилась, но в сущности и не была нужна. В его концепции нас и сегодня привлекает незавершенность, подлинно культурфилософский *потенциал, открывающийся за траекторией миграции символа как носителя живой памяти архетипа, онтологических характеристик иной культуры*, иного времени, а также за нереализованной задумкой «лаборатории единой культурно-исторической науки об образах»[92], которая определенно заслуживает отдельного исследования.

Принципиальную коррекцию в широко распространенный тезис об искусстве как системе и истории образов вносил хрестоматийный манифест В.Б. Шкловского «Искусство как прием» (1917), идейно обязанный в первую очередь художественному контексту начала века во всей его инаковости (футуристическое искусство, супрематизм). Оппозиционность классической формуле А.А. Потебни, а вместе с тем и символистскому мировоззрению как таковому заключалась в утверждении, что искусство в большей степени «вспоминает» образы, чем мыслит ими; образы же в веках почти не претерпевают изменений[93]. Остранение, по замечанию Шкловского, имеет место почти везде, где есть образ; «целью образа является не приближение

---

[89] См.: *Чернявская В.Е.* Лингвистика текста. лингвистика дискурса: учеб. пособие / В.Е. Чернявская. М.: Флинта: наука, 2013. С. 100- 103.

[90] *Доронченков И.* Аби Варбург: Сатурн и Фортуна // Варбург *А.* Великое переселение образов. Исследование по истории и психологии возрождения античности. С. 44.

[91] См: *Колесник Ф.* Мазок и алгоритм: смогут ли компьютеры заменить искусствоведов. [Электронный ресурс] // http://vozduh.afisha.ru/art/mazok-i-algoritm-smogut-li-kompyutery-zamenit-iskusstvovedov/ (дата обращения: 22.11.2014.).

[92] *Варбург А.* Языčески-античное пророчество лютеровского времени в слове и изображении (1920) // *Варбург А.* Великое переселение образов. Исследование по истории и психологии возрождения античности. С. 314.

[93] *Шкловский В. Б.* Искусство как прием // Гамбургский счет. М., 1990. С. 60.

значения его к нашему пониманию, а создание особого восприятия предмета, создание "в*и*денья" его, а не "узнаванья"»[94].

В 20-е гг. во многом оспоривший В.Б. Шкловского Б.В. Томашевский писал о так называемых «межтекстовых схождениях», замечая, что «подновление приема аналогично употреблению цитаты из старого автора в новом применении и с новым значением»[95]. Именно опоязовцами был выдвинут тезис о закрытости процесса развития литературных форм от внешних, нелитературных влияний. Принцип этот, безотносительно его спорности и заблуждений, вполне мог быть применим ко всему континууму искусства: «Новая форма является не для того, чтобы выразить новое содержание, а для того, чтобы заменить старую форму, уже потерявшую свою художественность»[96]. Миграция старого содержания в новую форму по сути сближалась с пока еще безымянной интертекстуальностью. Разумеется, в программе «формальной школы» нашего внимания заслуживает не предметный акцент на литературности, а сама идея динамики, коммуникации артефактов, освобождавшихся от самодовлеющей персоналии автора, психологизма и учета факторов исторической среды. Если узко, в отношении одной лишь литературы, эта идея признана уязвимой, то широко, к парадоксальности культуры в целом, она применима вполне уверенно. Будучи персонологически обусловленной (как и всякое произведение, фактически всегда имеющее создателя), культура, тем не менее, автора не имеет, как не может быть вписана ни в какую среду, во всяком случае, в трансцедентальном ракурсе. Культура всецело есть среда, и подобно природе – среда непреодолимая: блестящая или упадочная, но именно она включает в себя тот архив категорий и знаков, ту память и интеллект, что позволяют реагировать на возвращения образов, метаморфозы форм, фиксировать аксиологические алгоритмы. В этом пространстве становится возможна диалектика большой и малой традиции, но выход за пространство пространства невозможен (непонятен).

Понимание, основной метод наук о духе (В. Дильтей), является одной из центральных опор как диалога, так и интертекстуальности. Опыт феноменолого-герменевтического направления дает нам несколько традиций понимания, которые могут быть соотнесены с проблемой диалогических или интертекстуальных отношений.

В какой-то степени вышеизложенным положениям «формальной школы» соответствует гуссерлианский призыв к «самим вещам», где «вещь» может быть понята только из себя самой и никак «не дает информацию о жизни автора и его взглядах и тем более об окружающем его

[94] *Шкловский В.Б.* Искусство как прием. С. 68.

[95] *Томашевский Б.В.* Теория литературы. Поэтика. М.: Аспект Пресс, 1996. С. 206.

[96] *Шкловский В.Б.* О теории прозы. М.: Советский писатель, 1983. С. 32.

мире»[97]. Вспомним здесь же ироническое замечание Г.Г. Шпета, лежащее в русле этой традиции: «До сих пор историки и теоретики “литературы” шарят под диванами и кроватями поэтов, как будто с помощью там находимых иногда утенсилий они могут восполнить недостающее понимание сказанного и черным по белому написанного поэтом»[98].

Такое понимание основывается на постулате тождественности структур сознания своего и «другого», до определенного предела возможной благодаря трансцедентальной редукции[99]. Суть понимания – раскрытие стоящих за *знаками* (понятие, использующееся чрезвычайно широко в этом направлении) идеальных *смыслов*. Понимающий может единственно правильно пережить опыт «другого», т.к. сам ввел некие «гарантии» своего понимании в виде трансцедентального Я или «ничейного сознания»[100]. Фактически сугубо в рамках этой стратегии невозможна и речь о диалоге, о понимании «чужой культуры», «чужого слова», «чужого образа», ибо все смыслы соединяются в монаде *интерсубъективного мира*: «… имеются сущностные возможности установления взаимопонимания, а, стало быть, возможности того, чтобы миры опыта, фактически обособленные, благодаря взаимосвязи актуального опыта складывались, образуя один-единственный интерсубъективный мир, коррелят единого мира умов»[101].

Другая оппозиционно формулируемая концепция скорее должна носить название «теории непонимания», т.к. именно невозможность понимания «другого» как себя создает проблемное поле; в понимании как таковом проблемы нет. Общие платонически-гуссерлианские смыслы укоренены только там, где нет ни субъекта, ни принципиально отличающегося от него «другого», в остальных случаях пределом истинного понимания является признание инаковости «другого». Знаки текста так или иначе постигаются путем собственных актов мышления, и принципиальная «чуждость» никогда не может считаться преодоленной до конца. К этой идее приблизил М. Хайдеггера феноменологический кризис невозможности обоснования трансцедентальной субъективности; стало быть, субъект изначально вместе со всеми смыслами укоренен в мире, в бытие. Понимание есть начало мира, «узрение сущности» основано на экзистенциальном понимании[102]; изначально это понимание было смутным, но целостным, однако с развитием мира в нем то и дело возникали трещины, для заполнения которых потребовались «понятия»

---

[97] *Ингарден Р.* Очерки по философии литературы. Благовещенск, 1999. С. 163.

[98] *Шпет Г.Г.* Эстетические фрагменты // Шпет Г.Г. Сочинения. М., 1989. С. 464.

[99] *Гуссерль Э.* Картезианские размышления. СПб.: Наука, 1998. С. 183.

[100] «Никакое единство сознания никому не принадлежит, ибо не есть вообще принадлежность или свойство или собственность, оно есть только единство сознания, т.е. само сознание. Чье же сознание? — Свое собственное, свободное! А это и значит, другими словами, что — ничье!» (Шпет Г.Г. Сознание и его собственник // Шпет Г.Г. Философские этюды. М., 1994. С. 107).

[101] *Гуссерль Э.* Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. Т. 1.М.: ДИК, 1999. С. 106.

[102] *Хайдеггер М.* Бытие и время. М.: Ad Marginem, 1997. С. 147.

(появление языка), которые в свою очередь нуждались в толковании – так, стало возможным говорить о понимании мира как текста. Понимание вписано в круг как субъект и смыслы вписаны в бытие, и его цель не достижение объективности, а наполнение сознания смыслом «другого», «бытийный способ присутствия»[103], бытие-в-мире и есть понимание, «со-бытие»[104]. Бытие есть наши реализованные возможности, и взгляд на новый текст (знак) невозможен без нашего возвращения (предпонимания) к предыдущим знакам, знакам наших возможностей; понимание ограничено ими, но всегда приносит гармонию. Реализация этой мысли в аналогичном преломлении встречается не только в указанных ранних работах М. Хайдеггера, но и в интерпретации категории «Чужого» Б. Вальденфельса[105], где грань между пониманием текста и пониманием другой личности, другой культуры не так строга, как у М. Хайдеггера, затем в несколько модифицированных индивидуальных подходах М.М. Бахтина и Г.-Г. Гадамера. Последние предстают скорее как компромисс двух магистральных конфигураций понимания в феноменологической герменевтике; причем, если случай М.М. Бахтина более подпадает под понятие особой рецепции первого и продолжения традиции второго подхода, то философская программа Г.-Г. Гадамера стремится преодолеть, устранить феномен «непонимания» в хайдеггеровской методологии благодаря проводимому тождеству между языком и разумом, так, фактически предполагается понимание «другого» лучше, чем тот сам может понять себя, т.е. неизбежна (впрочем, традиционная для философии XX века) ориентация на поиск своего в чужом.

Для М.М. Бахтина, как и для М. Хайдеггера, очень важны границы между пониманием текста (произведения, артефакта, «мертвой вещи») и пониманием личности[106]. Понимание носит творческий характер, не может быть безоценочным, оно есть «видение живого смысла переживания и выражения <…>, самоосмысленного явления», «превращение чужого в “свое-чужое”»[107]. Душа, по М.М. Бахтину, создана для диалога, не для себя, а для «другого»: «Несказанное ядро души может быть отражено только в зеркале абсолютного сочувствия»[108]. Смысл всегда динамичен, в диалогическом понимании мы предвосхищаем его дальнейшее развитие: созерцаем его завершенное целое в прошлом, созидаем его в настоящем и осознаем начало (возможность) будущего контекста, незавершенного контекста. «Такой смысл, – писал

[103] *Хайдеггер М.* Бытие и время. С. 145.

[104] См.: *Хайдеггер М.* Пролегомены к истории понятия времени. Томск: «Водолей», 1998. С. 250

[105] См.: *Вальденфельс Б.* Мотив чужого. Минск: «Пропилеи», 1999. 175 с.

[106] См.: *Бахтин М.М.* К философским основаниям гуманитарных наук // *Бахтин М.М.* Собр. Соч. в 7 т. Т.5. С. 7-12.

[107] *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. С. 371.

[108] *Бахтин М.М.* К философским основаниям гуманитарных наук. С. 9.

М.М. Бахтин, – не может быть спокойным и уютным (в нем нельзя успокоиться и умереть)»[109]. Возвращаясь к остранению как одному из пратекстов собственно интертекстуальности, заметим, что интенция образа, ориентированная на «в*и*дение» или на «узнавание» есть одновременно интенция интертекста как художественного приема. Проблема сводится к элементарному: неузнаваемый интертекст не может быть назван интертекстом. Однако остается вопрос: перестает ли он *быть* таковым? Очевидно, не перестает: никакое в*и*дение невозможно без узнавания, в акте понимания они едины.[110] Другим важным критерием понимании является *глубина*; на максимальной глубине контекста понимания (душевной и исторической) достигается контакт с творческим ядром личности и вхождение в так называемое «большое время – бесконечный и незавершимый диалог»[111] – т.е. в область бессмертия души и смыслов.

«У Бахтина диалог может быть вполне монологичным, а то, что принято называть монологом, на поверку нередко оказывается диалогом»[112], – писала Ю. Кристева, отмечая своеобразие бахтинской концепции и впервые вводя в научный обиход термин интертекстуальность, идейно назревавший еще в трудах Ф. де Соссюра. Вслед за М.М. Бахтиным Ю. Кристева рассматривала «слово <…> как место пересечения текстовых плоскостей, как диалог различных видов письма – самого писателя, получателя (или персонажа) и, наконец, письма, образованного нынешним или предшествующим культурным контекстом»[113]. В отличие от более поздних подходов (большинство филологов и лингвистов являются приверженцами узкой трактовки понятия: Ж. Женнет, М. Риффатер, М. Пфистер, Х. Блум, В. Мюллер, В.П. Руднев, Н.А. Фатеева, Н. А. Кузьмина, В. Е. Чернявская, И.П. Смирнов, М.Н. Липовецкий, Е. А. Баженова и др.). Ю. Кристева определяла интертекстуальность как довольно экстенсивное явление, видя в нем не строго следствие авторского намерения – интертекста, что легко поддается выявлению, а сам процесс, текстовую динамику, «транспозицию одной или нескольких знаковых систем в другую знаковую систему»[114]. Отталкиваясь от «пророческой» стратегии М.М. Бахтина,

---

[109] *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. С. 362.

[110] Ср.: «Понимание повторимых элементов и неповторимого целого. Узнавание и встреча с новым, незнакомым. Оба этих момента (узнавание повторимого и открытие нового) должны быть нераздельно слиты в живом акте понимания: ведь неповторимость целого отражена и в каждом повторимом элементе, причастном целому (он, так сказать, повторимо-неповторим). Исключительная установка на узнание, поиски только знакомого (уже бывшего) не позволяют раскрыться новому (то есть главному, неповторимой целостности). Очень часто методика объяснения и истолкования сводится к такому раскрытию повторимого, к узнанию уже знакомого, а новое если и улавливается, то только в крайне обедненной и абстрактной форме» (*Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. С. 347).

[111] Там же. С. 372.

[112] *Кристева Ю.* Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Пер. с франц., сост., вступ. ст. Г.К. Косикова. М.: ИГ Прогресс, 2000. С. 430-431.

[113] *Кристева Ю.* Бахтин, слово, диалог и роман. С. 428.

[114] Цит. по: *Пьеге-Гро Н.* Введение в теорию интертекстуальности: Пер. с фр. / Общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: ЛКИ, 2008. С. 54.

Ю. Кристева тем не менее не сдвигает семиологический акцент с проблемы литературного языка, романа и поэтических текстов. Акцент этот, как известно, позже имел в науке широкий резонанс, от постструктуралистских теорий до пост-постструктуралистских. Дабы на уровне дефиниций дистанцироваться от «полифонии» М.М. Бахтина, Ю. Кристева ограничивает интертекстуальность исторически (хронологически), связывая ее с эпистемологическим разрывом, эффектом, характерным для приемов письма, впервые явленных на рубеже XIX-XX веков и развившихся до предельно экзальтированной формы с усугублением «разрыва философского» и кризиса социально-политической сферы[115]. Для интертекстуального взгляда на культуру, по нашему разумению, именно от императива непременной апелляции к современности следует отказаться и в концепции М.М. Бахтина продвигаться вовсе не к филологической ее грани, а к философскому ядру, которое, как замечает Ю. Кристева, так же формировалось в ситуации того самого «разрыва» и невольно синхронизируется с культурной реальностью своего становления.

Поскольку филология и философия так или иначе объединены общим материалом – *текстом*, обратим внимание на то, что литература, как и любой другой отдельно взятый вид искусства, в динамике своего развития вовсе не следует зеркально за общей динамикой культуры. Напротив, они могут быть диаметрально противоположены, могут совпадать, могут вступать в конфликт, и это не подконтрольный заданный алгоритм, а капризы «второй природы», которая развивается по своим законам, а творческие силы человека одновременно творят ее и противостоят ей. Прекрасный тому пример являет русская культура феноменального Серебряного века: при повсеместных фиксациях необычайного подъема в искусстве, «духовного ренессанса», трудно утаить печальные факты реального упадка и назревающей социальной катастрофы. Всякий артефакт, в том числе и литературный, помимо своих идеальных *смыслов в тексте*, извлеченных из пристального анализа материала, дает нам иной план *мышления о смыслах*, эфемерность которого, конечно, всегда рискует получить негативную оценку в глазах филологов. Ведь речь идет почти что о «культурной пыли», которая ложится и на сам текст, и вокруг него: смена эпох, личность автора, субъект интерпретатора и влияние его среды – все это нередко ведет к такому интуитивному порождению ментального тела, в котором связь с артефактом уже текстуально не установима. Единственной страховкой от отвлеченных мудрствований представляется философская герменевтика. Обращаясь к культуре как интеркстуальному пространству, безусловно, следует осознавать, какими категориями и в каких масштабах, мы беремся оперировать. Уже отталкиваясь от этого осознания, мы можем попытаться включить в поле интертекстуальных явлений художественной культуры, например,

[115] См.: *Кристева Ю.* Бахтин, слово, диалог и роман. С. 435.

динамику мифологического *сюжета*, *мотива*, *образа* как *явлений нелитературных* – или «творческий хронотоп» (М.М. Бахтин) одного мифа как индикатор феноменологического сознания разных эпох или разных культур, вступающих в диалог открыто или заочно. Во всяком случае это положение не противоречит пониманию диалогических отношений М.М. Бахтиным: «Два сопоставленных чужих высказывания, не знающих ничего друг о друге, если только они хоть краешком касаются одной и той же темы (мысли), неизбежно вступают друг с другом в диалогические отношения»[116].

Выдвижение данного тезиса не претендует показаться сенсационным или всецело беспрецедентным[117], однако, недостаточную степень ясности и разработанности указанной перспективы приходится отметить. Как таковое сочетание *интертекстуальные мотивы* для ряда филологических подходов к проблеме (с областью заимствований нельзя не считаться), вероятно, являет собой своего рода оксюморон. Тем не менее, кроме французских постструктуралистов (Ю. Кристева, Р. Барт[118]), некоторые современные филологи[119] придерживаются широкого понимания интертекстуальности, допускающего предлагаемую нами формулировку. Относительно выступлений «против интертекстуальности»[120] стоит признать, что такие понятия, как, например, аллюзия, реминисценция, цитация из дискурса гуманитарных наук никто не изгонял, они вполне состоятельны и самостоятельны, а главное – междисциплинарны. Тем не менее, потребность в обобщающем термине, на наш взгляд, не надуманна. Без морфологических экспериментов с приставкой *интер-*, которые, быть может, действительно нуждаются в «бритве Оккама», мы не спешим предлагать новый термин и отталкиваемся от «*интертекстуальности*», пусть даже условно, в рабочем порядке. В конечном счете, как бы давно ни говорили о том, что «текст умер», именно его так называемый «труп» у нас по-прежнему перед глазами.

---

[116] *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. С. 293.

[117] См. напр.: *Кондаков И.В.* Интертекст современной культуры / И.В.Кондаков // Полифония в культуре, тексте и языке. Каунас: Университет Витовта Великого, 2002. С. 14-25. *Ильин И.П.* Общефилософские проблемы интертекстуальности // Гуманитарные науки в творческом вузе, вып.2. М., 2008. С.45-61, *Фадеева И.Е.* Картина мира как текст культуры: историческая персонология и культурологическая рефлексия // Историческое произведение как феномен культуры: сборник научных статей / отв. ред. А.Ю. Котылев, А.А. Павлов. Сыктывкар: Изд-во КГПИ, 2008. Вып. 3. С. 8-21. *Она же*: Русский интертекст и национальная идентичность (В.Ф. Эрн и Ф. Ницше) // Русский интертекст. 20.12.12 [Электронный ресурс] // http://protestirui.ru/2012-12-19-18-53-03/47-- (дата обращения: 22.11.2014.).

[118] См.: *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. С. 418.

[119] См. напр., *Арнольд И.В.* Семантика. Стилистика. Интертекстуальность. С. 395; *Перова Н.В.* Различные подходы к определению интертекстуальности // Вестник Иркутского государственного лингвистического университета, № 2, 2011. С. 131-135.

[120] См.: *Irwin W.* Against Intertextuality. Philosophy and Literature, Vol. 28, No. 2. The Johns Hopkins University Press, 2004. P. 227-242.

3.

Фрагмент из: *Фатеева А.С.* Варианты онтологической иерархии в феномене мифа // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2015. № 6 (56): в 2-х ч. Ч. II. С. 188-191.

* * *

Исследования, ориентированные на приближение к мифопоэтическому видению как к объекту высокого уровня обобщения и, соответственно, центральному умозрительному конструкту работы[121], обычно так или иначе вплетены в канву диалектического постижения самого явления *мифа*. Многогранность и незавершенность этого понятия при широкой амплитуде абстрагирования фактичекски гарантируют неисчерпаемость материала. Еще в прошлом столетии явно обозначились междисциплинарные свойства проблемы; сегодня над традиционными антропологическим, филологическим, символическо-теистическим подходами преобладают социально-политический, наиболее очевидно отвечающий вопросам актуализации[122], психологический и культурфилософский, отталкивающиеся, как правило, от пересмотра совокупности мифогенетических и мифологических концепций XIX–XX вв., а также рефлексии о неомифологическом творчестве, новых формах и воплощениях мифа. Последние представляются крайне разнообразными[123], отчего вовсе не удивительно, что аспекты мифа и

---

[121] См. напр.: *Карлова О.А.* Миф и мифологическое сознание: гносеологические и онтологические основания: автореферат дис. . д-ра философ. наук / О. А. Карлова. Красноярск, 2001. 43 с. *Она же:* Миф разумный. М.: Московский писатель, 2001. 203 с; *Козолупенко Д. П.* Миф на гранях культуры. М.: Канон +, 2005. 212 с. *Она же:* Мифопоэтическое мировосприятие: [монография] / Д. П. Козолупенко. М.: Канон+, 2009. 430 с.

[122] См. напр.: *Аймермахер К., Бомсдорф Ф., Бордюков. Г.* (ред.) Мифы и мифология в современной России. / Предисловие Ф. Бомсдорфа. М.: АИРО-XX, 2000. 216 с; *Донченко А.П., Филиппов Г.Г., Некита А.Г., Маленко С.А.* (ред.). Бренное и вечное. Образы мифа в пространствах современного мира. Материалы Всерос. науч. конф., посвященной 10-летию философского факультета Новгородского гос. ун-та имени Ярослава Мудрого. 28-29 сентября 2004г. Великий Новгород: НовГУ им. Ярослава Мудрого, 2004. 339 с; *Донченко А.П., Некита А.Г., Маленко С.А.* (ред.). Бренное и вечное. Политические и социокультурные сценарии современного мифа. Материалы Всерос. науч. конф. 11-12 октября 2005 г. Великий Новгород: НовГУ им. Ярослава Мудрого, 2005. 267 с; *Донченко А.П., Бурбулис Г.Э., Некита А.Г., Маленко С.А.* (ред.) Бренное и вечное. Социально-мифологические и политософские измерения идеологии в массовых обществах. Материалы Всерос. науч. конф. 9-10 октября 2007 г. Великий Новгород: НовГУ им. Ярослава Мудрого, 2007. 365 с; Миф и художественное сознание XX века. / [отв. ред. *Хренов Н.А.*]; М.: Гос. ин-т искусствозн., 2011. 686 с. и др.

[123] См. напр.: *Судаков В.Н.* Мифология воспитания: очерки теории развития и воспитания личности. Свердловск, изд-во УрГУ, 1991. 112 с; *Ульяновский А.В.* Мифодизайн рекламы. СПб., Алетейя, 1995. 300 с; *Костина А.В.* Реклама как современная мифология. // Традиционная культура. 2000. № 1. С. 76-81; *Неклюдов С.*Ю. (ред.). Миф в фольклорных традициях и культуре новейшего времени. Чтения по истории и теории культуры. М.: РГГУ, 2009. 136 с; *Плютто П.А.* Концепция аутентичного мифа и анализ социокультурных иллюзий. М.: РГГУ, 2009. 348 с; *Этинген Л.Е.* Мифологическая анатомия. М.: Изд-во "Институт общегуманитарных исследований", 2009. 528 с; *Чиндин И.В.* Мифология культуры. Россия. 1900-1959 годы. М.: МГИ им. Е. Р. Дашковой, 2011. 432 с; *Он же:* Миф. Реконструкция архаической ментальности. М.: МГИ им. Е. Р. Дашковой, 2013. 164 с; *Маковский М.М.* Язык - миф - культура. Символы жизни и жизнь символов. М.: Ленанд, 2014. 320 с. и др.

миф как феномен культуры в современном научном дискурсе остаются областью полемического напряжения.

Между первичным мифологическим мышлением, непреходящим мифотворчеством и неомифологизмом лежит едва ли реалистично преодолимый путь развития некой совокупности психологических и культурных наслоений. В опыте ретроспективного путешествия этот путь трудно недооценить, и тем не менее принципиальное различие между мифом-наследием (архаичным феноменом) и мифом единовременным (мифологизмом современного сознания) гораздо чаще принято нивелировать, т.к. оба эти явления обнаруживают ряд общих, будто бы одноприродных черт: «конкретно-чувственное и персональное выражение абстракций, символизм, идеализация "раннего" времени как "золотого века" и настойчивое предположение смысла и целесообразной направленности всего происходящего»[124] – все это в известной степени оправдывает извлечение мифа из мира наших дней, из поэтического, политического и идеологического мышления (Р. Барт, Е.М. Мелетинский, М. Элиаде и др.). Так, в череде не столь давних исторических событий (точнее в особенности их подачи и восприятии, тоже в достаточной мере мифологизированных) угадываются сценарии древних мифов, архетипные потребности, модели поведения и, наконец, мифотворчество становится аналогией *мифожизни* (мифологизм как принцип жизнетворчества). В частности, в различных вариациях подробно описанный Дж. Фрэзером миф об «умерщвлении бога» параллельно с ритуальной практикой «искупления чужих грехов» в данной связи вовсе не чужд изучаемым культурным контекстам. Будь то игра в мифологию или мифология, играющая нашим сознанием, но история XX века многократно переживает заново, воскрешает стратегию классических мифов и коллективного обрядового действа. Культ личности вождя, «замещающего» Бога, «заклание Бога» во имя возрождения и продолжения цикла – эти мотивы, уходящие корнями в общую схему первобытных верований, так же объединяют русскую культуру с прошлым Апеннинского полуострова: «Практика умерщвления человека, выбранного на роль Сатурна во время празднования Сатурналий была распространена в Древнем Риме до 265 г. до н.э., когда римские власти наложили запрет на этот варварский обычай, однако, память о нем передавалась крестьянами из поколения в поколение, что приводило временами к его рецидивам. Тот же обряд воплощался уже итальянским карнавалом, когда “шута”, после его славного правления «расстреливали», «сжигали» или предавали какой-нибудь другой “казни”»[125].

Однако далеко не всеми исследователями положение о мифологическом «родстве» безоговорочно принимается, что ясно, например, из хода рассуждений М. И. Стеблина-

[124] *Мелетинский Е.М.* Миф и двадцатый век // Избранные статьи. Воспоминания. М.: РГГУ, 1998. С. 421.

[125] *Фрэзер Дж. Дж.* Золотая ветвь. М.: АСТ: АСТ МОСКВА, 2010. С. 617.

Каменского: «Когда объясняли возникновение мифов теми или иными психологическими факторами, то, как правило, подразумевали, что у создателей мифов была та же психология, что у современного человека. Но *почему же тогда мифы возникали у всех народов только в древнейшие времена?* Очевидно, их возникновение должно быть объяснено особыми психологическими условиями, *существовавшими тогда* (курсив наш – *А.Ф.*)»[126].

Действительно, не имея намерения ниспровергать объект «мифологов современности», позволим себе задаться вопросом: достоверно ли, что миф как онтологическое порождение во все времена есть суть неизменно одного порядка? Ответ на этот вопрос начинается с подхода к *сознанию* – главному мосту, соединяющему философию и психологию. Допускает ли сам факт субъектности сознания познание мифологического мировосприятия в его первичной форме? Иными словами, можно ли ведать доподлинно, как тысячелетия назад люди мыслили миф, как жили мифом? Определяя сознание материалистически или с позиций чистой психологии, здесь нельзя продвинуться дальше уровня гипотез уже хотя бы потому, что «психология мертвых» вряд ли покажется серьезным научным направлением. Очевиден и другой немаловажный аспект: миф, приходящий в наше видение вместе с каждой вещью (то, что А.Ф. Лосев обозначал как «мифологическую отрешенность»[127]), вероятно, предстает целостной категорией лишь в бессознательном. В сознании же миф остается μῦθος, т.е. «сказанием» с недосказанностью. Для полноты знания не хватает соединения мифа с ритуалом. *Недостаточность слова* в мифе – главный предел в переживании его чуда. Ведь и сами творцы мифов лишь отчасти охватывают логически-смысловую сущность творимого, они исходят из веры[128]. Эта категория в мифе предстает в уникальной синкретичной форме *знания очевидности*[129]. А кроме веры – *действие и действительность, телесность и вещность* – подлинные основания мифа. «Абсолютная мифология, – писал А.Ф. Лосев, – положит в свою основу материю и идею как два совершенно

---

[126] *Стеблин-Каменский М.И.* Миф //Труды по филологии. СПб.: Издательство СПбГУ, 2003. С. 241.

[127] См.: *Лосев А.Ф.* Диалектика мифа. М.: Академический проект, 2008. С. 104.

[128] См.: *Леви-Строс К.* Мифологики. В 4 т. М.; СПб.: Университетская книга, 2000. Т. 1. С. 20; *Лосев А.Ф.* Диалектика мифа. М.: Академический проект, 2008. С. 39.

[129] Эта линия присутствует и в религиозной, и в научной форме веры. При том, что, безусловно, следует отличать одну от другой. Религиозная вера фактически отрицает знание; ей достаточно одной веры, и эта вера догматическая. Однако тексты Священных книг в мифологической форме демонстрируют, что для утверждения религии потребовалась очевидность (в частности в христианстве Воскрешение Лазаря, Уверение Фомы и др.). Присутствует в религиозной вере и мифологический синкретизм, и неразрывная связь с ритуалом: «*Ибо, как тело без духа мертво, так и вера без дел мертва*» (Иак. 2: 26). Научная вера в отличие от веры Августина в своей данности никогда не может быть абсурдна, ибо даже в области бездоказательного основана на постоянном пересмотре знания. Так, в смене научных парадигм вера может стать знанием, затем знание окажется ложным, на смену ему придет другая вера, а при достаточном обосновании и другое знание. Вера в мифе есть само непреходящее знание, гносеологическая неподвижность.

равноправных принципа <…> абсолютно слитых в один неразличимый принцип»[130]. Тут же, исключительно в *идеальности* этих оснований для «слушающего», т.е. неполной форме восприятия, предположительно скрывается объяснение расхожего обыденного понимания мифа как небылицы, инобытия.

Придерживаясь в основном концепции мифа А.Ф. Лосева, считаем принципиально важным обозначить *полисемичность понятия*, своеобразную иерархию внутри него, открывающуюся с перспективы актуального состояния культуры. Прежде всего выделим **1)** миф как абсолютную реальность личностного мифологического познания в традиционных обществах, неявленную нам в совершенной реальности ввиду фактора времени. Как известно, все формы современного познания так или иначе нацелены на преодоление фактора времени, и в этом стремлении **2)** миф становится объектом философского (научного) познания, т.е. рождается «научный миф» о мифе или философия мифа. Затем **3)** наиболее подверженное мифологизации художественное познание дает свое видение первоистории, сверхчувственную попытку реабилитации мифа. Наконец, **4)** мифологическое может проникать в массовую культуру – под личиной мифа выступает идеология. Так, из древней сакральной тайны миф оборачивается смешанной совокупностью текстов, которые растворяются в нашем восприятии самого феномена. Должно признать, что представленное выше деление практически не может быть явлено в чистом виде. Не была эта схема безупречной и в минувшем столетии. Впрочем, именно XX век впервые ставит вопрос о социологии мифа[131], знаменуя этап рефлексии дорефлексивной формы чувственного общения человека с миром[132]**.** Мифологическая реальность современности – это уже иной, пока далеко не познанный феномен, а главное – трудно высвобождаемый из сонма живой рациональности: «Реальное бытие есть разная степень мифичности и чудесности»[133]. Новейшее мифотворчество разворачивается чаще как *реверсивный эвгемеризм современности*, т.е. как вполне осознанное искажение и мистификация действительности, которая в адекватном видении явно недостаточна для объема и возможностей информационных полей. На наш взгляд, здесь целесообразно говорить уже о новом повороте в философии мифа.

Современный миф дошел до бесконтрольной размытости и дискретности, что Р. Барт «диагностировал» как *дискурсивность*, которая в сущности и положила начало смешению мифа

---

[130] *Лосев А.Ф.* Диалектика мифа. М.: Академический проект, 2008. С. 257.

[131] См.: *Лосев А.Ф.* предисловие к работе «Диалектика искусства» в Философия. Мифология. Культура. М.: Политиздат, 1991. С. 22.

[132] См.: Там же. С. 70.

[133] *Лосев А.Ф.* Диалектика мифа. С. 229. Ср.: «Мы живем мифически, но продолжаем мыслить фрагментарно и однобоко» (*Маклюэн, Г.М.* Понимание Медиа: Внешние расширения человека. М.: Кучково поле, 2011. С. 31).

с архетипом, симулякром, стереотипом, утопией, идеологией и др. При этом зачастую в подходе к мифу сохранялись отдельные его первичные атрибуты (вербальность, образность), но могли утратиться ключевые – *история* и *чудесность* (Р. Барт[134], Ж. Бодрийяр[135]). А ведь еще Платоном в уста Сократа вложено, что «удивление – начало философии»[136], а что есть удивление, как не единовременность чуду[137]? Если же сопряженность мифа и истории сохраняется, то очень верно отмеченная А.Ф. Лосевым связь с личностной формой («миф есть…образ бытия личностного»[138]) вытесняется нарочитой апелляцией к коллективному бессознательному, что в итоге ведет к полному слиянию мифа с самой юнговской структурой[139].

Миф во все времена продолжает существовать как перманентное бытие подсознательного, о чем пишет К. Хюбнер, называя миф системой мышления и опыта и всеобъемлющей первичной реальностью. Реальность мифа связана с его изложением, т.е. со словесной формой; это форма жизни («архе»[140]), которая, получая историческую интерпретацию, всякий раз обретает новый смысл. Как «диалектически необходимая категория сознания и бытия вообще»[141] миф начинается уже в попытке названия каждой вещи и принятия ее в круг вещей, в символическом выражении творческой энергии; как всякая идеология (если допускать, что среда ее формирования –

---

[134] Ср.: «Современный миф дискретен: он высказывается не в больших повествовательных формах, а лишь в виде “дискурсов”; это не более, чем фразеология, набор фраз, стереотипов» (*Барт Р.* Мифологии М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2000. С. 15).

[135] Первичное удивление, свойственное индивидуальному сознанию, как замечает Ж. Бодрийяр, в обществе потребления сводится к коллективной программе анти-мифа, где место чуда занимает раз навсегда данная система вещей, «которая всегда и во всем будет подменять собой открытое взаимодействие природных сил, человеческих потребностей и технических средств; ее движущей силой становится официально предписанная и организованная смертность вещей — грандиозный коллективный “хэппенинг”, где в эйфории разрушительства, в ритуальном истреблении вещей и жестов социальная группа торжествует свою собственную смерть» (*Бодрийяр Ж.* Система вещей М.: Рудомино, 1995 С. 110-112).

[136] *Платон*. Теэтет 155d.

[137] «Самое слово “чудо” во всех языках указывает именно на этот момент удивления явившемуся и происшедшему – греч. Οαῦμα, лат. miraculum-miror, нем. Wunderbewundern, славянское чудо…» (*Лосев А.Ф.* Диалектика мифа. С. 217).

[138] *Лосев А.Ф.* Диалектика мифа. С. 108.

[139] Например, определение из Новейшего философского словаря утверждает, что миф – это «форма целостного массового переживания и истолкования действительности при помощи чувственно-наглядных образов, считающихся самостоятельным явлением реальности» (Новейший философский словарь. Мн.: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. С. 634); см. так же определение мифа В.С. Полосина: «Миф есть иносказательная история, трактующая посредством символических образов, метафор и аналогий реальный, индуктивно обобщенный до архетипичности позитивный и негативный опыт реализации той или иной потребности общества» (*Полосин В.С.* Миф. Религия. Государство. М.: Ладомир, 1999. С. 28).

[140] К. Хюбнер соотносит понятие *архе* с априорными формами И. Канта. См.: *Хюбнер К.* Истина мифа. М.: Республика, 1996. С.131.

[141] *Лосев А.Ф.* Диалектика мифа. С. 35.

коллективное бессознательное) рождается от исторической необходимости мифа, так всякое личное уверение начинается с подлинно мифической веры.

4.

Статья: *Фатеева А.С.* Время и пространство Орфея: принцип эстетической трансгрессии [Электронный ресурс] / А. С. Фатеева // Уникальные исследования XXI века. – 2015. – № 7 (7). – С. 415-440. – Режим доступа: http://elibrary.ru/download/33038003.pdf

Время и пространство Орфея: принцип эстетической трансгрессии

Время событий не совпадает с нашим временем.

Эудженио Монтале

Непростая стереометрия открывается за попыткой увидеть единовременно судьбы двух разных культур, объединенных куда сильнее неуловимой историей духа, нежели убедительной вещностью праха истории. Хотя избранный ракурс предполагает вполне существенное ограничение именем Орфея и кругом соответствующих мифов, на данном этапе уже можно предвосхищать, в какую безграничность на самом деле этот ракурс уводит. Посему пространственно-временной аспект вопроса представляется первоочередным. При этом постановка его тоже весьма специфическая, т.к., разумеется, речь идет не о той географии и периодизации, что очевидно заявлены в теме. В центре внимания другое решение. Мифологема, будучи соотнесенной с пространствами русской и итальянской культур и их *индивидуальным временем* (абсолютно недиалогичной величиной), обретает диалогическое звучание на той смысловой глубине, где «удивление» интерпретатора синхронно первичному мифологическому удивлению. Используя терминологию М.М. Бахтина, можно говорить о так называемом «большом времени», что стирает границы межкультурного непонимания и влечет исследователя к возрождающейся памяти единой мировой культуры.

Непосредственно с памятью и ее механизмами, включая механизм забвения, связано как таковое переживание категорий пространства и времени. Но помимо этого из памяти же, точнее из мифологического ощущения прошлого, которое памятью создается, и обращенного к божественной силе желания возвращения этого прошлого, рождается искусство. К такому ощущению природы искусства пришли еще древние греки, почитавшие обитательниц Парнаса – дочерей Зевса и Мнемозины. Фракийский певец Орфей как сын музы, таким образом, оказывается кровным потомком Памяти. Правда греками линия прошлого в целостности памяти обособленно и четко не выделялась ни на архаической стадии, ни при переходе к «олимпийской»

мифологии и культуре письменного типа[142]. За памятью изначально стояло высшее знание, абсолютное прозрение от истока жизни до конца времен, *всеведение*. Память принадлежала людям как священный дар богов и олицетворяла тотальное единство, собрание мира. Забвение, воплощенное спутницей Летой (у Плутарха она же мать Диониса, а у орфиков – сестра Таната), противопоставлялось памяти как разрушение порядка, *разделение целого на части*. Забвение было и непременным условием смерти. Память архаики основывалась исключительно на визуальном впечатлении, включая фантазию и эффекты воображения, ввиду чего загробный мир и само общение с умершими не представлялись непроходимой границей. Именно Мнемозина в ипостаси Великой богини связывала имманентный и трансцендентный миры, живое и мертвое, а также отвечала за ритуальную сторону феномена воскрешения предков. Здесь же вспомним о хтонической основе древнейшего Аполлона, развивающейся от вещественной мертвой формы (фетиша) к растительной и затем животной[143], что отчасти определяло сферы влияния бога. Показательны в связи с Мнемозиной и первичным слоем мифа об Орфее (музыкант-пророк, чарующий живую и неживую природу) некоторые из архаичных эпитетов Аполлона. Аполлон-Мойрагет – «Роководитель» – обладал властью над судьбой и почитался как бог смерти. Фессалийское имя Аполлона – Катабасий, т.е. «Сходящий». Очевидно, имеется в виду спуск в Аид, подтверждение чему встречается у Плутарха, который говорит, что каждые девять космических лет Аполлон нисходит в Аид, чтобы через очищение стать истинным Аполлоном[144].

Своего рода «музический» элемент памяти так же формируется не в классическую эпоху, как традиционно принято считать, а раньше, о чем, опираясь на древние источники, сообщает Павсаний. Тогда память является неотъемлемой частью ритуала и, следовательно, всецело укоренена в коллективном чувстве. Об этом свидетельствует упоминание о трех архаических музах: Мнемы (памяти, воспоминания), Мелеты (практики) и Аойды (песни, поэзии)[145]. На данном этапе мнемологический уровень в сознании греков не отделен от хорально-ритмического и когнитивного: порядок танца сливается с порядком космоса и человека[146].

В классический период, к которому относится и олимпийская история девяти муз, Мнемозина – воплощение гармонии и порядка, разумной целесообразности жизни. На это

---

[142] См. подробнее: *Макаров А.И.* Феномен надындивидуальной памяти (образы – концепты – рефлексия): монография / Макаров А.И. Волгоград: ВолГУ, 2009. С. 65-78.

[143] *Лосев А.Ф.* Античная мифология в её историческом развитии. М.: . Государственное учебно-педагогическое издательство Министерства Просвещения РСФСР, 1957. С. 271.

[144] Там же. С. 293.

[145] См.: *Павсаний*. Описание Эллады. IX 39, 8, 13. // Павсаний. Описание Эллады. В 2 т./Пер. С.П. Кондратьева; под ред. Е.В. Никитюк. СПб.: Алетейя, 1996. Т. II. Описание Эллады: книги V–X. С. 313-314.

[146] См. подробнее: *Лосев А.Ф.* Эстетика хороводов в «Законах Платона» // Античность и современность. К 80-летия Ф.А. Петровского. М.: Наука, 1972. С. 133-152.

указывает даже этимология самих древнегреческих «муз» – *мыслящие*, *памятующие*. Из некогда единого (или триединого) конструкта выделяется несколько сфер, требующих отдельного покровителя и управителя. Общий принцип этого разделения – желание как можно детальнее контролировать природу и социальную стихию (ритуальную часть жизни) – был впоследствии перенят римлянами, у которых божественный пантеон доведен до предельной дискретности[147]. Забвение перестает открыто противостать памяти. Напротив, осознается *необходимость забвения* как врачующего устройства от тяжести памяти и как движителя мысли (в том, что некогда виделось разрушением, открывается потенциал *перестроения* и сладостных мук вспоминания). Важно отметить, что для самой *мысли* и ее движения были созданы должные условия: функция памяти была частично переложена на складывающуюся письменную культуру. Тогда же с ужесточением границ пространственного и темпорального, чувственного и сверхчувственного из синкретизма коллективной памяти высвобождается идея памяти индивидуальной; из безликого мастера, служителя богов – личность художника, поэта. Этот процесс был синхронизирован с важнейшим в истории Античности ментальным поворотом от дорефлексивной к теоретической форме мышления, ведущей к становлению первых философских школ Древней Греции, где память и забвение стали рассматриваться уже как техники мышления. Орфическая и пифагорейская традиции в известной мере возрождают (выражают письменно) наследие архаики, не отрицая соподчиненности индивидуальной памяти мировому порядку и придавая особое значение концепции целостности, взаимопритяжения любых раздробленных единиц. Мнемозина кладет начало мыслительной способности как таковой, дает название всем вещам[148]. Дар муз – это прежде всего дар знания, сверхчувственного проникновения к истоку безвременного сущего, т.е. открытие *сверхпамяти* перед творческой индивидуальностью. Позже Платоном эта индивидуальность осознается более чем явно, хотя нельзя сказать, что в учении о Мировой душе и анамнезисе он уходит от орфического холизма. К античной экзальтации индивидуализма окончательно подведет Аристотель. Абсолютно естественной в этом контексте кажется необычайно возросшая в эллинистический период популярность мифа об Орфее. Сказание, обладавшее одновременно и древностью корней, и гибкостью сюжета, представляло поразительно богатый материал для рефлексии разного уровня: от драматического эротизма до диалектической дихотомии индивидуального начала и коллективной стихии.

---

[147] См.: *Шкуратов В.А*. Историческая психология. Ростов-на-Дону: Город М, 1994. С. 145-147.

[148] См.: *Диодор Сицилийский*. Историческая библиотека V 67, 3. // Диодор Сицилийский. Историческая библиотека. Пер. с древнегреч., статья, коммент. и указ. О. П. Цыбенко. М.: Лабиринт, 2000. С. 122.

Случай Орфея по нескольким параметрам открыто указывает на становление индивидуального самосознания со свойственным неповторимой душе эгоизмом и культом памяти. Не замеченный прежде ни в какой связи с мистериальной или шаманской практикой, Орфей отправляется в Аид с желанием возвращения Эвридики, не имея каких-либо специальных знаний или навыков, кроме музыкальных. Он спускается в подземный мир не в услужение кому-то, не по обету или долгу, не под знаком подвига – Орфей, говоря словами А. Шопенгауэра, идет за мертвой Эвридикой, «потому что не может перестать хотеть». И дело не только в том, что усугубившаяся острота индивидуальной памяти не дает смириться со смертью; уверенность в бессмертии души другого, порожденная сознанием живого и скорбящего (т.е. памятующего), вытесняет известную мифологическую истину, утверждавшую, будто душа умершего, входя в загробных мир, пьет из реки Леты и забывает все о своей земной жизни. Здесь следует понимать, что речь не о клинической амнезии, а о мифологической, а значит – о невосполнимой потере самоидентичности. Последнее совершенно не принимается Орфеем во внимание, что, на наш взгляд, призвано подчеркнуть его особое, избранное положение и состояние в лабиринте памяти, очевидно, доступное лишь избраннику муз.

Вышесказанное подводит к тому, что фигура Орфея связана не только с феноменом переходности в культуре, но и с первичным осознанием динамики творческой памяти. «Будущие события отбрасывают назад свою тень»[149], – строки шотландского поэта Томаса Кэмпбелла, написанные почти двумя веками ранее, чем Ю.М. Лотман отметит, что творческая память имеет «панхронный, континуально-пространственный характер», противостоит времени и «сохраняет прошедшее как пребывающее <…> тексты создаются не только в настоящем срезе культуры, но и в ее прошлом»[150]. Впрочем, осмысление механизма культурной памяти и забвения встречается уже в Соломоновых книгах[151]. Творческий акт может прокладывать путь к так называемой глубинной, «внутренней памяти» – «памяти культуры о предшествующих ее состояниях»[152]. Художник и его творение, несмотря на морфологический континуум, на обращенность к будущему, приходят из-за границы совершенного. О прецедентности здесь можно говорить в том смысле, что автор и произведение всегда выстраивают *духовный мост* с прошлым в *новой материальной форме*. Мост этот перманентен, но узрение его – прерывисто, имеет мерцающий характер забвения-открытия. Материальная оболочка по определению хрупка, чем способствует

---

[149] *Campbell T.* Lochiel's Warning // Henry Wadsworth Longfellow, ed. Poems of Places: An Anthology in 31 Volumes. Scotland: Vols. VI–VIII. 1876–79.,vol. VI. P. 261.

[150] *Лотман Ю.М.* Память в культурологическом освещении // Семиосфера. С. 675-676.

[151] «Бывает нечто, о чем говорят: "смотри, вот это новое "; но это было уже в веках, бывших прежде нас. Нет памяти о прежнем; да и о том, что будет, не останется памяти у тех, которые будут после» (*Еккл*.1:10, 11).

[152] *Лотман Ю.М.* Память культуры // Семиосфера. С. 616.

прерыванию и трансформации образных связей в культуре, но в то же время – остается основным носителем памяти и возбудителем припоминания.

Отталкиваясь от категорий внешней и внутренней памяти культуры (Ю.М. Лотман), мы подводим к принципиальному неравенству положения мифологемы Орфея в контексте русской и итальянской культур. Понимая под внешней памятью «память о предшествующем опыте человечества» (в научном ракурсе она фактически совпадает с содержанием *истории культуры*), отметим, что для культурного самосознания объединенной Италии огромный пласт греческого духовного и эстетического наследия является одним из базовых элементов этой памяти. Южная часть Апеннинского полуострова и Сицилия были основными территориями распространения орфизма в VI-V вв. до н.э. Именно эти края всегда манили Платона; земля пифагореизма и обновленного орфизма открыла перед ним, не ведавшим лишений аристократом, горизонты мистики и аскетического энтузиазма. Италийские «орфики» были в основном бедняками, а порой и вовсе нищими бродягами, для которых новая религия представлялась способом ухода от гнетущей действительности в мир грез о бессмертной душе, чающей обретения иной, лучшей жизни[153]. У позднего Платона, например, в Седьмом письме[154] находятся очевидные подтверждения того, какое мощное влияние сицилийский орфизм оказал на становление одной из самых вдохновенных тем философа – учения о бессмертии. Древний Рим с середины II в. до н.э. по итогам трех пунических войн стал наследником не только территории Эллады, но и ее культурного достояния, и отчасти благодаря римской бережной политике аккумуляции лучших достижений завоеванных государств были сохранены и отдельные немногочисленные артефакты, позволяющие прослеживать древнюю «биографию» Орфея, не говоря уже о собственно орфических памятниках. Безусловно, большая их часть была, напротив, варварски уничтожена, утеряна или предана забвению, но это не препятствовало в дальнейшем итальянской имперской идентичности культивировать полноправную и неразрывную связь с греческой культурой, ощущать общность истории. Распространение языческих «ересей» и предфилософских течений (в том числе орфизма) для обширного культурного пространства средиземноморья сыграло немаловажную интегрирующую роль, которая увидела дальнейшие ступени идейного развития в платонизме и европейской судьбе христианства.

Если заглянуть во внешнюю память русской культуры, то зафиксировать определенно выраженный интерес к древнегреческому миру и собственно мифологии можно лишь значительно позже средневековых контактов, которые могли означать только культурно

[153] *Боннар А.* Греческая цивилизация. Т. 3. От Еврипида до Александрии. М.: Искусство, 1991. С. 273.

[154] *Платон*. Письма / Пер. с древнегреч. С.П. Кондратьева // Платон. Собрание сочинений в четырех томах. / Под общ. ред. А.Ф. Лосева и В.Ф. Асмуса; Т. 3. М.: Мысль, 1994. С. 475-504.

опосредованную Византией и христианством связь с тем прошлым. Религиозно-политический фон препятствовал возникновению этого интереса и в XV–XVI вв., когда по итогам Флорентийской унии для православной Московской Руси авторитет греческой церкви серьезно пошатнулся, и вместе с идеей «translatio imperii», зарождением имперских амбиций (не без почвы языческих архетипов) имело место хоть и сдержанное, но тем не менее невообразимое прежде сближение с культурой Западной Европы. Совершенно точно заметные в XVIII в. внимание к античным ценностям, интуитивная причастность к тайнам общей истории были не только следствием моды, прихотью эпохи, но и напрямую синхронизировались с событиями внешней политики, приближавшими границы Российской империи к мифологической родине Орфея. В XIX в. сам процесс вдумчивого обращения к учениям и эстетике далеких времен имел по крайней мере две формы: мировоззренческую и художественную. Обе они тесно и сложно переплетались, но вновь неизбежно обнаруживали свое начало в специфике внешнеполитических эпизодов. Последовательное развитие этого явления привело к экспрессивному подъему так называемого «интереса к древности» накануне краха империи, на рубеже XIX–XX вв. Тогда наряду с небывалой популярностью азиатской и европейской архаики из недр забвения воспряла *русская древность*, ставшая настоящим открытием для западного мира. Древность эта говорила на странном языке: немногословном, но будто понимающем многое из символов-голосов других ушедших цивилизаций совпадающем в духе с чистым единым звучанием первозданной безграничности мировой культуры. Разумеется, это совпадение может называться *кажущимся, гипотетическим*, свойственным тому переходному состоянию, когда трудно провести разделение между художественно-культурным, эзотерическим или оккультным. Внутренняя память культуры в исторической интерпретации находится в ведении беспамятства, т.е. в неведении, ибо о беспамятном времени наука не может сказать ничего. Но изучая культуру с неизбежно свойственными ей периодами подобных сверхчувственных прозрений, мы не следуем упрощению их содержания до некой патологии, художественной агонии, ибо это станет упрощением всей природы творчества. Метафорой становится та реальная субстанция вещи, возвращение к которой не может быть исключено. В контексте рассматриваемого вопроса мы не можем утверждать действительного родства конкретных архетипов русской культуры с социальным и религиозным укладом эллинских южноиталийских и севернопричерноморских колоний; не возьмем на себя задачу искать и доказывать это родство (за это неоднократно принимались мифологи и фольклористы), однако так же не находится оснований отрицать возможность отдельных корреляций, тем более что внутренняя память культуры их обнаруживает. Таким образом, при обращении к ограниченному временному этапу (первой половине XX в.) нас интересуют прежде всего воссоздание и анализ *состояния культуры*, а не демифологизирующая оценка ее опыта с предпосылками и последствиями. Если эпоха дает

жизнь вольным истолкованиям прошлого, которое чувствует по-особенному, нелинейно, если реформирует религию и философию через искусство или социально-политическую систему, значит, для этого феномена в культуре сложились соответствующие условия. Словом, если культура рождает химеру, то, прежде чем химера будет рассмотрена научно, в нее нужно поверить, культура должна ее *творчески пережить*.

Впрочем, некоторые факты, относящиеся к древнейшей хронологии и касающиеся культовой организации скифов и эллинов в Северном Причерноморье[155], хоть и не позволяют приходить к безапелляционным заключениям, все же должны быть приняты во внимание. На протяжении длительного времени известные идеологические установки СССР препятствовали основательному изучению религиоведческих аспектов: важные изыскания публиковались частично, либо вовсе умалчивались. Сегодня объединение дореволюционных бесконъюнктурных подходов к проблеме (Л.Э. Стефани, Б.В. Фармаковский, И.И. Толстой, М.И. Ростовцев, В.И. Иванов) с современными достижениями археологии (Д.С. Раевский, М.И. Артамонов, С.С. Бессонова, А.С. Русяева, Б.А. Рыбаков, М. В. Скржинская, И.Ю. Шауб и др.) позволяют прослеживать если не саму траекторию распространения взаимовлияний в цепочке «этруски – эллины – скифы – славяне», то по крайней мере факт существования общности их пантеона и религиозно-обрядовой практики. Значение таких наблюдений и гипотез сложно недооценить, ведь по сути только новейшие археологические истолкования могут дать убедительный материал для ответа на вопрос: имеет ли русская пракультура на уровне архетипа свое непосредственное отношение к фигуре Орфея и связанным с ним дорелигиозным течениям (или сходным их формам); в какой мере это отношение уступает италийскому архетипу и уступает ли? Препятствуют однозначному, верифицируемому разрешению этой «пропорции» два звена в беспамятстве культуры: *этруски* и *славяне*. Тем не менее, к реконструкции этих разрывов невольно подталкивает ряд интересных параллелей между характером верований италийских племен и синтезом варварского и греческого культов, сложившемся на территории греческих колоний в Северном Причерноморье[156], а также сопоставление их с трактовками отдельных элементов древнейшей славянской мифологии и более позднего эпоса.

Отталкиваясь от упомянутых ранее черт орфического культа и обрядово-ритуальной (в частности погребальной) практики, сопоставим эти сведения с некоторыми данными об особенностях религиозной организации в Ольвии, Херсонесе и на Боспоре как в

[155] Выделение скифов в данном контексте продиктовано наиболее значительным влиянием этого народа именно на религиозную и художественную культуру древних славян.

[156] См. подробнее: *Шауб, И.Ю.* Миф, культ, ритуал в Северном Причерноморье (VII-IV вв. до н.э.) / И.Ю. Шауб. СПб.: СПбГУ. Филологический фак-т, 2007. 483 с. *Он же:* Италия-Скифия: культурно-исторические параллели / И.Ю. Шауб. М., СПб., 2008. 155 с.

эллинистический, так и доэллинистический периоды. В ряду общих мировоззренческих установок-характеристик для всего Северного Причерноморья периода архаики оказываются наличие шаманских мотивов в представлении о загробной жизни, «вера в бессмертие» (странствие души после смерти) и единение с Великой богиней (она же – повелительница душ умерших, владычица вегетативной и животной природы) в потустороннем мире. Такие эллинские герои, как Геракл и Орфей, Ахилл и Парис, известные больше как троянские персонажи — все отождествляются с древнейшими божествами смерти (разного происхождения). Миф об аргонавтах в своей первоначальной версии так же имеет целью не Колхиду, а загробное царство. В подобном же ключе виделось и путешествие Европы на быке. В пользу скифского шаманизма свидетельствует вполне конкретный набор аргументов, которые образуют параллели с эллинским и южноиталийским орфизмом. Собственно орфизм из Милета в VI в. до н.э. проникает в Ольвию на подготовленную почву, вписывается в систему верований, которая уже существовала на этой территории. По словам В.И. Иванова, «прадионисийские культы искали синкретической формы, объединяющей обе религии – олимпийскую и хтоническую»[157]. Для скифов ранее был характерен культ вегетативного воскресающего и умирающего бога, состоящего, вероятнее всего, в супружестве с Великой богиней. Пространства живых и мертвых, как и у эллинов, разделял медиатор. Подземная богиня Персефона-Кора, считалось, обладала способностью воскрешать умерших. Среди предметов погребального культа важное место отведено *зеркалам*, которые имели не эстетическое, а скорее всего мистериальное назначение. «Орфический элемент» *отрезанной головы* встречается довольно широко в скифских памятниках изобразительного искусства. Отрубленная голова играла важную роль в ритуалах крымских тавров, а именно в жертвоприношениях богине Деве. Позже тот же мотив обнаруживается в славянском эпосе и древнерусском фольклоре. В этой же связи имел место и другой скифский прием: ритуальная варка в котле частей расчлененного тела с последующим их сакрально-мистериальным использованием. Подобный акт отсылает не только к орфическому мифу о Дионисе-Загрее, но и снова к мифу об аргонавтах, где тот же обряд совершает чародейка Медея. Последнее опять же ведет к сближению со скифской традицией, ибо является характерной практикой для культа таврской Девы. Отдельное внимание обратим на центральных богов скифско-эллинского пантеона, информация о которых становится особенно любопытной не только при сопоставлении с известными орфическими представлениями, но и с немногочисленными источниками об этрусках и славянах.

В Северном Причерноморье были широко распространены солярные культы. Так, в Херсонесе Гелиос почитался еще в доэллинистический период, а в Ольвии и особенно на Боспоре

[157] *Иванов Вяч*. Дионис и Прадионисийство. С. 57.

Аполлон занимал место верховного божества. Его сущность была одновременно близка фракийскому Аполлону-Врачу (Врачевателю) и Аполлону Гиперборейскому. Общая характеристика положения Аполлона в смешанных верованиях боспоритян явственно указывает на те же шаманские отголоски: дар целителя-пророка (ср. с финикийским прочтением имени Орфея – «исцеляющий светом»), связь с полумифическими гипербореями, иконографическая символика *лебедя*. Однако не меньшее распространение имели на данной территории культы подземных богов – очередное пересечение с известной южноиталийской религиозной направленностью.

При этом не станем упускать из рассуждения тот факт, что подземные боги в то же время – специфика не только верований фракийских гетов (см. легенду о Залмоксисе – он же Гебелеизис; обряды «кощунников»), но и древнеславянской религии. В качестве наиболее показательной фигуры в свете вопроса о пересечениях, на наш взгляд, можно назвать славянского *Волха* (Волхова) и непосредственно саму *общину волхвов*, просуществовавшую на Руси вплоть до конца XIII в. Волхвы, или «кудесники», как их называли летописцы, привлекают тем, что подобно орфикам и прадионисийцам имели таинства с вероятной шаманской, прорицательской и даже оборотнической практикой. Кроме того, волхвы и культ Волха, сына огненного Змея, т.е. бога Велеса (ср. с версией о происхождении имени Орфея от греч. ὄφις – «змей»), тесно связан с музыкой, песнетворчеством и гуслярами, «Велесовыми внуками». Сам Волх и легенда о нем непременно отсылают к «этрусской волчице», более позднему римскому культу капитолийской волчицы, а также к орфической концепции. Ведь ящер Волх родился в волчьей шкуре, обладал даром превращаться в разных животных (ср. с метаморфозами младенца Диониса), учредил какие-то ночные мистерии на Перыни. В частности, одна из «славянских» фигурок VI–VII вв. из греческого Велестино представляет собой женскую фигуру, которая держит на руках младенца-ящера, музицирующего на семиструнных гуслях с изображением птицы. Хотя не имеется веских подтверждений тому, что фигурка представляет именно Волха, позже тематически сходная животная символика (птица, лев, ящер, кусающий собственный хвост) обнаруживается на новгородских гуслях XII века[158].

Известно, что официальный культ Диониса существовал в Ольвии уже в первой половине V в. до н.э.; на Боспоре культ этого бога скорее всего имел фракийское происхождение и представал в развитии только хтонического аспекта. Тем не менее прямое отношение к теме

[158] См.: *Поветкин В.И.* Музыкальные древности Новгорода // Новгородские археологические чтения: Материалы научной конференции, посвященной 60-летию археологического изучения Новгорода и 90-летию со дня рождения основателя Новгородской археологической экспедиции А.В. Арциховского. 28 сентября – 2 октября 1992 г. Новгород, 1994. С. 67-74. *Он же:* Новгород музыкальный по материалам археологических исследований. Сезон раскопок 1995 г. // Новгород и Новгородская земля. История и археология: Материалы научной конференции. Новгород, 23-25 января 1996 г. Вып. 10. Новгород, 1996. С. 128-138. См. Приложение №1. Ил. 11, 12.

бессмертия, или пути к бессмертию через смерть, в предметах погребального назначения с изображением Диониса (чаще Диониса, Афродиты и Эрота, при чем Эрот так же выступает как божество потустороннего мира) просматривается. Интересный материал дает обзор находок севернопричерноморских некрополей VI–IV вв. до н.э. Характер росписи керамики явно принадлежит к орфико-дионисийскому культу, о чем свидетельствуют не только растительный (плющ, лотос, пальма), но и животный орнамент, выраженный в большинстве случаев через образ водоплавающих птиц. Вспомним, что победе Орфея над сиренами еще в доплатоновское время придавалось эсхатологическое значение; сирены, изображенные парами, в погребальной керамике символизировали смерть. Достаточно сравнить эти элементы с распространенными изображениями сирен (нередко в сопровождении Орфея) в южноиталийском погребальном искусстве: здесь, правда, чаще встречается антропоморфная иконография – как, например, в скульптурной группе «Орфей с двумя сиренами» (350–300 гг. до н.э.) в музее Гетти (США)[159]. К слову, необычные антропоморфные фигуры (тоже, как правило, парные) характерны и для боспорской некропольной вазописи[160]. Так называемые «палестриты», относящиеся к «керченскому стилю», представляют собой задрапированные в гиматии фигуры, расположенные друг напротив друга. Пол фигур практически не определяется. Большинство специалистов по античной керамике склоняется к тому, что данные фигуры не несут никакой смысловой нагрузки, однако некоторые археологи (И.В. Шталь, И.Ю. Шауб) предполагают, что данный «сюжет знаменует таинство перехода из одного мира в другой через сакральный брак-смерть»[161].

Гипотетическая близость в древнейшей истории так или иначе в течение столетий в основном через загадочный механизм genius loci возвращала наши уже неоднократно умиравшие и воскресавшие культуры к общей памяти. При этом сложные средневековые маршруты Орфея для политически раздробленных княжеств на Руси и раздробленной на протяжении еще большего времени Италии существенно расходятся. *Раздробленность* относительно Италии, по нашему разумению, может интерпретироваться не только как политический термин, явно с ущербной, негативной коннотацией, а как необходимое условие для активизации «гения места», ибо то, что мы называем культурой областей и даже отдельных городов – единственное откровение итальянского духа, которое позволяет прочитывать эту культуру на любом временном отрезке. Таковых резервов, увы, не имеет сравнительно молодая, а по существу и вовсе риторическая, культурная идентичность объединенной Италии. Хронотоп этой культуры

[159] См. Приложение №1. Ил. 2.

[160] См. Приложение №1. Ил. 3, 4.

[161] *Шауб И.Ю.* Миф, культ, ритуал в Северном Причерноморье VII-IV вв. до н.э.: автореф. дис. ... докт. ист. наук: 07.00.06. М, 2010. С. 30.

по-прежнему приводит к *городам*, к *отдельным местам* и *памятникам*, а значит, в большинстве случаев неизменно – к Средневековью.

Первое письменное упоминание Орфея уже в христианской истории встречается в VI в. в «Трех книгах о мифологии» Фабия Фульгенция и в «Утешении философией» Северина Боэция[162]. Причем случай Боэция обнаруживает особый символический подтекст, учитывая, что римский философ и теоретик музыки писал свой трактат в темнице в ожидании смертной казни. В целом же основная тенденция в раннем Средневековье условно может быть сведена к раритетным образцам схоластической интерпретации наследия Овидия и Вергилия, где находилось место и для отдельного обращения к мифу об Орфее и Эвридике[163]. В то же время сам образ Орфея как для периода гонений, так и для периодов христианского иконоборчества оказался очень функционален: раннехристианские аллегорические изображения Христа почти не отличимые от языческой иконографии Орфея[164], а позже снова «орфические мотивы» угадываются в юном музицирующем Давиде[165]. След мифического певца не исчезал из хроник темных веков монотеистической Европы и по другой причине: отцы церкви видели в судьбе Орфея древний пример необходимости отречения от мирских благ во имя служения Богу.

В средневековой Руси родственная мифу об Орфее сюжетика так же сохранялась, угадывалась в самобытных эпических формах. В отличие от сходных европейских опытов,

---

[162] См.: *Fulgenzio*. Mitologiarum libri tres, X, Fabula Orphei et Euridicis; *Boezio*. De Consolatione philosophiae, III, 12, vv. 1-58 // *Friedman J. B.* Orphée au Moyen Âge, Éditions du Cerf, Parigi 1999. P. 113, 114.

[163] См., напр.: Mitografo Vaticano I. (a cura di *Bode G. H.*). Hildesheim, 1968, I: Scriptores rerum mythicarum latini tres romae nupter reperti, 76. P. 26, 27; Mitografo Vaticano II: Scriptores rerum mythicarum latini tres romae nupter reperti, II, 44, p. 90; Mitografo Vaticano III: Scriptores rerum mythicarum latini tres romae nupter reperti, 8.20, 21. P. 211-213; *Ghisalberti F*. Arnolfo d'Orleans, un cultore di Ovidio nel secolo XII, in "Memorie del R. Istituto Lombardo di Scienze e Lettere", Milano 1932. P. 222; *Id.* Giovanni di Garlandia. Integumenta Ovidii, poemetto inedito del secolo XIII, Messina-Milano, 1931, X. P. 67; Giovanni del Virgilio. XIV. Allegoriae librorum Ovidii Metamorphoseos, X, vv. 563-584 // *Ghisalberti F.* Giovanni del Virgilio espositore delle Metamorfosi. "Il Giornale dantesco", XXXIV, Firenze: Leo S. Olschki, 1933. P. 89; Genealogia de gli dei i quindici libri di M. Giovanni Boccaccio sopra la origine et discendenza di tutti gli dei de' gentili, con la spositione, e sensi allegorici delle favole, e con la dichiaratione dell'historie appartenenti a detta material. Venezia, 1553 / Ed. ristampata: Delhi: ReInk Books, 2015. P. 86v, 87; *Giovanni de' Bonsignori.* Ovidio Metamorphoseos vulgare (1375-1377). Ed. critica a cura di *Ardissimo E.*, Bologna: Commissione per i testi di lingua, 2001, X, cap. 1-7. P. 473-476.

[164] Ср., напр., фреску IV в. в катакомбах Святого Калликста (Рим), мозаику в мавзолее Галлы Плацидии (Равенна) с римскими мозаиками, изображающими Орфея (эдесская мозаика «Орфей приручает диких животных», II в.; одноименная мозаика из Национального музея Палермо, III в.; мозаика «Орфей» из Археологического музея Антакии, Трас, III в. и др.). См. Приложение №1. Ил. 5-9.

[165] Подробнее этот вопрос освещается в: *Friedman J.B.* Orpheus in the Middle Age. P. 38-85; *Irwin E.* The songs of Orpheus and the new song of Christ. // *Warden J.* (ed.) Orpheus: Metamorphosis of a Myth. P. 51-62; *Vicari P.* Sparagamos: Orpheus among the Christians. // *Warden J.* (ed.) Orpheus: Metamorphosis of a Myth. P. 62-83.

известных в виде сохранившихся литературных памятников[166], наиболее близкие к «орфической» линии былины о Садко и о Михайло Потыке[167], оставаясь долгое время в жанре устного творчества, были записаны лишь во второй половине XIX в. Эти сказания относятся к древнейшему, «доновгородскому» (Садко[168]) и «докиевскому» (Потык) периоду, отчего обилие языческих (шаманских) мотивов в них вполне оправданно. Опять же в силу локальных исторических особенностей на первый план в двух выбранных былинах вынесены отнюдь не «Орфеевы страдания», ибо, что Садко, что Потык – скорее герои-трикстеры. Однако в былине о Садко В.Л. Марченков не без удивления замечает «платоническую мораль»: во имя благой цели сила музыки должна быть укрощена высшей мудростью[169]. Былинный сюжет о Михайло Потыке с долей вероятности указывает на отрезок своего формирования, относящийся ко времени борьбы праславян со скифами и сарматами, где брачный союз с чужеземной степью чреват гибелью, «поглощением» действующего персонажа[170]. При этом, как подчеркивает В.Я. Пропп, именно в эпосе о Потыке присутствует не известный на предыдущих ступенях развития жанра момент *индивидуальной любви*[171].

Величайшим событием не только итальянской, но и мировой средневековой мифопоэтики стала «Комедия» Данте Алигьери, где, сопровождаемое язычником Вергилием-Гермесом, загробное путешествие Данте-Орфея к безвременно ушедшей из земной жизни возлюбленной Беатриче-Эвридике вплетено в фабулу поэмы. При этом самого Орфея поэт помещает в первый круг ада среди томящихся безбольной скорбью мудрецов древности (Ад. IV, 140). Непосредственно к мифологическому сюжету об Орфее и Эвридике Данте вернется уже в конце жизни в неоконченном аллегорически-схоластическом комментарии «Пир» (Convivio, II, 1, 3). Впоследствии философская система Данте, образуемая «Божественной комедией» и этическими размышлениями «Пира», заставит Уго Фосколо и итальянских романтиков увидеть

---

[166] Ярким примером подобного памятника может служить датируемая XIII-XIV вв. староанглийская баллада «Сэр Орфео», в которой классический миф об Орфее и Эвридике переплетается с элементами кельтской мифологии и рыцарской эпики. На предмет философско-музыкального наполнения «Сэр Орфео» и былинный цикл «Садко» рассматриваются В.Л. Марченковым в: *Marchenkov V.L.* The Orpheus myth and the Powers of Music. P. 43-60.

[167] Подробный анализ этих былин можно найти в: *Пропп В.Я.* Русский героический эпос. М.: Лабиринт, 1999. С. 87-128.

[168] В.В. Иванов и В.Н. Топоров предполагают, что «образ Садко является результатом поздней трансформации индоевропейского образа мифического жениха дочери океана» (*Мелетинский Е.М.* (ред.) Мифологический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1990. С. 467).

[169] *Marchenkov V.L.* The Orpheus myth and the Powers of Music. P. 46.

[170] *Балашов Д.М.* Русский былинный эпос (I) // Былины в 25 томах / Под ред. А.А. Горелова. Т. 1. М.: ТЕРРА Книжный клуб, 1998. С. 56.

[171] *Пропп В.Я.* Русский героический эпос. С. 117.

в величайшем из поэтов средневекового реформатора религии[172]. Отражение *Дантова кода* (Л. Силард[173]) в европейской художественной культуре, особенно в XX веке, безусловно, представляет совершенно самостоятельный вопрос для изучения.

Следом за Данте увлеченный Вергилием Франческо Петрарка, вспоминая об Орфее уже не завуалировано, придает лирическое наполнение спуску в Аид за Эвридикой и могуществу поэта в борьбе со смертью (Канцоньере. Разрозненные рифмы. 332, 49-51; Триумфы. Триумф Любви. IV, 90-96). И хотя нет никаких оснований утверждать, что Петрарка смотрел на миф об Орфее как на нечто большее, чем декорацию к собственному поэтическому чувству, именно там, на заре эпохи Возрождения, Орфей уже не в мифической, а подлинно исторической памяти являет свой дар пророка, т.е. предсказывает развитие эстетической парадигмы на несколько веков вперед.

События рубежа XIX–XX столетий не раз будут возвращать нас к блистательному и противоречивому Кватроченто[174]. Здесь мы выделим особо два явления, предшествовавших тому времени, когда художниками от Якопо дель Селлайо до Тициана и Тинторетто будут написаны известные полотна, а сцены из мифа об Орфее наряду с другими античными сюжетами станут привычным украшением в убранстве дворцов и вилл[175]. Предпосылки Ренессанса в целом могут оставаться дискуссионным вопросом, но непосредственно во Флоренции средневековый расцвет художественной культуры был результатом конституционных реформ Лоренцо Медичи, давших мастерам небывалую эстетическую свободу и фактически исключающих политическое влияние на искусство, которое отныне было призвано служить одной цели – абсолютной красоте. Место рождения этой идеи непременно обнаруживается в работах Марсилио Фичино, основателя флорентийской платоновской академии. Философ-мистик, Фичино смотрел на античную мифологию как на тайнопись символов, верное прочтение которых открывает путь к пониманию

---

[172] См.подробнее в: *Foscolo U.* Discorso sul testo della Commedia di Dante // Discorso sul testo e su le opinioni diverse prevalenti intorno alla storia e alla emendazione critica della Commedia di Dante. Londra: Guglielmo Pickering, 1825. XL, XLVI, LVI. P. 75-77, 82.

[173] См.: *Силард Л.* Дантов код русского символизма // *Силард Л.* Герметизм и герменевтика. С. 162-206.

[174] В итальянской научной литературе Серджо Ферраресе была предпринята попытка создания комплексной работы, охватывающей путь мифа об Орфее с XVI в. до современности (*Ferrarese S.* Sulle tracce di Orfeo: storia di un mito. Pisa: Edizioni ETS, 2010. 240 p.), однако даже это исследование отнюдь не исчерпывает темы, т.к. некоторые этапы освещены автором фрагментарно. Куда более подробное исследование мифа об Орфее в итальянской культуре XIV – XVII вв. представляет докторская диссертация Лауры Ритвельд (*Rietveld L.* Il trionfo di Orfeo. La fortuna di Orfeo in Italia da Dante a Monteverdi, Universiteit van Amsterdam, 2007. 445 p.). Изложение, представленное в данной статье, ни в коей мере не претендует на полноту и детальность обзора. Упоминаемые фигуры и переходы между эпохами предположительно должны дать лишь общее представление о хронологическом развитии проблемы.

[175] В приложении к эссе «Миф об Орфее в итальянском искусстве эпохи Возрождения: 1400–1600» Дж. Скавицци насчитывает в общей сложности 80 работ. См.: *Scavizzi G.* The myth of Orpheus in Italian Renaissance art, 1400-1600. // *Warden J.* (ed.) Orpheus: Metamorphosis of a Myth. P. 111–163. См. также приложение №1. Ил. 13-15.

высшей реальности. Миф об Орфее и учение орфиков были одинаково значимы для толкователя Платона и герметических текстов, ибо не только безупречно связывали язычество с христианством, но и возвещали об истинной миссии художника: созерцать не земной, а сверхчеловеческий мир, в котором царят свет и любовь. Вслед за Платоном Фичино ставил любовь в основу мироздания. Художник-Орфей – это «deus in terris», призванный придавать форму бесформенной действительности. Вся философская система Фичино в конечном счете выстраивается с опорой на орфическую и герметическую доктрины[176]. В частности, следуя орфикам, Фичино переносит в свои труды концепцию уникальности и целостности Вселенной, обновленный солярный культ и идею о духе (spiritus), который соединяет не только тело и душу, но также в сущности Бога выступает посредником между имманентным и трансцендентным мирами. С учением о духе у Фичино тесно связана его мистическая музыкальная теория. В сжатом изложении эта теория сводится к принципу теургии, где музыка являет собой необходимый этап медитации, открывающий душе художника душу мира – источник божественного вдохновения. «Процесс постоянного перехода бесконечного в конечное, распад чудесного на отдельные атомы»[177], – так Й. Хейзинга охарактеризовал духовную картину позднего Средневековья. Если посмотреть на этот процесс в его непреклонном развитии, ведущем к полному отрицанию чудесности и торжеству имманентного бытия, то философия Фичино будет серединой пути, модернизмом на стадии зерна. По-прежнему мистически принимая на веру (*не понимая*) единение чувственного и интеллигибельного, философ в то же время такие понятия, как дух, душа и чудо стремится детально *объяснять*[178]. От герметизма у Фичино прежде всего – идея абсолютной личности. Только если в герметическом корпусе воплощение божества в материю подразумевало искажение, трансформацию божественной сути под влиянием несовершенства материи, то, по ренессансной мысли Фичино, земной человек обладает потенциалом теургического возвышения до совершенства Бога[179].

Свободные лекции Фичино во Флоренции в 70-е гг. XV в. прилежно посещал и молодой Анджело Амброджини, известный больше под своим географическим прозвищем – Полициано. Роль Полициано в истории итальянского гуманизма и непосредственно литературные заслуги

[176] Подробнее о влиянии орфизма на воззрения Фичино см. в: *Warden J.* Orpheus and Ficino. // *Warden J.* (ed.) Orpheus: Metamorphosis of a Myth. P. 85-110.

[177] *Хейзинга Й.* Осень Средневековья: Соч. в 3-х тт. Т. 1: Пер. с нидерланд. Вступ. ст. и общ. ред. Уколовой В.И. М.: Прогресс; Культура, 1995. С. 156.

[178] См. подробнее: Фичино М. Платоновское богословие о бессмертии душ. // Кудрявцев О.Ф. (сост.) Чаша Гермеса: Гуманистическая мысль эпохи Возрождения и герметическая традиция. М.: Юристъ, 1996. С. 176-212

[179] Ср.: *Marchenkov V.L.* The Orpheus myth and the Powers of Music. P. 73.

автора в разные периоды получали противоречивые оценки интерпретаторов[180]. В данном контексте вопрос оценок можно оставить факультативным; важнее обозначить сущность явления Полициано в судьбе «итальянского Орфея», а главное – проследить далекие связи, этим явлением образуемые. В отличие от М. Фичино и К. Ландино, своих великих современников и учителей, Полициано не из неоплатонических штудий, а из личного опыта знал, что представляет собой истинный земной путь поэта и творца того времени. Иллюзией о всесилии человеческого гения Полициано, скорее всего, не проникся, ведь его собственное восхождение на Парнас дома Медичи начиналось с нищеты и переживания примеров средневековой жестокости[181]. Неоплатонический ориентир, заданный Фичино, имел немалое значение, но оно было отнюдь не религиозно-философским, а сугубо творческим, поэтическим. Благодаря исключительному таланту и работоспособности, замеченный самим Лоренцо Медичи, поэт в кропотливом изучении античных авторов разгадывает будто одному ему понятный элемент: мифические предания древности являют собой неподражаемые образцы поэтического свободного воображения, древняя культура – уникальный источник редких слов и образов, правдивых эмоций и законов жизни (Б. Майер). Для Полициано это откровение имело прежде всего *литературную ценность;* философская формула сверхчеловека привлекала его куда меньше, чем беспощадный драматизм древнегреческих мифов в неискаженном виде. Последнее было для поэта вдохновляющим подспорьем в создании произведений, завуалированно созвучных действительным человеческим страданиям. Радея за точность воспроизведения античной мысли, Полициано невольно вступал в противоречие со своей эпохой, ведь его «Сказание об Орфее» (1480) было одновременно и пророчеством о неизбежном *возвращении*… 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

[180] См. подробнее: *Carducci G*. Delle poesie toscane di Angelo Poliziano, introd. aIl'ediz. cit. delle poesie volgari (ripubblicata in Opere, vol. XII, Bologna, 1936. P. 137-376; *Picotti G.B.* Tra il poeta e il lauro. Storia della letteratura italiana, LXV, 1915. P. 263-303; *Garin E.* Filologia e poesia di Angelo Poliziano // La rassegna della letteratura italiana, LVIII, 1954. P. 349-367; *Maier B.* La critica polizianesca del Novecento // La rassegna della letteratura italiana, LVIII, 1954. P. 377-390; *Garin E.* Ritratti di umanisti, Firenze: Sansoni, 1967. P. 131-162. Обширный материал по данному вопросу содержится в коллективной монографии: *Corfiati C., De Nichilo M.* (cura di) Angelo Poliziano e dintorni: percorsi di ricerca. Bari: Cacucci, 2011. 271 p. О взглядах на творчество А. Полициано в отечественной гуманитаристике см. в: *Воробьев Г.М.* Жизнь и творчество Анджело Полициано в российской историографии // Проблемы итальянистики. Вып. 4: Культура и литература Италии: Эпохи, стили, идеи. М.: РГГУ, 2011. С. 49-71.

[181] Подробнее о взаимоотношениях А. Полициано с крупнейшими философами своего времени см. в: *Bettinzoli A.* La lucerna di Cleante: Poliziano tra Ficino e Pico. Saggi di «Lettere italiane», vol. 65. Firenze: Leo S. Olschki, 2009. 212 p.; *Minervini F.S.* La proteiforme natura di Orfeo. Generi e modelli tra amore eterno e poesia assoluta // Angelo Poliziano e dintorni: percorsi di ricerca. P. 125-148.

сакральной драмы, без намека на религиозный посыл дает жизнь первой пасторальной пьесе[182]. 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. Только вот традиционный («канонизированный» Фичино) финал, где голова Орфея, уносимая речными водами, продолжала петь о своей любви к Эвридике, Полициано пересматривает и увенчивает смерть Орфея ликующим хором вакханок, т.е., по сути, заканчивает драму крахом гуманистического идеала. С этим идеалом Полициано не давала примириться суровая реальность истории, вершившейся перед глазами; необыкновенно чуткий к ее событиям поэт так и не уверовал в способность человека искусства противостоять напору неведомых разрушительных сил[183].

Тем временем «пространство неведомого» прогрессивно продолжало сокращаться: гуманизм неминуемо одерживал победу. Сначала контрреформа цензурировала в «Сказании» женоненавистнический и гомосексуальный мотивы, неприемлемые для этики католической церкви[184], а затем на какой-то период в XVI в. Полициано, впрочем, как и Данте, и Петрарка, был почти забыт. Орфическая тема становится абсолютной *гуманистической аллегорией*, и главная ее функция – эстетическая. Именно в этом ключе можно смотреть, к примеру, на портрет Козимо Медичи I в образе Орфея (1539), выполненный А. Бронзино[185]. Так же, исключительно с эстетическим назначением, знаменитый погребальный барельеф, римская копия I в. до н.э. (Орфей, Эвридика и Гермес[186]), был приготовлен для декорации фасада Виллы Боргезе в Риме. В самом начале XVII в. в Тоскане вспомнили об Анджело Полициано поэт Оттавио Ринуччини, композиторы Якопо Пери и Джулио Каччини – создатели первой мелодрамы, носившей название

---

[182] 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. (*Scavizzi G.* The myth of Orpheus in Italian Renaissance art, 1400-1600. // *Warden J.* (ed.) Orpheus: Metamorphosis of a Myth. P. 125).

[183] Развитие этой мысли подробнее см. в: *Branca V.* Umanesimo della parola tra poesia, filologia, filosofia e scoperta della «Poetica» aristotelica // *Branca V.* Poliziano e l'Umanesimo della parola. Torino: Einaudi, 1983. P. 3-36.

[184] *Infelise M.* I libri proibiti, Bari-Roma: Laterza, 2001. P.7

[185] См. Приложение №1. Ил. 16.

[186] См. Приложение №1. Ил. 17, 18. Всего известны три копии этого барельефа (См.: *Thiersch F.W.* Intorno due statue del Museo Vaticano e sulla espressione degli affetti nelle opera di arte antica. Lettera al Ch. Signor Cavaler Tambroni. Artocolo del Giornale Arcadico, LII. Roma: Presso Giuseppe Salviucci, 1823. P. 7-8). Одна из них не имеет никаких объяснительных надписей и находится в Риме на Вилле Альбани. Та, что украшала фасад Виллы Боргезе, в 1807 г. была продана Наполеону Бонапарту и ныне находится в Лувре. На этом барельефе имеются поздние, очевидно, ошибочные надписи на латыни: Зет, Антиопа, Амфион. Это одновременно подтверждает тезис о том, что глубокого, сакрального смысла в преддверие эпохи барокко мифологическому сюжету не придавалось. Наконец третий барельеф, подписанный именами Орфея, Эвридики и Гермеса на греческом, находится в Неаполитанском Национальном музее. Считается, что именно этот артефакт вдохновил Р.М. Рильке на написание одноименного стихотворения.

«Эвридика» (1600)[187]. Несмотря на то, что счастливый финал с воссоединением Орфея и Эвридики в тексте Ринуччини был приурочен к радостному событию – свадьбе Марии Медичи и Генриха IV, и сама мелодрама задумывалась как элемент развлечения почтенной публики, тенденция, культивируемая еще в трудах теоретиков музыки минувшего столетия (Джироламо Мей и Винченцо Галилей), имела прекрасную перспективу уже за пределами века рождении оперы. Несколько вразрез с ней шла концепция написанного совсем вскоре (1607) триумфального произведения Клаудио Монтеверди и Алессандро Стриджо. Их «Орфей», уже будучи вполне барочной аллегорией, сохранял связь с неоплатонизмом и мистикой Фичино, а также – трагическую ренессансную развязку, как у Полициано. К слову, сам Монтеверди мистически следовал судьбе Орфея: в тот же год, после успеха первой оперы, он потерял жену, а спустя несколько десятилетий творческой работы в Венеции принял священнический сан. «Орфей» Мотеверди и Стриджо, по замечанию В.Л. Марченкова, кладет начало величайшему проекту эпохи модерна: поиску вечного бессмертия. Музыкально этот переворот выражался в трансформации средневековой полифонии (воплощения христианской идеи Святой Троицы) в антропоцентрическую монодию: полифоническому равенству голосов противопоставлялось возвышение одного голоса над хором, доминирование мелодии над гармонией. К тому же не своим искусством, не единением с божественными силами покоряет Орфей природу, а непреоборимой *волей*[188].

Если европейская «монодия» XVII в. – это скорее культурфилософская метафора, то для русской средневековой культуры на протяжении семи веков монодический принцип был данностью и музыкальной, и философской, ибо разделения между движением звука и движением мысли не предполагалось. Синтетичность культуры укреплялась в слове: церковное изобразительное искусство и гимны богослужений существовали в проникновенной единосущности. Более того, икона и песнопение не воспринимались как художественное произведение – они были свидетельством истины. Из всех инструментов самым точным по мастерству воссоздания божественного образа был признан человеческий голос. Разделение в соборном мировосприятии, если и существовало, то относилось к сферам земного и небесного. При этом земное искусство должно быть синхронным отражением небесного, копией небесных «архетипов»: иконописец в образах запечатлевает великолепие Фаворского света, музыкант вторит ликованию хора ангелов[189]. Так, в слиянии византийской традиции и самобытной народной музыкальной культуры рождалось церковное унисонное пение, что «пробуждает

[187] *Orselli C., Rescigno E.* et al. Grande storia della musica, Nascita dell'opera, Milano: Gruppo Editoriale Fabbri, 1983, LI. P. 16.

[188] Ср.: *Marchenkov V.L.* The Orpheus myth and the Powers of Music. P. 62.

[189] См.: *Владышевская Т.Ф.* Музыкальная культура Древней Руси. М.: Знак, 2006. С. 126.

касание Вечности»[190], как писал П.А. Флоренский. Многовековой канон строго ограничивал проникновение в музыкальный и художественный язык праздных мирских банальностей. Софийность русского средневекового искусства заключалась в глубокой одухотворенности его кротких авторов и осмысленной полноте содержания. Оттого в философии как самостоятельной области знания не было духовной потребности, как и не было потребности в индивидуализации творчества; речь шла только о коллективном воссоздании божественной благодати: «едиными усты и единым сердцем славити». Хотя уже в конце XVI в. явно наметился кризис канонической культуры, церковь оспаривала допустимость личного творчества и в следующем столетии, когда социально-политические перемены неудержимо влекли за собой перестроение нравственно-эстетического комплекса. Со второй половины XVII в. ориентация на европейское барокко, безусловно, соседствовала с пережитками незыблемого синтетического уклада русской культуры. Формированию музыкальной и театральной практики на западный манер во многом способствовало воссоединение с Украиной. Итальянские и немецкие художественные тенденции достигли Русского царства именно через Украину, которая, будучи еще недавно частью Речи Посполитой, на восприимчивую почву «бунташного века» принесла зерно католических ценностей и традиций. Из Италии в русскую музыкальную культуру приходят принцип концертности и многоголосное пение, связанное с торжественным стилем католической музыки венецианской и позднеримской школ[191]. Т.Ф. Владышевская отмечает необыкновенные темпы развития русского многоголосия в эпоху барокко, с середины XVII до середины XVIII вв.: «то, что западное искусство прошло за 700 лет, Россия осваивает за сто»[192]. В постановках первого придворного театра (1672–1676) царя Алексея Михайловича музыкальному сопровождению отводилась очень значимая роль; также известно, что среди спектаклей на библейские и исторические сюжеты был и балет «Орфей», музыка и партитура которого полностью утеряны[193]. Вероятно, это было первым из документально подтверждаемых «пришествий» европейского Орфея в русскую культуру.

Интересно, что именно итальянской философской мысли принадлежит разоблачение античной легенды о реальности Орфея и его поэтического авторства языческих гимнов: первым об этом упомянул еще в XVI в. Лилио Джиральди, а затем Джованни Воссио категорично заявили

---

[190] Цит. по: *Владышевская Т.Ф.* Музыкальная культура Древней Руси. С. 121.

[191] *Ливанова Т.Н.* Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры. С. 103-104. Изложено по: *Владышевская Т.Ф.* Музыкальная культура Древней Руси. С. 116.

[192] *Владышевская Т.Ф.* Музыкальная культура Древней Руси. С. 97.

[193] См.: Там же. С. 109.

о том, что ни Орфей, ни Мусей, ни Лин никогда не существовали[194]. Развернутый рационалистский компонент с филологическим углублением в данном направлении представляют собой работы Джанвинченцо Гравина. К коренному пересмотру такого подхода подведет только Джамбаттиста Вико. Подкрепляя лингвистический эмпиризм Воссио гносеологическим, Вико выдвигает один из ключевых тезисов «Новой науки»: идеи не могут формироваться в отрыве от опыта. Так, идея Орфея у Вико получает объяснение в историческом принципе возникновения цивилизации. Если такие элементы мифа, как лира, голова Орфея трактуются в качестве символов эротической мудрости, откуда берет свое начало поэзия, то сам Орфей фактически воплощает праэмблему римских патрициев, от которые плебеям передавались религиозные и гражданские традиции[195]. Тем не менее, необыкновенно популярным сюжет мифа об Орфее сделала не философия (скорее даже философия способствовала его вытравлению), а итальянское музыкальное искусство и конкретно мелодрама и опера XVII в.[196]: достаточно вспомнить лирику Джамбаттиста Марино, произведения композиторов Доменико Белли, Стефано Ланди, Луиджи Росси и Антонио Сарторио. С оперой же возвращается Орфей и в русский музыкальный мир, правда, возвращение это происходит уже в контексте эпохи Просвещения. На смену барочному аллегоризму приходит вера в безграничность человеческого разума. Казалось бы, здесь Орфей окончательно теряет ореол таинственности: аллегория превращается в законченный художественный образ, а загадка поэтического гения полностью переносится в область имманентного – талант Орфея и его мастерство мыслятся как *дар природы*, т.е. как закономерность рациональной системы. Почти синхронно с выходом в свет «реформаторской» оперы К.В. Глюка и Раньери де Кальцабиджи «Орфей и Эвридика» (1762), выделявшейся необычайным психологизмом, в России состоялась премьера одноименной мелодрамы Я.Б. Княжнина на музыку Джузеппе Торелли. Название спектакля вскоре было изменено на «Орфей во аде», вероятно, не только для большего соответствия содержанию, но и для отличия от предшествующих двух вещей итальянского композитора Франческо Арайи, который почти половину жизни жил и работал в России. Арайа написал мелодраму с хором и балетом (1757) и волшебно-героический балет (1763), назвав оба произведения именами главных героев мифа. При этом, если Арайя видел историю Орфея и Эвридики в привычном для логики

[194] *Gererdi J.* Vossi Opera, Amstelodami, 1695–1701, III 2. P. 31.; *Giraldi G.* Operum quae exlant omnium tomus II, Basileae, 1580. P. 52. *Cit.*: *Costa G*. Vico e il mito di Orfeo. Bollettino del Centro di Studi Vichiani. Nº 14-15, 1984-1985. P. 132.

[195] Вико Дж. Основания новой науки об общей природе наций: Пер. с итал. М.: Киев: “REFL-book” - “ИСА”, 1994. С. 55-57. См. подробнее: *Costa G.* Vico e il mito di Orfeo. P. 141-147.

[196] Тем не менее музыковед Дональд Граут утверждает, что орфическую тему в европейских операх XVII-XVIII вв. опережал по популярности миф об Ифигении, а лидирующие позиции занимала история Геракла. (*Grout D.* A Short History of Opera. 2 vols. New York: Columbia University Press, 1947. Vol. 1. P. 13).

Просвещения ключе, т.е. со счастливым финалом воссоединения возлюбленных, то либретто Я.Б. Княжнина неожиданно контрастировало с вековой практикой[197]. Выбор автора следует древней трагической развязке мифа об Орфее и, скорее всего, объясняется уже наметившейся в русской литературе традицией, особо выделявшей тему жертвенности, искупительного страдания. Более того, этот нечаянный правдивый драматизм, развенчивающий миф о всесилие человеческой индивидуальности над природой, будто бы смотрел дальше и пророчествовал о главных темах в русском искусстве XIX в.

В 1792 г., возможно, диссонанс между невыразительной композицией Торелли и блистательной игрой Орфея И.А. Дмитревского подтолкнул Е.И. Фомина, к тому времени уже члена престижнейшей Болонской филармонической Академии[198], к написанию новой музыки к тексту Я.Б. Княжнина. Результат работы композитора явил собой первый пример русского драматического симфонизма. В предисловии к собранию сочинений Я.Б. Княжнина 1817 г. о Е.И. Фомине сказано, что автор «превосходным талантом своим помрачил прежнюю музыку совершенно и хотя, ко всеобщему нашему сожалению, окончил течение дней своих, но в "Орфее" оставил незабвенную по себе память». Память эта, увы, была слишком недолгой; по инициативе Шереметевского театра в Останкино было решено увенчать-таки пьесу счастливым финалом[199]. Эта затея фактически подписала приговор русскому «Орфею» в XIX веке: благополучие искаженной драматургии не соответствовало надрывному апофеозу музыки Е.И. Фомина, и вскоре мелодрама была окончательно изъята из репертуара. Оперные постановки на музыку Глюка предпринимались как в Петербурге (в 1782 г. – на итальянском языке, в 1868 г. – на русском), так и Москве (1897)[200], однако не вызвали особого интереса[201].

В культурно-историческом колорите девятнадцатого столетия вплоть до 80-х гг. фигура Орфея в искусстве и философской мысли – явление скорее редкое и для России, и для Италии. Хотя, безусловно, верующие в истинность Орфея, утвержденную Вико, итальянские романтики не могли остаться равнодушными к древнему певцу и мистагогу. Увлеченный «северным Орфеем» – Оссианом – Дж. Макферсона, к орфическому мифу обращается Уго Фосколо, а затем – Джакомо Леопарди[202]. Вероятно, так же успехом «Поэм Оссиана» отчасти вдохновлен и

---

[197] См.: *Княжнин Я.Б.* Избранные произведения. Л.: Советский писатель, 1961. С. 744.

[198] Должно заметить, что несколькими годами ранее Е.И. Фомина так же единогласным решением академиков подобной чести был удостоен В.А. Моцарт. В дальнейшем из русских композиторов успех Е.И. Фомина удалось повторить только П.И. Чайковскому.

[199] См.: *Доброхотов Б.В.* Е. И. Фомин (1761–1800). М.; Л.: Музгиз, 1949. С. 37.

[200] На рус. яз. пост. 15 апр. 1868, Мариинский т-р (Орфей - Лавровская, Эвридика - Ирецкая, Амур - Платонова). 1897, Товарищество частной оперы, Москва (дирижер Эспо-зито, худ. Коровин).

[201] См. Приложение №1. Ил. 19.

[202] Cf.: *Ferrarese S.* Sulle tracce di Orfeo: storia di un mito. P. 191.

русский романтический Орфей; например, у Н.М. Карамзина и Г.Р. Державина, которые занимались переводами Макферсона. Немалую роль для поддержания этого интереса играла популярность в Российской империи итальянской и немецкой музыки. В любом случае, не часто присутствующий номинально, Орфей подразумевался за широко применяемой метафорой могущества и пророчества поэзии или перевоплощался в других мифических певцов; его бессмертная *лира* стала одним из самых распространенных поэтических образов. Затяжной период классицизма в России, способствовал сложению крепкой основы для будущего реализма Золотого века русской культуры, в то время как романтическое направление, так и не расправило крыльев, не исповедовало той «эстетической религии», которая имела место в Германии и Англии. Романтические мотивы всегда присутствовали в подтексте отечественного реализма, однако гегельянское возвышение духа над природой и понимание искусства как красоты, возрожденной на почве духа, настигнет русскую мысль в сложной форме «культуры взрыва» на рубеже XIX–XX вв. Раздробленная Италия, напротив, рекордно долго пребывала во власти романтических настроений, в которых до 1870 г. тема освобождения и национального объединения, безусловно, превалировала над эстетизмом и религиозной мистикой. Для двух периодов итальянского романтизма на фоне Рисорджименто орфический миф в некотором смысле вписывался в культурный сценарий, но разворачивался имплицитно: сама Италия была Эвридикой, чаявшей воскрешения, а между поэтом-романтиком и героем-патриотом фактически не проводилось различий. То, что реализм в России на исходе XIX в. уже подошел к кризису, а в Италии только начал развиваться, положило начало дальнейшему, усугубляемому итогами двух мировых войн, несовпадению в динамике двух культур на протяжении XX в. Подъем и перерождение художественного самосознания, что Россия ощутила в начале прошлого столетия, для Италии приходятся скорее на 50-60-е гг. Однако одна из особенностей этого подъема заключается в его глубочайшей укорененности в духовно-эстетическом переживании первой половины XX века. Время, когда русская и итальянская культуры развиваются по индивидуальной исторической заданности, тем не менее насыщено стилистическими и тематическими пересечениями общеевропейского масштаба, призывающими к пробуждению архаичной памяти и пророчествующими о грядущем. Эта эпоха предложила не только блестящие художественные решения – она также поставила ряд сложнейших вопросов, возвращение к которым неизбежно в культурфилософской рефлексии современности.

Обзор русской и европейской специфики культуры начала XX в. нередко ведется в рамках категорий общего и частного; при обращении к проблематике конкретно русско-итальянского блока, на наш взгляд, аспект частностей представляется наиболее значимым и убедительным. Не останавливаясь подробно на этой области, заслуживающей детального теоретического осмысления, обозначим первостепенный вопрос, требующий сугубо индивидуального подхода:

верная интерпретация *декаданса* для русской и итальянской культур. Декадансные явления в Италии были *реакцией*, а в России – *предчувствием*. Итальянское разочарование в результатах выстраданного в веках объединения страны, в идеях позитивизма, во благах цивилизации изливалось как в поэтику регрессии, так и в авангардистскую самоиронию, демифологизирующую искусство. Пожалуй, красочным запечатлением встречи этих двух направлений можно назвать стихотворение А. Палаццески «Ярмарка мертвецов»[203] (1910), которое одновременно метафорически передает состояние культуры упадка. В этом состоянии Италия не была первопроходцем; как тенденция оно передавалось ей преимущественно из Фрацнии, контакт с которой в кругах интеллигенции был очень тесным. Россия же, на данном этапе как никогда приблизившаяся к европейской культуре, тоже проникалась, «заражалась» общеевропейской скорбью, однако на русскую душу скорбь эта ложилась иной тенью, совсем другую форму и энергетику нес в себе русский декаданс. Контраст, например, можно уловить даже в этимологии, не говоря о теории локальных поэтических школ: примерно синхронно с творчеством итальянских «*сумеречных*» поэтов в России публикуются манифесты *акмеизма*. Параллельные подражательные веяния в культуре начала прошлого века были, безусловно, сильны, но исконный заряд реализации этих веяний для каждой из культур был окрашен по-своему. Если для России конец Первой мировой войны сливался с концом империи и формированием большевистской культуры, то для Италии он стал началом фашизма. Не только идеологическая, но и безвременная, неопровержимая по сей день культурологическая аналитика на предмет своеобразия этих путей была обоснована уже в «Итальянском фашизме»[204] (1928) Н.В. Устрялова. Разумеется, для сложения особенностей художественной культуры играла роль не только частная подоплека режимов, но и их длительность.

Мифологему Орфея в контексте русской философии и искусства целесообразно рассматривать именно на материале первой половины XX в. ввиду того, что более открыто и многогранно эта линия не представлена ни на одном этапе культурного развития. Для Италии экстремума увлечения орфическими мотивами опять же смещена больше ко второй половине XX в. Однако многие мировоззренческие и художественные явления первой половины XX века имеют тенденцию к «генетической» трансляции, т.е. присутствуют, если не в коллективном, то в индивидуальном сознании на протяжении всего столетия и не представляются до конца пережитыми сегодня. Диахронический диалог с современностью и с целостным контекстом XX века мыслится необходимым условием для раскрытия этого феномена.

---

[203] *Palazzeschi A.* La fiera dei morti // L'incendiario (1910) // *Id.* Tutte le poesie. Milano: Mondadori, 2002. P. 193.

[204] См.: *Устрялов Н.В.* Итальянский фашизм. М.: Вузовская книга, 1999. 192 с.

Орфей как мифологическая личность, аллегория, завершенный художественный образ и философема иллюстрирует переход от диалектического принципа к *трансгрессивному*, который сохранялся в средневековой богословской мистике под формой *откровения* – преодоления непреодолимого предела. Антропоцентризм Ренессанса подготовил базу для трансгрессии в науке Нового времени и эстетике модерна. Неудивительно, что впервые к понятию близкому трансгрессии (Aufhebung – *нем.* «восхождение») обращается Гегель, имея в виду принцип выхода философа за пределы бытия и достижение состояния внешнего наблюдателя. Не прибегая непосредственно к данному термину, М.М. Бахтин обосновывает типично трансгрессивные жесты, которые можно видеть как за «карнавальностью», так и за принципом «себя-исключения». Позже собственно механизм трансгрессии получил обоснование в виде реакции на кризисное состояние культуры XX в. в работах французских постструктуралистов (М. Фуко, Ж. Батай)[205].

Двигаясь вслед за Орфеем, русская и итальянская культуры идут индивидуальными тропами, на которых неизбежно встречаются общие тексты, реминисценции художественной памяти; путь от лежащей на поверхности орфической мифологемы романтико-аполлонической концепции поэта или шире – художника-творца как трансгрессивной личности – уводит дальше к духовному переосмыслению религиозной традиции, к поиску спасения в Вечности Любви и непреложно к проблеме бессмертия – той ступени, на которой национальные различия культур почти полностью стираются.

Вектор движения к вечности в XX в. направлен к имманентному полюсу, и иррациональность этого направления будет оправдана провозглашением абсолютной рациональности бытия. Здесь трудно не согласиться с В.Л. Марченковым: миф об Орфее, воплощенный в истории мыслей и искусстве, стал напоминанием о несбывшихся обещаниях средневековой и романтической мистики, об ущербе рационализма, отрицающего чудо; сегодня голос Орфея взывает к преодолению ограниченности этих форм мышления, к диалектической метанойе[206]. Велики ли шансы, что призыв будет услышан? Художники минувшего столетия многое зашифровали в слове и образе, но каков риск, что текст этот однажды окажется партитурой для культуры, не знающей музыкальной грамоты? Благо, если дальнейшее рассуждение станет малым продвижением в ее толковании.

---

[205] См. подробнее в: *Фуко М.* О трансгрессии // Танатография Эроса: Ж. Батай и французская мысль середины XX века. М.: Мифрил, 1994. С. 271–308; *Батай Ж.* Эротика // «Проклятая часть»: Сакральная социология. М.: Ладомир, 2006. С. 491–706.

[206] См.: *Marchenkov V.L.* The Orpheus myth and the Powers of Music. P. XXIII.

5.

Статья: *Фатеева А.С.* Мифологема Орфея в экзистенциальных диалогах русского декаданса // The Sixth International Conference on Eurasian scientific development. Proceedings of the Conference (August 18, 2015). «East West» Association for Advanced Studies and Higher Education GmbH, Vienna. 2015. P. 35–40.

*** * ***

Мифологема Орфея в экзистенциальных диалогах русского декаданса

Поскольку речь в данной статье пойдет о воплощениях орфической мифологемы в контексте *декаданса*, попытаемся прежде определить границы этого понятия. Декаданс, нередко неотделимый от символизма, в данной работе фигурирует в ином наполнении, близком скорее трактовке О. Ронена, т.е. «являлся не стилем и даже не литературным течением, а настроением и темой, которые в равной мере окрашивали и искусство, и научную, философскую, религиозную и общественную мысль своего времени»[207]. В таком приближении не вызывает противоречий и утверждение о том, что декаданс как *состояние культуры* может иметь не разовое, а циклическое проявление, и в этом смысле он антагоничен ренессансу. Именно это обстоятельство, особенно на материале русской культуры, не позволяет не то что не проводить различий между декадансом и символизмом, но и говорить о них как о реалиях равного порядка. «Исторический декаданс, – поясняет О. Ронен, – не был упадком творчества. Он был упадком жизни и упадком общества. Упадок века был великолепен»[208].

Разделение этих категорий для России было прежде всего идеологическим, мировоззренческим: зрелость искусства, влекущая к вырождению, аполлоническая субъективность едва касались той ситуации, что складывалась в отечественной культуре на исходе девятнадцатого столетия. Если это и было падение в бездну, то падение, полное экзальтированного восторга самоуничтожения; *страх* предчувствия грядущего конца соперничал с *желанием* его наступления. В высшей степени традиционный и предопределенный национальной спецификой, русский вариант декаданса был продолжением борьбы двух «вер», второй жизнью мыслей Ф.М. Достоевского и Л.Н. Толстого. Чаяние новой жизни и поэтический профетизм становятся религией русского символизма, преодолевающего «индивидуалистическую отъединенность эстетства сверхличной правдой соборности»[209]. Так или иначе соседствующее с этим чаянием отчаяние стало побочным эффектом символистского ухода в трансцендентное – пробуждением имманентной дионисийской действительности.

---

[207] *Ронен О.* Декаданс / Омри Ронен // Звезда, 2007. N 5. С. 222.

[208] Там же. С. 225.

[209] Там же. С. 223.

Декаданс и символизм как его основной язык подготовили почву для метанаучного абсолютизма авангарда, подожгли неистовство массовой стихии.

Орфей декаданса начинается с кульминационного *поворота*, взгляда назад, той роковой точки невозврата, которая подспудно ощущалась особенно пронзительно художественным сознанием эпохи. Жизнь и смерть вдруг перестают быть спектаклями двух разных театров, не встречает примирения и наследство романтизма – идиллия любви и смерти. Вне зависимости от национального обрамления поворот Орфея впервые осознается как акт предельной поэтической чувственности, обнажающей присутствие смерти в каждой вещи, в каждом явлении бытия. Для многих творцов это осознание было тесно связано с *индивидуальной биографической линией*.

Русская версия обновленного мифа скорее противилась торжеству смерти и мотиву безысходности поворота, что соответствует той обозначенной выше разнице ориентиров декаданса. Загадка смыслового богатства и многоуровневости любого русского неомифологического произведения XX в. не сложнее, но и не проще канонического феномена воспевания «тайны русской души». То, что в Европе веками раскладывалось порознь, развивалось в своей специально отведенной нише, в сознании русской культуры существовало слитно. Боролось за разделение, за самоценность, но в конечном итоге, в самом «продукте» – опять сливалось. Своего апогея эта целостность (монодичность) достигла дважды: буквально – в средневековом каноне, и утопически – в начале XX в. Не только искусство слова, но единый сонм искусств (неделимый по античному подобию), движимый *универсальными личностями*, берет на себя задачу решения целого комплекса вопросов: нравственного, эстетического, духовного, социально-политического – и опять же решение это нередко разворачивается на фоне перипетий личной жизни.

Изначально проекция орфического мифа на концепцию «свободной теургии» была реализована поэтически предтечей русского символизма В.С. Соловьёвым. В стихотворении «Три подвига»[210] (1882) катабасис Орфея уже виделся попранием смерти и отсылал к образу Христа, а, соединяясь с Эвридикой – сущностью человеческой природы – знаменовал единство человека и Бога в их созидательном, преобразовательном движении, выходящим за грань чистой эстетики. Душа Мира, плененная хаосом земли, ждет пришествия героя, который должен освободить ее. В поэтике В.С. Соловьёва сосредоточен не пафос краха, а *пафос спасения*, положенный позже в идею основного мифа «младших» символистов. «Три подвига» полностью следуют схеме гностического сюжета о Софии-Ахамот, мифа об освобождении Души Мира: художник-творец – Пигмалион – изначально должен материализовать идею (создать Галатею),

[210] Изначально стихотворение носило название «Орфей». См.: *Соловьёв В.С.* Мчи меня, память [стихотворения] / Владимир Соловьев. М.: НексМедиа; М.: ИД Комсомольская правда, 2013. С. 38-39.

затем материализованная женственность оказывается в плену темного начала, дракона из потустороннего мира, и на помощь приходит Персей, убивающий дракона, однако земная любовь, одержавшая победу над демоном ночи, не застрахована от смерти… Последний подвиг – это подвиг Орфея, надзвездной любовью вызволяющего Эвридику из чертогов небытия. Отсылки к этому программному стихотворению распространятся не только на творчество, но и на частную жизнь русских символистов, последователей и продолжателей дела В.С. Соловьёва. Орфей-спаситель и Орфей-посвященный – два уровня мифологемы, две «иконы», перед которыми будет благоговеть или неистовствовать религиозно-философская и поэтическая мысль Серебряного века. Жизнь и слово в мифопоэтической канве символизма переплетутся воедино в своем стремлении исправить трагедию «платоновского эроса», который «не совершил своего назначения, не соединил неба с землею и преисподнею, не построил между ними никакого действительного моста…»[211].

Русский декаданс буквально усыпан мозаикой любовных треугольников, но миф об Орфее, спасающем Эвридику, нигде не представлен так жизненно, как в отношениях В.Я. Брюсова, Н.И. Петровской и Андрея Белого. По собственному замечанию Брюсова, тематика сборника стихов «Stephanos» (1904 – 1905) отсылала к страстному переживанию поэтом разлуки с Ниной Петровской[212]. Уже при взгляде на структуру сборника можно отметить, что целых два стихотворения относятся к мифологеме Орфея: «Орфей и Эвридика», «Орфей и аргонавты»[213]. «Орфей и Эвридика» и «Бальдеру – Локи» – стихи, которые принято связывать с историей пресловутого треугольника. Эти и другие стихи сборника на разные мифологические сюжеты при совокупном рассмотрении единогласно намекают на мотив разлуки влюбленных[214]. Однако, кажется, проще разобраться в любовных хитросплетениях Серебряного века, чем ответить на вопрос: почему мифологические стихотворения из цикла «Правда вечная кумиров» В.Я. Брюсов сопровождает прозаическим комментарием, кратко пересказывающим сюжет даже самых известных мифов, таких как Ясон и Медея, Тезей и Ариадна, Орфей и Эвридика? Если это может быть актуальным сегодня, то в эпоху, когда гимназическое образование предполагает обязательный курс изучения античной мифологии, выглядит избыточно и прежде всего странно.

---

[211] *Соловьёв В.С.* Жизненная драма Платона // Соловьев В.С. Сочинения: В 2 т. М.: Мысль, 1988. Т. 2. С. 620.

[212] См.: *Брюсов В.Я.* Дневники 1891 – 1910. М.: Изд. М. и С. Сабашниковых, 1927. С. 136.

[213] Это не единственный пример обращения В.Я. Брюсова к этому мифологическому сюжету. В сборник не вошло стихотворение «Орфей» (1903), в котором центральное место отведено сцене растерзания Орфея вакханками. Автобиографической горечью пропитано стихотворение «Ученик Орфея» (1918).

[214] См.: *Глухова Е.В.* «Я, самозванец, “Орфей”…» (Орфическая мифологема в символистской среде) // Владимир Соловьев и культура Серебряного века: К 150-летию В.С. Соловьева и 110-летию А.Ф. Лосева. М.: Наука, 2005. С. 251.

Неужели мэтр символистов был настолько прозорлив, что создавал свои тексты доступными для чтения «грядущим гуннам»?

Возвращаясь к сборнику, обратим внимание на следующий за стихотворным переложением европейской мифологии цикл «Изведенные из ада», открывающийся эпиграфом из ассирийского эпоса: «В страну без возврата, в жилище мертвых устремилась богиня Истар — вывести души из ада, чтобы они вновь ели и жили». Это начало указывает на более древний аналог (изоморф) орфического сошествия в загробный мир, в котором миссия Орфея (в интерпретации Брюсова, детально близкой к классической, она не увенчалась успехом) исполняется женским божеством. Итог этой миссии заведомо понятен – *изведение любящих из ада*. «И ложе – как храм, и любовь – как обет!» – особое брюсовское «святотатство», ведь тут же он тянется к язвам распятья, хочет целовать края плащаницы, но герои действа, «жрец темноглазый, с сестрой темнокудрой», по-прежнему узнаваемы.

Удивительно яркой была реакция современников на стихотворение «Орфей и Эвридика». По-школьному точно и просто следуя античному мифу, В.Я. Брюсов создает поэзию, одухотворенную магизмом, возможно, по сей день не расшифрованным. Андрей Белый видел в нем теургическую мелодику, особый порядок расстановки слов[215]. При этом Андрею Белому была прекрасно известна связь этого произведения с Н. Петровской; «сохранился его карикатурный рисунок, изображающий Брюсова, влекущего за собой Петровскую (нарисованную на черном фоне); подпись к рисунку «Орфей и Эвридика»[216]. Позже в главе («“Орфей”, изводящий из ада» – название определенно возвращающее к циклу Брюсова) мемуарной трилогии «Начало века» Андрей Белый с горькой иронией будет вспоминать о развязке своего мистического романа: «Слабый “Боря” вообразил себя Зигфридом <...> вообразил … Орфеем себя, изводящим Эвридику из ада: вместо ж этого, усугубив “ад” жизни Н., я сам попался в “ад”; и потом позорно бежал от всех и “раев” и “адов” ... в Нижний Новгород»[217]. Интересно, что эзотерический накал от стихотворения Брюсова распространялся и за пределы любовного треугольника, причастность символистов к этим строкам была мистериальной, точно в них угадывалось подобие орфического гимна. С.М. Соловьёв в письме своему кузену А.А. Блоку: «План кампании мага Валерия был следующий, поистине блестящий: обезоружить меня, заставив меня влечь в бездну за собой ту особу, роль которой в моей жизни я считал конченной.

---

[215] См.: *Белый Андрей.* Луг зеленый // Белый А. Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2 т. М.: Искусство, 1994. Т. 1. С. 358-359.

[216] Переписка Блока с С.М. Соловьевым / Вступ. ст., публ. и коммент. Н.В. Котрелева, А.В. Лаврова. Лит. наследство. М.: Наука, 1980. Т. 92, ч. 1. С. 387.

[217] *Белый Андрей.* Начало века. / Подгот. текста и коммент. А.В. Лаврова. М.: Художественная литература, 1990. С. 309.

<…> Я, ничего не понимая и не ведая, начал говорить «Орфея и Эвридику», чувствуя, что <…> каждым словом затягиваю проклятое магическое кольцо»[218].

По переписке Соловьёва с Блоком можно частично восстановить метаморфозу орфической мифологемы в символистской среде, не лишенную элементов преемственности и межпоколенческого разрыва одновременно. Под разрывом, конечно, следует понимать резкую неприязнь последователей В.С. Соловьёва к сексуальной вакханалии В.Я. Брюсова, Д.С. Мережковского и В.В. Розанова, которого С.М. Соловьёв называл «циническим мистиком»[219]. «Еще в Соловьеве, – писал Блок Г.И. Чулкову в 1905 г., – может открыться и Земля, и Орфей, и пляски, и песни… а не в Розанове, который тогда был именно противовесом Соловьева, не ведая лика Орфея. Он Орфея не знает и поныне…»[220]. Круг С.М. Соловьёва в ту пору пристрастно развивал тему таинства христианского брака[221], спасения в божественном целомудрии: «пессимизм европейской литературы не что иное, как отрицание любовничества и жажда целомудрия»[222]. Брак А.А. Блока и Л.Д. Менделеевой задумывался именно как подобный союз священной чистоты. Единственное стихотворение Блока, прямо указывающее на мифологему Орфея и Эвридики[223], было написано на подступах к этому «духовному подвигу»: «Ты, Орфей, потерял невесту, / – Кто шепнул тебе: “Оглянись”?». *Невеста*, но категорически не жена (впрочем, до первой русской революции – ср. «О, Русь моя! Жена моя!» (1908). Невеста чудится Блоку даже у Брюсова[224]. С.М. Соловьёв, бывший шафером на свадьбе поэта, очевидно, был детально посвящен в тайны мистического единения семьи Блока, о чем свидетельствуют его братские напутствия, следующие «Трем подвигам» В.С. Соловьёва как сакральному тексту[225]. Однако первым от соловьевского братства с его сублимированным эротизмом и «русского

[218] Переписка Блока с С.М. Соловьевым. С. 378.

[219] Там же. С. 339.

[220] *Блок А.А.* Собр. соч.: В 8 т. М.; Л.: Гослитиздат, 1963. Т. VIII. С. 129.

[221] Источником вдохновения этого культа для символистов были труды В.С. Соловьёва, причем философские сочинения и поэтические рассматривались последователями совокупно. Так, тот самый «мост» между землей и небом, не найденный Соловьёвым в «платоновском эросе», находился в его стихах: «Свет из тьмы. / Над черной глыбой / Вознестися не могли бы / Лики роз твоих, / Если б в сумрачное лоно / Не впивался погруженный / Темный корень их» («Мы сошлись с тобой недаром…», 1892 г). См.: напр.: *Блок А.А.* Собр. соч.: В 8 т. М.; Л.: Гослитиздат, 1963. Т. VIII. С. 24.

[222] *Минский Н.М.* О двух путях добра // «Северные цветы», третий альманах издательства «Скорпион». М. 1903. С. 134.

[223] Блок А.А. «Дома растут как желанья», 1902 г.

[224] В рецензии на сборник В.Я. Брюсова «Stephanos» Блок называет Эвридику «от века назначенной невестой» Орфея. См.: *Блок А.А.* Собр. соч.: В 8 т. М.; Л.: Гослитиздат, 1962. Т. V. С. 617.

[225] «Не забудь, впрочем, что для совершения третьего подвига надо совершить прежде второй. Не убив дракона похоти, не выведешь Евридику из Ада. Ты – поэт, это первый залог бессмертия для твоей Евридики. Но, оставаясь поэтом, ты будешь бессильным рабом, пока “дракон не канет в бездну”. Итак, мой милый, дорогой Пигмалион, будь Персеем, и тогда уж Орфей овладеет Евридикой в вечности…» Переписка Блока с С.М. Соловьевым. С. 338.

прерафаэлитства» отступил как раз Блок. Ему вдруг открывается истина «религии двух бездн»: «…нет разницы – бороться с диаволом или Богом, – они равны и подобны… Вот глубочайшее откровение»[226]. Тем не менее, Соловьёв, определенно заметивший этот «поворот», восторженно противопоставляет стихотворение Блока «Вот он ряд гробовых ступеней» (1904) «Орфею и Эвридике» Брюсова. Строки, хранящие праздник «светлой памяти», параллель двух миров – жизни и смерти («Мы – окрай неизвестных дорог»), действительно поражали христианской трактовкой любви и неминуемой земной разлуки. «Одного этого стихотворения довольно для принятия тебя в лоно христианской церкви, – замечает С. Соловьёв, продолжая наставлять Блока на “подвиг Орфея”, – Я попробую объяснить, почему с твоим браком сразу не кончилось все трудное и темное, как я это ожидал раньше. Есть Афродита Площадная, есть Афродита Небесная – Урания, и есть Дева Мария. Если Брюсов гибнет от Афродиты Площадной, то тебе она теперь не страшна. Но я упускал из вида Уранию, ту борьбу начал, которая возникает в глубочайших безднах, когда Афродита Площадная, грубая материя и чувственность (некоторая) уже превзойдены»[227].

Демонизм Левиафана окажется сильнее уз братства – дионисийская стихия все же поглотит Афродиту Небесную[228]; за поэтическим «поворотом» оборвутся и отношения А.А. Блока с С.М. Соловьёвым, который обвинит кузена в «пересаживании на русскую почву хилых, чахоточных цветов западного декаданса»[229]. Слом прежних устоев жизни («Не сбылись надежды, иссякли пророчества…») отозвался личной и творческой трагедией многих поэтов, «сошествие во ад» оказалось ни мистериальным, а реальным.

Следуя за Гераклитом, в его понимании единоличности Диониса и Гадеса как «солнца мертвых», равенства пути вверх и пути вниз, человечество возрождало древнюю мечту о победе над силой тяготения. Вера в эту победу нередко соседствовала с русским фатализмом: «…Так полюбился Валерию Брюсову античный мир, что он сам готов был вместе с Орфеем идти в царство теней взывать возлюбленную тень, чтобы повторить то, чему повторяться не должно, ибо впереди актуальная, а не дурная бесконечность повторений и перевоплощений <…> В литургику и в теургию превратил он и сладострастие, которое для него было вместе с творческим

[226] *Блок А.А.* Собр. соч.: В 8 т. М.; Л.: Гослитиздат, 1963. Т. VII. С. 28.

[227] Переписка Блока с С.М. Соловьевым. С. 383.

[228] С.М. Соловьёв в 1907 г. в письме к В.Я. Брюсову: «…к сожалению, кузен мой по старой памяти во всякой б… прозревает нечто вроде “Девы Марии” …» Литературное наследство. М.: Наука, 1980. Т. 92, ч. 1. С. 314.

[229] *Соловьёв С.М.* Crurifragium. Стихи и проза. / С.М. Соловьев. М.: [тип. т-ва А.И. Мамонтова], 1908. С. 162. Примирение настанет лишь в период нового «поворота» А.А. Блока к религиозной стороне символизма (1910–1911), но как прежде доверительными отношения с С.М. Соловьёвым уже никогда не будут.

актом артиста тоже предельным понятием и эсхатологическим символом»[230]. Одновременно это был и символ грядущей личной катастрофы, провисания, конъюнктурной лжи самому себе, пустоты за поворотом Орфея: в послереволюционной России «попытка стать таким же мэтром, законодателем русской поэзии, каким он (В. Брюсов – А. Ф.) был прежде, определенно не удалась»[231], «безумец, призывавший к радости песен, радости плясок»[232] оказался на развалинах своей блистательной античности. В годовщину февральской революции В.Я. Брюсов возвращается к излюбленному мифу и предстает уже «учеником Орфея»[233], не сумевшим повторить подвиг Учителя. Заклинатель Слова, привыкший облачать в стих «плеск речек» и «баррикадный крик» признается в своей неприкаянности, в «растерзанности» действительностью новой России: «Так мне ль осилить взвизг трамвайный, / Моторов вопль, рев толп людских? / Жду, на какой строфе случайной / Я, с жизнью, оборву свой стих».

У К.Д. Бальмонта образ Орфея тоже появляется в труднейший жизненный период: последняя попытка «орфического сошествия» обернулась крахом. После неудачного возвращения в голодный ад непонимания «с уздой на свободном слове» в 1920 году Бальмонт навсегда покидает Россию. В его «Орфее»[234] (переводе стихотворения П.Б. Шелли) воспета и канонизирована незыблемость поэтического дара, в котором автор видит божественное бессмертие. Поэт и поэзия современности – лишь отзвук этой первозданности. «Разве он / Еще поет?» … «Затравленный олень, / На миг остановившись над потоком, / На страшной крутизне дрожит…» … «И падает он в бешеные волны: / Так, схвачен ненасытною тоскою…». За музыкальностью, известной бальмонтовской изысканностью слов как никогда много личного. Финал – выбор поэтом «своего пути» – *преданное молчание*, в котором средневековые макабрические образы соединяются с райскими: «И мнится, даже рой червей безглазых / Внимает песне. Птицы замолчали» … «И даже соловей ему внимает / И, нежно зачарованный, молчит».

«Беспутный! – писала М.И. Цветаева Бальмонту со страниц журнала «Своими путями», – Беспутный — ты, Бальмонт, и беспутная — я, все поэты беспутные, — своими путями ходят.

---

[230] *Ильин В.Н.* Валерий Брюсов: Великий мастер русского Возрождения // Эссе о русской культуре. СПб.: Акрополь, 1997. С. 260

[231] *Богомолов Н.А.* Жизнь среди стихов // Русская литература первой трети XX века: Портреты. Проблемы. Разыскания. Томск: Водолей, 1999. С. 289

[232] Так писал о поэте Андрей Белый (*Андрей Белый*. Символизм как миропонимание / Сост., вступ. ст. и прим. Л. А. Сугай. М.: Республика, 1994. С. 400) намекая на строки из стихотворения В. Брюсова «Орфей и Эвридика»: «Вспомни, вспомни! луг зеленый,/ Радость песен, радость пляск!».

[233] *Брюсов В.Я.* Ученик Орфея // Брюсов В.Я. Собрание сочинений: В 7 т. М.: Художественная литература, 1975. Т. 3. Стихотворения 1918–1924. Поэма "Египетские ночи" и стихотворения, не включавшиеся В.Я. Брюсовым в сборники. 1891–1924. С. 10-11.

[234] *Бальмонт К.Д.* «Орфей», 1920 г. См.: *Шелли П.Б.* Великий Дух: Стихотворения / П. Б. Шелли; пер. с англ. К.Д. Бальмонт. М.: ТОО "Летопись", 1998. 415 с.

<…> Двое, Бальмонт, побывали в Аиде живыми: бытовой Одиссей и небесный Орфей. Одиссей, помнится, не раз спрашивал дорогу, об Орфее не сказано, доскажу я. Орфея в Аид, на свидание с любимой, привела его тоска: та, что всегда ходит — своими путями! И будь Орфей слеп, как Гомер, он все равно нашел бы Эвридику»[235]. Далее Цветаева дословно вспоминала вечер последнего юбилея Бальмонта, отпразднованного на родине, завершая воспоминание диалогом К. Бальмонта с Вяч. Ивановым. Иванов искал подходящее зооморфное сравнение для Бальмонта. «Нет, все-таки — человек! – поправил Бальмонт, – У человека есть — тоска. И у него, единственного из всех существ, есть эта способность: закрыть глаза и сразу очутиться на том конце земли…»[236]. И *тоска* уносила поэта Серебряного века непременно в Италию: «Не помню что. О Венеции и Флоренции, кажется. Мечта Бальмонта о том, "как там по ночам стучат каблучки"»[237].

Статья: *Фатеева А.С.* «Descensus ad inferos» и два профиля итальянского декаданса [в печати]

* * *

«Descensus ad inferos» и два профиля итальянского декаданса.

Итальянская культура на пороге XX в. была охвачена особой тоской. Зов к мифу, а вместе с тем ко всему традиционному, кровному, невозвратимому заставляет поэтов обращаться к античному наследию с совершенно особой ностальгией. Далеко не всегда эта ностальгия выражалась в сугубо трагической форме; порой ее заглушали либо иронические ноты, либо мотивы упоения разочарованием. Принцип итальянской мифопоэтики между модерном и авангардом – это диалектический механизм притяжения *известного* и *нового*, где новое-настоящее невольно облачается в древнейшие символы (метод футуризма), а к прошлому подбираются современные ключи. Такими ключами для открытия неомифологического Орфея были ницшеанская философия, психоанализ З. Фрейда, теософия Э. Шюре и декадентские мифы активизировавшегося коллективного воображения.

«Границы XX века и итальянской поэзии XX века не совпадают»[238], – очень точно заметил Е.М. Солонович, имея в виду разительный контраст между поэтическим модерном и авангардом в Италии. Невозможно представить итальянский декаданс без его «коронованных всадников меж

[235] *Цветаева М.И.* Бальмонту (к тридцатипятилетию поэтического труда). // Собрание сочинений: В 7 т. Т. 4. Воспоминания о современниках. Дневниковая проза / Сост., подгот. текста, послесл. и коммент. А.А. Саакянц и Л.А. Мнухина. М.: Эллис Лак, 1994. С. 6-7.

[236] Там же. С. 10.

[237] Там же. С. 11.

[238] *Солонович Е.М.* От составителя // Итальянская лирика. XX век. Переводы с итальянского под ред. С.Шервинского. Предисловие А.Суркова. М. Прогресс. 1968г. С. 11.

двух веков» – Джованни Пасколи (1855–1912) и Габриэле Д'Аннунцио (1863–1938); именно с их имен начинается предисловие к антологии «Итальянская поэзия XX века»[239]. Антиподы – интроверт Пасколи и экстраверт Д'Аннунцио – нередко становились объектами сравнительных исследований, сложно встретить случаи упоминания о поэтике одного без отсылки к другому[240]. Не избегает подобной конфронтации и А.В. Луначарский в статье, написанной сразу после смерти Дж. Пасколи[241]. Контрастность этих личностей действительно притягательна. Авантюристу, дамскому угоднику и активно вовлеченному в политику Д'Аннунцио был близок публичный, «театральный» стиль жизни. Аскетичный и мрачный Пасколи единственный из поэтов своей эпохи придерживался социалистических взглядов, никогда не был равнодушным к изменениям в мире, но вошел в историю лишь одной политической речью в поддержку войны в Ливии[242]. Ученый, литератор, он оставался пленником кропотливой работы, перемежающейся с тяжелыми воспоминаниями о детстве. Объединяющее двух поэтов *одиночество* тоже было разной пробы. Д'Аннунцио в одиночестве виделась привилегия исключительной личности, мистические способности *поэта* возводились им до степени, позволяющей провозглашать свое безоговорочное превосходство над людьми, лишенными этих способностей. Д'Аннунцио был *властелином*, *пророком*; Пасколи – скорее *учителем* и *проводником*.

Все творчество Дж. Пасколи, включая орфическую тематику, невозможно понять изолированно от событий отроческих и юношеских лет поэта. Когда Пасколи было двенадцать, от рук неизвестных убийц погибает его отец, мэр городка Сан Мауро. В тот же год умирает одна из сестер, через год – мать, позже один за другим от болезней умирают два старших брата. Траур, похороны, кладбищенский покой станут неотвратимыми спутниками поэтики Пасколи, неизменным будет и лирическое «я» поэта – «мальчишка» (*fanciullo* – итал.) – глазами ребенка увиден его поэтический мир.

Поэт и критик Энрико Товец, говоря об истории итальянской поэзии, замечал, что в его отечестве было только два настоящих поэта – Данте и Леопарди. Остальные, по сути, поэтами и

---

[239] Cfr. *Sanguineti E.* Introduzione a Poesia italiana del Novecento, a cura dello stesso, Torino: Einaudi, 1993 (1969). P. XXXI.

[240] Cfr. *Schiaffini A.* Gabriele D'Annunzio: arte e lingaggio, in *Id.*, Mercanti. Poeti. Un maestro, Milano–Napoli: Ricciardi, 1969. P. 77-131; *Rossi A.* D'Annunzio e il Novecento, in "Paragone. Letteratura", XIX, 222, Agosto 1968. P. 23-54 e 226, dicembre 1968. P. 49-93; *Contini G.* Innovazioni metriche italiane fra Otto e Novecento, in *Id.*, Varianti e altra linguistica, Torino: Einaudi, 1970. P. 587-599; *Beccaria G.L.* L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'Annunzio, Torino: Einaudi, 1975. P. 285-318; *Mengaldo P.V.* La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale, Milano: Feltrinelli, 1975, ect.

[241] См.: *Луначарский А.В.* Джованни Пасколи. «Запросы жизни», 1912, № 24.

[242] *Pascoli G.* La grande proletaria s'è mossa «La Tribuna» del 27 novembre 1911 [Electronic resource] // La grande proletaria si è mossa. Discorso di Giovanni Pascoli in esaltazione dell'impresa di Libia. URL: http://www.andreaconti.it/alternat/storia06.html (accessed: 12.07.2015).

не были – только риторами, политиками, декадентами, скульпторами и художниками языка[243]. Дж. Пасколи в своем поэтическом пути следовал только этим двум светилам, и уже в семнадцать лет прямо заявил профессору от том, что он «думает как Леопарди»[244]. Следует вспомнить, что на тот момент фигура Дж. Леопарди в итальянской литературе была абсолютно лишена героического пафоса. Напротив, это был опасный мыслитель – материалист, атеист. Однако Пасколи ни в бунтарской юности, ни будучи главой престижнейшей кафедры итальянской литературы Болонского университета, не отрекался от своих воззрений. То, что А.В. Луначарский назовет «розовеньким полусоциализмом», Пасколи взялся обосновать в 1901 г. в эссе «Научная основа моего социализма». Пересматривая каноническую формулу К. Маркса, Пасколи провозглашает: «Солнце будущего – это любовь! Я верю в милосердие – вот истинная основа моего социализма»[245].

Орфическая линия у Дж. Пасколи, вероятно, начинается с еще не осознанной самим автором реформы. «Это больше не поэзия, а объяснение поэзии», – слова эти станут законом нового языка итальянской лирики XX в[246]. Поэт соединяет (открыто или зашифровано) раздробленность мира образов и звуков, непознаваемого в рациональном приближении. В стихотворении «Сплюшка» (L'assiuolo), вошедшего в четвертое издание сборника «Тамаринды» («Myricae», 1897), Пасколи в мелодику стиха вписывает *реальные звуки природы*. Так, рождается поэзия, которую недостаточно только читать, *видеть глазами* знаменитые краски Пасколи; эту поэзию нужно *слышать*. Это один из первых примеров *синестетической лирики*. Слова, понятные любому человеку, рифмуются с голосом птицы и другими живыми звуками ночного пейзажа, которые понятны лишь укротителю природы – узревшему образы мировой памяти поэту, Орфею. Позже в видоизмененном ключе этот прием, слияние словесного с несловесным, будет подан футуристами как новизна поэтики. Узнать в созерцателе и певце ночи еще не ведающего загробных тайн, архаического Орфея помогает концовка стихотворения: «На всех сияющих вершинах / Дрожало дыхание ветра: / Акриды сотрясали / Тончайшие серебряные

---

[243] *Thovez E.* Il pastore il gregge e la zampogna. Napoli: R. Ricciardi, 1926 (1910). P. 12.

[244] *Cortellessa A.* Giovanni Pascoli: vita e opera. [Electronic resource] // Oilproject: Lezione "Giovanni Pascoli: vita e opera" A cura di: Andrea Cortellessa. URL: http://www.oilproject.org/lezione/riassunto-vita-pascoli-1383.html (accessed: 12.07.2015).

[245] *Pascoli G.* La base scientifica del mio socialismo in "La Gazzetta di Messina" del 17 dicembre 1901. Cit.: *Sansoni G.C.* (a cura di) La Rassegna della letteratura italiana. Genova: Istituto universitario di magistero, Università di Rome. Istituto di filologia moderna,1966. P. 30. Подробнее взаимоотношения Пасколи с социализмом освещаются в: *Miro Gori. G.* Pascoli socialista, Bologna: Patron, 2003, а именно в статьях М. Бионди, Э. Грациози, М. Паццалья, а также в статье Р. Дзангери в: Studi per il centenario della nascita di Giovanni Pascoli, Bologna, 1962.

[246] Важно отметить, что Пасколи был одним из последних итальянских поэтов, кто придерживался в основном традиционных метрических схем, в том числе латинских. Уже начиная с Г. Д'Аннунцио все большую популярность приобретает свободный стих, который впоследствии авангардистскими поэтами будет подаваться как абсолютный признак качества современного поэтического языка.

систры / (Тинтинны у невидимых дверей, / Которые, возможно, больше не откроются? ...) / И слышен был плач смерти… / Киуу…»[247]. Древние музыкальные инструменты, задействованные в природном оркестре, имеют важное для понимания этого текста мистериальное наполнение. Систр – символ, связывающий с древним Египтом историю античной Италии, где культ Исиды был введен незадолго до наступления христианской эры. Инструмент также использовался в митраических мистериях, в танце, символизировавшем движение планет вокруг Солнца. В Египте систр был одной из эмблем богини Хатхор в ее персонификации Исиды-матери, покровительствующей всему живому и охраняющей души умерших по пути в подземный мир[248]. Мистические свойства систра подробно описаны Плутархом[249]. Другой ритуальный инструмент – воздушный колокольчик тинтиннабулум – в Древней Греции и Риме вешался у дверей дома и считался предметом, приносящим удачу, оберегающим от злых сил. В художественном плане тинтиннабулум обычно представлял собой крылатый фаллос с львиными ногами, хвостом и еще одним фаллосом[250]. В то же время крик ночной птицы, сплюшки, древние римляне называли недобрым предзнаменованием[251]. Так, за образным рядом с глубоким символическим подтекстом выстраивается картина незримой мистерии природы. Поэт, воспринявший откровения цвета и звука в первозданном виде, передает свое знание людям, однако острее его живописи и музыки воспринимается философское смятение, незавершенность диалога, вопрошание, явно указывающие на сомнение не только во всесильности всякого магического ритуала, но и в могуществе самого Орфея.

Трансцендентное *путешествие Орфея* в соседстве с *мифом о библейском Эдеме* разворачивается в цикле стихов «Возвращение в Сан Мауро» («Il ritorno a San Mauro»), написанном в том же 1897, но традиционно входящим в сборник «Песни Кастельвеккио» («Canti

---

[247] *Pascoli G.* Poesie e prose scelte. Progetto editoriale, introduzioni e commento di Cesare Garboli, Milano: A. Mondadori, 2002, 2 voll. Vol. II. P. 123. Здесь и далее при отсутствии иных уточнений перевод с итальянского наш – *А.Ф.*

[248] См.: *Рак И.В.* Египетская мифология. М: ТЕРРА – Книжный клуб, 2004. С. 41.

[249] «Систр является символом того, что все сущее по необходимости сотрясается и никогда не прекращает круговращения; напротив, все заснувшее и потухшее как бы расталкивается и пробуждается… С помощью систров отпугивают и отражают Тифона (Сета), и этим дают понять, что в то время как уничтожение связывает и подавляет природу, рождение вновь освобождает ее через движение. К тому же верхняя часть систра кругообразна, и дуга охватывает четыре сотрясаемых предмета; ведь и часть мира, подверженная рождению и смерти, объемлется лунной сферой и все в ней движется и изменяется через четыре стихии: огонь, воду, землю и воздух. На дуге систра, сверху, высекают кота с человеческим лицом, а внизу, под тем, что сотрясается, в одном месте – лицо Исиды, в другом – лицо Нефтиды, обозначая ликами рождение и смерть, ведь именно они суть перемещение и движение элементов». *Плутарх*, 63. Двенадцать великих античных философов. Цит. по *Рак И.В.* Египетская мифология. С. 42.

[250] Cfr. *Johns C.* Sex or Symbol: Erotic Images of Greece and Rome. London: British Museum Publications, 1982. P. 66-67; *Simons P.* The Sex of Men in Premodern Europe: A Cultural History. NY: Cambridge University Press, 2011. P. 55.

[251] *Aman S.* (a cura di) Memoria, mimetismo e informazione in "Teatro naturale" di Giampiero Neri. Milano: Otto/Novecento, 1999. P. 71.

di Castelvecchio»), впервые опубликованный в 1903 г. с посвящением матери поэта[252]. Это поэтическое путешествие – прекрасный материал для психоанализа. Душевная боль потери, детская травма, религиозный вопрос, тема семьи и любви, диалог живых и мертвых, диалог с другими поэтами, диалог с Богом – все это звучит в песнях художника и «пророка Кастельвеккио».

Рай Пасколи – это родной дом, каким поэт запомнил его ребенком, дом, где когда-то давно жила семья. Удивительная гармония палитры, впрочем, всегда присущая Пасколи, в стихах цикла достигает совершенства, но основным признаком рая выступает ощущение времени: начало весны и ее абсолютная неподвижность напоминают о начале мира или о его полной иллюзорности, вещи еще будто бы не имеют имен, и поэт – первый человек, приходит, чтобы назвать их.

«Возвращение в Сан Мауро» – это два плана путешествия, *бесконечного* и *безвременного*. Путешествия эти изначально разворачиваются в разных измерениях, но в эмоциональном развитии пересекаются, вступают в безнадежную борьбу. Путь Орфея ведет в Аид, но у Пасколи – это не мифическое царство мертвых, с испытаниями и подземными стражами, а обычное городское кладбище, где «идет снег и проливается дождь»[253]. В первом стихотворении «Лягушки» дважды появляется образ «черного поезда», именно он – воспоминание о ненавистном поэту реальном плане его путешествия. Это путешествие без цели и без конца: «В сознании ясном я слышу / Черный грохот колес, / Который не утихает, а поезд мчит дальше, / И ищет, и ищет все время / То, чего нет, то, что будет всегда»[254]. Второй план, милый сердцу поэта, заключен в «орфической» способности пройти по тропе античной традиции, вслед за Данте и Леопарди *достигнуть рая* и преобразить его в музыку воспоминаний с доминантой *невозможности смерти*. Бесконечность как вечный путь противопоставлена бесконечности как отсутствию необходимости совершать путь.

Орфей Пасколи возвращает любимых людей к жизни исключительно силой поэтического слова; к другой силе (магической, божественной) он исполнен томительного недоверия. Его рай, канонически отрицающий смерть – обитель мертвецов. Первый звук, который доносится до слуха скорбящего гостя этой обители – звон колокола заупокойной мессы. Это приглашение поэта в дом Бога, лейтмотив искушения навсегда войти в райский сад, отречься от мятежного бесконечного пути. Не имея веры Данте, Пасколи проделывает тот же путь (достигает рая), но, чтобы остаться в Эдеме бессрочно, нужно *принять христианский взгляд на смерть*.

---

[252] Далее ссылки будут даваться на четвертое окончательное издание «Песен Кастельвеккио»: *Pascoli G*. Canti di Castelvecchio, Quarta edizione definitiva, Bologna: N. Zanichelli, 1907, XII. 236 p.

[253] *Pascoli G*. Canti di Castelvecchio. P. 197.

[254] *Ibid.* P. 190.

Само представление о рае у поэта не вполне христианское; как заметил литературовед Дж. Барбери-Скуаротти, райское видение Пасколи ближе к светской череде трудов и дней в гесиодовской трактовке[255]. Следующие четыре стихотворения цикла представляют собой полные слез диалоги с умершими близкими. Эвридика Пасколи – кроткая возлюбленная, с которой они когда-то сидели рядом на скамеечке у дома. При встрече с Орфеем она все больше молчит, или ответы ее эхом вторят вопросам поэта. Вдруг с очевидным ритмическим крешендо девушка сообщает горькую правду ее рая: «Любимый мой нежный, / Разве я тебе не сказала? Ты не знаешь? / Я жива лишь в сердце твоем. / Мертвая, мертвая я! … / Под тенью кипариса / Вечным сном сплю рядом с тобою»[256].

Долгий разговор с матерью ждет поэта у ворот дома, и в нем Пасколи еще труднее одолеть испытание на веру в христианские ценности. Грезам о райской благодати мать противопоставит свое откровение: ей так и не удалось войти в Эдем – она вечно стоит у его ворот. В отчем доме живут другие люди, другие цветы благоухают в саду, а мать, изгнанница Божьего рая, – лишь призрак мощного воображения поэта, тень крыльев ночной бабочки, безмолвие кладбища. Пути матери и сына должны разойтись: «Среди самшитов – моя дорога; / Меж акаций цветущих – твоя»[257]. Теперь голос матери, что ласково звал его «Zvanî»[258], звучит только в памяти, но, кроме как в поэтическом диалоге, мать больше не существует и ничего не может сказать сыну: «Полный рот земли теперь у нее»[259], – с болью написал Пасколи в самых откровенных своих строках.

Так, «Возвращение в Сан Мауро» рассказывает даже не о матери, не о том, как важно материнское тепло в сохранении целостности семьи и личности. Это стихи о невозможности реального воскрешения любви, ибо любовь соединяет в себе чистоту и красоту, силу и хрупкость, вечную юность и старость. И это не игра противоположностей. Это части *вечного* и *тленного*. В воскрешение тленного Пасколи отказывается верить. «Ибо мы спасены в надежде. Надежда же, когда видит, не есть надежда; ибо если кто видит, то чего ему и надеяться? Но когда надеемся того, чего не видим, тогда ожидаем в терпении» (Рим. 8:24–25). Пасколи не принимает одно из обязательных христианских условий веры – абсолютную непроницаемость трансцендентного мира, безотчетность обещаний Бога. Не может смириться поэт с религиозной избирательностью и условностью: если рай и воскрешение истинны, то они не должны быть привилегией исключительно верующих и вообще *исключительных* людей.

---

[255] *Barberi Squarotti G.* I miti e il sacro: poesia del Novecento. Cosenza: Pellegrini Editore, 2003. P. 40.

[256] *Pascoli G*. Canti di Castelvecchio. P. 194.

[257] *Ibid.* P. 201.

[258] «Zvanî» – на диалекте романьоло уменьшительно-ласкательное от имени «Giovannino».

[259] *Ibid*. P. 41.

Орфическое возвращение уготовило поэту и встречу с самим собой: Джованни слышит и видит себя в детстве. Но и этот рай «мертвых мальчиков» поэт отвергает, снова показывая, как коротко расстояние между понятиями, которые принято разносить по разные стороны бытия. Красный цвет любви, новой жизни и красный цвет страстотерпия, смерти – все соединяется в одном Христе. Однако Пасколи явно намекает на то, что и сам Христос мертв («среди *хризантем»*), и его вера не может утешить всех живых и скорбящих: «Это дом с потухшим очагом; / Там, за дверью, кроме тишины – ничего»[260]. Когда миф об Орфее, казалось бы, уже рассказан, поэту предстоит еще два испытания: в одном он чувствует себя убийцей отца, в другом – наконец встречается с убиенным. Здесь же в словах, обращенных к Богу, Пасколи завершает свою интерпретацию бессмертия: «…О, немой автор всех бед! / Что, если среди тех, кого ты приговорил к смерти / Вместе с отцом их, / Все же есть один бессмертный!»[261]. Путешествие в рай живым дано только поэту, только поэт наделен действительной силой воскрешать мертвых, и сам он смертен лишь наполовину. Расхождение в религиозных вопросах Пасколи еще раз подчеркивает скрытой цитатой из «Божественной комедии», где в двадцать четвертой песни «Рая» Данте сдает «экзамен Веры» перед апостолом Петром и теологической Беатриче (Ср. Рай. XXIV. 53). Подобного экзамена Пасколи уже не выдержать; три неподвижные звезды Данте для него лишь далекие небесные тела, а поэзия – единственная религия, способная приносить утешение.

Если подход Пасколи к мифу об Орфее и к сущности поэзии тесно связан с психологическим состоянием и миром личных переживаний, то другого «пророка» итальянского декаданса, Г. Д’Аннунцио, в приближении к этой материи интересует скорее не человеческое, а сугубо эстетическое в сопровождении божественной поэтической техники. Одержимость совершенством стиля и музыкальностью слова в стихах Д’Аннунцио возрождает модернизированную Античность, и все в этом возрождении подчинено первозданной красоте и неге любви, богатству природы и древней мифологии. Д’Аннунцио так же, как и Пасколи, ставит поэзию превыше всего. «О, поэт, священно слово; / В чистейшую Красоту обращает небо / Каждый наш восторг; / И Поэзия – это все»[262], – эти строки завершают один из первых поэтических сборников автора («Изоттео», 1886).

Прежде чем говорить об участии Д’Аннунцио в итальянской неомифологической истории Орфея важно понять, кем был Д’Аннунцио для своей эпохи[263]. Да и какой эпохи? Ведь его

---

[260] *Pascoli G*. Canti di Castelvecchio.P. 205.

[261] *Ibid.* P. 213.

[262] *D’Annunzio G.* L’Isotteo. Milano: Fratelli Treves, 1906. P. 104.

[263] На русском языке издана только одна документальная биография итальянского поэта: *Шварц Е.А.* Габриэле Д’Аннунцио. Крылатый циклоп. Спб.: Вита Нова, 2010. 528 с.

личная, творческая и политическая жизнь была довольно длинной, складывалась бурно, противоречиво, но неизменно картинно. Д'Аннунцио всегда был разным, но определенно был баловнем судьбы – будь то время правления короля Умберто I, блистательная «эра Джолитти» или годы фашистского режима. Элитарность фигуры Д'Аннунцио славно сочеталась с трепетным поклонением «поэту-пророку»; ему подражали, смотрели на него как на божество. К началу XX в. популярность Д'Аннунцио в Италии и за ее пределами, в частности в России, была колоссальной. Его читали и переводили, в него влюблялись, ему рукоплескали. Этому автору было дано передать одинаково искусно варварское и рафинированное, чувственное и сверхчувственное. Его язык удивительным образом облекал в безупречную форму бесформенное; его поэтический инстинкт и интуиция превосходили в силе интеллект и эрудицию. Как законодатель литературных вкусов Д'Аннунцио, который сам в юности подражал Дж. Кардуччи, заявил о конце эпохи натурализма и позитивизма XIX в.: «Опыт закончен. Наука не способна вновь заселить опустевшее небо, вернуть счастье душам, которых она лишила наивного мира. Мы больше не хотим правды. Дайте нам мечту. Мы обретем отдых только под сенью незнаемого»[264]. Этим *незнаемым* был античный миф, пробудивший в свою очередь националистскую мечту о «возрождении Римской империи» на исторической территории. Из этой мечты на идеологическом сквозняке эпохи вырастают антигуманистические концепции, культ индивидуализма и элитаризма с презрением к безродной массе.

По сей день в русском восприятии Д'Аннунцио – прежде всего прозаик, автор повести «Джованни Эпископо» (1892) и трех «Романов Розы»[265], где так своеобразно преломляются и переплетаются влияния Ф. Ницше, Ф.М. Достоевского и Л.Н. Толстого. Знают Д'Аннунцио и как драматурга символистского театра, а вот его поэзия – то, что на родине было истинным источником благоговения перед этим «сверхчеловеком» – остается несыгранной симфонией: «Еще в 10-е годы XX столетия русский литератор и журналист Михаил Осоргин сетовал, что самое лучшее из написанного Д'Аннунцио недоступно русскому читателю из-за отсутствия переводов. Как это ни прискорбно, за сто лет ситуация не изменилась, и лирика одного из самых крупных итальянских поэтов Нового времени еще ждет своего переводчика»[266].

---

[264] Цит. по: *Потапова З.М.* Культурная ситуация конца XIX — начала XX в.: Итальянская литература // История всемирной литературы: В 9 томах / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М.: Наука, 1983–1994. Т. 8. 1994. С. 257

[265] Три романа Г. Д'Аннунцио, объединенные общим заголовком, а также мотивами элитарности, избранности героя и темой сладострастия: «Наслаждение», 1889 г, «Невинный», 1892 г., «Торжество смерти», 1894 г.

[266] *Сабашникова А.А.* В час Химеры. Вступительная статья к Собранию сочинений Г. Д'Аннунцио. М.: Книжный клуб Книговек, 2010 [Электронный ресурс] // Lib.ru: "Классика". URL: http://az.lib.ru/d/d_annuncio_g/text_2010_v_chas_himery.shtml (дата обращения: 17.07.2015).

В поэзии Г. Д'Аннунцио миф – основной инструмент, и спектр сюжетов, к которым обращался автор, поистине огромен. Способ применения этого инструмента тоже своеобразен: акцент на сублимации поэтического героя, снижение и обмирщение пафоса античного героизма, демифологизация лексики мифа (подчинение ее интересам авторского языка)[267]. Хотя, очевидно, что предпочтение пророк Габриэле отдавал эпическим героям, в образах которых в классических мифах сочетались недюжинная сила, ловкость, проницательный ум (Геракл, Одиссей). Теперь у Д'Аннунцио они становились заложниками современного мифа, героями другого времени.

Начало «мифологической оргии» итальянского декаданса было положено сборником «Лауды» (1903–1912)[268]. Первая книга серии, «Майя», как и рассмотренный выше цикл Дж. Пасколи, представляет собой план путешествия между реальностью и мифическим сном, явно перекликающийся не только с путешествием Данте, но и с «вечным возвращением» Ф. Ницше. Все в замысле этого плавания подчинено одной цели – представлению нового героя, блистательного поэта, в роли которого выступает, разумеется, сам Д'Аннунцио (т.е. путешествие также автобиографическое). Его Одиссей, вернувшись на Итаку, вновь уплывает прочь от развалин старой жизни, уплывает без цели – в неизвестность. Возможно, к смерти. Тема путешествия в небытие как инициации героя выстраивает связь с орфической доктриной[269]. Это совершенно новый Одиссей, не похожий на жаждущего знания Одиссея Данте, и уж тем более не похожий на гомеровского Одиссея, заблуждающегося, кочующего от одной беды и кары к другой. На все вызовы судьбы герой Д'Аннунцио отвечает *молчанием*[270]. В этом молчаливом пути величие и благородство поэта выражало сполна то отвращение, которое Д'Аннунцио в действительности испытывал к деградации окружающего его мира. В идиллических картинах модернизированного, порой антиклассического мифа поэт не переставал искать тот спасительный «баптистерий», в котором можно было бы «перекрестить» буржуазную посредственность его страны и его времени.

---

[267] Cfr. *Cantelmo M.* Frantumazione e resistenza del mito nel Novecento // Il mito nella letteratura italiana. IV. L'età contemporanea (a cura di M. Cantelmo). Brescia: Morcelliana, 2007. P. 13.

[268] Полное название сборника «Лауды небу, морю, земле и героям» (Laudi del cielo, del mare, della terra, degli eroi). Изначально предполагалось создание семи книг, каждая из которых называлась бы именем одной из Плеяд в древнегреческой мифологии и одноименных небесных тел в созвездии Тельца. В 1903 г. были опубликованы первые три части сборника: «Майя», «Электра» и «Алкиона» - произведения, где социально-политический подтекст еще не превалирует над художественной ценностью. В четвертой книге «Маропа» (1912) была воспета итало-турецкая война. В пятой книге «Астеропа», 1918, включающей «Священные гимны справедливой войны» нашли отражение военные и националистические взгляды Г. Д'Аннунцио. Последние две книги («Тайгета» и «Целено») не были даже начаты. Далее ссылки будут приводиться по: *D'Annunzio G.* Laudi del cielo, del mare, della terra, degli eroi. Vol. I, II. Milano: Fratelli Treves, 1903.

[269] Cfr. *Luti G.* L'unica arte possibile, in Sul filo della corrente. Fatti e figure della letteratura italiana del Novecento. Milano: Longanesi, 1975. P. 127.

[270] *D'Annunzio G.* Laudi del cielo, del mare, della terra, degli eroi. Vol. I. P. 46-47. Vv. 724-726.

Орфей, с его канонической неудачей в загробном мире, явно не вписывался в поэтику «сверхчеловека» Д'Аннунцио[271]. Но Ф. Ницше в «Рождении трагедии из духа музыки» связывает древнегреческий миф о трагическом герое с основным орфическим мифом о Дионисе-Загрее[272]. Именно даннунцианским переосмыслением мифа о растерзании завершается книга «Майя», где поэт предстает в образе убиенного ребенка, а его кровь – это сама поэзия. Интересно, что данный факт вдохновляет итальянских исследователей на проведение параллелей между творчеством Г. Д'Аннунцио и Вяч. Иванова[273]. Не опровергая этих параллелей, формально вполне истинных, мы тем не менее настаиваем на разведении этих персоналий по индивидуальным нишам. И критерий этого распределения – можно сказать, *профессиональный*. Вяч. Иванов все же был филологом-классиком, ученым, владевшим свободно французским, немецким, итальянским, древнегреческим и латинским языками; его поэзия – это апокриф его философии, плод его учений. В то время как для трибуна Г. Д'Аннунцио поэзия заключалась в дифирамбе собственному бесспорному таланту и была заодно орудием социально-эстетической реформации; как «Рождение трагедии», так и «Орфические гимны» он читал исключительно во французских переводах[274].

Именно тот пассаж, где Ницше пишет о младенце Загрее, Д'Аннунцио выносит в предисловие к драме «Больше чем любовь» (1906)[275]. Полное название «проекта» «Лауды», с

---

[271] Отношения с орфической темой в жизни Г. Д'Аннунцио при этом не стоит измерять поэтическими референциями. На вилле Карньякко, последней резиденции поэта, куда тот в лучах славы был отправлен в почетную ссылку самим Б. Муссолини, в 1926–1929 гг. была оформлена музыкальная комната. Помимо трех роялей, в убранстве залы присутствовали многочисленные изображения животных, которые в сочетании с музыкой определенно отсылали к мифу об Орфее. Поэт, будучи атеистом, оставался одержимым мистикой; он не только боготворил музыку, но и часто предавался мыслям о смерти. Для этого в его доме, как раз в соседстве с музыкальной гостиной, была отведена специальная комната, где стояли статуя Св. Себастьяна и кровать в виде гроба.

[272] «…герой сцены есть сам страдающий Дионис мистерий, тот на себе испытывающий страдания индивидуации бог, о котором чудесные мифы рассказывают, что мальчиком он был разорван на куски титанами и в этом состоянии ныне чтится как Загрей; при этом намекается, что это раздробление, представляющее дионисическое страдание по существу, подобно превращению в воздух, воду, землю и огонь, что, следовательно, мы должны рассматривать состояние индивидуации как источник и первооснову всякого страдания... <…> В приведенных нами воззрениях мы уже имеем в наличности все составные части глубокомысленного и пессимистического мировоззрения и вместе с тем мистериальное учение трагедии – основное познание о единстве всего существующего, взгляд на индивидуацию как изначальную причину зла, а искусство как радостную надежду на возможность разрушения заклятия индивидуации, как предчувствие вновь восстановленного единства» (*Ницше Ф.* Собр. соч. в пяти томах. М.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2011. Т. 1. С. 94).

[273] См. напр.: *Sitzia S.* Dopo Die Geburt der Tragödie: il mito di Dioniso Zagreo in Italia e in Russia nel primo Novecento. Between, vol. 1, n. 2. November 2011. [Electronic resource] // Between: Rivista dell'Associazione di Teoria e Storia Comparata della Letteratura. URL: http://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/271 (accessed: 12.07.2015).

[274] Обе эти копии с пометками Г. Д'Аннунцио хранятся в библиотеке (в так называемой «Комнате с глобусом») виллы Карньякко («Витториале»).

[275] *D'Annunzio G.* Più che l'amore: tragedia moderna. Milano: Fratelli Treves, 1907. 300 p.

большой вероятностью, восходит к первым строкам из орфического гимна Пану[276], но также остается в русле ницшеанской мысли, представляющей смерть Загрея как «превращение в воздух, воду, землю и огонь». Начало пути прокладывает цитата из орфического гимна Ночи[277] – именно с Ночи начинали теогонию орфики[278]. Перерождение страдающего бога – заключительное видение путешествия, «орфической» инициации Д'Аннунцио: «Я видел Загрея, которого Титаны / С лицами за глиняными масками, / В тайной пещере / Убили и затем жестоко / Растерзали, я видел / На траве возродившегося Загрея, / Спящего на лесном троне»[279]. Фактически «Лауды» выстраиваются с опорой на поэтику «Орфических гимнов». Д'Аннунцио, видимо, не считая эту поэтику сакральной (его лирический герой уже по ту сторону добра и зла), то и дело присваивает себе слово Орфея, которое, учитывая родство романских языков, порой неприкрыто отсылает к посредничеству Леконта де Лиля[280]. Конец «индивидуации» и раздробленности, положенный возрождением Загрея, Д'Аннунцио, безусловно, связывал с мечтой о восстающей из пепла Римской империи, а поскольку по Ницше надеждой и пророком *восстановления единства* должно стать искусство, у поэта, с юных лет уверенного в своей избранности, не оставалось причин для чрезмерной скромности.

Вершина поэтического гения Д'Аннунцио, сборник «Алкиона», также выдержан в духе псевдоорфической риторики и стилистики[281]. В стихах снова появляется образ мальчика – юного музыканта, сорвавшего тростник, чтобы сделать из него свирель. Поэт ищет то место, где был сорван этот чудесный тростник, и мысль приводит его к городу цветов, к «Музе Флоренции»[282]. Это направление, разумеется, не случайно. Д'Аннунцио восстанавливает связь между древним орфическим мифом и флорентийским «орфизмом» эпохи Медичи: «…великие покоятся в твоей земле, / Ты вся в надгробиях своих скульптурных, / Флоренция, Флоренция, / Лилия власти, /

---

[276] Ср.: «Пана пастушьего мощного кличу — он все в этом мире — / *Небо* и *море*, бессмертный *огонь* и *земля* всецарица» (курсив наш – *А.Ф.*) Орфические гимны (пер. О.В. Смыки) // Античные гимны / Сост. и общ. ред. А.А.Тахо-Годи. М.: Изд-во МГУ, 1988. С. 191. Cfr. *Andreoli A.* Note, Maia, in G. D'Annunzio, Versi d'amore e di gloria, a cura di A. Andreoli e N. Lorenzini. Milano: Mondadori, 2006, vol. 2. P. 890.

[277] *D'Annunzio G.* Laus Vitae, III, La notte d'estate // Laudi del cielo, del mare, della terra, degli eroi. Vol. I. P. 35. Vv. 398-407.

[278] См.: *Лебедев А.В. (сост.)* Фрагменты ранних греческих философов. Ч.1. С. 39, 42, 48, 50, 52, 70.

[279] *D'Annunzio G.* Laus Vitae, XXI. // Laudi del cielo, del mare, della terra, degli eroi. Vol. I. P. 313. Vv. 8338-8344.

[280] Ср., напр., эпитет солнца, который Г. Д'Аннунцио использует в «Майе»: «specchio / infaticabile degli umani» (неустанное людское зерцало), со строкой из французского перевода орфического гимна Гелиосу: «miroir infaticable et doux des vivants». (*De Lisle L.* Hésiode, Hymnes orphiques, Théocrite, Biôn, Moskhos, Tyrtée, Odes anacréontiques. Traduction nouvelle. Paris: Alphonse Lemerre, 1869. P. 92). О других совпадениях см. в: *Lancellotti G.* Tra Omero e Orfeo. Alcune fonti greche della Laus Vitae, in Verso l'Ellade: dalla Città morta a Maia. «XVIII Convegno internazionale, Pescara, 11-12 maggio 1995», Pescara: Ediars, 1995. P. 175.

[281] *Così F.* Roncoroni nell'intr. a Ditirambo I, // *D'Annunzio G.* Alcyone. Milano: Mondadori, 2001. P. 196.

[282] *D'Annunzio G.* Laudi del cielo, del mare, della terra, degli eroi. Vol. II. P. 188-189.

Весенний молодой побег; / И нет на свете прелести сильней, / Чем прелесть твоего апреля, / Когда в долине, точно в колыбели / Среди цветов и грез, в безмолвии твоем / Спит Симонетта вечным сном»[283]. Эти строки заставляют вспомнить о «ренессансной Эвридике» Симонетте Каттанео (в замужестве Веспуччи), тайной возлюбленной Джулиано Медичи. Несравненная Симонетта умирает именно в апреле, но красота ее уже увековечена в непреходящем празднике «Рождения Венеры» и других работах Сандро Боттичелли. В комментарии к своим сонетам, первая часть которых посвящена Симонетте Веспуччи, Лоренцо Медичи так же обращается к мифу об Орфее и связывает смерть прекрасной музы с взошедшей на западе Венерой[284]. Здесь очевидно прослеживается влияние философии Марсилио Фичино и Джованни Пико делла Мирандола, первых итальянских интерпретаторов орфической литературы[285]. Поэтическое новаторство Д'Аннунцио в чисто филологическом плане здесь по понятным причинам не рассматривается, но его проект «орфизма» XX века имел колоссальное значение в плане *идеальном*. И значение это было полярным. С одной стороны, Д'Аннунцио, поднявший со дна истории темы, несколько забытые молодой Италией, пробудил интерес к древним учениям и средневековой мистике; некоторые его внимательные читатели в этой теме пошли дальше, как, например, Дино Кампана (1885– 1932). С другой стороны, пророк итальянского декаданса ввел миф в культуру в таком изощренном виде и в таком количестве, что сопротивление этой «терапии» не заставило себя ждать.

Поэзия «сумеречников» лежит между модерном с даннунцианским вкусом и радикальными авангардными направлениями. В названии и первых опытах школы отразились как оппозиция господствующему стилю («усталость» итальянской поэзии от величественного солнца Д'Аннунцио), так и невозможность окончательно одолеть эту титаническую силу. В мифах сумеречных поэтов наряду с сильным влиянием французских символистов (М. Метерлинка, Ф. Жамма) прослеживалась неизбывная зависимость от Дж. Пасколи и Г. Д'Аннунцио. Облечь классический миф в облегченную ироничную форму отважился еще совсем юный Гвидо Гоццано (1883–1916). Как позже напишет Э. Монтале, «Гоццано был первым из поэтов XX в., кому удалось переплыть Д'Аннунцио и причалить к своему берегу»[286]. Гоццано осторожно подошел к краю гностической бездны литературного пространства своего времени.

---

[283] *D'Annunzio G.* Laudi del cielo, del mare, della terra, degli eroi. Vol. II. P. 218-219.

[284] *De' Medici L*. Comento de' miei sonetti // L. de' Medici. Tutte le opere, a cura di P. Orvieto. Roma: Salerno Editrice, 1992, V. I. P. 372-376.

[285] Подробнее о значении орфической традиции в творчестве Лоренцо Медичи и его современников см. в: *Martelli M.* Il mito d'Orfeo nell'età laurenziana, in Orfeo e l'Orfismo. «Atti del Seminario Nazionale, Roma- Perugia, 1985-1991», a cura di A. Masaracchia, Roma: Gruppo editoriale internazionale, 1993. P. 332-333.

[286] *Montale E*. Gozzano, dopo trent'anni // E. Montale. Il secondo mestiere. Prose 1920-1979, a cura di G. Zampa, Milano: Mondadori, 1996. V. I. P. 1279.

Горько шутя, он указывает на то, что миф – это *последняя граница человеческой веры*. Если культура утопает в мифологии, то, надо полагать, иной веры, кроме предела коллективного бессознательного, для нее не осталось. Однако все кумиры однажды превратятся в симулякры, как древние боги и герои превратились в каменные статуи парковых аллей. В стихах Гоццано Орфей – лишь мраморное изваяние в ряду других мифологических персонажей: «…весь легион / еще одной мертвой веры: / идолы покровители / прекрасного античного мифа, / моей тоски бесконечной / единственные утешители»[287].

Примечательно, что вскоре на фоне общей нестабильности течений и настроений в литературном искусстве эпохи культурное сознание нации больше не стремилось избрать среди достойнейших поэта «номер один»; это место благополучно было отдано философу и критику Бенедетто Кроче[288]. Его концепция искусства как «чистой интуиции» отвергла равно как политизированные декадентские мифы, так и деконструктивную поэтику футуризма.

Статья: *Фатеева А.С.* Орфическое визионерство и альтернативный футуризм Дино Кампаны // Уникальные исследования XXI века. – 2015. – № 9 (9). – С. 21–41.

* * *

Орфическое визионерство и альтернативный футуризм

Дино Кампаны.

«В то холодное утро он пришел совсем без верхней одежды, в какой-то старой шляпе в форме горшка, в домашней полушерстяной накидке, похожей на те, что носили крестьяне и пастухи полвека назад; на ногах – пара дырявых стоптанных башмаков и гамаши, которым не дано было скрыть, как сильно коротки ему брюки, желтоватые из необыкновенно тонкой ткани в цветочек, что в точности напоминала оконные занавески в домах бедняков», – так, с типично итальянской приметливостью к предметами гардероба описывал свою первую встречу с никому неизвестным Дино Кампаной лидер флорентийской группы футуристов Арденго Соффичи[289]. Впрочем, Кампане едва ли удастся стать героем своего времени; итальянская поэзия начала века буквально с пренебрежением перешагнет через него. Кампана при жизни не вошел в храм *абсолютной европейской поэзии* – его туда в гробу на своих плечах внесли поэты-герметики Э.

[287] *Gozzano G.* Il viale delle Statue (1904) // G. Gozzano. Tutte le poesie, a cura di A. Rocca, Milano: Mondadori, 1980. P. 246-247.

[288] *Debenedetti G.* Poesia italiana del Novecento. Quaderni inediti, Introduzione di P.P. Pasolini. Milano: Garzanti, 1974. P. 12.

[289] *Soffici A.* Dino Campana a Firenze // Ardengo Soffici. Opere. Firenze: Vallecchi, 1965. V. VI. P. 86.

Монтале, М. Луци, А. Гатто[290] – первые, кто увидели в «юродивом из Марради» своего *национального* «проклятого поэта», предтечу новых форм искусства и трагедии грядущей эпохи.

Вплоть до 60-70-х гг. имя Дино Кампаны встречалось в итальянской критике не слишком часто и, как правило, в сопровождении скупых замечаний об абсолютной нелитературности, примитивности, неумении ясно выражаться, о бессмысленности его стихов и откровенной кустарности стиля. «Душевнобольной, охваченный поэтической горячкой»[291], – вспоминает Джованни Папини, современник непризнанного поэта. Мысль о Кампане как о реформаторе языка и сознания в условиях национального кризиса долго не могла пробиться не столько сквозь дремучесть культуры, сколько сквозь молчание обыкновенного страха. Ведь, если принять Кампану всерьез, то невозможно обойти стороной тему мистериальной орфической поэтики и ренессансной мистики, философию Ф. Ницше и теософию Э. Шюре, эстетику романтизма и символизма. В Италии говорить обо всем этом вместе в разные периоды XX века по разным и в целом понятным причинам было не принято. Кроме признания герметиками, которое можно считать все же камерным действием, знаковым событием в истории посмертного выхода Кампаны на авансцену итальянской культуры стала книга Себастьяно Вассалли «Ночь кометы», («La notte della cometa», 1984)[292] – художественная биография поэта, основанная на письмах и других немногочисленных архивных документах[293]. Источников, сообщающих достоверные неопосредованные факты о жизни Кампаны, в действительности очень мало, в связи с чем неудивительно, что недлинная, но чрезвычайно насыщенная (в равной мере путешествиями и страданиями) история его пути обросла легендами, домыслами и противоречиями.

Творческое наследие Кампаны в материальном эквиваленте так же не велико и давно уступает значительному числу аналитических работ, что с конца прошлого века по сегодняшний день только возрастает[294]. Дино Кампана – автор одного небольшого сборника стихов и

---

[290] В 1942 г. останки Д. Кампаны были перенесены с кладбища психиатрической лечебницы в романскую базилику монастыря Сан-Сальваторе э Сан-Лоренцо а Сеттимо.

[291] Lettera di G. Papini a B. Binazzi del 15 maggio 1915 // *Campana D.* La mie lettere. A cura di G. Cacho Millet. Milano: Scheiwiller, 1978. P. 75.

[292] *Vassalli S.* La notte della cometa. Torino: Einaudi, 2010. 277 p.

[293] Можно назвать три наиболее полные документальные биографии Д. Кампаны, предшествующие книге С. Вассалли. Воспоминания психиатра Карло Париани, лечащего врача Д. Кампаны, были написаны в 1938 г. на основе бесед с пациентом (*Pariani C.* Vita non romanzata di Dino Campana: con un'appendice di lettere e testimonianze. Milano: SE, 2002. 161 p.). Федерико Равальи был другом Д. Кампаны и исследователем его творчества (*Ravagli F.* Dino Campana e i goliardi del suo tempo. Firenze: Marzocco, 1942. 197 p.). См. так же работу Джино Джеролы, поэта близкого кругу герметиков: *Gerola G.* Dino Campana. Firenze: G.C. Sansoni, 1955. 173 p.

[294] Многие мероприятия и проекты в рамках изучения творчества Д. Кампаны были реализованы при участии и поддержке научного центра Э. Консолини, существующего с 1989 г. См. подробнее: Centro Studi Campaniani “Enrico Consolini” [Electronic resource] URL: http://www.dinocampana.it/ (accessed: 12.07.2015). Среди многочисленных современных исследований в качестве наиболее оригинального можем назвать работу писателя и литературоведа Марко Онофрио: *Onofrio M.* Dentro del cielo stellare...: la poesia orfica di Dino Campana, Roma: Edilet, 2010. 675 p.

лирических очерков в прозе, известного как «Орфические песни» («Canti Orfici», 1914), а также ряда разрозненных стихотворений, набросков, написанных в разные годы и издававшихся исключительно после смерти автора под названиями «Тетради» или «Записные книжки»[295]. Полный перевод поэтических сочинений Д. Кампаны на русский язык к настоящему моменту не опубликован[296].

До и после «Орфических песен» Кампана написал совсем немного. В его блокнотах, испещренных афоризмами Ф. Ницше, среди стихов с заметным влиянием итальянской скапильятуры, Ш. Бодлера, сумеречников и футуристов можно найти один этюд с незамысловатым говорящем названием «Простое стихотворение»[297]. В этот сонет, написанный в стиле загадки, уже тяжело больному Кампане удалось вложить целостную сущность своего поэтического послания (с насыщенной интертекстуальностью и близостью к живописи), пролить свет надежды на горькую долю своего земного пути (поэзию в бегстве и скитании по миру). В последней терцине по-прежнему – оппозиция культурной мифологии эпохи, и вызов «вечному возвращению» – вся ретроспектива неповторимой авторской *орфической поэтики*: «Когда же в скитании этом, утренним светом дыша, / Душа проснется в солнце бессмертном, / Живая и свободная, душа». В литературном плане среди массы прямых и скрытых структурных и интертекстуальных заимствований в поэзии Кампаны также находится место приему *неопределенности*, размытого видения, как у Дж. Леопради. С романтизмом Леопарди сближает Кампану болезненная рефлексия, смешение мифа повседневности с иллюзорным отражением страхов, стремление к выходу за грань сознания и поэтическая борьба бренного и запредельного. Но, если смотреть на это и другие явления не с позиции литературоведческой компаративистики, а исходя из вопроса *идеальной мотивации*, то незамедлительно выяснится, что у Кампаны в границах нового времени она фактически беспрецедентна.

---

[295] Здесь и далее ссылки будут приводиться по последнему изданию стихов Д. Кампаны: *Campana D.* Canti Orfici e altri poesie. Milano: Garzanti, 2014. 179 p.

[296] Несколько стихотворений Д. Кампаны в переводе Е.М. Солоновича см. в: Итальянская лирика. XX век. С. 66-71. Есть информация о готовящейся к выходу книги Петра Епифанова (псевдоним Виталия Леоненко), где будет представлена не только биография поэта, но и перевод его единственного поэтического сборника. См. подробнее: *Епифанов П.* Дино Кампана. Орфические песни. Перевод, вступительная статья, «Иностранная литература» 2012, №10 [Электронный ресурс] // Журнальный Зал. Из бедующей книги. URL: http://magazines.russ.ru/inostran/2012/10/k3.html#_ftn2 (дата обращения: 17.07.2015). *Он же:* Последний германец Италии. [Электронный ресурс] // Частный Корреспондент. Суббота, 1 марта 2014 года. URL: http://www.chaskor.ru/article/poslednij_germanets_italii_26955 (дата обращения: 17.07.2015). Также нам известен почти полный перевод «Орфических песен» Виталием Леоненко: Дино Кампана. Орфические песни [Электронный ресурс] // Виталий Леоненко. Стихи.ру. URL: http://www.stihi.ru/avtor/mattino&book=3#3 (дата обращения: 17.07.2015).

[297] *Campana D.* Poesia facile (Quaderno, XI) // *Campana D.* Canti Orfici e altri poesie. P. 100. См. Приложение №2.1. Литературный перевод с итальянского языка наш – *А.Ф.*

Его *орфизм* очень близок к самому современному толкованию оригинального понятия – это мировоззренческое течение, школа мысли. Орфическая мотивация – желание обновления, движимое *верой*. Заметим, что именно вера и искренность отличают истинно футуристическое мышление Кампаны от идеологического авангардного футуризма; между ними великая пропасть. Эта мотивация как оправдание учения и вообще всех действий и событий в жизни поэта определяет соответственно его творчество, равно как нигилистическое томление определяет поэзию Дж. Леопарди, а католическая этика – прозу А. Мандзони. Близость Кампаны к авангарду существует только на уровне практики (поэтических приемов); теоретические воззрения тех же футуристов ему были чужды: «Я не раз писал пляшущие футуристические строфы, но футуристом никогда не был. Стихи футуристов фальшивы. Это импровизация без цвета и без гармонии… А я вроде как занимался искусством», – будет вспоминать Кампана[298].

«Орфические песни» пропитаны *мистикой* и опять же особенным кампановским *ницшеанством*[299]. Оба эти замечания в связи с текстом Кампаны требуют уточнений. Мистика возвращает к дискуссии о вере. Вера Кампаны неотделима от трагической мифологизации его фантазии и апокалиптической диалектики его времени. Кампана не заимствующий и подражающий, он – *чувствительный*. Многочисленные цитаты и аллюзии в его работе создают бесконечный ирреальный лабиринт, филологическое метание по которому приводит только к другим текстам, но мало что объясняет в тексте самого сборника. В этом вопросе попытаемся придерживаться тезиса о той же орфической мотивации: Кампана собирает разрозненные части мировой поэзии в разных временных срезах в единую цепь своего путешествия, слагая гимн первозданной чистоте искусства.

Сочинениями Ницше[300] Кампана увлекся, будучи студентом Болонского университета. Он владел пятью европейскими языками и читал немецкую, английскую, французскую и испанскую литературу в оригинале[301]. Особый интерес вызывала ницшеанская Библия – философский роман «Так говорил Заратуштра». В поэтических набросках Кампаны есть незаконченная строфа, напоминающая вольный перевод слов Заратуштры о человеке как канате над пропастью между

---

[298] *Pariani C.* Vita non romanzata di Dino Campana. P. 42-43.

[299] Cfr. *Galimberti C.* Dino Campana. Milano: Mursia, 1967. P. 135. («орфизм Кампаны происходит прямо из “Рождения трагедии” Ницше»).

[300] Подробнее о влиянии Ф. Ницше на творчество Д. Кампаны см. в: Dino Campana sperso per il mondo. Autografi sparsi 1906-1918, a cura di G. Cacho Millet, Firenze: Olschki, 2000. P. 174-176.; *Bonifazi N.* Campana e Nietzsche // *Id.* Dino Campana. Roma: Edizioni dell’Ateneo, 1964. P. 21-71.

[301] Lettere di un povero diavolo, Lettera del ’15 di Campana a Emilio Cecchi // I portici della poesia: Dino Campana a Bologna (1912-1914), a cura di M.A. Bazzocchi e G. Cacho Millet, Bologna: Patròn, 2002. P.44. Cfr. *Soffici A.* Ricordi di vita artistica e letteraria, Firenze: Vallecchi, 1942. P. 148. Cfr. *Id.* Lettera alla rivista “La difesa dell’arte” dell’[estate 1910] // *Campana D.* Souvenir d’un pendu. Carteggio 1910–1931, con documenti inediti e rari, a cura di G. Cacho Millet, Napoli, 1985. P. 46.

животным и сверхчеловеком и о роле духа в переходе по этому *мосту*[302]. В представлении Кампаны суть *перехода* была далека от шика рафинированной поэзии Д'Аннунцио; его путешествие – это тайные орфические бдения в сумерках поэзии века, переход через пустыню Заратуштры. Ницшеанство совсем иначе вписывается в рамки ущербной жизни Кампаны, жизни вовсе не сверхчеловеческой. Общие места, перекличка цитаций – все это можно обнаружить в изобилии[303], однако вульгарно-националистическое, манерное прочтение Ницше Д'Аннунцио лишь предшествует прочтению Кампаны, но уже не работает в качестве определяющей доктрины[304]. Кампана действительно перенимает у Д'Аннунцио орфико-ницшеанскую эклектику, декоративность образов, почерпнутую большей частью из прозы, но вместо даннунцианского хорошо сыгранного спектакля у Кампаны из несценического беспорядка мыслей, из хаоса вакхических ритмов в муках рождается порядок – мелодия. Он воистину исполнен стремления к аполлонической красоте, к преодолению дионисийского опьянения материальностью человеческой природы. «Дионисийская материя и аполлоническая форма»[305], – написал критик об «Орфических песнях». Свободный стих и лирическая проза Кампаны стали прелюдией герметической поэзии. Но это не просто свободный стих в случайной данности; это стих, показывающий всю *трудность своего освобождения*. Несовершенное, алогичное по форме, творение, безусловно, было генетически связано с Пасколи и Д'Аннунцио, а географически – с Италией, но уходило дальше и глубже. Не в наивный идеализм, как это всегда можно расценивать, а к хтонической первооснове поэзии, к моменту рождения, оцвечивания и озвучивания вещей: «…шепот воды под обнаженными скалами, еще прохладной подземных глубин. Я узнаю дивную музыку моей памяти, не помня ни единой ее ноты: знаю, что называется она уход или возвращение. Узнаю со сладостной ностальгией картину, потерянную в расцвете эпохи флорентийского искусства: Блудный Сын под тенью деревьев родительского дома. Литература? Не знаю. Помню, что вода была такой»[306].

---

[302] *Campana D.* Taccuinetto faentino inedito. A cura di Domenico De Robertis, prefazione di Enrico Falqui. Firenze: Vallecchi, 1960. P. 69. Ср.: «Человек – это канат, протянутый между животным и Сверхчеловеком, это канат над пропастью. <…> Я люблю того, кто не оставляет для себя ни единой капли духа, но жаждет быть всецело духом добродетели своей: так, подобно духу этому, проходит он по мосту». *Ницше Ф.* Так говорил Заратуштра. Ницше Ф. Собр. соч. в пяти томах. Т. 3. С. 23-24.

[303] Cfr. *Sitzia S.* La poetica orfica nella tradizione letteraria italiana. [Electronic resource] // XI congresso dell'ADI Gli scrittori d'Italia. Il patrimonio e la memoria della tradizione letteraria come risorsa primaria. Napoli 26-29 settembre, 2007. URL: http://www.italianisti.it/FileServices/155%20Sitzia%20Susanna.pdf (accessed: 12.07.2015).

[304] Cfr. *Turchetta G*. Cultura di Dino Campana e significati dei «Canti Orfici», «Comunità», XXXIX, № 187, novembre 1985. P. 413.

[305] *Bejor M.* Dino Campana a Bologna (1911-1916), Bagnacavallo: Societa Tipografica Editrice, 1943. P. 24.

[306] *Campana D.* Ritorno // *Campana D.* Canti Orfici e altri poesie. P. 44.

Основной миф Ницше, концепцию вечного возвращения, Кампана связывает с кульминационным моментом мифа об Орфее: «В круге стремительного вечного возвращения образ умирает мгновенно»[307]. Этот ницшеанский афоризм принципиально важен для понимания мифопоэтики «Орфических песен», текста, где имя Орфея не встречается ни разу. Доверяя утверждению Э. Монтале, сразу заметим, что функциональность орфического мифа в этом тексте не ограничивается кичливым названием[308]. Само же название, оставаясь предметом современной исследовательской полемики, так или иначе связано с тернистой историей создания «Орфических песен».

Работа над сборником велась примерно с 1905 г. Когда в 1913 г. Кампана знакомится с футуристами и отправляется в Милан (центр итальянского футуристического движения) он говорит о почти готовой книге[309]. По возвращении в Болонью Кампану ждет травля в университете, где его встретят как анархиста и сумасшедшего, затем – переезд в Геную ради попытки сменить место учебы. В Генуе проблемы только усугубляются[310]. «Я тот бедный дьявол, который пишет, как чувствует… Может быть, вы захотите услышать…»[311], – поэт отправляет несколько стихотворений в журналы «Lacerba» и «Voce», но как флорентийские футуристы, так и сам лидер движения Ф.Т. Маринетти печатать стихи отказываются. От невыносимой жизни Кампана бросает химический факультет и скрывается в родных горах Марради. Там же будет завершена рукопись, изначально названная «Самый длинный день» и увенчанная тем самым ницшеанским подзаголовком: «И будто чистый дух проходит по мосту». Именно с этой работой Кампана, уже похожий на нищего бродягу, придет в редакцию «Lacerba» к Дж. Папини, с которым был лично знаком[312]. Папини пообещает помочь с печатью сборника, но обещания не сдержит, а вскоре и сама рукопись Кампаны будет утеряна[313]: «Папини и Соффичи были

---

[307] *Campana D.* Storie II in *Id*.: Opere e contributi, a cura di E. Falqui, prefazione di Mario Luzi, note di Domenico De Robertis e S. Ramat. Firenze: Vallecchi, 1972. P. 444.

[308] Cfr. *Montale E.* Sulla poesia di Campana / «L'Italia che scrive», a. XXV, settembre-ottobre 1942, № 9-10 // Sulla poesia, a cura di G. Zampa. Milano: Mondadori, 1997. P. 256.

[309] *Bonifazi N.* Introduzione a Canti Orfici // *Campana D.* Canti Orfici e altri poesie. P. XIV.

[310] Сам этот город был очень значим для творческой реализации Д. Кампаны. Именно из Генуи он пишет в адрес флорентийских футуристов обличительное письмо, клеймящее их новую академическую манеру, что в исполнении Дж. Пипини Кампана счел более мерзким, чем откровенное хулиганство: «Если я скажу Вам, что Вы философ, что Вам удалось им казаться … то Вы уж не постесняться плюнуть в морду тому эстетическому чувству, что послужило основой пропаганды Вашего фальшивого и вырождающегося искусства. Если в искусстве Вы больше ничего не понимаете, то выбирайтесь из Флоренции, из этого рассадника занудства, и приезжайте сюда в Геную; и, если Вы человек действия, то сама жизнь Вам скажет это; если Вы художник – Вам это скажет море» (Lettera a Giovanni Papini del Maggio 1913 // *Campana D.* Souvenir d'un pendu. P. 53).

[311] Lettera a Giuseppe Prezzolini del 6 gennaio 1914 // *Ibid.* P. 55.

[312] Lettera a Emilio Cecchi del 13 marzo 1916 // *Campana D.* Souvenir d'un pendu. P. 139.

[313] Первый вариант «Орфических песен» был обнаружен только в 1973 г. среди бумаг А. Соффичи. Cfr. *Ibid*. P. 350.

сообщниками в этом убийстве, когда я доверчиво отдавал им в руки единственное свидетельство моего существования»[314]. Несколько раз молодой поэт писал в редакцию «Lacerba»[315], но ответа не последовало. Тогда Кампана решает восстановить текст сборника по памяти[316]. Сейчас очевидно, что, если бы «Орфические песни» были изданы по первоначальному замыслу, то они никогда не стали бы той книгой, которой им все же суждено было стать. В отчаянном припоминании своих стихов автор многое подверг критическому переосмыслению, были добавлены пятнадцать новых песен, структура и содержание сборника приобрели известную мистериальную глубину[317]. В июне 1914 г. Кампана, буквально одержимый желанием напечатать свою книгу, издал сборник на собственные скромные сбережения (110 лир)[318]. Так был оценен неоценимый дар итальянской литературе XX в. – «Орфические песни», вышедшие тиражом 1000 экземпляров на самой плохонькой бумаге, которую только можно себе вообразить.

Помимо обновленного названия, у сборника появился другой подзаголовок: «Трагедия последнего германца в Италии», а также посвящение германскому императору Вильгельму II. В условиях уже назревшего европейского конфликта и надвигающейся Первой мировой войны подобную литературную дерзость в лучшем случае можно было расценивать как вспышку душевной болезни. Кампана, прекрасно осознавал опасность, исходившую от его вдохновенной честности, и, по легенде, вскоре был вынужден собственноручно вырывать страницу с посвящением из каждой книги «Орфических песен»[319]. Он называл анархический подзаголовок недоразумением, следствием своей политической незрелости и юношеской неврастении[320]. Но в действительности объяснение было иным. Кампана вложил в «Орфические песни» идею *единения* в самом масштабном понимании; ее философский посыл сводился к слиянию немецкого духа с латинской традицией: «Я хотел показать, что в моей книге сохранена чистота Германца (идеального, а не реального), которая и стала причиной гибели германцев в Италии <…> Я идеалистически искал родину, будучи ее лишенным. Я выбрал Германца как

---

[314] Lettera a Emilio Cecchi del 13 marzo 1916 // *Campana D.* Souvenir d'un pendu. P. 141.

[315] Lettera a Giovanni Papini del 4 febbraio 1914 // Ibid. P. 59.

[316] Lettera a Emilio Cecchi del 13 marzo 1916 // *Ibid.* P. 140.

[317] Сравнительный анализ рукописи 1913 г. с вариантом «Орфических песен» 1914 г. см. в: *Asor Rosa A.* "Canti Orfici" di Dino Campana // Letteratura Italiana Einaudi. Le Opere. Vol. IV.I, a cura di Alberto Asor Rosa. Torino: Einaudi, 1995. P. 32-36.

[318] Cfr. *Cacho Millet G.* Dino Campana fuorilegge. Palermo: Novecento, 1985. P. 117. Cfr. *Campana D.* Lettera a Luigi Bandini della [primavera 1 914] // *Campana D.* Souvenir d'un pendu. P. 60-61.

[319] Cfr. *Asor Rosa A.* "Canti Orfici" di Dino Campana // Letteratura Italiana Einaudi. Le Opere. Vol. IV. P. 32. Cfr. *Bonifazi N.* Introduzione a Canti Orfici // *Campana D.* Canti Orfici e altri poesie. P. XVII.

[320] «В моей книжице были только патриотичные стихи, а посвящение Вильгельму II могу объяснить лишь путаницей в голове» (*Campana D.* Lettera a Carlo Pariani dal manicomio di Castel Pulci del 22 ottobre 1927 // *Campana D.* Souvenir d'un pendu. P. 240.

представителя высочайшей духовности (Данте Леопарди Сегантини)»[321]. Нетрудно заметить, что «германцы», выбранные Кампаной для примера, были исключительно итальянского происхождения. Как бы то ни было, но именно после выхода «Орфических песен» в жизни поэта наступает короткий период, когда он получает минимальную долю внимания со стороны интеллектуальной элиты своего времени[322]. Дальше катастрофы истории осложнятся надломами в личной жизни и тяжелой болезнью автора. А пока Кампана, не сполна понятый как поэт, совершенно ясным умом с прискорбием, но в запальчивой надежде осознавал шаткость и фальшь духовного мира новой Италии на фоне разрастающегося пожара войны[323].

Возвращаясь к вопросу о связи «Орфических песен» с Орфеем или орфизмом, отметим, что четкого ответа он поныне не имеет. Например, одна из последних гипотез, выдвинутая Стефано Дреи, подводит к тому, что орфическое название – не более чем плод юношеских воспоминаний о кафе «Орфей» в Фаэнце, где Кампана провел лицейские годы[324]. Однако в этом оригинальном и обстоятельно аргументированном предположении С. Дреи не рассматривает подробно связь структуры сборника с древнегреческими «Орфическими гимнами» (автор, думаем, справедливо исключает возможность знакомства Кампаны с этим произведением), а также осознанно оставляет в стороне известный факт: Кампана читал «Великих посвященных» Э. Шюре[325]. Между Дионисом, «Солнцем посвященных», и Орфеем, сошедшим в Аид, – прямая связь[326]. Таким образом, на наш взгляд, не совсем верно ограничивать интернациональный вкус к поэзии и идею Орфея у Кампаны «Георгиками» Вергилия из школьной программы. При этом,

---

[321] Lettera a Emilio Cecchi del 13 marzo 1916 // // *Campana D.* Souvenir d'un pendu. P. 143. При цитировании сохранена авторская пунктуация.

[322] Cfr. *Vassalli S.* La notte della cometa. P. 177.

[323] «Франция одна не справится, она уже погрязла в сильно деформированной немецкой культуре, и эту деформацию она не сможет преодолеть. Мы тоже стали жертвами этой трагедии и именно в тот момент, когда в Италии, где по сей день нет иной культуры, кроме университетской, новая культура могла сложиться…» (Lettera a Ardengo Soffici del 12 maggio 1915 // *Campana D.* Souvenir d'un pendu. P. 83-84.) «Старый французский аристократический дух может вновь повести за собой европейскую культуру, как это было всегда, о чем свидетельствуют даже немцы (Бетховен, Ницше). Если бы это произошло, если бы эта обожаемая культура вернулась, клянусь Вам, я без сожаления отдал бы за это жизнь. У всех великих немцев было это предчувствие. Это идеал музыки, идеал средиземноморского искусства, который Ницше находил у Бизе <…> Но кто, простите, поймет то, о чем мы говорим? Кто примет, прочувствует эти вещи, а не надругается над ними с животным неистовством нуворишей? Нас болтает на корме, как Италия болтается в стихах Д'Аннунцио, который, бедняга, ничего не смыслит в новой Европе. Какая скорбь видеть эту великую культуру в руках посредственностей» (Lettera a Giuseppe Prezzolini del 4 ottobre 1915 // *Ibid.* P. 97-98).

[324] *Drei S.* Orfeo, Ofelia e una piazza (con un'ipotesi sul titolo dei Canti Orfici), in "La Piè" LXXXII (2013), №1. P.10-15.

[325] *Ravagli F.* Dino Campana e i goliardi del suo tempo. P. 126-127. Н. Бонифаци даже называет «Великих посвященных» основным литературным источником «Орфических песен» (Cfr. *Bonifazi N.* Dino Campana. P. 93). Подробнее о текстуальных пересечениях Кампаны с автором «Великих посвященных» см. в: *Martinoni R.* Dino Campana. La Chimera di Orfeo // Il mito nella letteratura italiana. IV. L'età contemporanea. P. 225-241.

[326] Cfr. Schuré E. Les Grands Initiés. Esquisse de l'histoire secrète des religions. Paris: Perrin, 1931. P. 262. Согласно Равальи, Кампана сам объяснял ему смысл названия сборника, говоря об орфических мистериях и дионисийстве. Cfr. *Ravagli F.* Dino Campana e i goliardi del suo tempo. P. 127.

версия итальянского исследователя наводит на мысль, которая вполне может примирить полярные мнения. Принцип работы Кампаны походит на таинственный эксперимент с *химией памяти*, т.е. хтонический принцип чистого искусства. Химия, которую Кампана изучал в университете, перерождается в синкретичную интеллектуальную алхимию. *Запоминать* – именно такое определение поэзии даст Иосиф Бродский уже во второй половине XX века[327]. Кампана обращается со словом и образом как с объемными многомерными конструктами, накапливающими информационные слои в разных культурных контекстах. Более того, каждый элемент, каждая характеристика «Орфических песен» отвечает правилу вспоминания, соединения свершенного со свершающимся. Так, «Орфические песни» – это и древние, приписываемые Орфею гимны, и «Канцоньере» Петрарки, и отражение сакрального путешествия Данте, и «бесконечность» Леопарди, а также мировая поэзия, живопись, музыка в безвременном диалоге[328]. В этот ряд свободно встает и фаэнтинское кафе «Орфей» с хозяйкой Офелией, потому что реальная жизнь автора – это тоже одна из граней его мифопоэтического интертекста.

Идея влияния европейской живописи, в том числе авангардной, на формирование философского стержня «Орфических песен» все больше привлекает исследователей[329]. Кампана вслед за импрессионистами берет от образа и цвета первое впечатление, его пейзажи и фигуры порой выстраиваются из неосязаемых цветовых пятен (М. Спинелли), но гораздо ближе к металингвистическому корню поэзии Кампаны оказывается кубизм, ставший популярной темой флорентийских футуристических журналов за год до публикации «Орфических песен»[330]. Эти журналы Кампана, несомненно, читал. Кубисты проповедовали новую эру живописи, живописи с философскими задачами. Искусство становилось всецело ментальным инструментом, призванным помочь сознанию преодолеть кажущуюся феноменологическую оболочку вещей и проникнуть в их суть: «Виноградные грозди на полотнах больше не привлекали птиц», – писал

---

[327] *Бродский И.А.* «Определение поэзии» // Иосиф Бродский. Сочинения. СПб.: Пушкинский фонд, 1992. Т. 1. С. 30.

[328] Кампана писал об искусстве в ницшеанском духе: «Ценность искусства не в его цели, а в направленности его связей; момент их слияния и есть великое искусство: великое искусство, как и великий человек, это мост» (*Campana D.* Taccuinetto faentino // *Id*. Taccuini, edizione critica e comment di F/Ceragioli, Pisa: Scuola Normale Superiore, 1990. P. 237. Cfr. *Ibid*. P. 308).

[329] См., напр.: *Verdenelli M.* Campana e le avanguardie // Bibliografia campaniana, Ravenna: Longo, 1985. P. 99-129; Dino Campana: una poesia europea musicale colorita: giornate di studio. Macerata, 12-13 maggio 2005, a cura di Marcello Verdenelli, Macerata: EUM, 2007. 323 p.; *Panella G.* Dino Campana: La poetica dell'orfismo tra pittura e sogno, 12 febbraio, 2008. [Electronic resource] // Retroguardia 2.0- Il testo letterario quaderno elettronico di critica letteraria a cura di Francesco Sasso e Giuseppe Panella URL: https://retroguardia2.files.wordpress.com/2008/04/dino-campana-la-poetica-dellorfismo-tra-pittura-e-sogno-giuseppe-panella.pdf (accessed: 12.07.2015); *Spinelli M.* Campana tra poesia e pittura: il suono nuovo di Dino Campana // Chroniques italiennes web 23 (2/2012). [Electronic resource] // Chroniques italiennes. Numéro 23 (2/2012) Série Web. URL: http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/Web23/Spinelli-Campana-tra-poesia.pdf (accessed: 12.07.2015).

[330] *Soffici A.* Cubismo e oltre // Lacerba, I, 2, 15 gennaio 1913. P. 10-11; Lacerba, I, 3, 1 febbraio 1913. P. 18-19; Lacerba, I, 4, 15 febbraio 1913. P. 30-32. Boccioni U. I futuristi plagiati in Francia // Lacerba, I, 7, 1 aprile 1913. P. 66-68.

Жан Кокто[331]. Кубисты стремились изображать вещи *интегрально* (А. Соффичи), т.е. предмет представал не в традиционной перспективе, открывающейся зрению с одной точки, а в совокупности радиальных перспектив, сведенных на одном полотне единовременно и объемно. Кампана тоже уходит от линеарности и выстраивает свое путешествие между *ренессансным хронотопом*[332] и *авангардной гносеологией*. Несколько действий и разновременных образов сходятся на одном плане (равно как обыденная лексика у Кампаны окружена архаичным поэтическим языком), или видение одного предмета дается в разных плоскостях. Примеров этого решения очень много, они почти на каждой странице «Орфических песен»: «…твой запах закрывал мне очи пеленою; я не видел твоего тела (нежный и терпкий запах…); там, в большом нагом зеркале, в большом обнаженном зеркале, завешенном фиалковым дымом, в высоком поцелуе горящей звезды, был прекрасный, прекрасный дар некоего бога; <…> и не были видны звезды, и не было Бога в фиалковом вечере любви; но ты, легкая, ты сидела у меня на коленях, ночная кариатида чарующего неба. <…> Мы отворили окно в ночное небо. Люди словно бродячие призраки; они бродили точно призраки; и город – улицы, церкви, площади – как бы через невидимую мелодию, что возникала из этого брожения, складывался в один ритмический сон. <…> Какой же мост, – безмолвно вопрошаем мы, – какой же мост перекинули мы в беспредельное, что все предстало перед нами тенью вечности? В каком сне будет нам дано утолить тоску по нашей красоте? Луна в своем старинном платье поднималась за силуэтом византийского храма»[333]. Принцип дискретизации и последующего собирания образа оправдывает загадочные постоянные *повторы*, столь типичные для стихов и прозаического текста Кампаны. В повторении усиливается эффект неизменности: либо в синхронном плане, где улавливается метафизика вращения объекта, либо в диахронном присутствии одних и тех же элементов (цветов, пейзажей, людей, эмоций) в разных картинах. При этом, на наш взгляд, надежнее подчеркивать своеобразие и независимость «живописных» приемов Кампаны, нежели множить точки соприкосновения его поэтики с опытами художников-авангардистов. В частности, вышедший из кубизма орфизм Робера Делоне и орфизм Кампаны, на близости

---

[331] *Cocteau J.* Cit.: *Menna F.* La linea analitica nell'arte moderna, Torino: Einaudi, 1984. P. 40.

[332] Ср.: «…прямая перспектива в ренессансной живописи очень условная, неправильная, ее оптическая непрерывность иллюзорна – это художественное ощущение единства двух или трех планов, на деле дискретных по отношению друг к другу; разные пространства "ведут" принадлежат также и разным временам, их дискретность пространственно-временная <…> Можно бы, пользуясь термином М.М. Бахтина, сказать, что характерно-ренессансный "хронотоп" размещается всегда на границе двух ведут, а потому и на границе времени и вечности, небесного, где происходят слияние и спор наличного, обозримого разнообразия – и бесконечной возможности разнообразия» (*Баткин Л.М.* Леонардо да Винчи и особенности ренессансного творческого мышления. М.: Искусство, 1990. С. 305-306).

[333] *Campana D.* Il viaggio e il ritorno III // Campana D. Canti Orfici e altri poesie. P. 17-18. Перевод с итальянского Виталия Леоненко.

которых настаивает П. Бигонджари[334], – принципиально разные явления, сближающиеся по факту колористической одержимости, вибрирующего диалога цветов и слов. Орфизм Делоне в 1912 г. в своей чистой эстетической ирреальности был прямо объявлен искусством *pas mystique*[335], в то время как мифопоэтика Кампаны, так же осознающего, что *видимое* не может отграничивать область *познаваемого*, в повороте к незримому, запредельному немыслима без мистериального оттенка дионисийства.

Структурно «Орфические песни» коррелируют одновременно с дантовской концепцией катабасиса-анабасиса и с мифом об Орфее[336]. Архетип визионерского путешествия в потусторонний мир у Данте также соединяется с катарсическим перерождения поэта в «Новой жизни», где особенно сильна тема воскрешения образа в памяти через принятие Любви и Смерти как необходимых состояний для духовного восхождения к Вечности. Если у Данте этот процесс рефлексивный и познающий, то у Кампаны он ближе к провалу в бессознательное, в стихийный поток за пределами авторского «я», поток, в котором нет грани между поэзией и прозой. Средневековое сошествие в ад абсолютно мифологично, иллюзорно с позиции логического мышления, несмотря на то, что в ходе повествования Данте сообщает колоссальное количество исторически достоверной информации. Относительно путешествия-инициации Кампаны исследователям трудно делать однозначные заключения. Его «Орфические песни» – это *реальность* или *плод мятежного сна, медитативного озарения*? Память поэта постоянно апеллирует к реальности[337], но все, что он видит, предстает в измененном свете, образы будто частично застревают в сюрреалистическом коридоре, где *время остановилось*. Это мгновение жизни глазами Орфея-Заратуштры, который через суггестию, древнейшую тропу очищения

---

[334] Cfr. *Bigongiari P.* La materia plastica di Dino Campana // *Id.* Poesia Italiana del Novecento, Firenze: Vallecchi, 1965. P. 45.

[335] "Не мистическое" (*фр.*) *Delaunay R.* Du cubisme à l'art abstrait. Paris: S.E.V.P.E.N., 1957. P. 168. Целью орфизма становилась абсолютная чистота живописи, где цвет наделялся исключительно конструктивной функцией. Неизбежным следствием этой установки было прогрессирующее отдаление сущности предметов от зрительной реальности. Высшей миссией художника Делоне считал перевод чувственных и интеллектуальных ценностей в такую форму, которая будет гарантированно впитана сознанием общества. Cfr. *Francastel P.* L'*introduction // Ibid*. P. 10. Cfr. *Apollinaire G.* I pittori cubisti. Meditazioni estetiche, trad. it. di Franca Minoia, Milano: SE, 1996. P. 26.

[336] См. подробнее об «орфизме» Данте и Кампаны в: *Bonaffini L.* Campana, Dante e l'orfismo: componenti dantesche nei Canti orfici. // Da Italica, LVIII (Winter), 1981, № 4. P. 264-280.

[337] Пейзажи и люди, описанные Кампаной, гораздо чаще являются реальными. Показательно в этой связи исследование Джованни Ченакки, представляющее собой, с одной стороны, философский анализ биографии Кампаны и истории создания «Орфических песен», с другой – литературно-географический путеводитель по заповедным красотам Апеннинского полуострова. Автор буквально идет по следам Д. Кампаны от момента работы над сборником в горах Марради и обнаруживает в тексте «Орфических песен» точнейшие соответствия нетронутому временем тосканскому ландшафту. Так, интересные рассуждения о значении горного пейзажа в творчестве Ницше и Кампаны соседствуют с заманчивым приглашением насладится этим пейзажем одновременно в поэтическом и реальном измерении. См. подробнее: *Cenacchi G.* I monti orfici di Dino Campana: un saggio, dieci passeggiate. Firenze: Edizioni Polistampa, 2003. 224 p.

вечного духа и заблудшей души, ведет от Диониса к Аполлону. Только если продвижение Данте вертикально и завершается достижением желанного просветления, то в «Орфических песнях» прослеживается навеянная Ницше циклическая упорядоченность. Поэт преодолевает ее в сумерках, пронзаемых вспышками божественного света и Надеждой, но преодолеть не может. Его Эвридика не похожа на Беатриче, ведущую к раю. Она Лаура, Прозерпина, сама Поэзия, но персонифицированная в мифологических образах Сфинкса или Химеры, коварной любви, влекущей то ко дну, то к небесам.

Как и античные «Орфические гимны», и «Майя» Г. Д'Аннунцио, сборник Кампаны начинается с прозаической зарисовки «Ночь», за которой следуют семь ноктюрнов. «В моей вере все было таинством, и была "вся мысль моя – тоска по тайне звездной… вся жизнь моя – стояние над бездной". Я был красив в мучении, мятежен, бледен, истомлен жаждой; странником был я под маской мистерии. А потом я бежал. Потерялся в сутолоке гигантских городов, видел, как белые соборы, громады веры и сна, возносятся к небу тысячами шпилей, увидел, как Альпы вздымаются, словно еще более грандиозные соборы…»[338]. Здесь нет случайных фраз, каждое слово у Кампаны *ритуально*. *Вера* – это, безусловно, поэзия; *странник под маской мистерии* напоминает о пути древнего страдающего бога, о помпейских фресках на «Вилле дей Мистери», о «молодом и красивом Фаусте», который также является Кампане в ночных видениях. Но сильнее привлекает внимание цитата, оставленная автором без комментария. В письме к К. Париани Кампана пояснит, что это строчка из стихотворения «одного русского поэта времен Романовых»[339]. Несмотря на то, что подобное объяснение слишком расплывчато, исследователям удалось установить, что тем самым русским поэтом был Ю.К. Балтрушайтис (1873–1944)[340]. В начале XX века Балтрушайтис, литовец по происхождению, поэт, переводчик, писал в основном по-русски и был близок кругу символистов[341]. Поэт часто бывал в Италии, в том числе в знаменитом флорентийском кафе «Джуббе Россе», где в те времена можно было услышать все языки Европы. Именно там в 1904 г. Балтрушайтис познакомился с Дж. Папини, которого впоследствии даже взялся обучать русскому[342]. Среди многочисленных переводов Балтрушайтиса было несколько вещей Г. Д'Аннунцио, которого он очень ценил, и не исключено,

---

[338] *Campana D.* La Notte // *Campana D.* Canti Orfici e altri poesie. P. 13. Перевод с итальянского Виталия Леоненко.

[339] *Pariani C.* Vita non romanzata di Dino Campana. P. 59.

[340] См. подробнее: *Chiari L.* Un poeta russo, Campana e il suo segreto: una fonte sconosciuta dei Canti Orfici, Faenza, [Liceo Torricelli], estratto da "Studi e ricerche del liceo Toriccelli di Faenza", volume 10, 2012. P. 53-76.

[341] См.: *Иванов Вяч.* Юргис Балтрушайтис как лирический поэт. Русская литература XX века (1890–1910) / Под редакцией проф. С.А. Венгерова. Т. II, ч. 2. М.: Изд. Т-ва «Мир», 1917. С. 301-311.; *Богомолов Н.А.* На фоне эпохи // Юргис Балтрушайтис. Ступени и тропа. Автор идеи и составитель Юозас Будрайтис. М.: Baltrus, Новое издательство, 2005. С. 21-72.

[342] *Papini G.* Jurghis Baltrusaitis // Passato Remoto (1885-1914), Firenze: L'Arco, 1948. P. 155.

что поэты могли знать друг друга лично[343]. В издательстве «Скорпион» вышли первые два сборника Балтрушайтиса: «Земные ступени» (1911) и «Горная тропа» (1912). На тот же период приходится тесная дружба с итальянским политиком и журналистом Джованни Амендолой и его женой Эвой Кун, которая перевела «Земные ступени» на итальянский язык[344]. Именно эта полузабытая книга с глубокомысленным предисловием переводчицы оказалась необычайно значимой для реализации «Орфических песен». С ней, пожалуй, обнаруживается больше перекрестных мотивов, чем с творчеством Д.С. Мережковского, А.А. Блока и Андрея Белого, к которым также отсылают критики[345]. Впрочем, не исключено, что общим культурным прототекстом для Балтрушайтиса и Кампаны были стихи Д'Аннунцио. Кампана на фоне других литературных увлечений в какой-то мере примирил, «воссоединил» Пророка-безбожника с тонким верующим Балтрушайтисом. Так, посыл «Орфических песен» становится более «темным» и более сложным текстуальным наслоением. Атмосфера «ночной» части сборника отсылает к моменту сошествия в потусторонний мир, это ад Кампаны, завершающийся вестью о смерти: «…она, что проходила безмолвно и бело, она, / словно в трепете крыл голубиных, бела – / поистине, умерла. / Ты не знал… / То ночь ее смерти была, / Ночь ярмарки блудного Вавилона <…> И, сердце свое оставляя под каждою дверью, / я без любви ухожу и странствую с Нею, / С Той нерожденной, что – вот, умерла…»[346]. Здесь над бренной земной смертью возвышается смерть древней богини, умирающей и воскресающей. Именно она направляет поэта, зовет продолжить путь – «прочь от этой плесени»[347].

Пробуждение и аскетическое утешение ждет поэта в «Ла Верне». Сакральная гора, стилистически сближающая Ницше и Сезанна, предстает тем самым *мостом* между циклической суетой повседневности и недостижимым покоем вечности, неподвижностью времени. Восхождение, морфологически соотносимое с чистилищем Данте, открывает перед блуждающей душой твердыню духа, новое измерение, в которое Кампана, человек эпохи модернизма, в отличие от Данте уже не может войти. Этот путь спасения закрыт для него, он не может, погрузившись в Лету, ступить за врата рая. Но все же у Кампаны чрезвычайно сильна потребность отказа от самого себя, полного забвения своей истории ради прикосновения к иной глубине человеческой сущности, к непорочной чистоте мысли. Он достигает *своего*, не дантовского, предела этой чистоты – *смирения*. У Балтрушайтиса: «Для нас земля –последняя

[343] Cfr.: *Chiari L.* Un poeta russo, Campana e il suo segreto: una fonte sconosciuta dei Canti Orfici. P. 58.

[344] Cfr. *Amendola Kühn E.* Vita con Giovanni Amendola, Firenze: Parenti, 1960. P. 76-77.

[345] См., напр.: *Asor Rosa A.* "Canti Orfici" di Dino Campana // Letteratura Italiana Einaudi. Le Opere. Vol. IV. P. 62-63.

[346] *Campana D.* La sera di fiera // *Campana D.* Canti Orfici e altri poesie. P. 29. Перевод с итальянского Виталия Леоненко.

[347] *Campana D.* Le petite promenade du poète // *Ibid*. P. 31.

ступень... / В ночных морях она встает утесом, / Где человек, как трепетная тень, / Поник, один, с молитвенным вопросом...»[348]. Кампана приходит к этому утесу именно в Ла Верне: «…скалы каким-то безудержным законом устремлялись к небу исполинскими вершинами, но природа прежде умиротворила их, покрыв зелеными чащами, а затем очистила духом любви бесконечной; исход, смиривший мучительную жажду идеального, которой были посвящены чистые, высокие волнения моей жизни»[349]. Святилище Ла Верны – место, где «любимый итальянский святой», Св. Франциск, получил стигматы – цель *паломничества* Кампаны. В пещерном проходе, соединяющем кельи с монастырским храмом, перед ним предстают образы Вечной Женственности. Сначала это неизвестная грешница Франческа Б, оставившая настенную молитвенную надпись: «Может быть, я и не знал ее никогда; но сейчас нашел ее в конце моего паломничества, излившуюся в этом нежном исповедании здесь – так высоко и далеко от всего»; затем Пресвятая Дева, с чертами древней богини, вдохновлявшей всех великих художников: «Та, которая достойно сосредоточивает в одной себе все, которая в белом облаке своей красоты в одно мгновение повергает колени мои на землю – здесь, так высоко, в такой близости к небу. <…> Капрезе: Микеланджело, это ведь та, колени которой ты согнул, усталые от пути, что сгибает, сгибает, но не опускает их в своей загадочной позе, – как и ее древние сестры, варварские царицы, чьи тела бьются в вихре пения Данте, – варварская царица под тяжестью всего человеческого сна»[350]. Припомним, что все *варварское* у Кампаны всегда означает чистоту.

Если и есть рай в «Орфических песнях», то он неотделим от неотвратимого притяжения смерти, опасного вакхического томления, нарастающего к финалу сборника, когда в «Генуе» в уличных жрицах любви Кампана узнает древних служительниц Диониса. Это иллюзия спасения, тюрьма, возвращение ночи, возобладание мифа о смерти Орфея над дантовским триумфом веры. Точкой невозврата можно считать короткую зарисовку «Сон тюрьмы»: «В лиловой ночи слышу бронзово-смуглые песни. Комната бела и койка бела. Комната бела, заполнена потоком голосов, что умирают в ангельских колыбелях, ангельскими бронзовыми голосами полна белая комната. <…> Ныне молится мой город среди гор. <…> Еще не ночь; чуткое молчанье огня; <…> от ограды кладбища – красные глазницы, раздувающиеся в ночи; затем все будто немеет от

---

[348] *Балтрушайтис Ю.К.* На пороге ночи // Юргис Балтрушайтис. Дерево в огне. Вильнюс: Vaga, 1969. С. 122.

[349] *Campana D.* La Verna // *Campana D.* Canti Orfici e altri poesie. P. 39.

[350] *Campana D.* La Verna. P. 39-40. Сначала Кампана говорит о майоликовой композиции «Благовещение» флорентийского мастера Андреа делла Роббиа (1435–1525), украшающей алтарь «Капеллы Стигматов» в монастыре Верна. Затем упоминается город Капрезе (Капрезе-Микеланджело), где в марте 1475 года родился великий художник. Кампана сравнивает этот городок, расположенный террасами на склоне холма, с очертаниями скульптуры Микеланджело «Ночь». Действительно, их композиционная схема имеет сходство. «Варварские царицы»: Данте в V песни «Ада» описывает состояние душ грешников, которые на земле ненасытно предавались любодеянию. За этим описанием перечисляются Семирамида, Дидона, Клеопатра, Елена Троянская (перевод с итальянского и материал примечания Виталия Леоненко).

скрежета; Это мне – бежать через окно? Мне, который воздевает руки к свету!!»[351] (разрядка текста авторская – *Д. К.*). За реальностью и метафорой *тюрьмы* стоит, прежде всего, основной гносеологический вопрос; это не только биографическая, но и экзистенциальная тюрьма. Здесь снова доносится эхо из «Кочевников» Балтрушайтиса: «Уже – за последним порогом – / Нагие мы скорбно стоим, / Пред звездно-замкнувшимся Богом / С угрюмым алканьем своим <…> Вперед! – все вперед! – по безводным / Пустыням блистательной тьмы.../ Проклятье и горе свободным, / Им вновь не воздвигнуть тюрьмы!»[352]. Любовное одиночество Кампаны и его воистину христианская душа не могут ужиться и обрести покой в современном обществе. Искушение рисует перед поэтом картины ада, сделки с дьяволом в ночной агонии. Как и у В.В. Маяковского в «Облаке в штанах» эрос, требующий идеального (бессмертного), возвышенного, совращается земным (смертным): «Горит камин напротив зеркала. В бездонной фантасмагории зеркала тела нагие мелькают, немые; и тела изнуренные, и поверженные, в языках пламени, жадных и немых; и будто вне времени – белые тела, изумленные, неподвижные в печи угасшей; белая, от моего обессиленного духа отторгается безмолвно Ева: отторгается от меня, и я просыпаюсь. <…> Капля кровавого света, потом темнота, потом снова капля кровавого света, отрада погребенных. Скрываюсь в переулке; но из мрака под фонарем белеет призрак с накрашенными губами. О, Сатана, ты, который бросаешь ночных бабочек на дно перекрестков, о, ты, который кажешь из мрака отвратительный труп Офелии, о, сжалься над моим долгим мученьем!»[353].

В этой связи платоновский *миф о пещере* выступает еще одним прототекстом «Орфических песен». Орфическая мысль о материи как гробнице духа обыгрывается Кампаной не раз, например, когда он вспоминает «Узников» Микеланджело в «Ла Верне»[354]. Постоянные *тени*, страдание от *иллюзорности* чувственного мира вещей, пробуждение в *свете* – все это сближает Кампану с неоплатонизмом[355]. Другой лейтмотив – *вуаль* – соединяет в «Орфических песнях» Платона, Шопенгауэра и возвращает к стихам Балтрушайтиса. Познание для Шопенгауэра – это лишь покрывало Майи; проникнувшие за эту вуаль видят не Бога, а дьявольскую волю, которая призвана истязать, мучить философа. Напуганный увиденным, он

---

[351] *Campana D.* Sogno di prigione // *Campana D.* Canti Orfici e altri poesie. P. 63. Перевод с итальянского Виталия Леоненко.

[352] *Балтрушайтис Ю.К.* Кочевники. «Чтец-декламатор». Том 3. 1909 г. [Электронный ресурс] // Фонарь. Иллюстрированный художественно-литературный журнал. URL: http://lanterne.ru/yurgis-baltrushaytis-kochevniki.html (дата обращения: 17.07.2015).

[353] *Campana D.* La giornata di un neurastenico (Bologna) // *Campana D.* Canti Orfici e altri poesie. P. 66. Перевод с итальянского Виталия Леоненко.

[354] *Campana D.* La Verna // *Ibid*. P. 40.

[355] Cfr. Lettere di un povero diavolo. P. 413-414.

бежит прочь, в небытие. Это небытие для него – единственная юдоль. Напряжение воли есть пособничество злу. Знакомый с шопенгауэрским пессимизмом, Кампана улавливает неоплатоническую линию в поэтике Балтрушайтиса. Сначала в первом стихотворении «Земных ступеней»: «За мигом миг в таинственную нить / Власть Вечности, бесстрастная, свивает, / И горько слеп, кто сумрачно дерзает, / *Кто хочет смерть от жизни отличить*… / Какая боль, что грозный храм вселенной / Сокрыт от нас *великой пеленой*, / Что скорбно мы, в своей тоске бессменной, /Стоим века у двери роковой!»[356], а затем в «Черном солнце»: «Мой дом, мой кров — безлюдная безбрежность / Земных полей, / Где с детским плачем сетует мятежность / Души моей, — / Где в лунный час, как ворон на кургане, / Чернею я, / И жду, *прозревший* в жизненном обмане, / Небытия!»[357] (Курсив наш – *А.Ф.*). Учитывая, что платонизм – это философская версия орфизма, вспомним, что Дионис-Загрей, прежде чем титаны растерзали его, скрывался от них так же в *пещере*. В пещере титаны жарили на костре тело растерзанного бога, не ведая, что часть его жива, не имея веры в то, что он возродится. Поэт, несущий в сердце Любовь, входит в омут мистерии и вместе с метаморфозами безумия, со смертью обретает имя героя и *бесконечность*. Чистая поэзия выступает философским основанием «Орфических песен». Это *Поэзия*, какой ее видел Кампана: синтез музыки и живописи, платонического вдохновения и ницшеанской встречи с бессознательным. В «Картинах горного путешествия» концентрация этой «религии» позволяет отчетливо различить неоплатонический подтекст: «Найдя лишь Ничто в предначертанных странствиях бурных, / О, если бы к стенам твоим, в этом покое кристальном, / Душу я мог положить – над зеркальным покоем, / И в нем отразилось воспоминанье / Божественной ясности, утраченной мною… / О, ты, бессмертная душа!»[358].

Аргентинская «Пампа», которую условно можно считать «орфическим» раем – только эфемерная химерическая реальность, марево от наркотического эффекта; за ним вырастают все те же нерушимые стены темницы: «Была или то смерть? Или то была жизнь? И никогда, мне казалось, никогда не должен остановиться этот поезд; в то время как мрачный скрежет железа возвещал конец пути»[359]. Путь поезда (в оригинале *destino* – "судьба") человек не в силах предопределить. Это следствие многовекового разрыва культуры и природы. Для Кампаны сакрально освобождение от оков культуры[360] ради рождения человека «неизреченно – нежно и

---

[356] *Балтрушайтис Ю.К.* Вся мысль моя — тоска по тайне звездной…// Юргис Балтрушайтис. Дерево в огне. С. 33.

[357] *Балтрушайтис Ю.К.* Черное солнце // Юргис Балтрушайтис. Дерево в огне. С. 143.

[358] *Campana D.* Immagini del viaggio e della montagna // *Campana D.* Canti Orfici e altri poesie. P. 48. Перевод с итальянского Виталия Леоненко.

[359] *Campana D.* Pampa // *Campana D.* Canti Orfici e altri poesie. P. 72. Перевод с итальянского Виталия Леоненко.

[360] «В человеке важно то, что он мост, а не цель» (*Ницше Ф.* Так говорил Заратуштра. Ницше Ф. Собр. соч. в пяти томах. Т. 3. С. 23).

страшно – воссоединенного с природой». Набросок завершается словами, отвечающими уже приведенным ранее строкам из «На пороге ночи» Балтрушайтиса: «Под бесстрастными звездами, над бесконечно пустынной и таинственной землей, от своего кочевого шатра свободный человек простирал руки в бескрайнее небо, не обезображенное тенью Никакого Бога»[361]. Это один из самых ранних этюдов в «Орфических песнях», где место «бога» совершенно очевидно, как нигде больше, занимает Ницше. Но Кампана, вероятно, настаивал именно на этом понимании рая и свободы; это не отрицание Бога, а возвращение к началу, к слиянию с Космосом. В другом времени, ограниченном забвением истины, и в другом мире, обремененном христианской этикой, героя ждет сначала участь созерцателя страданий, а затем и страждущего.

Тогда как «Сон тюрьмы» – это, с большой вероятностью, плод галлюцинаций в психиатрической лечебнице в Турне, другой очерк, «Русский», отчасти представляет собой вполне достоверный опыт Кампаны – два месяца в бельгийской тюрьме «Сен-Жиль». Однако некого *русского*, тоже реального, поэт встретил все в том же фламандском «доме здоровья»[362]. На наш взгляд, это ключевая фигура в структуре орфического мифа Кампаны. С одной стороны, русский, который постоянно «лихорадочно писал», походил на двойник самого Кампаны, олицетворял Художника (прежде всего, писателя), обреченного быть узником символической пещеры небытия, с другой же стороны, он был живым воплощением мученичества Христа, спасителя, в котором вершившие над ним суд видели *преступника*. Портрет русского дается Кампаной условно и умозрительно, в духе раннехристианской иконописи: «гость из небесных стран <…> …тревожная голова с рыжеватой бородой, изможденное, увядшее лицо со следами мучительной и опустошающей внутренней борьбы. <…> я исследовал взгляд из глубины этих мутно-серых глаз. Как мне казалось, я понимал, что их наполняет: не страх, но какое-то удивление – детское, почти бессознательное»[363]. Русский не речью, а всем существом своим выдает Кампане какую-то *тайну*, скрытую от понимания читателей. В чем тайна русского? В тексте «Орфических песен» слово тайна встречается еще только один раз – в единственной выделенной цитате из *русского поэта* Ю.К. Балтрушайтиса: «Вся мысль моя — тоска по тайне звездной…». Кампана соединяет Балтрушайтиса, певца обреченных, с самим обреченным – «русский был обречен». Весной автор узнает, что «обреченного» убили. Теперь он, Кампана, говорящий от имени Орфея, несет тяжелую тайну звезд. Смерть русского видится поэту космической жертвой. За призрачными очертаниями этого видения встают не только орфическая мистерия и библейский миф, но и пророчество гряду щей трагедии России, ее искупительного

[361] *Campana D.* Pampa // *Campana D.* Canti Orfici e altri poesie. P. 73. Перевод с итальянского Виталия Леоненко.

[362] Cfr. *Pariani C.* Vita non romanzata di Dino Campana. P. 73-74.

[363] *Campana D.* Il Russo // *Campana D.* Canti Orfici e altri poesie. P. 74-75. Перевод с итальянского Виталия Леоненко.

«сошествия в ад»: «Острая сладость, сладость мученичества – его мученичества – вытягивала мои нервы. Тревожная, склоненная над краем печи, бородатая голова писала. Перо, бегая по бумаге, скрипело лихорадочно. Зачем уходил он спасать других людей? Его портрет – портрет преступника, безумного, но непреклонного в своем благородстве, голова, которую он держал высоко, с достоинством, свойственным животному – это Другой. Улыбка. Образ улыбки, написанной по памяти. Голова девушки д'Эсте. А за ней – головы русских крестьян, все бородатые, головы, головы, снова головы…»[364].

Угнетение в пещере Платона и строптивая свобода Ницше; Кампана, будто вслед за Ф.М. Достоевским, хочет взрастить их в одной душе, охваченной *томлением жизни*. Орфическая темница – лишь мнимое небытие; в действительности это оковы бытия, которые невозможно разорвать в мыслительном процессе. За «покрывалом Майи» поэт (поэзия – это сверхчеловеческая органика) различает истину мира, но он не может перевести ее на свой «пещерный» язык иначе, как в форме *кажущегося*. Интимность, религиозность и мистериософская герметичность мифопоэтики Кампаны не раз заставляли исследователей признаваться в бессилии[365]. Его орфическая история не столь повествовательна и драматична, как греческий подлинник; лишена она и помпезного римского декора, и футуристического эпатажа. Это грандиозное начало, знавшее только свой убогий финал. «Трагедия последнего германца в Италии» завершается загадочным колофоном: «They were all torn / and cover'd with / the boy's / blood»[366], – это несколько видоизмененная строфа из поэмы Уолта Уитмена «Песня о себе». Кампана называл последние слова «Орфических песен» самыми важными словами книги[367]. Это не только автобиографический, но и мифологический ключ; следование жертвенной судьбе Орфея – судьбе поэта, несущего спасение и свет.

Фрагмент из: *Фатеева А.С.* Орфическая онтофания в интертекстуальных мотивах русской культуры конца XIX – начала XX веков // Полигнозис. 2013 – № 1-4(44). – С. 109–134.

* * *

Несказанное в сказанном: миф об Орфее как топос философской лирики XX века.

---

[364] *Campana D.* Il Russo // *Campana D.* Canti Orfici e altri poesie. P. 76. «Потрет юной маркизы Беатриче д'Эсте (1490-е гг.) – один из шедевров живописи итальянского Возрождения. Приписывается кисти Леонардо, но, как предполагают, завершен одним из его учеников. Находится в Амброзианской пинакотеке (Милан). Беатриче умерла при родах в возрасте двадцати двух лет, и портрет мог быть закончен уже после ее смерти». Перевод с итальянского и комментарий Виталия Леоненко.

[365] Cfr.*Bo C.* Nel nome di Campana // Dino Campana oggi, Firenze: Vallecchi, 1973. P. 21.

[366] «Они все были растерзаны и на них была кровь мальчика» - *англ.*

[367] Lettera a Emilio Cecchi del 13 marzo 1916 // *Campana D.* Souvenir d'un pendu. P. 142.

Прежде чем перейти непосредственно к анализу материала, полагаем, необходимо уточнить, как именно в данном контексте определяется понятие «топос», которое в современной гуманитаристике остается многозначным[368]. Аристотелевское понимание топоса как «общего места», исходного подлинника, вероятно, имело отношение к платоновскому «архетипу», однако сегодня в риторике, говоря о топосах, чаще апеллируют к оттенкам общеизвестности некого принципа, устойчивости сюжета или художественной формы[369]. Нашему подходу ближе толкование венгерского филолога Золтана Хайнади, который фактически отождествляет топос с *прасимволом,* с универсальными мифологическими понятиями из коллективного бессознательного[370]. Даже определение «архетипический» у Хайнади нам представляется излишним, поскольку топос в своей открытости и вневременности всегда так или иначе связан с архетипами. Действительно, *топос есть открытое пространство.* Но, в отличие от *локуса,* это пространство не ограничено географической реальностью; оно вмещает в себя безграничность мысли. Так, топос понимается здесь как *идеальное место разворачивания смыслов.*

Мифологема Орфея *топологически* присутствует в каждом поэтическом тексте, если учитывать, что она может принимать неосознанную и осознанную формы. В первом случае совершенно очевидно, что поэт, даже не вспоминая об Орфее, всегда следует его мифологическому дерзновенному порыву и всегда нарушает запрет богов. Потому что поэзия начинается с *несогласия* избранного с Избравшим. Вера в поэзию у того, кто «пил из Кастальского ключа» (видел лики вечности в памяти мира), беспредельна, или, во всяком случае, направленна на преодоление пределов. Словесная «игра в бисер» – не что иное, как сосуществование чувственной слабости живого разума и прикосновения к трансцендентному, т.е. игра с идентичной сценографией Орфеева ада. Когда же мифологема, образ, а иногда только имя Орфея, вводятся в лирику намеренно, то перед поэтом остается два пути: самоотождествления или отступления на позицию наблюдателя.

Русская поэзия первой половины XX века дает колоссальное количество примеров, которые вписываются в одну из представленных конфигураций. Сама эпоха Серебряного века развенчивает идею поэтического «моноголосия»: практика избрания единственного поэта-пророка, чье слово доминировало над поэтическим сознанием столетия, становится невозможной. Искусство и, в частности, литература, которая в России вплоть до новейшего

---

[368] См. подробнее: *Прокофьева В.Ю.* Категория пространства в художественном преломлении: локусы и топосы // Вестник ОГУ. 2004. № 11. С. 87-91.

[369] Ср.: *Рождественский Ю.В.* Принципы современной риторики. М.: Добросвет, 2000. С. 5; *Рубинс М.* Пластическая радость красоты: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. СПб.: Академический проект, 2003. С. 16.

[370] *Хайнади З.* Архетипический топос // Литература. 2004. №29. С. 7.

времени делила с государством власть над умами людей, принимают *диалогическую* направленность. А.А. Ахматова одним из своих «Комаровских набросков» утверждала: «Нас было четверо». Поэтом времени Ахматова назвала не только себя, но также О.Э. Мандельштама, Б.Л. Пастернака и М.И. Цветаеву: «Чудится мне на воздушных путях / Двух голосов перекличка. / Двух? …»[371]. О количестве поэтов можно спорить, но их *перекличка*, которую уловила Ахматова, безусловный феномен культуры Серебряного века. Причем важно учитывать, что это не замкнутый, а открытый диалог, разворачивающийся во времени, когда русское искусство говорит на языке мира.

В статье «Что такое поэзия?» (1903) И.Ф. Анненский, запрещая себе давать поэзии определения, все-таки, по примеру Орфея, запрет нарушает: «Она – дитя смерти и отчаяния…»[372]. Кроме пессимистической метафоры, вдохновитель акмеизма упоминает важное для понимания природы поэзии положение: ей «приходится говорить словами, т. е. символами психических актов, а между теми и другими может быть установлено лишь весьма приблизительное и притом чисто условное отношение». Поэтические произведения «не только не соизмеримы с так называемым реальным миром, но даже с логическими, моральными и эстетическими отношениями в мире идеальном»[373]. Иллюстрируя это замечание, вспомним, как сами поэты не раз пытались донести до читателя *чудо* рождения поэзии. «Мгновенный ритм - только случай»[374], – говорит О.Э. Мандельштам. «В муках и пытках рождается слово» Н.С. Гумилёва, о чем он писал и в прозе в статье «Жизнь стиха»[375] (1910). Сюда же отнесем «Определение поэзии» Б.Л. Пастернака и едва ли сполна постижимые «Тайны ремесла» А.А. Ахматовой – ее «божественную бессмыслицу» со знаменитыми строками «Когда б вы знали из какого сора…» или там же «Про стихи»: «Это — выжимки бессонниц, / Это — свеч кривых нагар, / Это — сотен белых звонниц / Первый утренний удар.../ Это — теплый подоконник / Под черниговской луной, / Это — пчелы, это — донник, / Это — пыль, и мрак, и зной»[376]. За палитрой лирики сокрыт ключевой для нашего поиска тезис: образы поэтического языка спонтанны, лабильны, они суть неповторимое движение личности в прагматическом лабиринте, необходимость поворота Орфея и желание орфического перерождения. «Создания поэзии

[371] *Ахматова А.А.* Четки. Anno Domini. Поэма без героя. М.: Олма-Пресс, 2005. С. 233.

[372] *Анненский И.Ф.* «Что такое поэзия?» // Книги отражений. М.: Наука, 1979. С. 207.

[373] Там же. С. 203.

[374] *Мандельштам О.Э.* «Отчего душа так певуча...» // Собрание сочинений в 2 т. М.: Художественная литература, 1990. Т.1.. С. 76.

[375] См.: *Гумилёв Н.С.* Жизнь стиха //Аполлон. 1910. № 7. С. 7.

[376] *Ахматова А.А.* Сочинения в двух томах. М.: Художественная литература, 1986. Т. 1. С. 193.

проектируются в бесконечном»[377], – писал Анненский. Следует разуметь, что в этом «бесконечном» – тысячи субъективных образов, носящих одно *символическое имя*, но что существенно осложняет пути поэтической вселенной – так это тысячи *возвращений* одного и того же образа-смысла, скрывающегося под пестротой масок индивидуального сознания автора.

Таким образом, рассматривая «орфические мотивы» в поэтических произведениях, мы стоим перед пристрастным выбором: признавать ли за умолчанием или упоминанием имен причастность образа к философскому полю орфического дискурса? Узкая коннотация ограничивается прямым обращением авторов к фигуре Орфея и сюжетной канве известного круга мифов. Широкая – будет охватывать ряд конгениальных первоидей, заложенных в мифологеме. С точки зрения исследовательской целесообразности именно широкая коннотация представляет особую ценность.

Орфей как герой *лирического интертекста* зачастую родственен не столько античному конструкту «русского культурного ренессанса», сколько авторскому эмоциональному означиванию действительности. Оттого небезосновательно В.П. Руднев считает, что «интертекстуальная методология во всех ее изводах есть <…> поиск “произвольных” с точки зрения здравого смысла ассоциаций»[378]. По его же словам, любой интертекст направлен в прошлое и ищет некий *утраченный объект желания*[379]. Этим объектом для поэтов Серебряного века, прежде всего, была сама Поэзия – философия «посвященных», идущая за незримой Ψυχή (греч. «душа»), за Эвридиками, которые «в круге стремительного вечного возвращения *умирают мгновенно*».

Утратив способность воспринимать ее вкус, мы имеем дело лишь с автосимволизацией, догадкой, переосмыслением, т.е. с суррогатом этой философии. Акмеистов принято сравнивать с итальянскими «сумеречниками», особенно ссылаясь на объединяющее их благоговение перед Данте. Из настоящих «сумеречников», не изменявших своему художественному принципу, долгую жизнь прожил только Марино Моретти; остальные поэты по роковому совпадению уходили очень молодыми. Что касается акмеизма, то в русской поэзии начала прошлого века, пожалуй, нет течения с более размытым определением и неустойчивой концепцией[380]. «Акмеизма нет совсем, – писал Мандельштам, – Он хотел быть лишь “совестью” поэзии. Он суд над поэзией, а не сама поэзия. Не презирайте современных поэтов. На них благословенье прошлого»[381]. Ахматова продолжала формулировать сущность этого явления, когда из тех самых

[377] *Анненский И.Ф.* «Что такое поэзия?» // Книги отражений. С. 210.

[378] *Руднев В. П.* Прочь от реальности: Исследования по философии текста. II.М.: «Аграф», 2000. С. 239.

[379] Там же. С. 283.

[380] Ср.: *Ронен О.* Осип Мандельштам // Литературное обозрение. М., 1991. № 1. С. 11.

[381] *Мандельштам О.Э.* Собрание сочинений: В 4 т. М.: Арт-Бизнес-Центр, 1997. Т. 4. С. 33.

поэтов-избранников уже никого не было в живых: «Что такое акмеизм? – Чувство ответственности, кот<орого> у символистов вовсе не было»[382]. Получается, что акмеизм, как справедливо замечает О.А. Лекманов, «не литературное направление, а почти орден праведников»[383]. Отрекаясь от символизма, вся постсимволисткая поэзия, тем не менее, не перестает быть сплавом мистики и метафизики, и язык поэзии по-прежнему «как ребус непонятен» (И.Ф. Анненский). Ведь наряду с каскадом шифров из энигматической лаборатории слова в ней – океан символов казуальной интенциональности. И «Океан без окна» – как у Мандельштама в его «Стихах о неизвестном солдате»[384]; т.е. в поэзии превалируют возбуждающие сознание «вещи в себе», супротив которых лучше текстологической эквилибристики встает наболевшее, народное: «Чужая душа – потемки».

Орфею ведома магия музыки слов, он обладатель сладкозвучной лиры – дара богов. Образ Орфея-поэта в своем колорите претерпевал те же эмоциональные перепады, что были характерны для взглядов на поэзию в целом в преддверии двух революций и после них. Дореволюционная поэзия хором пела гимны слову и полнилась верой в его мистическую силу. «В глубочайшей сущности моего творческого самоутверждения, – писал Андрей Белый в статье ««Магия слов» (1909), – я не могу не верить в существование некоторой реальности, символом или отображением которой является метафорический образ, мной созданный»[385]. Интересны в этой связи «орфические» опыты И.Ф. Анненского, «Учителя» Гумилева, Ахматовой и Мандельштама[386]. Его Незримая отождествляется с Персефоной, а поэзия (нисхождение в Аид) – жертва поэта во имя духовного созерцания музы, царицы смерти: «Зеленый призрак куста сирени / Прильнул к окну… / Уйдите, тени, оставьте, тени, / Со мной одну… / Она недвижна, она немая, / С следами слез, / С двумя кистями сиреней мая / В извивах кос… / Но и неслышным я верен пеням, / И как в бреду, / На гравий сада я по ступеням / За ней сойду»[387]. Здесь невольно всплывает в памяти «Сирень» (1900) М.А. Врубеля.

---

[382] Записные книжки Анны Ахматовой (1958–1966). М., Torino: Einaudi, 1996. С. 650.

[383] *Лекманов О.А.* Концепция "серебряного века" и акмеизма в записных книжках А. Ахматовой // Новое литературное обозрение. 2000. № 46. С. 216-230.

[384] См.: *Мандельштам О.Э.* «Стихи о неизвестном солдате» // Собрание сочинений в 2 т. Т.1. С.241. и вольное толкование строки Мандельштама «Океан без окна – вещество», в которой современный поэт И. Караулов узрел формулу эквивалентности массы и энергии А. Эйнштейна (E=mc2) [Электронный ресурс] // http://karaulov.livejournal.com/637033.html (дата обращения: 06.07.2015.).

[385] Цит. по: *Иванов-Разумник Р.В.* Александр Блок. Андрей Белый. Издательство: Чикаго, 1980. С. 153.

[386] Подробнее см. в: *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 (ред. Т. Л. Рыбальченко). Вып. 4: Судьба культуры и образы культуры в поэзии XX века. Томск: Изд-во Том. ун-та, 2002. С. 16-24.

[387] См.: *Анненский И.Ф.* «Призраки» // Избранные произведения. Л.: Художественная литература, 1988. С. 102-103.

В стихотворении «Поэту», оставшемся при жизни автора лишь в черновиках, Анненский дает метафизическую интерпретацию границ сознания современного аэда: «В раздельной четкости лучей / И в чадной слитности видений / Всегда над нами – власть вещей / С ее триадой измерений / И грани ль ширишь бытия / Иль формы вымыслом ты множишь, / Но в самом Я от глаз Не Я / Ты никуда уйти не можешь…»[388]. О. Ронен, исследуя лирику Анненского, замечает, что строки эти посвящены «проблеме “я” и “не-я” в двуедином плане художественной критики и философского критицизма. В философии термином “не-я” в смысле “объект” пользовался Фихте, заключавший в этом абстрактном понятии природу как чисто объективное, и Шеллинг, говоривший, однако, о единстве субъективного и объективного во всех сферах»[389]. К «целокупным восприятиям» призывает и Анненский. Его Орфей – прародитель поэзии, символ подлинного искусства, берущего начало из первозданной целостности мира. Апеллятив «Поэту» – не имеет точного адресата; Анненский обращает эти строки «дидактически – к обобщенному поэту» (О. Ронен), хотя некоторое время считалось, что он посвящал их Н.С. Гумилеву. Как бы то ни было, но Гумилев, вольно переводя китайского поэта, подобно Орфею, забывшему про женщин и влюбленному в одухотворенную Луну[390], будто в продолжение «Призраков» Анненского, отвечал: «Не вовсе чужой я прекрасной богине: / Ответный я чувствую взгляд…»[391].

Культурная жизнь обеих столиц накануне Первой мировой войны отличалась необыкновенной художественной насыщенностью, экспериментальной смелостью наряду с ностальгическим предчувствием скорого конца этого апофеоза творческой энергии века. Античность, равно как и в эпоху Ренессанса, не могла быть интересна в чистом виде: московский неорусский стиль, петербургский неоклассицизм изящно смешивались с модерном и символизмом. Именно на этом эстетическом фоне художник Александр Головин, хореограф Михаил Фокин и режиссер Всеволод Мейерхольд работают с труппой Мариинского театра над новой постановкой оперы «Орфей и Эвридика» К. Глюка[392]. Спектакль, в 1911 году потрясший столичную публику, ознаменовавший триумф Серебряного века на оперной сцене, вскоре так же призрачно исчез, как суждено было исчезнуть и «блистательному Петербургу». Опера К. Глюка и Р. Кальцабиджи тоже была когда-то отходом от традиции, творением на перепутье двух

---

[388] *Анненский И.Ф.* «Поэту» // Стихотворения и трагедии. Л.: Советский писатель, 1990. С. 205-206.

[389] *Ронен О.* Кому адресовано стихотворение Иннокентия Анненского «Поэту»? // Text-Symbol-Weltmodell. Johannes Holthusen zum 60. Geburstag. München, 1984. С. 453.

[390] Н.И. Новосадский, комментируя орфические гимны еще в конце XIX века, указывал на то, что, что, наследуя символику элевсинских мистерий, гимны Персефоне содержат сравнения богини с луной, и что «Орфей также приписывал этой богине свойства луны» (*Новосадский Н.И.* Орфические гимны. Варшава, 1900. С. 63.

[391] *Гумилёв Н.С.* Стихотворения и поэмы.Л.: Советский писатель, 1988. С. 17.

[392] Подробнее см.: *Хмелева Н.* Райское виденье "Наше Наследие" № 66, 2003 [Электронный ресурс] // Наше наследие. Историко-культурный журнал. URL: http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/6609.php (дата обращения: 17.07.2015).

оперных эпох, музыкальным мостом между барокко и классицизмом. Ее жизнеутверждающий финал с Амуром и воскрешением Эвридики в русском восприятии оказался очень близок иллюзорной вере во всемогущество искусства на пороге неминуемых страшных событий. Создатели новой оперы стремились не к мифологической точности и реалистичности, не тосковали по утраченной античной идиллии. «Глюк искусно сумел поместить реальное с условным в одном плане», – писал Мейерхольд[393]. Реальным был драматизм подлинного мифа, а условным – атмосфера XVIII века; эти два «хронотопа» в постановке Мариинского театра сосуществовали в коллаже, в контрастах, уводящих от «внутреннего синтеза» модерна к авангардному искусству.

Столь яркое театральное событие не могло не отразиться тогда на потоке чуткого поэтического сознания. Образ Орфея, певца Слова и божественной Любви, продолжал свое метафорическое странствие в сборниках разных авторов. В творчестве О.Э. Мандельштама периода «Тристий» (М.Л. Гаспаров) сразу несколько произведений возвращают нас к орфическому сюжету[394]. Поэта в нем, очевидно, больше привлекала «мистическая партитура» общения певца с возлюбленной, и Мандельштам по сути пишет свой *личный сценарий*, где Орфея (часто неназванного) и Эвридику (называемую иногда «слепой ласточкой», «безумной Антигоной» или навеянной Апулеем «Психеей»[395]) объединяет магия *несказанного слова* и *фон города-призрака* – Петербурга. За этим «спектаклем» – жизнь Мандельштама (небесного поэта и земного человека): «Я слово позабыл, что я хотел сказать. <…> И мысль бесплотная в чертог теней вернется…»[396]. Но запечатлена в тех строках и дающая надежду опера «Орфей и Эвредика», и «Снова Глюк из жалобного плена / Вызывает сладостных теней…»[397]. Там же рождается интересная и исчерпывающая реминисценция русской зимы («Все космато – люди и предметы»), соседствующая с верой в бессмертную весну, что звучит в арии Орфея «Ты вернешься на зеленые луга». Место встречи героям уже известно: «В Петербурге мы сойдемся снова, / Словно солнце мы похоронили в нем. / И блаженное, бессмысленное слово / В первый раз произнесем». Позже последовавших спор «потенциальных Эвридик» (О.Н. Арбениной-Гильденбрандт и Н.Я. Мандельштам) автор унял эксцентричным вопросительным предположением, что стихи эти посвящались мужчинам[398]. Быть может, поэтам, таким же

---

[393] *Мейерхольд В.Э.* Статьи, письма, речи, беседы. М.: Искусство, 1968. С.256.

[394] Подробнее см.: *Ошеров С.А.* «Tristia» Мандельштама и античная культура // Записки Мандельштамовского общества. Т. 7. Мандельштам и античность, Сборник статей, М.: Изд-во РГГУ, 1995. С. 199-204.

[395] Подробнее см.: *Ковалева И.В.* Психея у Персефоны: об истоках одного античного мотива у Мандельштама // Новое литературное обозрение.2005. № 73.С. 203-211.

[396] *Мандельштам О.Э.* «Ласточка» // Собрание сочинений в 2 т. Т.1. С. 130.

[397] Ранняя редакция стихотворения Мандельштама «Чуть мерцает призрачная сцена». См. там же. С. 132.

[398] См. *Мандельштам Н.Я.* Вторая книга. Париж, YMCA-Press, 1978. С. 68.

искателям русского *слова*, в котором «таинственно лепечет чужеземных арф родник»? Действительно, Мандельштам будто обращался к тем, кому скоро придется умолкнуть – каким он видел своего Орфея и себя: «Против шерсти мира поем. / Лиру строим, словно спешим / Обрасти косматым руном»[399].

Не углубляясь в тему однополой любви (еще один мотив мифа об Орфее), заметим, что в культуре Серебряного века она все же была гораздо ближе к своей античной форме, чем к современному эпатажу и массовой истерии. Михаил Кузьмин, поэт искушенный в вопросах музыкального искусства и некогда посвятивший опере «Орфей и Эвридика» отдельную статью[400], в своем видении мифа не оставляет надежду на благополучный исход миссии поэта в потустороннем мире, хотя и предупреждает, что «Не надо думать о возврате / Тому, кто раз ступил сюда...»[401]. Увы, именно безвозвратно в царство Персефоны уходили «миры» Серебряного века, унося с собой голоса своих Орфеев. В стихотворении «Мольба любви, тоска о милой жизни…» (1924), опубликованном уже после смерти А.Я. Головина, Кузьмин вспоминает не только музыкальный сон Глюка на русской сцене, но и ее «печального мага» (Головина), оживившего в Серебряном веке эллинистическую пастораль и архетипы старинного театра XVIII столетия: «…Пророчество, предчувствие, сомненье? / Улыбка глаз твоих всего сильней. / Пусть кудри разметав, грустит Орфей, / По-новому благословлю томленье»[402].

Кузмин был одним из первых, кто выразил тревогу за свободу подлинного искусства (в частности поэтического) от сатирического эрзаца, от диктатуры «искусства одного дня» – «камертона минутному, заздравному или заупокойному, всегда не свободному и без того, хору»[403]. Искусство, по мнению поэта, опережает историю: «Никакого “отражения жизни”, никакого обоза, где плетутся слепые певцы, никакого “момента”. Оно — ясновидящее, бунтовское, всегда о будущем…»[404]. Это пророческое видение Орфея, сменяясь маскарадом одноименных образов, отозвалось многоголосным эхом в поэзии 20-х гг. Переломная эпоха, изменившая судьбы, если не всех, то очень многих русских поэтов, безусловно, отразилась в новых гранях мифопоэтического пространства. «Орфеи» вступали в диалоги и полилоги, развивались в психологических метаморфозах от божественной возвышенности до отчаяния и внутренней раздробленности, что на фоне первых порывов постмодернистских веяний и общей

---

[399] *Мандельштам О.Э.* «Я по лесенке приставной...» // Собрание сочинений в 2 т. Т.1. С. 143.

[400] *Кузмин М. А.* Условности: Статьи об искусстве // «“Орфей и Эвридика” кавалера Глюка» [Переиздание 1923 года.] Томск: Водолей, 1996. С. 43-50.

[401] См.: *Кузмин М.А* «Вот после ржавых львов и рева» (1921) / Параболы: Стихотворения 1921-1922 гг. // Михаил Алексеевич Кузмин. М.: Книга по Требованию, 2011. С. 44.

[402] *Кузмин М. А.* Стихотворения. М.: Эксмо, 2011. С. 306

[403] *Кузмин М. А.* Скороходы истории // Условности: Статьи об искусстве. С. 20.

[404] Там же. С. 19.

тенденции к эстетической синхронизации стилей рождало неоднозначные по символической архитектонике интертексты.

Воспаривший над убожеством вещей и безвыходностью жизни Орфей Владислава Ходасевича в стихотворении «Баллада»[405] (1921) кажется вновь готовым пронзать словом бренность материального мира: «Я сам над собой вырастаю, / Над мертвым встаю бытием…». Очевидная психоделическая окраска некоторых строф, на наш взгляд, лишь живописует сущность экстатической природы стихотворчества: «И в плавный, вращательный танец / Вся комната мерно идет, / И кто-то тяжелую лиру / Мне в руки сквозь ветер дает...»[406]. Тяжесть этой лиры позже станет уничтожающей, низводящий поэтический запал до аскезы и безразличия: «Великая вокруг меня пустыня, / И я — великий в той пустыне постник…»[407]. Филолог А.И. Чагин обращает внимание на близость этого отчаявшегося Орфея образу поэта в стихотворении Мандельштама «Я по лесенке приставной» (1922), к которому мы уже обращались выше, и стихотворению Георгия Шенгели того же года[408]. Однако ирония Ходасевича (если признать, что она есть) в этом стихотворении отравленная, мрачная, подавляющая, не оставляющая сил на продолжение пути. В то время как у Мандельштама ирония куда легче и оптимистичнее: «Я по лесенке приставной / Лез на всклоченный сеновал, — / Я дышал звезд млечных трухой, / Колтуном пространства дышал. <…> Из гнезда упавших щеглов / Косари приносят назад, — / Из горящих вырвусь рядов / И вернусь в родной звукоряд». У Шенгели, бунтующего, не унывающего, музыка проклята, в Аид низвергается вера в силу поэтического слова, и песней нового «Орфея» становится «собачья старая тоска»: «Кто ею душу нам измерил? / Кто нам сказал, что можем мы. / Когда и сам Орфей не верил / В преодоление тюрьмы?»[409]. Но уже в 1933 г., когда Ходасевич как поэт навсегда умолкнул, а Мандельштам пишет свою «самоубийственную» антисталинскую эпиграмму «Мы живем, под собою не чуя страны…», Шенгели, соприкасающийся с поэзией все больше теоретически, боготворит звание поэта, и без ложной скромности пророчит себе «вечность», заканчивая «гимн Орфею» цитатой из А.С. Пушкина: «О нет, недаром жизнь и лира / Мне были вверены судьбой!»[410].

---

[405] Английский перевод этого стихотворения, выполненный В.В. Набоковым, носит заголовок «Orpheus».

[406] *Ходасевич В.Ф.* Собрание сочинений: В 8 т. Т.1: Полное собрание стихотворений. М.: Русский путь, 2009. С. 151-152.

[407] *Ходасевич В.Ф.* «Великая вокруг меня пустыня» (1924-1925) // Собрание сочинений: В 8 т. Т.1: Полное собрание стихотворений. С. 354.

[408] Подробнее см.: *Чагин А.И.* Пути и лица. О русской литературе XX века. М.: ИМЛИ РАН, 2008. С.79-147.

[409] *Шенгели Г.А.* Иноходец: Собр. стихов. Повар базилевса: Византийская повесть. Литературные статьи. Воспоминания / М.: Совпадение, 1997. С. 112.

[410] Цитата из стихотворения А.С. Пушкина «Козлову» встречается у Г. Шенгели в стихотворении «Так нет же! нет же! нет же! нет!» (1933). См.: *Шенгели Г.* Указ. соч. С. 161.

В 1922 году Георгий Иванов образ Орфея не отождествил ни с собой, ни с поэтом вообще – он поэта Орфею противопоставил. «И пора бы понять, что поэт не Орфей, / На пустом побережьи вздыхавший о тени, / А во фраке, с хлыстом, укротитель зверей / На залитой искусственным светом арене»[411], – написал Иванов в эмиграции, переводя свою полемику о поэзии с Ходасевичем непосредственно в поэтическую форму. Если обратиться к теонимическому контексту авторов русского зарубежья, заметим, что поэты-эмигранты активнее вводили орфическую символику в произведения, и имена героев мифа об Орфее встречаются у них чаще, нежели, например, у Пастернака, Ахматовой, Городецкого и других. Не станем давать этому явлению однозначного объяснения, однако можно предположить, что в корне его лежит, во-первых, то различное положение, которое занимает «Орфей» по отношению к полюсам культуры России и Европы. Более подвижный верхний слой культурной памяти относит Орфея к моменту становления древнегреческого мифа о нем (V в. до н.э.), что позволяет проводить гередитарную цепочку от Античности к Европе эпохи Возрождения, а от эпохи Возрождения к Европе во все времена. Другими словами, «монополия на Орфея» всегда была за Европой, а Россия к этому имени веками якобы *приобщалась*. К концу XIX столетия концентрация альтерального в русской культуре становится чрезвычайно высокой, что при наложении на «темную» древнюю самобытность в значительной мере обогатило ее грядущий «ренессанс». Вспомним, что А.С. Пушкина привлекал Арион – не Орфей, но тоже античный мифический певец и кифаред. На создание одноименного стихотворения поэта вдохновила статья из альманаха «Северная лира», где пересказывалась чудесная история метимнейского лирика[412]. Точно так же Петербург Серебряного века знакомился с картинами французских символистов[413] на грандиозной выставке «Сто лет французской живописи», прошедшей в доме на Литейном проспекте в начале 1912 года, после чего сразу несколько изданий опубликовало ряд полотен той экспозиции. «Это событие, – писал тогда Александр Бенуа, – потому, что выставленное есть нечто живое, животворящее, что оно полно живительной силы, что это и есть искусство нашей эпохи, что здесь мы видим подлинное отражение художественных переживаний нашего века — вроде того, как итальянцы чинквеченто видели сумму переживаний своего века в Сикстинской капелле и в Станцах Ватикана»[414]. По случаю вышли серии открыток, в том числе с

[411] *Иванов Г.В.* Собрание сочинений в трех томах. Т. 1. Стихотворения. М.: Согласие, 1994. С. 493.

[412] См.: *Глебов Г.С.* Об «Арионе» // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. Вып. 6. Л.: Изд-во АН СССР, 1941. С. 298.

[413] Знакомится впервые вживую, т.к. ранее репродукции работ Гюстава Моро печатались в журналах «Мир искусства» и «Аполлон». См., напр., *Даманская А.Ф.* Гюстав Моро // «Аполлон». 1911. №4. С. 23-29.

[414] *Бенуа А.* Выставка-музей // Выставка «Сто лет французской живописи». 1812-1912. СПб.: Аполлон, 1912, С. 47.

репродукциями известных картин Гюстава Моро в ключе орфической сюжетики[415]. Однако даже при учете этих нюансов, при всей заявленной духовной близости с Европой уже в послереволюционной России «гармоника» и «степное пение» Сергея Есенина звучали органичнее, отчетливее, чем «тяжелая лира» Владислава Ходасевича или «сладчайший граммофон» «Орфея русского Монпарнаса» Бориса Поплавского.

Именно обращение к творчеству Поплавского подсказывает вторую возможную причину популярности образа Орфея в эмигрантской поэтической среде. Орфей Поплавского[416] – изменчивый тип: то это «Снежный Орфей» в «стеклянном времени»[417], то печальный «Ночной Орфей», в причудливом смешении христианства и язычества поющий: «Проклятый мир, ты близок мне, / Я там родился, где во тьме / Русалка слушает певца / Откинув волосы с лица…»[418]. В других стихах лейтмотивом проходит метафорическое отождествление Орфея с *граммофоном.* В этом видится не только символ порабощения духа материей, катастрофического плена вещей новой эпохи, но и замена *живого* искусства *записью* – призрачным доказательством его жизни и воспоминанием о его смерти. За этой смертью Поплавский, кажется, входил в сознание грядущего, «где будет все понятно и ничтожно»[419], узрел опустошение творчества, мир «как бы» культуры и «недо-» искусства: «Мой бедный друг, живи на четверть жизни. / Достаточно и четверти надежд. / За преступленье четверть укоризны / И четверть страха пред закрытьем вежд…»[420].

Наконец, самый выразительный образ – *Орфей в аду*. Для Поплавского за этим Эребом символических галлюцинаций – ад эмиграции, ад утраты дома – не оттуда ли родом этот нарочитый мотив снега в его поэзии? «Кружится снег и в этом жизнь и смерть…» – не есть ли этот снег все *невозвратное*, русское. «России нет! Не плачь, не плачь, мой друг…»[421] – напишет Поплавский, и будто эхом через десять лет отзовутся строки Георгия Иванова: «Россия —

---

[415] См.: Журнал «Аполлон» СПб., 1912. № 5. С. 8-24, а также Каталог выставки «Сто лет французской живописи» (1812-1912), устроенной журналом «Аполлон» и Institute fransais de St.Pb.: Выставка "Сто лет французской живописи (1812-1912)". СПб.: Аполлон, 1912. 148 с.

[416] См. подробнее: *Чагин А.И.* Орфей русского Монпарнаса: О поэзии Б.Поплавского // Российский литературоведческий журнал. 1997. №9. С.286-312; *Кочеткова О. С.* Идейно-эстетические принципы "парижской ноты" и художественные поиски Бориса Поплавского: автореф. дис. … канд. филол. Наук. Москва 2010. 24 стр.; *Норина Н.В. Спередeнюк А.Е*. Образ Орфея в лирике Б. Поплавского // Международный научно-исследовательский журнал. №3 (3) 2012. С. 52-56.

[417] См. *Поплавский Б. Ю.* Автоматические стихи. М.: Согласие, 1999. С. 130-132.

[418] *Поплавский Б. Ю.* Сочинения. СПб.: Журнал «Нева», Летний сад, 1999. С. 316-317.

[419] Там же. С. 364.

[420] Там же. С.20.

[421] *Поплавский Б.Ю.* Сочинения. С. 324.

счастие. Россия — свет. / А, может быть, России вовсе нет…»[422] Ведь и Орфей, возможно, пришел когда-то в Грецию из далекой северной страны, плыл на корабле с друзьями-аргонавтами в надежде обрести Золотое руно, Орфей, который видел ужас Аида, поправ смерть, продолжал воспевать свет солнца. *Вечность* – время звучания всех голосов: также в эмиграции Игорь Северянин опубликует свои «Медальоны» – по сути, памятник мертвым Орфеям[423]. Поэт – это всегда новое слово, поэт, действительно, не Орфей – он *другой*. Но в молчании поэтов открывается убийственная для культуры пустота, без надежды быть услышанным – глухое желание *услышать*: «Он будет глухо петь, а ты молчи, / О тишине над огненной дугою, / О тысяче железных стен во тьме, / О солнечных словах любви в тюрьме, / О невозможности борьбы с самим собою»[424].

Статья: *Фатеева А.С.* «Эвридика – Орфею»: метафизика присутствия или онтофания поэзии? / А. С. Фатеева // Science Time. – 2016. - №2 (26). – С. 557–567.

* * *

«Эвридика – Орфею»: метафизика присутствия или онтофания поэзии?

Когда М. Хайдеггер в поздних работах пришел к пониманию поэзии как онтологии, т.е. к пониманию поэтического языка как языка бытия, была фактически решена проблема, над которой впоследствии (как можно теперь констатировать – тщетно) размышляли философы-постмодернисты. Идея деконструктивного движения сложилась по принципу отрицания, где *метафизике присутствия* (поэзии) противопоставляется новая парадигма отношений языка и бытия – *метафизика отсутствия*. Управляла этой идеей невозможность примириться с тем, что истинная онтология есть поэзия, а, следовательно, философская онтология конечна, как и сама философия с гносеологической направленностью ограничена уделом толковать поэзию, но никогда не быть ею. В итоге философия постмодернизма, дабы не смиряться со своим финалом, должна была прийти к отказу от традиционной онтологии, выработать стратегии сближения с «поэтическим мышлением» (чем и являлись в конечном счете реформы языка философии) и разрыва языка с бытием. Однако к чему сводится механизм этого постметафизического отсутствия? Необходимый для его функционирования разрыв между знаком и смыслом может произойти, только если характеристика Dasein по отношению к бытию как таковому будет задана субъективно. Но ведь подобная установка лишь призывает игнорировать независимо *присутствующую сущность бытия*, но не может действительно утверждать ее отсутствие.

[422] *Иванов Г.В.* Собр. соч. в 3. Т. Т.1. С. 299.

[423] Книга «Медальоны» – сборник стихов Игоря Северянина – вышла в свет в Белграде в 1934 г. В нее вошло 100 сонетов о поэтах, писателях и композиторах.

[424] *Поплавский Б.Ю.* Сочинения. С. 525-526.

Поэтическое произведение в его «неподвижности в самом себе», по мысли Хайдеггера, не ссылается на некий потусторонний смысл, не отправляет воспринимающий субъект вовне, а заставляет перманентно пребывать внутри себя, т.к. художественное творение несет не принадлежность миру, а сам мир[425].

Материалом для погружения в метафизику присутствия в данной статье становится женская лирика XX века. Сразу заметим, что данным обособлением мы вовсе не постулируем гендерное разграничение в категории *Поэт* и не вступаем в дискуссию о правомерности или напрасности таких делений; обращение к женской поэзии в ходе вращения граней мифа об Орфее позволяет увидеть ту сторону *жизни* и тот ракурс *небытия*, что в поэтическом сознании мужчины формулируется совсем иначе или попросту замещается другими сверхчувственными формами. При этом тезис о гендерной слитности, взаимозаменяемости или возможности перевоплощений в рамках мифологического мышления, безусловно, наследуется художественным мышлением, что уже было показано выше на примере «Божественной комедии», где земной Вергилий несет в себе черты матери и учителя, а небесная Беатриче – Вечной Женственности и Премудрости Божьей. В понятиях метафизики искусства (области, где реальность гендерной разницы *количественно* говорит сама за себя) ту силу, что эмпирически противостоит подобному слиянию в постмифологическом сознании, можно обозначить через разнонаправленные полюса энергетического притяжения. Для женщины этим полюсом будет Земля, а для мужчины – Космос. Тяготение Психеи к узрению Эроса, пленение Персефоны Аидом, Даная и Ио, принимающие Зевса в виде золотого дождя или облака, наконец молчаливая тень Эвридики, навсегда уходящая в сумрак асфоделевых лугов, – все это непреходящие свидетельства отождествления женского начала с телом и тайной Земли. Как носительница физического мира живых и мертвых Земля обременена истиной имманентного, в то время как Космос объемлет метафизическую совокупную беспредельную Истину. Оттого концепция идеального художника так часто выводит к теме андрогинности.

Обратим внимание, что голос Эвридики или хотя бы эскиз ее боготворимой духовной сущности во многих произведениях, основанных на сюжете мифа об Орфее, либо отсутствует, либо сведен к некой подразумеваемой абстракции. Для поэта, который или отождествляет себя с Орфеем, или наблюдает за ним, важны *путь* и *мгновение ускользающей тайны* как истинный смысл поэзии (он же смысл утраты Эвридики). Женщина, априори ощущающая гендерную связь не только с Эвридикой и Прозерпиной одновременно, но и с вакханками, растерзавшими Орфея,

[425] См.: *Хайдеггер М.* Работы и размышления разных лет. / Сост., пер., вступ. ст., примеч. А. В. Михайлова. М.: Гнозис, 1993. С. 75.

в своей версии интерпретации мифа дает ответ из неподвижной юдоли любви и смерти, ответ «злонравной и великодушной» Исиды. Только вот слышит ли его Орфей?

В начале XX века ушедшая в тень еще при жизни автора поэзия М.А. Лохвицкой особой музыкальностью, «вакхическим» самозабвением, проникновением в темный мир пророчеств и тоски по «блаженству нездешней страны» в некотором смысле предвосхитила пору исканий крупных поэтов и философов Серебряного века. Неоднозначные оценки современников наряду с противоречием судьбы и характера Мирры Лохвицкой мистическому миру ее стихов не умаляют важности этого предположения. А.А. Измайлов в тексте некролога подтверждал, что «совсем не придуманные слова сказал о ней один из критиков, что ему представляется Лохвицкая с тирсом в руке, с тимпаном над головою, на буйном торжестве Диониса»[426]. Вяч. Иванов называл Лохвицкую «истинной вакханкой», но «не вакханкой безумно-роскошных, безбожно-плотских вакханалий позднего язычества», а той, что «таила в себе роковую полярность мировосприятия. Страсти отвечает смерть, и наслажденью – страдание. В той же мере, в какой вдохновляла поэтессу красота сладострастия, – ее притягивал демонический ужас жестокости…»[427]. Лохвицкая в «Царице снов» (1889)[428], предстает не Царицей Небесной, а скорее царицей теней и ведений потустороннего мира, которая дарует свое божественное могущество именно *поэту* (подобно тому, как Персефона, растревоженная музыкой, была благосклонна к Орфею). Как и плененная Аидом Персефона, Лохвицкая тяготится мертвым богатством, тьмой и безрадостностью подземелья, ее влечет к солнцу и весне.

В сборнике «Перед закатом» (1908)[429], где Лохвицкая уже прямо называет себя «жрицей тайных откровений», основным мотивом будет повторяемая в разных поэтических вариациях формула: «Смерть над миром царит, а над смертью – любовь!»[430]. Там же перед «Вратами вечности» слышим вопрос и трепещущей души Эвридики, и самого Орфея: «Но как пройду я златые стены? / Как вниду в царство иного мира?», – и ответ царицы загробного мира: «Ты внидешь в вечность, / Пройдя вратами любви и смерти». Ненамеренная диалогичность и интертекстуальность этих строк становится очевидной, если мы вспомним, что основной женский образ «Орфических песен» Дино Кампаны, помимо демонических воплощений Химеры и Сфинкса, в ноктюрне «Надежда» (La speranza) представлен в спасительном облике *Царицы*

---

[426] *Измайлов А.А.* Некрологи: Биржевые ведомости, 1905, 30 августа.

[427] *Иванов Вяч.* Вопросы жизни, 1905. № 9. С. 292-293

[428] См. *Лохвицкая М.* «Царица снов» 1889 // Тайных струн сверкающее пенье. М.: Гуманитарный фонд, 1994. С. 32.

[429] Опубликован уже после смерти М.А. Лохвицкой с предисловием К. Р.

[430] *Лохвицкая М.А*. Полное собрание стихотворений. С. 86. [Электронный ресурс] // Литературный портал Мир Поэзии. URL: http://mirpoezylit.ru/books/7294/82/ (дата обращения 17.07.2015).

тайных снов: «Для любви поэтов врата / Смерти открыты / Бесконечности! / Для любви поэтов, / Царица, мой сон, исчезающий / В омуте Судьбы»[431].

В.П. Руднев, говоря о поэзии М. Лохвицкой как об «ортодоксальном истерическом дискурсе», обращает внимание на частотность мотивов «слез (плача и рыданий) и струящегося потока воды»[432]. Однако психологического объяснения этому, на наш взгляд, недостаточно, ибо связь между *водой* и *душою* более древняя, чем учение о душе. Мнения орфиков насчет того, что все-таки было первоосновой мироздания, расходятся, но в большинстве своем они полагали, что это была вода[433]. Учитель церкви Св. Климент Александрийский писал так: «Смерть душе – вода, но водам она возмещенье, а из воды – земля, из земли же вода вновь родится, а из воды – душа, что весь эфир обегает»[434]. Что до плача и рыданий, то вспомним, что из улыбки страдающего Диониса вышли олимпийские боги, а из слез его — люди[435]. Таким образом, вода – не только биологическая основа тела, но и оборотное состояние души: влечение к воде – *влечение к смерти*, что Руднев вслед за З. Фрейдом, очевидно, продолжая традицию мифологических метафор, называет «комплексом Персефоны»[436]. Слезы можно толковать как связующий элемент между человеком и Богом: в страдании Бога – созидание земной жизни; в радости и боли плачут люди, что есть и вспоминание о смерти, и иерофания.

Образом утраченного нередко становится не Эвридика (персонификация поэзии в мужской лирике), а сам Орфей – олицетворение Поэта и его судьбы. Наследие М.И. Цветаевой, и поэтическое, и эпистолярное, буквально пронизано поиском возможности выражения запредельного опыта, как единый, длящийся вопреки разрозненности стихов гимн Орфею. «Имя твое – пять букв» – строка стихотворения из цикла «Стихи к Блоку» (1916), за которой стоит идея сосуществования земного и божественного в поэте. «Имя твое — птица в руке, / Имя твое — льдинка на языке», – это и древний Орфей, чья музыка привлекает птиц, и Орфей, видевший тайну Аида, погрузившийся в ледяное молчание. Пять букв – имя А.А. Блока (пятибуквенное в

---

[431] *Campana D.* «La speranza» // *Id*. Canti Orfici e altri poesie. P. 26. «Per l'amor dei poeti, porte / Aperte de la morte / Su l'infinito! / Per l'amor dei poeti / Principessa il mio sogno vanito / Nei gorghi de la Sorte!» В оригинале эта строфа полностью рифмована; перевод дан нами в виде подстрочника ради точности передачи смысла.

[432] *Руднев В.П.* Характеры и расстройства личности. Патография и метапсихология. М.: Независимая фирма "Класс", 2002. С. 92.

[433] Ср.: *Дамаский*. О началах, 123 bis: «Сначала были вода и ил, который затвердел в землю <…> Третье начало, идущее после двух, родилось из них, т. е. из воды и земли, и являет собой «Дракона [Змея] с приросшими головами быка и льва, а посреди [них] — лик бога» (*Лебедев А.В. (сост.)* Фрагменты ранних греческих философов. Ч.1. С. 62). *Афинагор*. В защиту христиан, 18: «…по Орфею началом всех вещей была вода…» (Там же. С. 66).

[434] Там же. С. 61.

[435] Ср.: *Ницше Ф.* Рождение трагедии из духа музыки // Ницше Ф. Собр. соч. в пяти томах. Т. 1. С. 94.

[436] *Руднев В. П.* Прочь от реальности: Исследования по философии текста. С. 323. Ср.*: Он же:* Словарь безумия. М.: Независимая фирма «Класс», 2005. С. 342.

дореволюционной орфографии), но не оно же и имя Орфея, имя Христа или имя другого поэта…? «Те, кто исполнен музыкой, услышат вздох всеобщей души, если не сегодня, то завтра», — говорил Блок еще в 1909 году. В 1918 году он услышал музыку революции и продолжил уверять интеллигенцию, что «революция есть музыка, которую имеющий уши должен услышать»[437]. После «Двенадцати» было молчание. В год свой смерти на вечере, посвященном памяти другого великого русского Поэта, после пушкинских «На свете счастья нет, но есть покой и воля…» А. Блок произнес: «…покой и волю тоже отнимают. Не внешний покой, а творческий. Не ребяческую волю, не свободу либеральничать, а творческую волю — тайную свободу. И поэт умирает <…> жизнь для него потеряла смысл»[438].

Через год после смерти Блока австрийский поэт Райнер Мария Рильке почти на одном дыхании (55 стихотворений за 14 дней) пишет свои «Сонеты к Орфею» – это был чрезвычайный взлет в его творчестве и в то же время последний значительный сборник автора. Известно, что Цветаева эмоционально переживала смерть Блока: «…я все встречала его на всех московских ночных мостах, я знала, что он здесь бродит и – может быть – ждет, я была его самая большая любовь, хотя он меня и не знал, большая любовь, ему сужденная – и несбывшаяся...»[439]. Весной 1926 года при помощи Б.Л. Пастернака завязывается переписка между М.И. Цветаевой и Р.М. Рильке. Цветаева писала Рильке на немецком, с первого письма обращаясь к нему на «ты» (при этом его «старый знакомый» Пастернак в своих письмах к поэту неизменно употреблял вежливую форму обращения). Главным предметом их эпистолярной беседы становится поэзия.

В одном из писем Цветаева рассказывает, как она парировала критике Г.В. Адамовича[440]: «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

[437] Цит по: *Фокин П., Полякова С*. Блок без глянца. СПб.: «Амфора», 2008. С. 357.

[438] Цит.по: *Волков С.* История культуры Санкт-Петербурга. М.: «Эксмо», 2008. С. 234-235.

[439] Цит по: *Швейцер В.* Марина Цветаева, М.: Молодая гвардия, 2004. С. 51.

[440] В отзыве на «Цветник» М.И. Цветаевой Г.В. Адамович писал: «Она дает наставления в хлебопечении, рассуждает о свойствах сельтерской воды, сообщает новость, что Бенедиктов был не прозаик, а поэт, заявляет, что до сих пор не может примириться со смертью Орфея, – не перечтешь всех ее чудачеств». (Звено. 1926. № 170. 2 мая.) Годом ранее Адамович писал о Блоке: «Четыре года, прошедшие со дня смерти Блока, – 7 августа 1921 года, – успели уже приучить нас к этой потере, почти примирить с ней. Но они не отодвинули Блока в историю…» (Звено. 1925. № 132. 10 августа).

каждом любящем – вечно». Поэтому – никакого примирения, пока мы сами не станем “мертвыми»”»[441].

Там же, в этой короткой переписке, снова, как по закону трагедии, прерванной смертью поэта (на этот раз смертью Р. Рильке) Цветаева, неоднократно повторявшая мысль об интернациональном характере всякой поэзии, выбрала именно Орфея в качестве образа Поэта, обращенного к мировой Душе. «Я не русский поэт и всегда недоумеваю, когда меня им считают и называют, – писала М. Цветаева, – Для того и становишься поэтом (если им вообще можно стать, если им не являешься отродясь!), чтобы не быть французом, русским и т. д., чтобы быть – всем. <…> Орфей взрывает национальность или настолько широко раздвигает ее пределы, что все (и бывшие, и сущие) заключаются в нее»[442]. Орфей – именно тот образ, что растворяет проблему перевода, ибо в нем полифония культур, *синтез* – философии, поэзии, Бога… И – если продолжать эту мысль стихами самого Рильке: «Wir sollen uns nicht mühn um andre Nam en»[443].

Поворот Орфея толковался Цветаевой не туманно и иносказательно, а фактически выражал тектонику рождения поэзии[444]. «Поэт (подлинник) к двум *данным* (ему Господом Богом строкам) ищет – находит – две заданные. Ищет их в арсенале *возможного*, направляемый роковой необходимостью рифм – тех, Господом данных, являющихся – императивом (курсив – *М. Ц.*)»[445]. Цветаева подчеркивала, именно в траектории поворота между данным и заданным – кардинальное отличие поэзии от прозы: «Лирика – это линия пунктиром, издалека – целая, черная, а вглядись: сплошь прерывности между <неразб> точками – безвоздушное пространство – смерть. И Вы от стиха до стиха умираете»[446]. Императив движения в поэзии часто задается как бы в зеркальном отражении, т.е. данной (первой), как правило, оказывается последняя строка, ради которой вообще пишется стихотворение[447]. Так, поворот Орфея действительно становится неизбежным: как поэт он привык поворачивать вспять, возвращаться к немыслимому и терять его. Шаг поэзии – это шаг поворота – момента, когда, как говорил Монтале, «жизнь убегает от

---

[441] *Райнер Мария Рильке. Борис Пастернак. Марина Цветаева.* Письма 1926 года. М.: Книга, 1990. С. 93.

[442] Там же. С. 162.

[443] «*Нам незачем искать других имен*» (нем.). См. также перевод *К. Свасьяна*: «Не воздвигай надгробья. Пусть лишь роза / из года в год цветет ему опять. / Ведь то — Орфей. Его метаморфоза / жива во всем. Мы не должны искать / других имен…».

[444] Подробнее об идее поворота Орфея в поэзии М.И. Цветаевой см: *Соболевская Е.К.* Миф об Орфее, или скобка о повороте (на материале творческих рефлексий М. Цветаевой) // Δοξα/Докса: Зб. наук. праць з філософії та філології. – Вип.4: Грецький спадок і сучасність. Одеса, 2003. С.372-385.

[445] *Цветаева М.И.* Собрание сочинений: В 7 т. / Сост., подгот. текста и коммент. А. А. Саакянц и Л. А. Мнухина.М.: Эллис Лак, 1994–1995. Т. 4. С. 612.

[446] *Цветаева М.И.* Собрание сочинений: В 7 т. Т. 6. С. 234.

[447] Эта мысль выражена М.И. Цветаевой в очерке «Нездешний вечер», где она вспоминает свою беседу с поэтом Михаилом Кузьминым. См. Там же. Т. 4. С. 282.

поэта». Верно: убегает, потому что удел поэта добровольно поворачиваться к смерти в дерзновенной сверхчеловеческой заданности[448]. Поэт обладает Эвридикой (истинным неска́занным Словом) только пребывая в пути по запредельному; поворачиваясь, желая вывести Эвридику на свет (произнести слово), он осознает утрату той, зримой в таинственном мире, формы. Иными словами, поэт продвигается от реальнейшего к реальному, ибо в слове как инструменте, как элементе мозаики – уже нет Эвридики. Целостную мозаику может видеть только читатель, движущийся в незеркальном, правильном, земном направлении.

Эта мысль, представляющая для Цветаевой описания пережитого опыта, идентична той, что Иосиф Бродский позже высказал в «Девяносто лет спустя», эссе, посвященном стихотворению Рильке «Орфей. Эвридика. Гермес». Исходя из этимологии слова «verse» (стих – *англ*.), происходящего от латинского versus (поворот), Бродский подводит к пониманию того, что «сам миф об Орфее, суть один большой versus, потому что это рассказ о повороте. Или лучше сказать – об одном развороте внутри другого, потому что речь здесь о том, как Орфей обернулся на обратном пути из Аида»[449]. Запрет богов гласил «не оборачивайся», что следует толковать – «не веди себя как поэт в царстве мертвых». Но для Орфея это невозможно, поскольку он и есть сама поэзия, во имя звучания разрушающая образы беззвучного измерения. В создании стиха страдание поэта по удаляющейся Эвридике столь же велико, сколь вдохновенно озарение читателя, которому удается почувствовать причастность к целостности Мировой Души.

Случай поэзии принципиально более сложный, чем то положение, что отведено музыкальному искусству. О.Э. Мандельштам, признавая несовершенство языковых средств, возлагал восполнение недостатка на «поэтически грамотного читателя»[450]. К этому важно добавить, что музыка пользуется «закрытым» специальным языком, который известен только посвященным; поэзия же вовсе не обладает монополией на единицы своего языка. Они одновременно являются единицами не только языка прозы, но и языка жизни, т.е. становятся для воспринимающего субъекта тем, чем являются в его *индивидуальном словаре*. Поэт движется в ином направлении, отталкиваясь не от того, что имеет, а от того, чего нет в его индивидуальном словаре, что ощущается как *потеря*. *Нахождение* без поворота (воплощения в слове) в этом случае бессмысленно, ибо идея его именно в возвращении (воскрешении) утерянного смысла.

---

[448] Ср.: «Бог хочет сделать меня богом – или поэтом – а я иногда хочу быть человеком и отбиваюсь и доказываю Богу, что он неправ. И Бог, усмехнувшись, отпускает: “Поди – поживи”» (Там же. Т. 6. С. 596).

[449] См.: *Бродский И.А.* Девяносто лет спустя // Иосиф Бродский. Сочинения. Т.VI. С. 338.

[450] «В отличие от грамоты музыкальной, от нотного письма, например, поэтическое письмо в значительной степени представляет большой пробел, зиящее отсутствие множества знаков, указателей, подразумеваемых, единственно делающих текст понятным и закономерным. Но все эти знаки не менее точны, нежели нотные знаки или иероглифы танца; поэтически грамотный читатель ставит их от себя, как бы извлекая их из самого текста» (*Мандельштам О.Э.* Выпад // Собрание сочинений в 2 т. Т.1. С. 212-213).

«О, не превышение ли полномочий / Орфей, нисходящий в Аид?» – спрашивает Цветаева стихотворении «Эвридика – Орфею» (1923)[451]. Безусловно, превышение, поскольку язык живых для «просторного покоя бессмертия» есть язык мертвый (как и наоборот): «Ибо в призрачном доме / Сем – призрак ты, сущий, а явь – / Я, мертвая...». Впрочем, Цветаева, признавая, что поэт всегда следует схеме обреченного пророка, знающего вначале исход своего пути, сама отвечает на этот вопрос в последней строфе: «Не надо Орфею сходить к Эвридике / И братьям тревожить сестер»[452].

Смерть Орфея отрицается Цветаевой через идею преемственности и образ нетленности поэзии в «осиянных останках» первого поэта – *голове* и *лире*, которые пребывают в непрерывном диалоге[453]. Подобное видение совпадает с мистериальным значением самого музыкального инструмента, согласно которому лира вместе с исполнителем являлась «секретным символом человеческой конструкции: корпус инструмента представлял человеческое тело, струны – нервы, а музыкант – дух»[454]. Тело обращено во внешнее пространство: «И лира уверяла: мира!» – поэтический дух – во внутреннее: «А губы повторяли: жаль!». В итоге Орфей в своей целостности, различимой для другого поэта, не умирает. Тайну пристанища его останков Цветаева оставляет за своим излюбленным знаком тире: «Простоволосой лесбиянки / Быть может вытянула сеть? —». В этой мифопоэтической прогрессии: от Орфея к Сапфо, от лиры Орфея к лютне Давида, от Давида к Христу – сохраняется тот же хтонический принцип *множественности имен единого для сохранения его единства*. Он же – принцип поэтической метафоры. Вещь должна иметь несколько имен, чтобы перерождаться, чтобы быть способной жить в других вещах.

Черты известного древней Элладе вечного круговорота смерти и возрождения различимы в дифирамбе Вяч. Иванова «Орфей растерзанный»[455]. Однако «лучший русский эллинист»[456] дополняет его осознанной жертвенностью Орфея, соединяя при этом в трансцензусе неочевидно союзные для орфического мифа акты *растерзания* и *обезглавливания*, за которыми Лена Силард в подробном анализе этих мифологем видит сведение к единому символу – кресту[457]. Ее же блестящим замечанием по художественной реализации этих мотивов в русской литературе

---

[451] *Цветаева М.И.* Собрание сочинений: В 7 т. Т. 2. С. 183.

[452] Там же.

[453] *Цветаева М.И.* «Так плыли: голова и лира...» (1921) // Марина Цветаева. Стихотворения и поэмы / Под ред. Е. Б. Коркиной. Л.: Советский писатель, 1990. С. 241.

[454] *Шейнина Е.Я.* Энциклопедия символов. М.: АСТ, 2001. С. 480.

[455] См.: *Иванов В.И.* Собр. соч. в 4 т. Т. 1. С. 801-816.

[456] *Бердяев Н.А.* Самопознание (опыт философской автобиографии). М.: Международные отношения, 1990. С. 154.

[457] *Силард Л.* Орфей растерзанный и наследие орфизма // Герметизм и герменевтика. С. 58.

становится цепочка метафор и прототекстов, связанных с обезглавливанием[458], в том числе наиболее верно отсылающими к Орфею образам «Музы» (1922) Кузмина: «Все ждет, что голова Орфея / Златистой розою всплывет…», почти цитирующей Блока: «И всплывет, качнется над телом / Благовонный, речной цветок…», а также «Берлинского» (1922) Ходасевича: «Вдруг с отвращеньем узнаю / Отрубленную, неживую, / Ночную голову мою». Подобно тому, как у Дино Кампаны одна голова Русского является одновременно головой Христа, Орфея, двойником собственной головы поэта и множеством голов русских крестьян, продолжение этой линии с набором античных, ветхозаветных, новозаветных и других «голов» будет сущностью одного сюжета. М.Л. Лозинский в 1912 г. посвятил А.А. Ахматовой стихи, которые заканчивались строками: «Я уношу от безутешных волн / Замученную голову Орфея…»[459]. В словах этих пророческая реальность тяжелой болезни поэта, а выше «ужас», «скорбь», «песнопение» и признание в любви. В действительности, как писала Ахматова, которая, вне всяких сомнений, боготворила Лозинского как поэта и переводчика «Величайшего из поэтов», их всегда связывала «Души высокая свобода, / Что дружбою наречена»[460]. Сама Анна Андреевна упоминает имя Орфея лишь однажды, в черновиках неоконченной поэмы «Энума элиш»: «То меня держал ты в черной яме, / То я голову твою несла. / Оттого, что был моим Орфеем, / Олоферном, Иоанном ты...»[461]. Этот религиозный ряд обезглавленных параллельно с припоминанием «зазеркалья» Ахматовой вновь возвращает нас к древнему ряду метаморфоз, (в том числе метаморфоз женского начала), к лику Великой Богини, карающей смертью и дарующей жизнь.

В итальянской поэзии миф об Орфее не только стоял за строками первого сборника стихов, но и пронизывал сценарий судьбы Альды Мерини (1931–2009). Творчество поэтессы, хронологически целиком соотносится со второй половиной XX века, но как раз начало нелегкого пути Мерини пророчески складывалось в юношеских стихах 1947–1950 гг., вошедших в книгу «Присутствие Орфея» («La presenza di Orfeo», 1953).

---

[458] См. *Силард Л.* Герметизм и герменевтика. С. 93-101.

[459] Цит. по: Анна Ахматова: pro et contra. Под ред. Д.К. Бурлаки. СПб.: Изд-во Русского христианского гуманитарного ин-та, 2001. С. 688. Напечатано в первом и единственном сборнике стихов М.Л. Лозинского «Горный ключ» (1916).

[460] *Ахматова А.А.* Михаил Лозинский [Электронный ресурс] // http://mitridat.bos.ru/prose/lozinsky.html (дата обращения: 06.08.2015.).

[461] *Ахматова А.А.* Сочинения в двух томах. М.: Цитадель, 1996. Т. 2. С. 291. Хотя, вероятнее всего, этот образ у Ахматовой был собирательным, комментаторы предполагают, что одним из источников мотива могло быть стихотворение Н.С. Гумилева «Царица» (обращенное к Ахматовой), герой которого, оказавшись не в силах убить царицу, погибает под «стальной секирой палача» (Там же. С. 395). Научный сотрудник Музея Анны Ахматовой О. Е. Рубинчик связывает подтекст этих стихов с именем композитора А. С. Лурье (1891–1966), одним из адресатов лирики Анны Ахматовой. Подробнее об этом см. *Рубинчик О. Е.* В поисках потерянного Орфея: композитор Артур Лурье. Звезда. 1997. № 10. С. 198-207.

Эмоциональном импульсом этой поэзии стала любовь Мерини к писателю Джорджио Манганелли. Пронзительный диалог эротизма и религиозности соединяется с орфической идеей рождения Эвридики. Чтобы умереть, она должна появиться на свет, и управляет этим таинством музыка Орфея. Из цветущей ветки, из недр земли поэт создает свою женщину: «Припоминается мне древнее сказание / об Амуре и Психее в нашем обладании друг другом / сумеречно светлом»[462]. Сумеречная сторона жизни позже для Мерини и вовсе перестанет быть terra incognita – станет terra santa[463]. Именно оттуда Мерини различала зов смерти, там пролегал ее путь по ту сторону сознания[464]. В одном из стихов Мерини признавалась, что ни сумасшествие, ни смертный ужас ада, не могут заставить ее перестать быть поэтом и продолжать искать «Эвридики незримую тень»[465] (вспомним слова Цветаевой: «Я и в предсмертной икоте останусь поэтом!»). В «Святой земле» орфическая мистерия Мерини принимает очертания напряженной психологической борьбы. Это и диалог многоликого «я» поэтессы в стихотворении «Орфей Орфею»[466], и творящая поэзию Психея, то вспоминающая «светлого Пана» (Дж. Манганелли), то бросающаяся к лесным песням забвения, вывести из которого может только любовь. Измученная этим скитанием, невозможностью выхода, Мерини восклицает: «Мысль, у меня нет больше слов. / <…> Скажи мне, что надо повернуться, / как уже поворачивался Орфей, / смотря на свою Эвридику, / чтобы я могла потерять тебя / в трущобах безумия»[467]. На фоне этой личной трагедии Мерини, не умеющая жить в измерении реальности, точно Эвридика остается отстраненной от света рациональности; оттого ее поэзия – это *присутствие Орфея*, того, кто *полон ею*, кто слышит отнятый у нее голос и говорит за ее тень в ином, солнечном мире.

«Борис, – обращалась Цветаева к Пастернаку, – Борис, как мы бы с тобой были счастливы – и в Москве, и в Веймаре, и в Праге, и на этом свете и особенно на том, который уже *весь в нас*. <…> Я <тер-петь?> не могу присутствия и ты не можешь. Мы бы спелись. <…> Родной, срывай сердце, наполненное мною. Не мучься. Живи (курсив – *М. Ц.*)»[468].

---

[462] *Merini A.* Luce // *Ead*. La presenza di Orfeo. Milano: Scheiwiller, 1993. P. 27.

[463] «La Terra Santa» («Святая Земля») – названия сборника стихов А. Мерини 1984 г.

[464] Имеется в виду опыт психической болезни, от которой А. Мерини страдала до конца дней.

[465] *Merini A.* Canto di riposa // Ead. La Terra Santa, Milano: Scheiwiller, a cura di M. Corti e Libri Scheiwiller, 1996. P. 19.

[466] Ibid. P. 35.

[467] Ibid. P. 48.

[468] *Цветаева М.И.* Собрание сочинений: В 7 т. Т. 6. С. 265-266.

Статья: *Фатеева А.С.* Миф об Орфее в герметическом опыте Эудженио Монтале // Europaische Fachhochschule. – 2015. – № 7. – P. 63–65.

* * *

Миф об Орфее в герметическом опыте Эудженио Монтале.

В Италии начала XX века царивший на поэтическом Парнасе Г. Д'Аннунцио пытался гармонизировать поэзию и приблизить ее к эстетическому идеалу, к единству, футуристы это единство по молекулам разбирали. Замкнутый круг удалось разорвать только «поэзии отсутствия» – следующему поколению авторов, которых принято называть *герметиками*[469]. Можно сказать, что итальянский герметизм был *аскетическим вариантом символизма* русской традиции.

«Чтобы полностью понять природу герметизма, – писал Иосиф Бродский, – имеет смысл учитывать не только тех, кто стоял во главе этого движения, но также того, кто заправлял всеми итальянскими зрелищами, — и это был Дуче. В значительной степени герметизм был реакцией итальянской интеллигенции на политическую ситуацию в Италии в 30-е и 40-е годы нашего столетия и мог рассматриваться как акт культурной самозащиты – от фашизма. Хотя итальянский режим был гораздо менее кровожадным по отношению к искусству, чем его русский и немецкий аналоги, чувство его несовместимости с традициями итальянской культуры было гораздо более очевидным и непереносимым, чем в этих странах. Это почти правило: для того чтобы выжить под тоталитарным давлением, искусство должно выработать плотность, прямо пропорциональную величине этого давления»[470].

Из всех подходов к определению искусства можно выделить два основных: искусство как опыт и искусство как подражание. Последнее, если оставаться в рамках тех же платоновских взглядов, точнее назвать «подражанием иллюзии», ибо все вещи, чувственно воспринимаемые, есть иллюзия. Именно этот подход категорически не устраивал герметиков. Их взгляд был обращен к прошлому, к иератическому искусству, где слово сакрально и связано с ритуалом и магией, где художник – это адепт, алхимик, т.е. посвященный, занятый опытом, а не имитацией. Опыт здесь имеется в виду не внешний (социальный), а внутренний (магия воображения). Герметизм эстетический (как и некогда его гностический религиозный аналог), безусловно, свидетельствует о критической стадии духовного упадка, влекущей либо к гибели, либо к парадигмальному обновлению. Пример эпохи Возрождения показал действие этого механизма на фоне кризиса платоническо-христианского мировоззрения; так же, не без влияния эзотерики

[469] Термин «германизм» применительно к итальянской поэзии был введен Франческо Флорой в 1936 г. См.: *Flora F.* La poesia ermetica, Terza edizione riveduta, Bari: Laterza, 1947. 214 p.

[470] *Бродский И.А.* В тени Данте / И. А. Бродский // Иностранная литература. №12. 1996. С. 15-16.

и оккультизма, в Европе началась эра новой эстетики. Подобное перерождение предстояло и искусству fin de siècle, но уже не на той чистой религиозной основе: это были поиски христианства, пропущенного через картезианскую доктрину и идею прогресса. Время итальянского герметизма наступило еще позднее, и радикальный эстетический поворот должен был состояться уже в пострелигиозной культуре.

О родстве поэзии с загробной жизнью писал Бродский: «Искусство "подражает" скорее смерти, чем жизни; то есть оно имитирует ту область, о которой жизнь не дает никакого представления: сознавая собственную бренность, искусство пытается одомашнить самый длительный из существующих вариант времени. <…> Смерть как тема всегда порождает автопортрет»[471]. Пример «частной мифологии» Эудженио Монтале (1896–1981) позволяет пройти еще один герметический путь Орфея, где хроники души, будучи предельно личностными, так мало сообщают нам о самом авторе, но так живо погружают в атмосферу его эпохи.

Мифическое в роботах Монтале принимает особую форму, отличную от всех рассмотренных выше. Это новый уровень глубины, требующий специального подхода, дабы не прийти к поспешному и ошибочному заключению, что мифа в поэтике Монтале нет. Во всяком случае у Монтале *действительно нет мифа*, если понимать последний в традиции модерна как спасительный инструмент для объяснения мирового порядка, для приведения хаоса к гармонии, т.е. если смотреть на миф как на технику *реконструкции истины*, где он выступает на одном фронте с наукой, философией, искусством. «Как смешна позиция тех, кто предсказывает возвращение к человечеству, к классицизму, к культу разума, – писал Монтале, – Эти художники-неудачники, фарисействующие спиритуалисты, философы третьего сорта – о чем они толкуют?»[472] Современная критика отмечает, что античные аллюзии и реминисценции в поэзии Монтале присутствуют наряду с куда более частотными пейзажными образами моря, леса и садов. Отзвуки древнего мифа встроены в его стих как каменные осколки античного храма, привезенные в деревню или старый итальянский городок для сооружения жилого дома. Они больше не несут той сакральной смысловой нагрузки, а лишь обеспечивают реализацию задуманной конструкции[473]. Что Монтале решительно не принимает в мифе – это то, что миф стал мифологией. Поэта влекло к чистой иррациональности, тайна поэзии для него была сродни тайне природы (живой и неживой): «Я не думаю, что поэт как-то возвышается над обществом. <…> Искусство – это образ жизни того, кто на самом деле и не живет, ибо чувствует, что перед ним суррогат жизни. Это, впрочем, не оправдывает решения запереться в "башне из слоновой

[471] *Бродский И.А.* В тени Данте. С. 12, 14.

[472] *Montale E.* Auto da fé. Presi nel giro // *Id.* Il secondo mestiere. Arte, musica e societa, a cura di G. Zampa, Milano: Mondadori, 1996. P. 240.

[473] Cfr. *Piras T.* Eugenio Montale. Ossi di mito // Il mito nella letteratura italiana. IV. P. 294.

кости"; поэт не должен бежать от жизни, это жизнь убегает от него. <…> Я не думаю о поэзии как о философии, которая распространяет идеи. Кто вообще еще об этом думает? Назначение поэта – поиск истины, но не истины в общем философском смысле, а персональной истины поэта-субъекта, которая не отрицает истины эмпирического человека-субъекта. Она не провозглашает собственную избранность, но воспевает то, что объединяет поэта со всеми людьми»[474].

Мысль о поэзии как о выражении опыта, а не средства познания находит место уже в первом сборнике стихов «Панцири каракатицы» (Ossi di seppia, 1925), где компактность и сила языка напоминают о мистериальной непроницаемости. Нигде образ Орфея не прослеживается у Монтале так явно как в одном из ключевых стихотворений сборника: «Быть может, как-то утром, уходя в стекленное пространство за стеною / пустынное, взгляну назад, и чудо обернется на глазах / ничем и пустотой, что за моей спиною / стоит, как пьянящий страх. / Потом на одном экране построятся друг против друга / холмы, дома и деревья в обмане привычном опять, / но будет уже слишком поздно, и ухожу без звука, / я со своею тайной, среди тех, кто не смотрит вспять»[475]. Пустота, которую поэт ощущает позади себя близка одновременно пустоте утраты и пустоте за порогом смерти. Поворот – осознанный выбор поэта, благодаря которому он видит, что кажущаяся ему сущность вещей и призраков на самом деле не существует. Здесь Монтале сближает с Данте метафора «прозрачного стекла», присутствующая в «Божественной комедии» в XXVIII песни «Рая», где перед Данте являются души блаженных подлунного мира, и он тоже оборачивается, чтобы убедиться в истинности своего видения. Но если для Данте это оказывается действительной манифестацией сакрального, то для Монтале – только иллюзорным отражением, поставленным против пустоты небытия[476]. «Пьянящий страх» при этом может читаться не просто

[474] *Montale E.* Sulla propria lirica, 1946. Intenzioni (Intervista immaginaria) // *Id.* Il secondo mestiere. P. 1476-1479.

[475] *Montale E.* Ossi di seppia // *Id.* Tutte le poesie, Milano: Mondadori, 2003. P. 42.

[476] Cfr. *Barberi Squarotti G.* I miti e il sacro: poesia del Novecento. P. 234-235. «Come in lo specchio fiamma di doppiero / vede colui che se n'alluma retro, / prima che l'abbia in vista o in pensiero, // e sé rivolge per veder se 'l vetro / li dice il vero, e vede ch'el s'accorda / con esso come nota con suo metro». «То как, узрев в зеркальной глубине / Огонь свечи, зажженной где-то рядом, / Для глаз и дум негаданный вполне, / И обратясь, чтобы проверить взглядом / Согласованье правды и стекла, /Мы видим слитность их, как песни с ладом» (*Алигьери Данте.* Божественная комедия. / Пер. с итальянского М. Лозинского. М.: Иностранка, 2013. С. 418-419).

как испуг и ужас от увиденного, а намекать на фигуру молодого Диониса во время мистериального посвящения[477].

Монтале так или иначе повторяет жест Орфея, теряющего Эвридику – *оборачивается*. Стефан Малларме в своем учебнике по мифологии «Античные боги» (Les dieux antiques, 1880) объяснял, что имя Эвридика в переводе с греческого означает «утро» и заключает в себе идею мимолетности рассветного очарования. Так, миф об Орфее представляет один из вариантов солярного мифа, где сошествие в Аид соответствует движению солнца в ночной период, необходимому для того, чтобы на небе воссияла Аврора. После чего солнце затмит ее своими лучами, и она исчезнет[478]. Трудно сказать, следовал ли Монтале за Малларме, но, если судить по структуре сборника, то она соответствует как раз схеме движения Орфея (ночного солнца): с Запада на Восток. Но тот*, кто оборачивается, чтобы приблизить* Эвридику, теряет ее безвозвратно. В этом парадокс поэтического слова, которое, касаясь вещей, стремится произнести непроизносимое их имя; которое стоит на грани умолчания тайны и буквально физического высекания сущности неуловимого.

Поворот в мифе об Орфее, равно как в стихотворении Монтале, имеет оттенок почти преднамеренного действия, во всяком случае действия, которое невозможно не совершить, оно происходит, ибо органично заложено *природой* в ход вещей. Мысль, заложенная в античном мифе универсальна и дублируется в ветхозаветном сюжете о Содоме и Гоморре, когда жена Лота, нарушая запрет, оборачивается на гибнущий город и превращается в соляной столб (Быт. 19:26). Соответственно в контексте поэзии и жизни речь идет о постоянном отставании нашего взора от того, что происходит за спиной, о невозможности запечатлеть мгновение, не превратив его в камень. Так Лот, который *не оборачивается*, не знает, что позади него – то самое *ничто*[479].

---

[477] Вариацию этого сюжета можно увидеть на знаменитой фреске Виллы дей Мистери в Помпеях. Сидящий Селен протягивает загадочную чашу, в которую, как в зеркало, смотрится молодой бог. Другой сатир за его спиной держит маску Силена, таким образом, как бы раздваивая лик демона. Любая чаша, наполненная жидкостью, представляет собой вогнутое зеркало, способное вызывать измененные состояния сознания. Мнения ученых насчет того, что именно мог видеть юноша в чаше, сводятся к следующему. Михаил Ростовцев усматривает в сцене элемент гадания (lekanomanteia) (*Rostovzeff M.I.* Mystic Italy. New York, H. Holt. Рохайм, 1927). Витторио Маккиоро так же предполагает, что молодой Дионис видит свое будущее (*Macchioro V.* Zagreus: studi intorno all'Orfismo, Napoli, 1929. P. 83-86). Карл Кереньи пишет, что испытуемый видит свое будущее как образ учителя или отца. (*Kerenyi K.* Mensch und Maske. Eranos-Jahrbuch 1948, Bd. 16. Zurich, Rhein-Verlag. S. 183-208). См. Приложение №1. Ил. 10.

[478] Cfr. *Mallarmé S.* Les Dieux antiques. Paris: Rothschild. P. 191-192.

[479] Сам Э. Монтале в беседе с литературным критиком Л. Пиччони признавался, что часто думал о библейском образе Лота в связи со стихотворением «Forse un mattino andando…». Crf. *Montale E.* Cinquanta anni di poesia (l'intervista con Leone Piccioni) // *Id.* Il secondo mestiere. P. 1676.

Поэзия Монтале, особенно ранняя, не автобиографична, образ женщины, за исключением конкретных случаев, собирательный, в чем автор сам уверял в одном из частных писем[480], а затем и в стихотворении «Вопросы без ответа» (Domande senza risposte, 1975): «В голове моей смятение, много фигур / там продолжают множиться, / но они образуют одну, что я различаю / с трудом в своих сумерках»[481]. Однако у реальных или вымышленных героинь Монтале всегда есть синхронная связь с природой и потусторонним. В стихотворении «Буря» (La bufera, 1943) наряду с дантовским топосом леса и орфической темой преодоления смерти через поэзию угадывается циклический миф о Персефоне и Аиде, где безутешная Деметра в сопровождении Гермеса спускается в подземный мир[482]. Если отделить от истории древнегреческого лирника сюжет с походом аргонавтов и орфическую сцену растерзания, то перед нами два образа Орфея: *мелический*, символизирующий абсолютную гармонию человека с природой, и *трагический*, выражающий кризис идентичности, внутренний разлад. При этом эмоциональный посыл трагического Орфея тоже претерпевает метаморфозы еще в античном мире. От кроткого послушания загробным богам и услаждения их слуха музыкой до *вызова*, который поэт бросает бессмертным владыкам своими речами и последующей религиозной избирательностью с так называемой контркультурной направленностью. В этом преобразовании определенно прослеживается движение от Мифа к Логосу, с которым поэт приходит к границам своей свободы. Мелический Орфей никогда не теряет своей Эвридики, или во всяком случае, потеряв, бесконечно обретает ее вновь (циклическая сущностью природы). В то время как Орфей, бросающий вызов мировому порядку, непременно *должен* Эвридику потерять – это уже *природа трагедии*. Экзистенциально-гносеологическое нетерпение и упование на правдивость чувственного мира (Орфею надо было визуально убедиться в том, что Эвридика идет за ним следом) выступает причиной кризиса, и в том числе поэтического кризиса XX века. Расстояние между двумя полюсами мифа есть тот перевал, что отделяет Монтале от чистой поэзии. В одном из его стихов ходом в измерение смерти и каналом общения с трансцендентным является колодец, в котором под толщею воды «колышутся круги воспоминаний». Герой склоняется над призраком знакомого лица, «и прошлое, лишаясь очертаний, / становится далеким-предалеким, /

[480] «Моя поэзия не результат реально пережитого опыта; нет смысла искать живой прообраз той или иной женщины, потому что мое обращение “ты” собирательное <…> Речь идет о множестве впечатлений, полученных в разные моменты жизни, а зачастую и вовсе воображаемых» (*Greco L.* Montale commenta Montale, Parma: Pratiche Editrice, 1980. P. 59).

[481] *Montale E.* Domande senza risposta // *Testaverde T.* Montale, Ungaretti, Saba: guida alla lettura: cronologia delle vite e delle opere, parafrasi dei componimenti poetici, metrica, stile e temi, antologia critica e bibliografia, Milano: Alpha test, 2005. P. 85.

[482] Cfr. *Ott C.* Montale e la parola riflessa, Milano: Francoangeli, 2006. P. 151.

чужим… / Лебедка не закреплена, / и вновь уходит на глухое дно / твой образ. Между нами – глубина»[483].

Мифопоэтика Монтале не допускает узких линейных коннотаций; античные мотивы мифа топологически срастаются с библейскими и с концепцией загробного путешествия Данте. Следующие в книге друг за другом стихотворения «На пороге» и «Лимоны» (1921–1922)[484] обнаруживают между собой нарративную связь. Сошествие-погружение Орфея на этот раз подводит к истории пророка Ионы, который, ослушавшись Бога, бежит от исполнения своей миссии, а затем добровольно отдается стихии и оказывается во чреве китовом. Выброшенный на берег (подобно тому как море выбрасывает на песок *панцири каракатицы*), Иона снова получает Господне призвание. Акт неповиновения Богу, безусловно, роднит Иону с Орфеем, протестующим, *оборачивающимся* против порядка Аида. Они оба оказываются на дороге, обязывающей встретиться с небытием (безвыходностью утробы Левиафана и пустотой от вновь утраченной Эвридики). Если путь Ионы к спасению был выстлан прежде всего аскетическим самопожертвованием и молитвой, то в стихах Монтале спасение приходит в виде многоликого женского образа, соединяющего в себе имманентное и трансцендентное, образа, который не отделим от самой природы (Деметра и Персефона), а также от воплощений Любви небесной и земной. Любовь становится проводником поэта к свету, но в этом не окончательное восхождение к вечности; это лишь фаза цикла – озарение, возвращающее Орфея к жизни из непроглядного мрака. Соответственно идея цикличности (судьба Ионы есть модель судьбы, которую заново переживают *другие*) от мотива моря, способного не только поглощать, но и возвращать материю, приводит Монтале к *поиску духа*, к выбору Орфея в «диких садах» его поэзии с *персональной истиной*, где аромат лимонов вполне традиционно символизирует обретение спасения.

Философ эпохи Возрождения Эджидио да Витербо первым сравнил миф об Орфее с основным христианским мифом, увидев в примере языческого певца образ «несовершенного» Спасителя[485]. Вероятно, именно в этом ключе воспринимал катабасис Орфея и Данте[486]. Он стремится не допустить *нерационального* шага Орфея, т.к. не хочет потерять свою Эвридику, напротив, Данте пришел лишь с одной целью – обрести свою Возлюбленную вновь и *вовеки*. Но

---

[483] *Монтале Э.* «Натружено скрипит колодца ворот…» (Cigola la carrucola nel pozzo) // Итальянская лирика XX век. С. 148. Перевод с итальянского Евгения Солоновича.

[484] *Montale E.* Ossi di seppia // *Id.* Tutte le poesie. P. 10-12.

[485] Cfr. *Savarese G.* Egidio da Viterbo e l'orfismo a Roma: tra filologia e cabala (1505-1532) / Un frate neoplatonico e il Rinascimento a Roma: studi su Egidio da Viterbo, OESA // Analecta Augustiniana, Vol. 75 (2012). P. 103-115; *Id. Ivi.* Atti del Seminario Nazionale Roma-Perugia (1985-1991), a cura di Agostino Masaracchia, Gruppo Editoriale Internazionale. P. 356.

[486] Cfr. *Gorni G.* Beatrice agli Inferi in Omaggio a Beatrice // Quaderno degli «Studi danteschi». XI, a cura di Rudy Abardo, Firenze: Le lettere, 1997. P. 155.

потеря как таковая неизбежна; для исполнения желаемого Данте придется отречься от языческого мира – потерять Вергилия. Это не импульсивный, а рефлексивный *поворот* героя в «Божественной комедии». Более того с поворота, воскрешающего образы Орфея и Ионы, начинается углубление Данте в сумрачный лес ада: «И словно тот, кто, тяжело дыша, / На берег выйдя из пучины пенной, / Глядит назад, где волны бьют, страша, / Так и мой дух, бегущий и смятенный, / Вспять обернулся, озирая путь, / Всех уводящий к смерти предреченной» (Ад. I, 22–27)[487]. В самом *мотиве движения* «Божественной комедии» заключена суть акта восхождения от Логоса к Богу: Данте оставляет земного Вергилия, чтобы идти дальше к Небесной (теологической) Беатриче, соединяющей в себе женское и мужское начала (Премудрость Божья). Монтале гораздо ближе хтоническая иррациональность, в его поэзии наблюдается постоянная контаминация между священным и мирским. На месте Орфея Монтале, знающий, что ждет его за поворотом, выбирает ад рядом с незримой Эвридикой: «Я снова должен потерять тебя, но не могу. <…> Протяжный гул доносится снаружи, / терзающий скрип ногтя по стеклу. Я след ищу, / исчезнувший; он все, что у меня осталось / от милости твоей. / И ад реален»[488]. Это то, что Бродский назвал *обратным ходом* «Божественной Комедии», где современный мир поэта понимается как обитель живых мертвецов. Отсутствие Эвридики для Монтале так же *осязаемо*, как присутствие Беатриче для Данте[489].

Уже во второй половине XX века выбор Орфея перестанет быть игрой воображения поэта и все же станет частью биографии. После смерти жены Монтале посвятит ее памяти сборник стихов «Ксении» (Xenia I, 1966; Xenia II, 1967), где среди предельной концентрации философии жизни найдут отражение и мотивы мифа об Орфее. Энергетика, исходящая от поэзии Монтале по степени того профетического покоя и афористической твердости движения мысли, действительно сравнима с природой морской стихии, уравновешивающей гетерогенный мир вещей. Поэту близка досократическая индивидуализация, где миф не инструмент мышления, а само мышление, совокупность переживаемого опыта. При этом уже в ранней лирике Монтале удается *реализовать* направленность своего «программного» завета: *воспевая свою субъективную истину, объять истину эмпирического множества людей*. Не иначе как успехом магического свойства можно назвать одно удивительное межкультурное совпадение образов. Стихотворение «Достигнутое счастье» («Felicità raggiunta, si cammina…», 1924) Монтале заканчивает простой и точной формулой, напоминающей, что погоня за эфемерным и иллюзия его достижения не могут быть искреннее «слез ребенка, чей воздушный шарик улетает меж

[487] *Алигьери Данте.* Божественная комедия. / Пер. с итальянского М. Лозинского. С. 43.

[488] *Montale E.* Le Occasioni 1928–1939, a cura di Dante Isella, Torino: Einaudi, 1996. P. 23.

[489] Ср. *Бродский И.А.* В тени Данте. С. 17.

домов»[490]. В 1926 году эта картина с поразительной точностью была воспроизведена на полотне русского художника С.А. Лучишкина «Шар улетел». Произведение, столь нетипичное для того периода советского искусства, будто доказывало, что суггестия герметической мифопоэтики Монтале работает.

Статья: *Фатеева А.С.* «Дегерметизация»: Орфей Сальваторе Квазимодо в «невозможной поэзии после Освенцима» // Вестник Науки и Творчества: Материалы Международных мероприятий Общества Науки и Творчества (г. Казань) за февраль 2016 года / Под общ. ред. С.В. Кузьмина. – Казань, 2016. – № 2 – С. 104 – 116.

* * *

«Дегерметизация»: Орфей Сальваторе Квазимодо в «невозможной поэзии после Освенцима».

События Второй мировой войны привели художественную культуру к глубокому кризису. Его сущность франкфуртский философ Теодор Адорно сначала выразил предельно категорично в статье «Культурная критика и общество», утверждая, что отныне писать стихи невозможно, затем в «Негативной диалектике» перевел полемику из эстетического в экзистенциальное русло, задаваясь вопросом о том, возможно ли *жить* дальше после произошедшей трагедии[491]. Поэзия изначально попала в контекст этой проблемы, очевидно, в качестве синекдохи; имелось в виду, что «любое слово, в котором слышатся возвышенные ноты, лишается права на существование»[492]. Императив Адорно сегодня скорее можно назвать пророчеством, но никак не руководством к действию для того времени. «Варварство» поэзии с его «спекулятивным метафизическим мышлением» не переставало существовать ни в военные годы, ни после мировой катастрофы (поэзии будет суждено растратить заряд власти над умами людей гораздо позже). Однако возвращаясь к конкретике ситуации, сложившейся в русской и итальянской культурах, заметим, что на фоне начавшегося идеолого-политического сближения, положение творческой личности в тоталитарном СССР и в Италии с утвердившимся (возвратившимся) господством христианско-демократической партии было абсолютно неравноценным. Пик расцвета для итальянской культуры в XX веке смещается ко второму послевоенному десятилетию, и, конечно же, результаты и масштаб этого расцвета несравнимы с теми изменениями, что будут привнесены в отечественную культуру хрущевской оттепелью.

---

[490] В литературном переводе этого стихотворения Е.М. Солоновичем точность деталей в концовке, к сожалению, утеряна. См.: Итальянская лирика XX век. С. 146.

[491] *Адорно Т.В.* Негативная диалектика. М.: Научный мир, 2003. С. 324.

[492] Там же. С. 328.

Поэзия ни при каких условиях не могла умолкнуть в 40–50-е гг., не только потому что, заключала в себе тот самый, порицаемый Адорно, механизм отвлеченного самосохранения и возрождения культуры – это только одна грань определения поэзии; она *продолжалась* потому, что культура (или то, что от нее осталось) была *восприимчива* к этому продолжению. Это был голос, который тогда еще имел силу. Государственная власть в СССР, понимающая, что прерогатива силы должна быть на ее стороне, к слову и тем более к слову поэтическому относилась очень внимательно. Так, право на существование было оставлено только для той поэзии, что попадала в ноты идеологии. Альтернативная сторона искусства этого права лишалась, и происходило это опять же не потому, что другое искусство было бóльшим «варварством», чем всякая песня живых о мертвых, а потому, что это был неугодный и опасный для миссии новой мифологии голос. К тому же этот голос «строители культуры» и до, и после войны хорошо знали и помнили, ибо строили свою систему по лекалам тех идей, которые выносила перед гибелью эпоха Серебряного века. Теперь идеи, сами по себе конструкции очень гибкие, давно были в действии и едва ли разоблачали свое происхождение: до неузнаваемости их меняли образ и сфера применения.

Оставалось ли место для Орфея в этом искусстве? Неловкость этого вопроса превосходит неловкость молчания в ответ на него. Орфей, потерявший одну Эвридику и творящий метафизические чудеса, пророчествующий о бессмертии, но не победивший смерть – Орфей стал нелепым идолом древнего мракобесия, которому, прежде всего, лучше было не путаться с мракобесием реальным и современным. А потом, как выглядел он на фоне того торжества смерти, того количества потерь, что понесли люди, пережившие войну? В какой Аид оставалось спускаться им? Как далеко можно уйти от *исхода*? Идея культуры, если следовать логике Адорно, пришла к своему концу: «В своих попытках возродиться после всего того, что произошло в ее вотчинах и не встретило сопротивления, культура окончательно превращается в идеологию, которой она потенциально и была, начиная с того самого момента, когда в противовес материальному существованию присвоила себе право нести свет [знания] о том, что разделение духа и физического труда незаконно ущемляет саму культуру. Тот, кто ратует за сохранение культуры, пусть даже виновной во всех грехах, пусть даже убогой, тот превращается в ее сообщника и клеврета; тот, кто отказывается от культуры, непосредственно приближает наступление эпохи варварства; и именно в этом качестве культура и разоблачила самое себя»[493]. При этом очевидно, что не так давно популярная орфическая мифологема-универсалия не могла просто сгореть в пожаре войны. Хотя Орфей, бросающий вызов установленному свыше порядку, как поэт и как идея незаурядной индивидуальности был явно не ко двору, выходящая из недр той

[493] *Адорно Т.В.* Негативная диалектика. С. 328.

же мифологемы *религия о бессмертии незаурядного человека, владеющего словом,* была положена в устье пустоты массового сознания, в котором потеря Бога активизировала влечение к архетипам. Если *смерть* «человеческого материала» так проста и немыслима, как показал опыт тоталитарных режимов и Второй мировой войны, то почему бы не нейтрализовать ее столь же немыслимой идеей имманентного *бессмертия* и верой в бесконечное строительство башни нового Вавилона?

Итальянские поэты в конце 40-х гг. задавались вопросом Адорно: может ли поэзия звучать как прежде, не должна ли она теперь в своем подспудном торжестве жизни навсегда умолкнуть? Ведь как нельзя лучше под описание отвлеченных художников-интеллектуалов, отстраняющихся от общества и его трагедии на позицию созерцателей, спасающихся от смерти в своем субъективном мире, подходили поэты-герметики. Герметизму этика обезображенного войной мира выносила суровый приговор. Парадигма модернизма, пришедшая к своему финальному кризису, поставила перед послевоенным поколением предельные вопросы, но изначально не была нацелена на их решение. Ориентир на гуманное через романтическое крещение и поклонение абсолютному духу вывел европейскую культуру к «сверхчеловеческому», т.е. к отрицанию человеческого как такового. Понимание этого звучало уже в рецензии Михаила Кузьмина на «Переписку из двух углов» (1920) М.О. Гершензона и Вяч. Иванова, непосредственно по вопросу оппозиции природы и культуры: «дух Руссо, обычно сопутствующий всем добродетельным разрушителям и насильственным печальникам о человечестве»[494]. Адептам этой веры оставалось лишь перейти от теории к практике, что и было исполнено. Теперь, после свершившегося, любое воспевание запредельного опыта, оторванное от насущного спасения уцелевшего тела культуры, звучало как безнравственная усмешка. Во всяком случае при выборе из двух тупиков, обозначенных выше, все больше сторонились именно варварства и, боясь потерять культуру, именно тогда начали возводить ей художественные и научные памятники.

Единственной формой, в которой искусство, свободное от рамок идеологии, могло выразится, была предельная правдивость. Эта правдивость, возможно, уступала по глубине психологизма опыту веристов, но в плане объективного изображения общества в разы превосходила туманно-ироничную, отвлеченную созерцательность итальянских натуралистов XIX века. К тому же основной художественный инструментарий новой эпохи, кинематограф, позволял помещать в кадр не имитацию, не картину жизни, а реальную природу и реальных людей с насущными тяготами и радостями бытия. Послевоенная поэзия Италии – это прежде всего искусство, создающееся на фоне набирающего обороты в Западной Европе неореализма.

[494] *Кузьмин М.А*. Условности. Петроград: Полярная звезда, 1923. С. 156.

Именно триумфом этого течения, берущего начало от поэзии Марселя Карне и Жана Ренуара, был обусловлен поворот от герметического персонализма к поэзии с выраженной гражданской позицией, созидательной и социально направленной. С этой миссией в Италии первым открыто выступил поэт и переводчик Сальваторе Квазимодо (1901–1968). Его восхождение к мировой славе в период 40–50-х гг. по праву можно назвать стремительным. Стихи Квазимодо завораживали отсутствием патетического запала и конъюнктурности в сочетании с искренней живописной манерой, без прикрас передающей опустошенность человека и тупое бессилие перед смертью, равно как перед возвышенной красотой мира, которая *существует* вопреки войне, вопреки закрытой для слепых вожделеющих глаз истине.

Робкое начало всеобщего возвращения к мирной жизни для Квазимодо совпало с личной трагедией – смертью жены Биче Донетти. Поэту, именно в тот период особенно активно занимавшемуся классическими переводами, мифологические аллюзии всегда были близки, однако, вероятно, именно то скорбное событие сделало образ Орфея как никогда злободневным. В сборнике «Жизнь не сон» («La vita non è sogno», 1949) «Эпитафия для Биче Донетти» и стихотворение «Диалог»[495], в основу которого положена реинтерпретация эпизода песни IV «Георгик» Вергилия, следуют друг за другом. Натуралистическое (в продолжение традиции Пасколи) видение смерти отчасти уже было реализовано Квазимодо в его первой послевоенной книге «День за днем» («Giorno dopo giorno», 1946). В строках короткой зарисовки «Переправа» («Il traghetto») угадывалась мысль о непреодолимой границе между живыми и мертвыми, о сосуществовании утешительной веры в загробную жизнь с вопиющей истиной смерти в разложении и молчании усопших: «Твой голос приобрел бескрайность эха, / и я его распевы еле слышу. / Но ты видна мне: у тебя фиалка / в руках переплетенных, бледных. Мак / растет у глаз. Итак, ты умерла»[496]. Спустя два года у могилы Биче Донетти Квазимодо доведется испытать, сколь жалок умозрительный путь Орфея на земле, погрязшей в смерти, разуверившейся во всякой реальности, кроме имманентно переживаемой. «О, ты, кого другие мертвецы сюда влекут, – обращается Квазимодо к безликому посетителю кладбища и одновременно читателю, – Остановись на миг и поприветствуй ту, / что никогда не сетовала на человека, / который здесь стоит, презренный, со своими стихами, / такой же, как и все, рабочий из цеха мечтаний»[497]. Герой «Диалога» – Орфей, но, будь он не назван, его едва ли удалось бы узнать. Все, что поэзия веками сберегала под сенью муз в незыблемой гармонии, было раздавлено и обезображено той действительностью, что еще не требовала от общества исследований и доподлинного осознания,

[495] См. Приложение №2.3. Литературный перевод с итальянского языка наш – *А.Ф.*

[496] *Квазимодо С.* «Переправа» // Итальянская лирика XX век. С. 202. Перевод с итальянского Евгения Солоновича.

[497] *Quasimodo S.* Poesie e discorsi sulla poesia. Milano: Mondadori, 2005. P. 149.

ибо тогда слишком многие несли правду трагедии как свидетели в своей памяти. В образе Орфея больше ничто не напоминает о лиризме и пафосе классического мифа – это поэт, который больше не отличим от простых людей, он, «измаранный войной», будто только что вышедший из окопа, кричит в пустоту имя своей Эвридики. Теперь поэту незачем спускаться в Аид; ведь свет этого мира переполнен тенями ушедших в небытие. Воспоминания о страшных годах, раскаяние в том, чего не сумел или не успел сделать для своей возлюбленной, сменяются самым пронзительным утверждением: в эпоху господства новой мифологии-идеологии была навсегда утеряна гармония между жизнью и смертью; смерть стала отрицанием всего, а жизнь тщетным побегом от смерти. «Теперь я тоже кричу / твое имя в этот час полуденный, / на вялых крыльях летящий, струнами цикад звенящий, / под корой кипарисов натянутыми. / Мы больше не знаем, где твоя обитель; / поэтам некогда известная тропа / теперь под пепелищем катастрофы, / сошедшей с гор в долину. Но в тех краях я видел / еще мальчишкой кусты лиловых ягод, / пастушьих псов и птиц в бездонном небе, / и лошадей, загадочных животных, / что ходят гордо по пятам за человеком. / Живые потеряли навсегда / дорогу мертвых – держатся поодаль. / И тишина от этого страшнее, / чем та, что твой окутывает берег»[498]. Реминисценция с буколическим пейзажем морфологически выделена в структуре стихотворения историческим прошедшим временем, что возвращает не только к той незапамятной эпохе, когда Орфей и его сладкоголосая лира были заклинателями природы, но и восстанавливает не знавшую жестокости и разрушений атмосферу покоя, в котором Орфей (т.е. сам Квазимодо) впервые встретил свою Эвридику. Образы лошадей и упоминаемого следом коня Орфея, как предполагает Серджио Феррарезе, могут быть аллюзией на пьесу французского драматурга Жана Кокто («Орфей», 1926), где белая лошадь – это не только символ демонической стороны искусства, но и посредник между миром живых и мертвых[499].

В стихах Квазимодо предельно откровенно передано то отчаяние, что воистину не разделяет тех оставшихся по эту сторону непроходимой тропы на всемогущих поэтов и убогих мучеников, обреченных на смирение. Повторить былые подвиги современному Орфею уже не под силу, и его удел молчание живых, что невыносимее загробной тишины. Квазимодо специально в самом начале, а затем в середине стихотворения вводит цитаты из Вергилия, дабы показать, что эффекты мифической истории уже не работают в этой изуродованной, потерявшей связь с живой природой, реальностью: бесплотные тени мертвых не выходят к Орфею, перед ним городской пейзаж Милана, не отзывающийся на его боль, не вызывающий иллюзий потустороннего царства – предельно настоящий и глухой к страданию поэта, к его словам. Строка, где не умеющий жить без поэзии Орфей эхом повторяет тройной апеллятив Вергилия,

[498] *Ibid*. P. 151.

[499] Cfr. *Ferrarese S.* Sulle tracce di Orfeo: storia di un mito. P. 199.

уже, кажется, не выражает надежды на обретение утерянного, напротив, этот крик звучит для того, чтобы сам поэт осознал, насколько нелепа перед лицом вселенской пустоты его вера в свои силы, в возвращение Эвридики. Однако ответ на вопрос о будущем поэзии Квазимодо вовлек в фабулу мифа об Орфее, разумеется, с куда более тонким замыслом, чем пессимистичная констатация конца поэзии с псевдо-христианским призывом «умереть сегодня». Не забывая о частичной *данности поэзии*, т.е. о том, что перед нами *не до конца авторское слово,* смеем предположить, что разговор о поэзии в антипрагматической заданности всегда сближается с богословской (сакральной) герменевтикой. К авторскому слову можно применить во всей мощи рациональные механизмы; с поэзией эта практика лишь заведет в тупик, поэзия, подобно духовной диалектике смерти и любви, уйдет от рациональных вызовов. Случайно ли в диалоге данного с заданным строка с аллюзией на Вергилия в интерпретации Квазимодо – «Euridice è viva!» (Эвридика жива! Этого текста у Вергилия нет – *А. Ф.)* вдруг совпадает с одной надгробной надписью в римских катакомбах? Эвридика – не просто абстрактное воплощение поэзии: она поэзия, движимая Любовью. Только Любовь может быть противопоставлена торжеству смерти – единственное оружие безоружной поэзии и искусства вообще. Этой силы ни война, ни тоталитарная идеология официально никогда не могли признать, ибо видели в искусстве только оболочку, ту, что могла служить инструментом для приземленных идеологических целей или мешать им. Поэта можно назвать гражданином, можно убить или создать невыносимые для жизни условия, но это средства против человека, но никогда не против поэта и поэзии. Сменяя идолов на пьедестале или запрещая молиться всем богам, непоэтическая власть не может разрушить незримого храма иной власти. Орфей вечно под любым небом идет за Эвридикой, потому что его миссия – вернуть неумирающую Любовь, живущую в песнях войны, неумолкающих на разных языках, т.е. то, чего в череде смертей другие, столь похожие на него, уже отказываются видеть: «Ты все еще измаранный войной, Орфей, / как и твой конь, что без хлыста / воспрянет духом, ведь больше не дрожит земля: / кричи о любви, покоряй, если хочешь, мир»[500].

Заключительные строки «Диалога» не утаивают лукаво, что жизнь Орфея после войны круто изменилась, и его дальнейший путь будет куда более тернистым, ему, обессилевшему, нужно в разы больше духа, чем прежде, чтобы по выжженной земле следовать своему призванию – нести слово Любви отчаявшимся. Поэзия не раз в истории культуры брала на себя фактически миссию религии, и случалось это, если проследить за тенденцией, именно тогда, когда религиозное сознание охватывала смута, верующие и неверующие теряли ориентир. Мыслям, заложенным в «Диалоге», Квазимодо, очевидно, придавал особое значение; позже этот текст в

[500] *Quasimodo S.* Poesie e discorsi sulla poesia. Milano: Mondadori, 2005. P. 151.

соединении с еще двумя стихотворениями сборника «Жизнь не сон» лег в основу либретто оратории «Orfeo anno domini 1947»[501] итальянского композитора Джанни Раму. В этой одноактной опере присутствует четкое разделении партий автора, Орфея и Эвридики, которое не прослеживается непосредственно в структуре стихотворений. Решение соединить свое произведение с языком музыки для Квазимодо в каком-то смысле было воплощением цивилизаторской грани орфического мифа, актом, восстанавливающим единство *melos* и *logos* – возвращением к началам поэзии. Образ нового Орфея (Квазимодо создает его именно таким, каким его может принять и понять человек послевоенного времени) больше не может быть оторванным от земной суеты, погруженным в свой солипсический полет наблюдателя; внутренний монолог Орфея исчерпал себя и уже не находит оправдания. На его место Квазимодо выносит *поэтическую диалектику*, полифонию, звучащую в голосе лирического героя. Культура, едва пришедшая в себя после войны и неотвратимо движущаяся к новому кризису индустриального общества, снова нуждалась в Орфее в той же античной ипостаси квази-Спасителя, учредителя нового порядка и гармонии в тревожном и одичавшем стане на местах недавнего братоубийства. Поворот Орфея, его попытка *говорить вопреки смерти* в видении Квазимодо были именно тем духовным протестом поэта и вызовом, брошенным уже не богам, а цивилизации оружия и машин, ложных массовых ценностей, обманчиво называемых свободными, о чем позже напишет Герберт Маркузе. Правомерность данного предположения превосходно иллюстрирует несказанная популярность поэзии (как в Европе, так и в России) в 60-е гг. XX века. «Поэт никогда не отрекается жизни, – писал Квазимодо в эссе о современной поэзии, – Не отрекается, даже если в отчаянии видит ту духовную черствость и нищету, что снедает сердца людей, золотые наполовину, а наполовину из плоти и крови, которая по капле иссякает в их непрестанном диалоге со смертью»[502]. Квазимодо выступает с верой в предельную истинность поэтического слова не ради эстетической игры (она ему совершенно чужда), а потому что на полном серьезе провозглашает существование *поэтического долга*. Основное дарование Орфея – это не благосклонность муз, а то, что *ему дано быть человеком*, говорить с людьми на одном языке. Именно это дарование поэт должен использовать в эстетически и нравственно преобразовательных целях: «Сегодня, после двух войн, когда за именем каждого героя стоит бессчетное число смертей, миссия поэта становится еще сложнее, поскольку перед ним стоит задача “переделать” человека, тех людей, что разбросаны по разным уголкам земли, тех, чьи самые темные помыслы ему известны, тех, кто оправдывает зло категориями необходимости, кто

[501] Либретто фактически представляло собой поэтическое переживание череды событий 1947 года, предшествовавшего смерти супруги Квазимодо.

[502] *Quasimodo S.* Poesia contemporanea, 1946 // *Id*. Poesie e discorsi sulla poesia. Milano: Mondadori, 2005. P. 265.

осмеивает плач, потому что плач “театрален” – все это человек, который ждет евангельского прощения, держа в карманах окровавленные руки. Для тех, кто считает поэзию литературной игрой, а поэта – эдаким неприкаянным чужаком, который ночами взбирается по лесенке на свой чердак, чтобы проникнуть в тайны космоса, – для тех я поясняю, что время умозрительных спекуляций прошло. Изменить человека – в этом основная цель»[503]. Когда лепет о чистой поэзии или искусстве ради искусства приобрел не столько кощунственные, сколько невнятные формы, буквально сросшийся с ролью Орфея, Квазимодо призывал прислушаться к голосу социальной этики, которому не отказывал в праве стать голосом поэзии будущего.

В советской послевоенной поэзии до периода оттепели мифологическая тематика, а тем более с диалектикой о загробной жизни не имела шанса быть доступной широкой аудитории. Отголоски культуры Серебряного века были не слышны за бравурными маршами идеологизированных произведений. Эстетика той эпохи еще долгое время оставалась верным признаком, если не оппозиционности, то во всяком случае маргинальности. Те же мысли об изношенности поэзии, о потребности и невозможности вернуться к утраченной чистоте отзывались в стихах Арсения Тарковского, стихах, открытых для отечественной культуры с существенным опозданием: «Бедный мальчик в священном дурмане, / Верен той же аттической теме, / Я блуждал без копейки в кармане. / Ямб затасканный, рифма плохая – / Только бредни, постылые бредни, / И достойней: / “О, матерь Ахайя, / Пробудись, я твой лучник последний...”». Его «Эвридика» прозвучит лишь в 70-е годы в киноленте сына, Андрея Тарковского («Зеркало», 1974): «Душе грешно без тела, / Как телу без сорочки, – / Ни помысла, ни дела, / Ни замысла, ни строчки. / Загадка без разгадки: / Кто возвратится вспять, / Сплясав на той площадке, / Где некому плясать?».

Однако об интересе к орфической идеи трансцендентного опыта говорит и пример, реализованный в совсем ином лирическом контексте с явной ставкой на попадание в запросы своего читателя. Еще в конце 40-х гг. А.Т. Твардовский, поэт, принятый всенародно и, несмотря на известные препятствия цензуры, высоко оцененный системой советского искусства, начал работу над поэмой «Тёркин на том свете» (1954–1963), которая по первоначальному замыслу должна была стать заключительной главой знаменитой «Книги про бойца». Хотя публикация поэмы по понятным для существовавших устоев причинам долго не удавалась автору, произведение это так или иначе затрагивало близкую сюжету мифа об Орфее проблему возвращения героя из потустороннего мира. В основу загробной картины были положены элементы, на наш взгляд, представляющие точнейшую иллюстрацию совокупности архетипов народного сознания, замаскированных предрассудками идеологического характера. Языческие

[503] *Quasimodo S.* Poesia contemporanea, 1946. P. 273.

образы «мертвой воды», представления о дурном запахе живых в обители мертвых, о чуждом порядке и чистоте иного мира, которое Василий Тёркин определяет не иначе, как «Культура…»[504] – все это соседствует с упоминанием «Страшного суда», с риторическим вопросом о трансцендентном объекте («Был бы бог, так помолиться. / А как нету – что тогда?»[505]) и, в конечном счете, приводит ко вполне примиряющему (как для верующих, так и для атеистов) заключению, что спасение состоит в помощи человека человеку. Лейтмотив поэмы («Пушки к бою едут задом») открывает не только свое прямое значение, ясное каждому, кто прошел войну, но и подсказывает, что за кажущимся всегда стоит истинная сущность вещей, и ее всем дано будет увидеть, но до поворота в сторону выстрела (точки невозврата) нам этого видения не дано.

Как и многие другие художники его времени, Сальваторе Квазимодо лишь позже увидит, что тенденция социально ориентированного искусства способствовала вытеснению и истреблению искусства как такового: по мере того, как из памяти стиралась кровь трагедии, притуплялась искренность контакта между поэтом и аудиторией, диктатура общества потребления возобладала над Орфеевой песнью – это была его новая встреча с вакханалией современности. Квазимодо, вспоминая, как после войны «поэт вдруг оказался выброшенным за борт своей многовековой истории», отмечал, что неписанный переход к хорально-массовой эстетике был задан естественной и неконтролируемой динамикой[506]. Не увидевшему при жизни, но глубоко прочувствовавшему грядущие постмодернистские опыты, прикрытые старым лозунгом *art pour l'art*, говорящие якобы о высшей духовности, но ведущие к новому отрицанию человека, Квазимодо пришлось вскоре признать: затея «переделать человека» ему не удалась, и это неудача в истории также имела прецеденты. От этики социального «мы», нобелевский лауреат в зените мирового признания, он приходит к *этическому персонализму*, по-прежнему не лишенному боли и тревоги за человечество. В своем последнем сборнике поэт, осознающий неотвратимое приближение смерти, многие стихи посвящает размышлениям над вопросом конечности жизни. Эти размышления абсолютно развенчивают идею о том, что реальная личина поэзии – это страх перед смертью и желание жить вечно. Этот тезис так же не верен, как не верен он относительно религии. А истинен он только в глазах общества, не знающего поэзии и не знающего Бога. У поэта есть *дар* видеть дальше и видеть больше того, что он способен выразить средствами языка. Образ выражения поддается критике и интерпретации; дар – нет. «Разум, смерть и сон / отрицают надежду», – пишет Квазимодо, – … Я говорю словами, которых не знаю,

[504] *Твардовский А.Т.* Поэмы. М.: Книжная палата, 1988. С. 266.

[505] Там же. С. 309.

[506] *Quasimodo S.* Poesia del dopoguerra // *Id.* Il poeta e il politico e altri saggi, Milano: Schwarz, 1960. P. 51.

/ ворошу недры памяти. <…> Достаточно одного дня, чтобы вернуть равновесие в мир»[507]. Это равновесие возвращается не внешними, а внутренними силами, *личным примером* отношения к миру. «Я не боюсь смерти / как не боялся жизни», – утверждает поэт в строках стихотворения «Варвара Александровна»[508], по символичному распоряжению судьбы написанного в России. В руках простой медсестры Квазимодо узнает руки матери, защищающие от жестокости и несправедливости. Сын Сицилии, без политизированной подоплеки он хочет воспеть открывшееся ему в холодной и загадочной стране: «Ты – Россия всечеловечная / времен Толстого и Маяковского, / Россия, что не в снежном пейзаже, / который зеркалом больничным отражен. / Ты – это множество тех рук, что ищут в темноте другие руки»[509].

В «Негативной диалектике» Т. Адорно, порой апеллируя к идеям Ницше как к догмату, если следовать логике, в рассуждениях об истине в итоге уверенно отрицает самого себя. «Моментом истины является то, что истина длится, существует вместе со своим временным ядром, – заявляет Адорно, – вне продолжительности и длительности нет истины вообще, а абсолютная смерть поглощает ее последние следы». Следовательно, автор не отказывает смерти в истинности, знаменующей полную конечность бытия, но при этом ранее пишет: «Если смерть является тем абсолютным, которому философия когда-то напрасно присягнула на позитивность, то все оказывается всего лишь ничем; любая мысль возникает и существует в пустоте; никто не вправе мыслить себя как в чем-то истинное»[510]. Столь ярко и образно описанная Ницше пропасть между европейской культурой и христианством была прочитана на Западе совсем иначе, чем в России. Парадоксально, но Россия, с которой надолго буквально слился эпитет «раскрестившаяся», в своей архаичной неизбывной религиозности никогда бы не угналась по интеллектуальному безбожью за философствующей Европой. «Счастье – жить в стране без философии», – заключает Дино Кампана, имея в виду Италию[511]. И, пожалуй, в этом кроется одна из редко упоминаемых точек сближения между двумя культурами. Искусство и живую красоту (равную вечности) итальянцы всегда предпочитали философии; в России было философское искусство во главе с литературой, ответственной в том числе и за богословие.

Отказ от радости (в частности искусства и поэтического слова как формы радости) в знак скорби после мировых катастроф имел одновременно подтекст отказа от Бога (зло творимо

---

[507] *Quasimodo S.* Dare e Avere, 1959–1965, Milano: Mondadori, 1966. P. 53

[508] Ibid. P. 15. Название стихотворения и обращение, дважды встречающиеся в нем, отражают воспоминания поэта о путешествии в Москву и пребывании в Боткинской больнице (1959), где некая Варвара Александровна работала медсестрой.

[509] Ibid. P. 16.

[510] *Адорно Т.В.* Негативная диалектика. С. 332.

[511] *Campana D.* Faenza // *Campana D.* Canti Orfici e altri poesie. P. 58.

человеком) или переводил в обличие «божеского», праведного сострадательное желание смерти (христианство как религия смерти). И то и другое остается плодом заблуждения и осознанного искажения. По крайней мере в одном сложно не согласиться с Ницше: самая большая пропасть та, что лежит между Христом и христианством. При переводе этой проблемы в русло поэзии, становится понятно, почему тот же замысел символистов по мистериальному замещению религии искусством не увенчался успехом. Поэзия не могла обернуться религией буквально по тем же причинам, почему о Христе нельзя говорить как о *христианине* в современном смысле этого понятия. Орфей многократно живет в каждом поэте, но сам поэт не может обращаться к учению Орфея – это не его удел, как ни одному сведущему не приходит мысль ставить знак равенства между Орфеем и орфизмом.

То, что Адорно вместе с отказом от *Божьего промысла* отказывает *радости*, завуалировано полемизирует с евангельским «Блаженны вы, когда будут поносить вас и гнать и всячески неправедно злословить за Меня. Радуйтесь и веселитесь, ибо велика ваша награда на небесах» (Мф. 5:11–12). «На Небесах» – это уже здесь, среди нас; это не «ослепление, объединяющее всех людей, при помощи которого они надеются разорвать все путы и покровы» (Адорно). Так называемая «радость поэзии» несоизмерима с атомарной радостью отдельно взятого человека, который не способен вместить в себя страдание другого. Слово поэта в своем истоке есть «слово со властью»[512], и то не власть авторитета, не власть силы и даже не власть догматической истины. Это власть, которая никого не ведет к спасению; лишь собирает расколотое множество душ в единство – в этом *вся власть*. Поэзия – всегда *диалог*, даже на пути к молчанию. Поэзия утверждает жизнь, не потому что взор поэта застлан страхом смерти и одержим химерой имманентного бессмертия; поэт *сам идет на смерть* и принимает ее (Орфей, усмиривший Цербера и сирен, был растерзан земными женщинами), оттого смерть до конца не одолевает поэта. Смерть поэта есть не свершившееся, а *длящееся*, а, значит, вместе с тем живое, *истинное*. «В каждом любящем заново, – как писала М.И. Цветаева, – и в каждом любящем – вечно»[513].

6.

Фрагменты из: *Фатеева А.С.* К мифопоэтике русского Орфея: опыт синкретической интерпретации/А. С. Фатеева // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Социодинамика взаимодействия философии и культуры в условиях глобальных изменений. Выпуск 11 (697). Серия Философия и культурология. М.: ФГБОУ ВПО МГЛУ, 2014. С. 143–153.

[512] Ср. «… ибо Он учил их, как власть имеющий, а не как книжники и фарисеи» (Мф. 7:29).

[513] *Райнер Мария Рильке. Борис Пастернак. Марина Цветаева.* Письма 1926 года. С. 93.

* * *

К мифопоэтике русского Орфея: опыт синкретической интерпретации

Уже в едва ощутимом сопротивлении рассудка такому клише, как «русский Орфей» интенсив переживания минувшего пробуждает другие, более знакомые комбинации: «русская Античность», «русский романтизм», «русский символизм», «русское Возрождение». Диалогичность подобных явлений (в какой-то мере чисто научных искусственных сращений) совершенно очевидно выстраивается на имманентном притяжении и отталкивании «чужого» в сочетании с инаковостью механизма *interpretatio* в эоне русской культуры. Другими словами, любое культурфилософское исследование данных оснований оказывается на территории вопроса русской сущности инокультурных категорий – в контексте философии; образов – в контексте искусства; имен, цельных лексем и постфиксов – в контексте языка, взятого как всеобъемлющее в творческом инструментарии культуры.

Возвращение к отрезку конца XIX – начала XX столетия неизбежно и неслучайно. Как уже было отмечено, подлинная глубина Серебряного века русской культуры не вместима в понятие исторической эпохи. За этим изящным словосложением мы призываем видеть прежде всего *стратегию движения мысли.* Мысль принадлежит времени, но перед временем она безотчетна. Время Серебряного века – время *возможности определенного типа мышления.* Это не вписывающаяся в рубрики и пункты синкретичность пережитого, переживаемого и предрекаемого состояния поиска, виной и наградой которому всегда была особенная, беспрецедентная русская *свобода*. Период рубежа XIX–XX веков укореняет в этой свободе поэтику уникального рода, сближающую философию, поэзию, прозу, живопись, музыку, танец до общей гармонии в слове звучащем и в символе начертанном. Ее выражение, самосознание, остранение одинаково скоро устремлены в русло созерцательной беседы Художника, что ведет он с сумеречным шумом русской и мировой архаики, модернистской философией Запада и мудростью Востока, с постмодернистским «ничто» – со всей полифонией культурной памяти. Не столь принципиален здесь адресат, сколь сама цель такой беседы: в ней – *жажда очевидности***.** «На очевидности — на духовном оке, на зрении сердца, на созерцании любви — построена была Россия; <…> В очевидности отпадает всякое сомнение и шатание…», – писал И.А. Ильин[514]. Это радение за очевидность и искренность – самобытный акт утверждения в истине по божественному наитию, а не посредством ментального напряжения или жертвы – тоже немаловажный штрих в русском инобытии христианского Слова. Начало минувшего столетия срастается с мифом, но изнанка этого мифа – реальность войн, революций, утрата экзистенциального смысла, поворот, рубеж, усредненность и обмирщение святыни, крах и распад

[514] *Ильин И.А.* Собрание сочинений в 10 томах. М.: Русская книга, 1998. Т. 7. С. 476.

конститутивного мира. Весь этот длинный ряд метаморфоз деформировал, ранил, зажимал в тиски, но, конечно, не сдвинул с места праоснову русского характера. Ожидание «конца времен» в безудержном созидательном подъеме, подготовка к войне в единовременном любопытстве и страхе перед веком оружия и машин, союзность трагедии с фарсом, taedium vitae – с непринужденностью красивой жизни, – все это злободневным заклинанием проецировалось на культуру будущего. Мифопоэтика Серебряного века – это единый ландшафт художественных практик – конфигурация, свойственная эллинской классике. В этой мифопоэтике наряду с поиском Бога (дерзанием коллективным) особое место занимает иная составляющая: поиск себя, присутствующее понимание индивидуальной роли Мастера Слова или универсального гения в противостоянии времени и смерти.

<…>

В мифопоэтике Серебряного века сюжет аргонавтики лег в основу концепции так называемого символистского «братства аргонавтов», рождение которого было ознаменовано циклом стихотворений Андрея Белого «Золотое руно» (1903)[515] и деятельностью одноименного журнала. В этой связи интересно сопоставление «Золотого руна» Андрея Белого с «Арго» Эллиса, написанного двумя годами позже. У обоих находим почти абсолютное созвучие образов: солнца-щита – языческого символа защиты, покровительства; плача – спутника античного подвига; и огненного, агонного поиска истины, Великой Мудрости. «Над морем садится / ускользающий солнечный щит» – у Белого[516]. «В волнах солнечный щит отражается…» – у Эллиса[517]; «Рыданий полон крик альбатросов» – «Чьи-то слезы смочили канаты упругие…»; «Закатилось оно — / золотое, старинное счастье — / золотое руно!» – «Взор слезою наполнился жгучею.../ Где же ты, золотое руно?».

<…>

В разговоре непосредственно о русской музыке композитор И.Ф. Стравинский обращал внимание на возможность передачи музыкальной иносказательности словом (тем более тому предшествовал опыт А.Н. Скрябина): «…Тройка, водка, изба, балалайка, поп, боярин, самовар, nichego, и даже большевизм»[518] – все это укоренено в особенности русского мировосприятия, в исключительности национальной рациональности. Стравинский призывал «расстаться с тем банальным и неверным мнением (впрочем, весьма часто опровергаемым фактами), которое

[515] Через год иносказательное видение судьбы «Золотого руна» было изложено Андреем Белым в рассказе-очерке «Аргонавты» (*Андрей Белый.* Полное собрание сочинений в двух томах. М.: Альфа-Книга, 2011. Т. 2. С. 193-197).

[516] Там же. С. 518. Далее там же С. 519.

[517] *Эллис Л.Л.* «Арго». [Электронный ресурс] URL: http://lib.rus.ec/b/142470/read (дата обращения: 30.07.2015). Далее цитаты из того же источника.

[518] *Стравинский И.Ф.* Превращение русской музыки // Русская идея: в кругу писателей и мыслителей русского зарубежья. В 2-х т. Т.2. М.: Искусство, 1994. С. 485.

приписывает русскому типу элемент врожденного иррационализма, вознамерившись найти, таким образом, объяснение предрасположенности русского человека к мистицизму и религии»[519]. Образ Орфея, одинокого чужеземца и мистагога, оказался чрезвычайно близок «стране скитальцев и искателей, мятежной и жуткой в своей стихийности, в своем народном дионисизме, не желающем знать формы»[520]. Здесь важно отметить такое явление как *синестезийность русского слова,* ведь в какой-то степени один из феноменов русского языка состоит в потребности уточнения, наращения и размножения оттенков, конструкций и даже *звучащего молчания*, когда физическое отсутствие слова не перекрывает его умозрительное присутствие. Как замечает И.А. Кребель, «опыт русской мысли укоренен в опыте молчания, исихии, отрешенности <…> Одновременно – это кропотливая работа с формой слов и высказываний, а также – пристальное внимание к внутренней семантике, к тому, что слово должно значить в конкретно заданном контексте, к ритмике, архитектонике текста»[521]. Именно молчание как нулевая отметка в истории языка взывает «к гносеологической невостребованности застывшего монумента культурных форм» – так динамика мысли через поэтическую форму стремится вернуться к мифу.

С мифологемой Орфея помимо аполлонически-дионисийской концепции искусства связаны пути религиозных исканий русской философии начала XX века. Хотя подобные *словари духовного молчания* для многих искателей Орфея-Христа невозможны без инокультурных и иноязычных приращений, в том числе опыта европейской и восточной философии, тот же пример Вяч. Иванова, по словам современника, может свидетельствовать о неизменной актуальности вышесказанного: «ни эллинизм, ни гетеанство не затмевают его “русскости”»[522]. Не без влияния Вяч. Иванова, в частности его малоизвестных проповедей на темы древнейшей языческой Руси, увидели свет «За синими реками» А.Н. Толстого и «Ярь» С.М. Городецкого[523]. В «Портретах современников» М.А. Волошин называет Городецкого «молодым фавном» из скифских лесов, а после сравнивает его с врубелевским «Паном»[524]. Эллинский Пан («бог всех») в этом сравнении – сама русская душа: сказочная невидаль, погруженность в созерцание невиданного, молчание

[519] *Стравинский И.Ф.* Превращение русской музыки. С. 491.

[520] *Бердяев Н.А.* Судьба России. М.: Эксмо, 2007. С. 21.

[521] *Кребель И.А.* Мифопоэтика Серебряного века: Опыт топологической рефлексии. С. 72.

[522] *Маковский С.К.* Портреты современников. Нью-Йорк: Изд-во имени Чехова, 1955. С. 279.

[523] См.: *Гончарова Н.Г.* Письма А.Н. Толстого Вяч. Иванову // А.Н. Толстой. Новые материалы и исследования. М.: Наследие, 1995. С. 165.

[524] См.: *Волошин М.А.* Портреты современников. Сергей Городецкий. [Электронный ресурс] URL: http://maxvoloshin.ru/?page=89e458c9-02cf-48e8-ab16-cb14991d3808&item=db522423-9af3-47da-8f36-e459555922b2&type=page (дата обращения: 30.07.2015). См. Приложение №1. Ил. 23.

архаического хаоса[525]. В одном из более поздних стихотворений Городецкого, «Орфеям севера» (1920), замечаем квазизвуковой лейтмотив «песни» и «колокольного звона», точнее – «Зык колоколов» – он же есть язык русских поэтов[526]. Колокольный звон как интимная речь русской культуры – невоспроизводимая в сознании другого национального языка лексика, лакуна. Например, в воспоминаниях Ф.И. Шаляпина находим примеры рождения мысли от колокольного звона; подобная мысль способна настраиваться на особые уровни сознания, куда интеллектуальным усилием попасть невозможно[527].

Память культуры здесь полнится тем слоем свидетельств, которые говорят о непременном наличии перекрестных связей в каждом отдельно взятом мифопоэтическом элементе русского Серебряного века. При кажущейся абсолютной победе аполлонического индивидуализма исследование призывает вслушаться в диалог творческих личностей, работающих будто под единым незримым началом, личностей, *слышащих друг друга* – это главное. Рациональность, оттеняющая даже русский романтизм, имеет ритуальную природу, что и приводит к идеям воплощения «орфической мистерии» в реальности XX века, где «показываемое», «совершаемое» и «произносимое» объединяются ключевой фигурой жреца, «прекраснопоющего» гимны[528]. Обязательность этой фигуры свойственна не только творчеству поэтов-эмигрантов (Вяч. Иванова, Б.Ю. Поплавского, В.Ф. Ходасевича, Г.В. Иванова), ностальгическое или критическое русофильство которых прорастало в лоне европейской культурной среды, но и угадывается в голосе «неназванного» Орфея из лирики С.А. Есенина. Безымянный «русский Орфей» у Есенина в своей рациональности разрывает круг интимных переживаний (очень крепко замкнутый для аполлонического эстетизма): его поле – поле национальной судьбы и истории. Не случайно современный литературовед А.И. Чагин рассматривает стихотворение «Снова пьют здесь, дерутся и плачут…» (1922) именно в синхронном орфическом дискурсе поэтики Мандельштама и Ходасевича, для которых грядущие годы оказались годами творческого молчания, а для

---

[525] Историю «Пана» М.А. Врубеля в письме 1899 г. Б.К. Яновский рассказывает так: «Первоначально на этом же холсте Врубель начал писать портрет своей жены в бальном темно-розовом платье. Портрет уже близился к концу. Как-то вечером Врубель прочитал книжку Анатоля Франса “Puit de s-t Clair” («Святой Сатир». Большое впечатление на него произвел тот рассказ, где старый сатир повествует о давно прошедших временах. На другое же утро Врубель на моих глазах соскоблил начатый портрет жены и на месте его принялся писать «Пана» (сам он называл его «Сатир»)…» (*Барсова Л.* Врубель. No comments. СПб.: Балтийские сезоны, 2012. С. 134). См. также приложение №1. Ил. 23.

[526] *Городецкий С.* Орфеям севера. [Электронный ресурс] // Русская поэзия. Сергей Городецкий. Все стихи URL: http://rupoem.ru/gorodeckij/all.aspx#golosom-ognennym-gory (дата обращения: 30.07.2015).

[527] Ср.: *Шаляпин Ф.И.* Маска и душа: мои сорок лет на театрах // Русская идея: в кругу писателей и мыслителей русского зарубежья. С. 409.

[528] См.: Зайцев А.И. Греческая религия и мифология. Курс лекций. СПб.: Академия: Филол. фак. СПбГУ, 2005. С. 142.

Есенина, как известно, – молчанием иной природы[529]. Форма *переклички голосов*, о которой мы говорили относительно поэзии, остается действенной в более широком контексте всей культуры. Когда Демон М.А. Врубеля открывал свое лицо и тело, вереницей превращений в нем проживали вневременно, внетелесно и Князь Тьмы, и М.Ю. Лермонтов, и Ф.М. Достоевский, и сам художник, *означиваемый* и *означающий* трепет единой Вселенной. Это то *русское*, что и от Бога, и от дьявола. Когда Шаляпин впервые выступал в Большом театре в партии Демона, по воспоминаниям В. Дорошевича, публика кричала: «Это врубелевский Демон!» Певец также признавал сильное влияние Врубеля, раскрывая свое необычайно глубокое понимание сложного внутреннего мира художника: «В тяжелые годы нужды он в соборах писал архангелов и, конечно, это они, архангелы, внушили ему его демонов»[530]. Ф. Ницше писал, что «знаменитые персонажи сцены — Прометей, Эдип и другие — были только личинами ее изначального героя Диониса»[531], – т.е. одного перевоплощающегося бога. Сакральный смысл, данный в имени Орфея как символе теургии, неделим: распадаясь на континуум дефиниций, он есть *одно и то же*, и естество его – неумирающая суть Художника, дорелигиозная победа над смертью. Еще до того, как Л.С. Бакст написал свой «Terror Antiquus» (1908), И.Ф. Анненский утверждал: «Строгая богиня красоты уже не боится наклонять свой розовый факел над уродством и разложением. Мир, освещаемый правдивым и тонким самоанализом поэта, не может не быть страшен, но он не будет мне отвратителен, потому что он – я»[532].

Мотив *тоски* – слова, присутствующего почти в каждом лирическом произведении (находим разными эпитетами украшенную тоску у «Орфеев» Бальмонта, Волошина, Иванова, Андрея Белого, Шенгели и др.), оставляет привкус борьбы, предельного томления, в котором плач тризны молниеносно сменяет ликование крестин. Тоска – тиски, извечно сжимающие бескрайность русской души. Тоска по невоплощенному Всеединству, когда близок путь от двух сирен, окружающих Орфея на античной вазе, до мифических птиц, рыдающей и радостно поющей, как Сирин и Алконост на одноименном полотне В.М. Васнецова (1896) – кстати, тоже ведь «орфическое наследство». «Этого никто не поймет, и народ себя не понимает, – писал В.В. Бибихин, – Он своя собственная религия, такая же беззаветная и жертвенная, как раннее христианство. Ницше теоретизировал о дионисийстве, народ этим живет»[533].

---

[529] См. подробнее: *Чагин А.И.* Пути и лица. О русской литературе XX века. М.: ИМЛИ РАН, 2008. С. 79-147.

[530] Цит. по: *Барсова Л.* Врубель. No comments. С. 275.

[531] *Ницше Ф.* Рождение трагедии из духа музыки. С. 118.

[532] *Анненский И.Ф.* Книги отражений. М.: Наука, 1979. С. 208. См. также приложение №1. Ил. 22.

[533] *Бибихин В.В.* Отдельные записи и отрывки из дневников. [Электронный ресурс] URL: http://uni-persona.srcc.msu.ru/site/authors/bibihin/notes.htm (дата обращения: 30.07.2015). См. также приложение №1. Ил. 24.

Удивительный пример другого порядка, где молчание и голос «Орфея» обращены на дно русской истории, встречаем в военном романсе А. Вертинского 1917 г.: «Но никто не додумался просто стать на колени / И сказать этим мальчикам, что в бездарной стране / Даже светлые подвиги – это только ступени / В бесконечные пропасти к недоступной весне!»[534]. «Проба» Орфея в русской культуре похожа на честное принятие его «правил»: сошествие в загробный мир, страдание, утрата, жертвенность… Но и пророчество, перерождение, неугасимость песни-мысли и всепричастность индивидуальности. Не о том же ли говорил Иосиф Бродский в Нобелевской речи, подчеркивая неотделимость своей поэтики от мириад мыслей поэтов Серебряного века: «В лучшие свои минуты я кажусь себе как бы их суммой – но всегда меньшей, чем любая из них в отдельности»[535]?

7.

Фрагмент из: *Фатеева А.С.* К феноменологии интертекстуальности: взгляд на русско-итальянский диалог культур // Humanities and Social Sciences in Europe: Achievements and Perspectives. Proceedings of the Sixth International Symposium (January 15, 2015). «East West» Association for Advanced Studies and Higher Education GmbH, Vienna. 2015. P. 26–36.

* * *

В силу того, что Италия долгое время после объединения находилась в состоянии поиска идентичности и при этом была под пристальнейшим вниманием католической церкви, мощная волна теософских и антропософских увлечений, давно охватившая другие страны Европы, подобралась вплотную к Святому Престолу значительно позже: история Теософского общества в Италии начинается только в 1894 г[536]. Причем речь идет об организации, созданной и руководимой исключительно иностранцами (преимущественно англичанами); доверить итальянцам, «столь неопытным на этом тернистом пути», управление движением поначалу просто не решались[537]. Основные препятствия (тернии) развитию течения обеспечивал неизменно влиятельный Ватикан. Несмотря на довольно широкое распространение идей общества вопреки всем трудностям, уже в 1910 г. оно распалось на два крупных объединения: Теософское Общество и Независимую Теософскую Лигу. Однако основная проблема была не в расхождении теософских положений (хотя таковые имели место), а в том, что притягивались в

[534] *Вертинский А.* То, что я должен сказать. [Электронный ресурс] URL: http://www.bard.ru/cgi-bin/listprint.cgi?id=72.087 (дата обращения: 30.07.2015).

[535] *Бродский И.А.* Нобелевская лекция // Иосиф Бродский. Сочинения. Т. 1. С. 6.

[536] *Pasi M.* Teosofia e antroposofia nell'Italia del primo Novecento // Gian Mario Cazzaniga (a cura di), Storia d'Italia. Annali 25. Esoterismo, Torino: Einaudi, 2010. P. 579. При этом первое изложение теософских идей на итальянском языке датировано 1889 годом – брошюра «Теософия» Альфредо Пьиода.

[537] Italy // «The Theosophist», XXII, № 4 gennaio 1901. P. 246.

эти альтернативно настроенные группы в основном люди двух социально оппозиционных слоев: средняя и крупная буржуазия *versus* творческая интеллигенция. Объединяло их лишь выраженное неприятие традиционной церкви. Буржуазная элита осознавала необходимость модернизации Италии, но была далека от радикальных настроений, в то время как элита артистическая была настроена, во-первых, воинственно по отношению к пережиткам итальянской культуры, во-вторых – антибуржуазно. Этот заряд враждебности и негатива к *традиционному*, который буквально как клинический синдром хронически будет преследовать творческое сознание в Италии XX столетия, тоже следует расшифровывать правильно. Это ненависть к традиции, которая выродилась, была изуродована временем; тот же футуризм[538] – это тоска по молодой и цветущей *традиции*. Например, Дж. Папини очень радовался успехам Теософского общества, потому что оно возрождало истинные духовные ценности, которые больше не могла донести официальная церковь, а главное двигалось в попутном направлении – против догм материалистического позитивизма и буржуазной рутины[539].

Разумеется, незамедлительно уже после первых шагов теософии на италийской земле у адептов пробудилось национальное самосознание, вспыхнуло воспоминание о почвенной герметической итальянской традиции – еще одном *самостоятельном векторе*, отличном от «нордической» (Парацельс, розенкрейцерство, натурфилософия, Р. Штейнер) и «восточной» (Е.П. Блаватская) школ. Для средневековых эзотериков и мыслителей буквально начался второй Ренессанс. Научные и литературные труды эпохи Возрождения стали необычайно популярны и были подвергнуты тотальному пересмотру. Итальянский секретарь Теософского общества Дечио Кальвари прямо говорил о необходимости «вернуть к жизни во Флоренции грандиозную неоплатоническую традицию, которая в XV в. была представлена великими Марсилио Фичино и Леонардо да Винчи»[540]. Следом стали выходить соответствующие книги, в которых с М. Фичино была сброшена маска примерного католика, а в его трудах акцент делался на эзотерических элементах, на близости к византийской теософской доктрине[541]. В мысли Леонардо, переставшего быть просто мучеником за свободную науку нового времени, подчеркивались

---

[538] О влиянии теософии и антропософии на футуристическое движение в Италии см. в: *Cigliana S.* Futurismo esoterico. Contributi per una storia dell'irrazionalismo italiano tra Otto e Novecento, 2a ed. ampliata, Napoli: Liguori, 2002. P. 47-51.

[539] Cfr. *Papini G.* Franche spiegazioni (A proposito di rinascenza spirituale e di occultismo) // «Leonardo», V. № 2. Aprile-giugno 1907. P. 129-143.

[540] *Calvari D.* Resumé du Mouvement Théosophique en Italie, in j. van manen (a cura di), Transactions of the First Annual Congress of the Federation of the European Sections of the Theosophical Society, Held in Amsterdam, June 19th, 20th and 21st, 1904, Brill - Published for the Council of the Federation, Amsterdam 1906, P. 381-82. Cit.: *Pasi M.* Teosofia e antroposofia nell'Italia del primo Novecento. P. 584.

[541] *Giuliano B.* L'idea religiosa di Marsilio Ficino e il concetto di una dottrina esoterica, Scienza e diletto, Cerignola 1904.

следы магических практик и пифагорейского учения[542]. В целом можно отметить, что влиянием теософии, смешивавшейся с масонством и исконным ренессансным герметизмом, была оттенена вся культура Италии вплоть до 30-х гг.; во всяком случае относительно периода до Первой мировой войны это заявление нисколько не гиперболично, и карнавал религиозного синкретизма по своему размаху лишь немного уступал русскому. Сдерживающим фактором опять же выступало открытое противостояние католической церкви, которая, не проводя существенных различий между эзотеризмом и модернизмом, одинаково их порицала и травила. Модернистские течения вообще были официально признаны рассадником масонских, теософских и оккультных ересей[543].

После Перовой мировой войны на территории Италии распространяется деятельность Антропософского общества Р. Штейнера. Интересно, что в период фашистского двадцатилетия, если теософские идеи в Италии выживали, то антропософские – процветали. Именно в это время (между 1919 и 1934 гг.) сочинения Штейнера и его ученика Шюре свободно издаются в Италии и находят отклик как у антифашистов, так и у ярых фашистов, что более удивительно[544]. Позже сближение режима с католической церковью стало колоссальной угрозой для существования Обществ и фактически подготовило их к распаду, который произошел сразу после Второй мировой войны[545].

Фрагменты из: *Фатеева А.С.* Орфическая онтофания в интертекстуальных мотивах русской культуры конца XIX – начала XX веков // Полигнозис. 2013 – № 1-4(44). – С. 109–134.

* * *

Когда первые «еретики» языческого мира, которых позже объединят под именем орфиков, избрали легендарного поэта Орфея великим мистагогом и пророком своего учения, они очевидно наделили свой выбор множеством подтекстов. Антиномический оттенок различим уже в самом имени Орфея, то ли «исцеляющего светом», то ли «темного принца», то ли змееподобного «сына реки». Почитавший уподобленного солнцу Аполлона, со своей мученической смертью Орфей

---

[542] *Reghini A.* Giordano Bruno smentisce Rastignac // «Leonardo». IV. № 19. Febbraio 1906. P. 51-54.

[543] Cfr. *Ambrosini G.* Occultismo e Modernismo: lettere familiari ad un amico. Bologna: Tipografia Arcivescovile. 1907. *Busnelli G.* Manuale di Teosofia. 4 voll. Roma: Civiltà Cattolica, 1909–1915.

[544] *Pasi M.* Teosofia e antroposofia nell'Italia del primo Novecento. P. 594. Cfr. *Martinoli E.* Un preannunziatore della nuova Europa: Rudolf Steiner // La Vita Italiana. Rassegna politica, pubblicazione mensile de «Il Regime fascista», XXX, 363. Giugno 1943. P. 555-566.

[545] Новая волна интереса к этому вопросу и своего рода возрождение теософии и антропософии в Италии начались в 60-е гг.

оказывался провозвестником Диониса, а затем и христианского Мессии. Хтоническая функция повелителя живой и мертвой природы, приводящего мир к гармонии с помощью музыки, в фигуре Орфея заведомо была сопряжена с ритуальной коннотацией: мистериальная сущность среды апологетов была первопричиной формирования этого образа. При ретроспективном взгляде на нить духовного прошлого мировой культуры без излишних в ходе данного исследования углублений мы определяем символическую нагрузку Орфея как выходящую далеко за рамки артистического и эстетического содержания. Орфей причастен к легенде цивилизаторского мотива; его имя явно неслучайно стояло за гимническими сочинениями и вызывало священный трепет у древних тайных искателей истины и неведомого, но предощущаемого Бога. Цивилизаторская роль Орфея при этом существенно отличалась, к примеру, от аналогичной миссии титана Прометея. Орфей не думал обманывать богов, а, вероятно, сам стал жертвой заговора подземных властителей; нет внятных указаний на то, что он передал людям нечто, чего они не знали до него и чем по сей день пользуются. Дар Орфея абсолютно неуловим, и основная характеристика всех упоминаний мифического певца – противоречивость. В отличие от других героических сыновей небожителей в Орфее неизменно больше от человека, чем от бога.

В системе официальной религии четко отлажен принцип непринятия и преследования альтернативных взглядов, но при этом важно не упускать из виду, что причина роста таких взглядов укоренена отчасти в несовершенстве самого института, в его заданной инертности и, как следствие, отдалении от внутреннего мира ищущих и страждущих. Вынесение квази-теологического инакомыслия и эзотерической составляющей за рамки изучения общекультурных процессов (в частности для конкретно указанного периода), нарушает целостность рисунка взаимовлияния сфер внутри гуманитарной культуры, затемняет и без того призрачные источники творческой рефлексии XX века.

Пассаж, буквально открывающий книгу Александра Эткинда «Хлыст» и описывающий первое ритуальное радение на квартире поэта-мистика Н.М. Минского весной 1905 года, дает краткое и красочное представление о мире дионисийствующего православия начала прошлого столетия. Описание этого собрания было взято со слов падчерицы В.В. Розанова А.М. Бутятиной и сохранилось в письме Евгения Иванова своему другу А.А. Блоку: «…решено произвести собранье, где бы Богу послужили, порадели, каждый по пониманию своему, но “вкупе” <…> Собраться решено в полуночи <…> и производить ритмические движения, для <…> возбуждения религиозного состояния. Ритмические движения, танцы, кружение, наконец, особого рода мистические символические телорасположения. <…> Кружились – вышел в общем

котильон…»[546]. Дальнейшее развитие действа шло под вдохновенным руководством Вяч. Иванова: некрещеный еврей, некий музыкант С. стал добровольной жертвой и, видимо, перевоплотившись в Христа, после «символического пригвождения рук и ног» был «сораспят» и имитировал «крестные муки». Затем Вяч. Иванов с женой Л.Д. Зиновьевой-Аннибал уже не символически, а вполне по-настоящему собрали капли крови «распятого» в чашу, смешали с вином, и все участники радения по подобию святого таинства по кругу пригубили содержимое. В.В. Розанов, перед тем как выпить, перекрестился. Завершилось все «братским целованием» и решением проводить подобные служения и в дальнейшем[547]. Если работа Эткинда сосредоточена более детально на вопросе влияния хлыстовства и некоторых других течений духовного христианства на русскую философскую мысль и литературу XX века, то в книге Н.А. Богомолова «Русская литература начала XX века и оккультизм»[548] собраны материалы в основном об отечественных репликах эзотерических доктрин, реализованных через рецепцию западных аналогов, т.е. русском розенкрейцерстве, масонстве, теософии и антропософии – иными словами, элитарных, интеллектуальных версий экстатической народной жажды веры. Неудивительно, что персоналии, встречающиеся на страницах вышеназванных трудов, по преимуществу – одни и те же. «Пресуществление» человека, по мысли Вяч. Иванова, должно было произойти посредством преодоления «противоречий своего внутреннего хаоса»; путь этого преодоления лежал через орфическую религию Диониса, ждущую оплодотворения христианством[549].

<…>

Д.С. Мережковский на религиозную сущность русского народа возлагал надежды бо́льшие, чем на мистический полет творчества символистов. Хотя дебри древнего гностицизма были известны Мережковскому гораздо лучше, чем сумрачная чувственность народного сектантства, он тем не менее признавал присущую русскому духу необыкновенную жажду Бога. По-своему интерпретируя Шеллинга, Мережковский приходит к осознанию, что «нет ложных богов – все боги истинны»[550], а «вечность истины» – это «вечность Египта»[551]. Нить философем созерцания, гнозиса и смерти наряду с мотивом «заклания Бога» пронизывает его

[546] Цит. по: *Стоюнина Л.А.* «Так жили поэты…» // Русское революционное движение и проблемы развития литературы. Ленинград: изд-во ЛГУ, 1989. С. 179.

[547] Там же. С. 179.

[548] *Богомолов Н.А.* Русская литература начала XX века и оккультизм. Исследования и материалы. М.: Новое литературное обозрение, 1999. 560 с.

[549] *Иванов Вяч.* О многобожии. / Публ., текст, замечания и вступ. статья Г. Карпи // Новое литературное обозрение. 1994. № 10. С. 34.

[550] *Мережковский Д.С.* Собрание сочинений в 4 т. Т.3. Тайна трёх. М.: Республика, 1999. С. 16.

[551] См. там же. С. 45, 48.

мифологические романы. Орфей для Мережковского «больше, чем пророк и мученик Вакха» – «распятый Эрос», «темный Вакх», «сам воплощенный бог»[552]. Орфей андрогинен и его женский двойник – вавилонская богиня Иштар, «нисходящая в ад за мужским двойником Евридики, Таммузом»[553]. У Иванова за перевоплощавшейся бесполой богиней стояла женственная суть Души мира, о чем он писал в статье «Древний ужас»: «Всякое исследование истории женских божеств, под каким бы именем ни таилась Многоименная, под именем Артемиды или Афродиты, или Афины, или Астарты, или Исиды, – наводит нас на следы первоначального телимонотеизма, женского единобожия. Все женские божественные лики суть разновидности единой богини, и эта богиня – женское начало мира, один пол, возведенный в абсолют»[554].

В контекст смерти древнего бога в художественной и философской прозе Д.С. Мережковский прямо вводит христианские символогемы «*распятия*», «*креста*». Культовое понятие мифопоэтики Мережковского – *покров*. «Рождение-смерть есть закон пола <…>, – пишет он. – Снятие покровов – половое бесстыдство – есть смерть, а целомудрие — целость пола, целость личности – есть жизнь и, в последнем пределе, вечная жизнь — Воскресение»[555]. Религиозная революция, как полагали в кругу Мережковского, должна была превзойти результаты европейской реформации, «соединиться с ныне свершающейся в России революцией социально-политической»[556]. Апокалиптика В.С. Соловьёва и особенно его *смысл любви* были пересмотрены скорее в сторону трансформации телесности, аспекту, особенно волновавшему З.Н. Гиппиус и Д.В. Философова. После преображения человека, будут попраны смерть, эгоистичная любовь, индивидуализм семьи и деторождения, однако «жизнь общная» будет продолжаться «в Духе», в «коллективном религиозном экстазе»[557]. Распределение энергии, высвободившейся после упразднения традиционной формы плотской любви, символистами и другими теоретиками обновленного религиозного сознания виделось по-разному. Утопия этого «религиозного сексуализма», которую, по словам Н.А. Бердяева, прямо называли *интеллигентной хлыстовщиной*, не лишена пересечений с орфическими источниками, например, с поэмой «Покров», приписываемой ранним пифагорейцам. В основе этого несохранившегося гимна лежала мысль о том, что земля есть покров Персефоны. Как символ земной тверди покров появлялся уже в теологическом повествовании у Ферекида Сиросского: Зевс якобы плел покров

---

[552] *Мережковский Д.С.* Тайна Запада: Атлантида – Европа. М: Эксмо, 2007. С. 155.

[553] Там же. С. 158.

[554] *Иванов Вяч.* Древний ужас // Вячеслав Иванов. Собрание сочинений в 4 томах. Т. 3. С. 103.

[555] *Мережковский Д.С.* Тайна трёх. С. 194.

[556] *Мережковский Д.С.* Революция и религия / Д.С. Мережковский // М.: Русская мысль, 1907. Кн. III. С. 34.

[557] См.: *Бердяев Н.А.* Новое христианство (Д.С. Мережковский) // Бердяев Н.А. Собрание сочинений. Т. 3. Типы религиозной мысли в России; общ. ред. Н.А. Струве. Париж: YMCA-Press, 1989. С. 500.

для возлюбленной Хтонии, вышил на нем землю и океан, подарил его своей невесте и превратил ее в Гею. Позднее Персефона описывалась орфиками как плетущая цветочный покров, и Аид, похищая ее, прерывал эту работу[558]. Таким образом, *нарушение покрова* толковалось древними как *смерть* природы. Однако эта смерть была лишь обязательной частью космического цикла.

При этом Вяч. Иванову религиозный коллективизм и половая неопределенность божественного были близки не меньше, чем Мережковскому. В их индивидуальных стилях письма современники отмечали одинаковое фактическое отсутствие монологической речи от первого лица – только *хоровая*, от лица «мы», только глас многих[559]. Триумф *нисхождения*, обещающий размытие граней между страданием и удовольствием, между мужчиной и женщиной, между Богом и человеком, для Иванова это победа женского начала, соответствующего Дионису, над аполлоническим маскулинным индивидуализмом. Дионис у Иванова, по сути, поглощает Аполлона: «Хаотическая сфера – область двуполого Диониса. В ней становление соединяет оба пола ощупью темных зачатий <…> Это – плодотворное лоно, а не дьявольское окостенение»[560]. Полная готовность нового поколения отдаться дионисийской стихии и борьба внутренних противоречий были продемонстрированы Андреем Белым в романе «Петербург» (1913), где Аполлоном звали и отца, и деда главного героя Николая Аблеухова, который готовится совершить террористический акт против родителя[561].

Вообще, борьба Аполлона и Диониса в среде русского символизма приобретала эпические масштабы. Если «вакханка» Мирре Лохвицкой пела скорее под музыку интуиции и была ведома проведением («В моем незнаньи — так много веры…»), то интерес к орфизму наряду с оккультными практиками у М.А. Волошина был иного рода – научный. Хотя в отличие от Вяч. Иванова М.А. Волошин никогда не был исследователем Античности, высокая эрудиция и глубокое вживание в мир древней культуры сделало его на какой-то период центральным героем символистского аполлоническо-дионисийского противостояния[562].

---

[558] *West M.* The Orphic Poems. P.11.

[559] Н.А. Бердяев о Д.С. Мережковском: «Мережковский никогда не говорит от “я”, он всегда говорит от “мы” <…> Для него существует лишь коллективный, а не личный религиозный опыт» (*Бердяев Н.А*. Новое христианство (Д.С. Мережковский). С. 500). В.Я. Брюсов, говоря о лирике Вяч. Иванова так же указывает на то, что автор «предпочитает надевать различные маски» и не говорить «от своего лица» (*Брюсов В.Я.* Вячеслав Иванов. Андрей Белый // Брюсов В.Я. Собр. соч.: В 7 т. М.: Художественная литература, 1975. Т. 6. С. 296). «“Я” раздробляется спектрами двойников всеединого “я”», – писал о поэзии Иванова Андрей Белый (*Белый А.* Вячеслав Иванов // Русская литература XX века: 1890-1910 / Под ред. проф. С.А. Венгерова. М: Изд-во «Республика», 2004. С. 472).

[560] *Иванов Вяч.* Символика эстетических начал // Вячеслав Иванов. Собрание сочинений в 4 томах. Т. 1. С. 829.

[561] *Белый А.* Петербург // Андрей Белый. Полное собрание сочинений в 2 т. Т.1. С. 183-517.

[562] О различии взглядов М.А. Волошина и Вяч. Иванова на аполлоническо-дионисийскую дилемму см.: *Бонецкая Н.К.* Боги Греции в России / Н. К. Бонецкая // Вопросы философии. 2006. № 7. С. 113-128.

Внимание Волошина к антропософским доктринам, которые окажут влияние на формирование его взглядов, привлекла, скорее всего, А.Р. Минцлова: ее роль в деятельности издательства «Мусагет» сложно переоценить[563].Уже от поэтических работ Волошина складывается устойчивое впечатление, что основной акцент певец Киммерии делал на божественной протекции Аполлона над Орфеем-поэтом, а порой даже объединял их и переносил этот образ на интенции искусства в целом. Действительно, еще до досадной размолвки с Ивановым[564] Волошин из противоборствующих начал Гармонии и Разрушения в орфическом духе выбирает свое единство бога – *Аполлона Мойрагета* – светоча мирового Порядка, без участия которого никогда бы не возродился и растерзанный Дионис. Увлечение орфическим учением повлияло как на философский, так и на структурный аспекты поэтики Волошина. В целом его «блуждания духа» охватывали сферы буддизма, католичества, масонства, теософии, антропософии, оккультизма и канонического православия, к которому Волошин приходит уже в конце жизни. А его «античный космос предстает как своеобразное единство мифологических божеств, пифагорейства и гераклитизма, платонизма и неоплатонизма, натурфилософии Лукреция и стоицизма»[565]. Целый ряд произведений поэта отсылает к стилистическим особенностям орфических гимнов, таких как обращение к богам, сакральные заклятия, гимнический культ божественного имени и многочисленные его перефразы. Иногда Волошин, следуя античной традиции, соединяет поэзию с музыкальным сопровождением, а порой приближается к орфическим памятникам вплоть до соблюдения метрики[566]. Однако сильнее формы творческий дух Волошина влечет содержание орфической теологемы. Орфей – спаситель

---

[563] Белый описывает, как постепенно Минцлова становится не только своим человеком в только что основанном издательстве «Мусагет», но и превращает его в экзотерический круг эзотерического братства, во главе которого должны стоять Белый и Иванов, а посредником между ними и «иными учителями» должна быть она сама: «Тогда появилася Минцлова; и – окончание года прошло в очень деятельном представлении ей «нашей группы»; я много бы мог рассказать, как влияние Минцловой, в душу входившей, вливалось почти незаметно; бывало, ведешь к ней кого-нибудь: конечно, входит к ней – скептиком; вышел – блистают глаза: победила. И скоро случилось, что, будучи вовсе далекой формально от всяких редакций, реально была она внутренним светочем; и порою оказывалось, что равномерное распадание Мусагета на линии Логос—Мусагет—Орфей складывалось в неравновесье ядра, иль «Орфея», забронированного двумя оболочками (более эксотерическим «Мусагетом» и внешнею формою, «Логосом») Цит. по: *Богомолов Н.А.* Русская литература начала XX века и оккультизм. Исследования и материалы. С. 81.

[564] В марте 1907 года М.А. Волошин уехал из Петербурга в Крым, чтобы позволить своей жене М.В. Сабашниковой разобраться в чувствах к «златокудрому искусителю» Вяч. Иванову, который, в свою очередь, чрезмерно пристальным вниманием отметил молодую художницу. Из Коктебеля, снедаемый противоречивой тоскою по жене и по собраниям кружка в «Башне», М. Волошин отправил Вяч. Иванову сонет («Я здесь расту один, как пыльная агава...»), обращенный к нему и другим авторам еще не вышедшей тогда антологии «Цветник Ор».

[565] *Столович Л.Н.* Античный космос Максимилиана Волошина // Античность и культура Серебряного века. С. 347-355.

[566] Подробнее см.: *Арефьева Н.Г.* Традиции орфических гимнов в поэзии М. Волошина. Вестник АГТУ, 2007. № 5 (40). С. 128-132.

и пророк: в основе мистического учения орфиков лежало стремление души освободиться из цветущего тела – гробницы бога – слиться с беспредельным, обретя во смерти единство с нуминозным объектом, и, подобно ему, переродиться. Дионис у Волошина в своем возвращении так же становится одной целостностью с Аполлоном. «Все распалось. Мы приидем / Снова в мир, чтоб видеть сны…»[567] – пишет Волошин в одном из парижских «аполлонических» этюдов, который мы позволим себе поставить рядом с заключительной «орфической» строфой из стихотворения «Дельфы» (1909): «В стихийный хаос — строй закона. / На бездны духа — пышность риз. / И убиенный Дионис — / В гробу пред храмом Аполлона!»[568]

Символика Аполлона Дельфийского – *дельфин*, безусловно, подводит к сакральному символу Христа, но для Волошина Аполлон – не связь с прошлым, не корни древней религии, а, в первую очередь, реальная *действительность времени*. Эту мысль Волошин излагает в нескольких статьях, но прежде в письме издателю и редактору журнала «Аполлон» С.К. Маковскому: «Я вижу свою (и нашу) задачу не в том, чтобы исследовать древние культы Аполлона, а в том, чтобы создать новый культ – наш культ Аполлона, взявши семенами все символы, которые мы можем найти в древности. <…> Соединение идей Аполлона Мойрагета с идеей Аполлона – вождя времени я, конечно, не считаю античным. Но для современной мысли, полагаю, это сопоставление может сказать много»[569]. В философском эссе «Horomedon» (1909), прославляющем сущность трех искусств: скульптуры, музыки и поэзии, Н.Г. Арефьева обнаруживает элементы орфического гимна Аполлону, реализованные в прозаической форме: «Пластика говорит: “Остановись мгновенье!” … Музыка: “Вспомни самого себя!” … Поэзия: “Да будет!”»[570] Хотя исследователь замечает, что образ Орфея в произведениях М.А. Волошина после 1909 года практически не встречается[571], отголоски орфических мотивов явно сохраняются в тех стихах, где Волошин от первого лица говорит будто словами самого Орфея: «Я не просил иной судьбы у неба, / Чем путь певца: бродить среди людей <…> Я только гроб, в котором тело бога / Погребено. <…> Благодарю за неотступность боли / Путеводительной: я в ней сгорю»[572].

Когда «мудрый Вячеслав» спрашивал Волошина, в чем тот видит дионисизм, тот, вспоминая античные опыты Е. Рабинек и А. Дункан, отвечал, что, конечно, это танец…[573]

---

[567] *Волошин М.А.* Стихотворения, М.: Книга, 1989. С. 62.

[568] Там же. С. 106.

[569] *Волошин М.А.* Письмо С.К. Маковскому от 15 августа 1909 г. // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1976 г. Л.: Наука, 1978. С. 251.

[570] *Волошин М.А.* “Horomedon” / М. Волошин // Золотое руно. 1909. № 11-12. С. 60.

[571] *Арефьева Н.Г.* Образ Орфея и орфизм в творчестве М. Волошина // Гуманитарные исследования. 2010. № 3. С. 112-113.

[572] *Волошин М.А.* Стихотворения. С. 161.

[573] *Волошин М.А.* История моей души // Волошин М. Автобиографическая проза. Дневники. М.: Книга, 1991. С. 205.

«Римляне лишь смотрели на танцы, – писал Волошин, – эллины танцевали сами – вот разница двух культур: солдатской и художественной. Первая создает балет, вторая очистительное таинство. Когда я говорю о танце, я говорю о последнем»[574]. Через несколько лет неистовство дионисийских оргий будет чудиться Волошину и в хлыстовских плясках, и в хаосе безумия революций, и в терроре гражданских войн[575]. Русский пир Диониса разворачивался с ним под одним небом, но в поздних киммерийских акварелях Волошина, кажется, вновь одерживает верх неизменный покой Аполлона, гармония древней пасторали, будто увиденная глазами странствующего Орфея.

<…>

Сюжет об Орфее и Эвридике, как замечает Л.Д. Бугаева, встречается в целом ряде произведений Владимира Набокова и образует своеобразное гипертекстовое пространство, в котором составляющие элементы уточняют и дополняют друг друга[576]. Такая система перекликающихся деталей опирается на так называемый «третий невидимый текст»[577], который скрыт под общим мотивом раздавленного горем героя (неомифологический аналог Орфея), потерявшего любимого человека. Подобный сюжет в разной степени выраженности положен Набоковым в основу рассказов «Возвращение Чорба» (1925), «Ужас» (1927), «Посещение музея» (1931), «Ultima Thule» (1940) и романа «Bend Sinister» (1947).

Не исключено, что Набоков после своего пребывания в Кембридже, Берлине, Париже был хрестоматийно знаком с религиозно-философским наследием орфиков и гностиков или, что более вероятно, приобщился к этому знанию благодаря тематическим статьям и лекциям Вяч. Иванова, публиковавшимся в начале века в журналах «Русская мысль» и «Новый путь»[578]. Так или иначе в указанных произведениях будто присутствует единонаправленная ссылка на орфико-дионисийскую идею достижения бессмертия как акта пересечения границы тварной и тленной страсти человека, рамок его титанической обыденности, что знаменует обетованное вхождение в вечность. Герой романа «Bend Sinister», философ Адам Круг, во внешнем описании которого уже читаются аллюзии на образ Орфея («угрюмый композитор», «в нем было что-то бетховенское»[579]), так же потерял жену. Больница, в которой умерла Ольга, находится за «черной

---

[574] *Волошин М.А.* О смысле танца // Волошин М.А. Лики творчества, Л.: Наука, 1988. С. 397

[575] См.: *Волошин М.А.* Лики творчества. С. 298, 397, 480.

[576] См.: *Бугаева Л.Д.* Орфическая медиация и спиритуальная трансформация. Мифопоэтика сюжета об Орфее и Эвридике в культуре первой половины XX века // Литература и rite de passage. СПб.: Петрополис, 2010. С. 18.

[577] *Ямпольский М.Б.* Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. М.: РИК «Культура», 1993. С. 405.

[578] Ср.: *Давыдов С.* «Гносеологическая гнусность» Владимира Набокова // Логос. 1991. № 1. С. 175-184.

[579] *Nabokov V.* Bend Sinister. New York: Vintage, 1990. P. 31, 46.

змеящейся водой»[580], напоминающей о мифологической Стикс – реке, отделяющей Тартар от царства мертвых. Для Круга проход по мосту оказывается открытым только в одну сторону.

Неомифологизму свойственна нейтрализация жестких границ между бинарными оппозициями[581]. Орфический сюжет был выбран столь многими авторами как наиболее удачный план реализации этого стирания границ, совмещения двух пространств, реалистического и мистического, говорящих *единовременно* о *возможности* или *невозможности* движения между имманентным и трансцендентным, о смерти-начале циклического мира или смерти-конце мира линеарного. В мифопоэтике В.В. Набокова два пространственно-временных плана (линеарный и мифологический) сосуществуют. Смерть реалистична и оказывается концом земной жизни для нео-Эвридики, но *проход в трансцендентный мир* будто бы приоткрыт, и Орфеи Набокова либо совершают почти ритуальное вхождение в него (Чорб, Круг), либо стоят перед закрытыми дверьми этого осязаемого, говорящего с ними мира, готовые встретиться с «ужасом» его священной тайны[582].

В рассказе «Посещение музея» нет антропоморфных персонажей, соответствующих героям орфического мифа, и реализация метафизического перемещения осуществляется между метафорическими образами двух обличий одного целого: советской России и «России памяти», олицетворяющей утраченную автором Эвридику. О следовании известному сюжету напоминает музейный «бассейн с бронзовым Орфеем»[583] и неожиданная череда *водных препятствий*, которые автор-герой преодолевает в темноте по извилистым, пыльным и темным переходам, будто чудовищный мрак Аида сгрудился в искусственной ночи коридоров провинциального французского музея. Вся эта (сохраним набоковский эпитет) «нереальная дрянь» завершается финалом «нисхождения» в обманувшую идеальное предвкушение орфического путешествия советскую Россию. С этим снежно-бурым призраком умершей Эвридики автор не может воссоединиться, даже оставшись абсолютно нагим. Его попадание в этот мир оказалось полностью сюрреалистическим, в то время как возвращение в мир живых (попытки выбраться снова заграницу) осуществляется уже в линеарном пространстве.

Наиболее последовательно и выразительно легенда об Орфее и Эвридике была реализована В.В. Набоковым в рассказе «Возвращение Чорба». Молодая жена Чорба умирает во время их свадебного путешествия: «она, смеясь, тронула живой провод бурей поваленного

---

[580] *Nabokov V.* Bend Sinister. P. 7.

[581] См.: *Руднев В.П.* Словарь культуры XX века. С. 170.

[582] См.: *Набоков В.В.* Ужас // Набоков В. Полное собрание рассказов. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2014. С. 225-231. *Он же*: Ultima Thule // Там же. С. 502-527.

[583] *Набоков В.В.* Посещение музея // Там же. С. 475.

столба»[584]. Очевидная ассоциация этого неожиданного источника смерти со змеей, ужалившей Эвридику, в гипертексте орфической темы будет не единственной: смерть жены Круга, Ольги, также «предсказывается» автором в описании тонкой кисти («ядовитая как змеиный язык»[585]), которой был написан последний ее акварельный пейзаж. Орфей-Чорб, отказывающийся примириться с безвременной утратой любимой, дабы воскресить (обессмертить) ее образ, совершает одинокое, психоделическое и в конечном счете бесславное *обратное путешествие* по тем местам того «близкого прошлого», где они с супругой побывали вместе. Буквально следуя орфической доктрине, Чорб по крупицам памяти собирает целостный рисунок недлинного пути, который натуралистически повернут вспять («В Швейцарии, где они провели зиму и где доцветали теперь яблони, он ничего не узнал…»[586]). Конечным пунктом следования становится тихий город, где Чорб венчался с женой, а точнее гостиница, где из окна «первой комнаты их брака <…> в бархатной бездне улицы виден был угол оперы, черное плечо каменного Орфея, выделявшееся в синеве ночи…»[587]. Последний элемент, необходимый Чорбу для окончательного восстановления образа любимой – ее телесная сущность; скоро его путешествие достигнет кульминации, и тень жены должна идти за ним следом. Блудница, продававшая любовь в потайном переулке, на одну ночь становится спутницей Чорба: «Спала она не больше часу: ее разбудил страшный истошный вопль. Это крикнул Чорб. Он проснулся среди ночи, повернулся на бок и увидел жену свою, лежавшую рядом с ним. <…> Белая женская тень соскочила с постели»[588]. Эвридика поспешно исчезает, и Орфей более не пытается ее остановить («Он <…> с равнодушной улыбкой смотрел на женщину»). Его искушенное путешествие кончено, и этот конец снова означает перевал через мифический хронотоп в реальность.

[584] *Набоков В.В.* Возвращение Чорба // Набоков В. Полное собрание рассказов. С. 199.

[585] *Nabokov V.* Bend Sinister. P. 3.

[586] *Набоков В.В.* Возвращение Чорба // Набоков В. Полное собрание рассказов. С. 200.

[587] Там же. С. 203-204.

[588] Там же. С. 205.

ПРИЛОЖЕНИЕ №4 «Примечания»

1. Наиболее значимой в этой связи представляется концепция В. Дильтея («понимающая психология») – см. *Дильтей В.* Герменевтика и теория литературы. М.: Дом интеллектуальной книги, 2001. 237-262 с. – которая, при определенном прочтении и толковании оказывается близка учению Э. Гуссерля о «жизненном мире» и «пониманию бытия» М. Хайдеггера. Понимание в концепции Г.-Г. Гадамера, отталкиваясь от античной риторики и отдельных воззрений вышеупомянутых исследователей, представляется в виде целого круга и его части, дополненных «предвосхищением совершенства» – совершенным единством текста (подробнее см. *Гадамер Г.-Г.* О круге понимания //Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. С. 72-91). Феноменологическая герменевтика П. Рикёра строится на утверждении диалектического взаимодействия между пониманием и объяснением; к тексту (в контексте, вполне применимом к понятию *текст культуры*) Рикёр обращается как к многозначной конструкции смысла, роль которой состоит в том, чтобы «показывать, скрывая» (подробнее см. *Рикёр П.* Существование и герменевтика // Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. М.: «КАНОН-пресс-Ц»; «Кучково поле», 2002. С. 33-58).

2. Именно из такого наполнения термина «художественный текст» исходят авторы ряда современных исследований: *Соколова С.Н.* Мыследеятельностная природа понимания художественного текста: диссертация . кандидата культурол. наук: 24.00.04 Санкт-Петербург, 2000. 151 с.; *Серебрякова Ю.В.* Проблема синестезии в культурно-историческом аспекте: На материале русской поэзии, музыки и живописи к. XIX-XX вв.: диссертация . кандидата культурологии: 24.00.01 Москва, 2004. 101 с.; *Левченко Е.В.* Искусство как вид познания : диссертация . доктора философских наук : 09.00.01 Санкт-Петербург, 2008. 309 с.; *Волкова П.С.* Реинтерпретация художественного текста (на материале искусства XX века): диссертация . доктора искусствоведения: 17.00.09 Краснодар, 2009. 347 с; *Ивлева А.Ю.* Культурное пространство художественного текста: от символа-предела к символу-образу: диссертация . доктора философских наук: 24.00.01 Саранск, 2009. 344 с; *Фазылзянова Г.И.* Понимание художественного текста как креативно-онтологический феномен: диссертация . доктора культурологии: 24.00.01 Санкт-Петербург, 2009. 384 с.

3. Подробный анализ различных теорий мифа представлен в книгах *Е.М. Мелетинского* Поэтика мифа. М.: Восточная литература; РАН, 2000. 407 с., *К. Хюбнера* Истина мифа. М.: Республика, 1996. 448 с., В.М. *Найдыша* Философия мифологии. XIX – начало XXI вв. М.: Альфа-М, 2004. 544 с. Пример предметного хронологического обращения к теориям мифа и непосредственно к мифу в некоторых современных монографиях, см.: *Смазнова О.Ф.* Время и этос мифа. Диалектика мифотворчества в русской культуре XIX–XX веков; НовГУ имени Ярослава Мудрого. Великий Новгород, 2007. 324 с; Галанина *Е.В.* Миф как реальность и реальность как миф: мифологические основания современной культуры. М.: «Академия Естествознания», 2013. 129 с.

4. Напр.: обращение к *культурфилософскому потенциалу мифа* в работах: *Стеблин-Каменский М.М.* Миф. Ленинград: Наука, 1976. 103 с; *Ильин И.П.* Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. – М.: Интрада, 1988. 256 с; *Автономова Н.С.* Миф: хаос и логос // Заблуждающийся разум?: Многообразие вненаучного знания. М.: Политиздат, 1990. С. 30–57; *Пивоев В.М.* Мифологическое сознание как способ освоения мира. Петрозаводск: Карелия, 1991. 111с; Лосева И.Н. Миф и религия в отношении к рациональному познанию // Вопросы философии. 1992. № 7. С.

58–71; *Осаченко Ю.С., Дмитриева Л.В.* Введение в философию мифа. М.: Интерпракс, 1994. 173 с; *Карлова О.А.* Миф разумный. М.: Московский писатель, 2001. 203 с; *Косарев А.Ф.* Философия мифа. Мифология и ее эвристическая значимость. М.: Per Se, 2000. 302 с; Смыслы мифа: мифология в истории и культуре. Сборник в честь 90-летия профессора М.И. Шахновича. Серия «Мыслители». вып. 8. СПб.: изд-во Санкт-Петербургского Философского Общества, 2001; *Кортунов В.В*. Бегство от реальности (или Оборотная сторона телекоммуникационных технологий). М., 2003. 166 с; *Апинян Т.А.* Мифология: теория и событие. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2005. 281 с; Миф, мечта, реальность: постнеклассические измерения пространства культуры / *И. В. Мелик-Гайказян* и др. М.: Науч. мир, 2005. 255 с; *Хренов Н.А.(*ред.) Миф и художественное сознание XX века. М.: Канон+ РООИ "Реабилитация", 2011. 688 с; *Альбедиль М.Ф.* Миф и реальность. СПб.: Вектор, 2014. 256 с; исследования в рамках *культурологии, социально-политической мифологии и психологии мифа*: *Телегин С.М.* Восстание мифа. М.: Век, 1997. 192 с; *Пленков О.Ю.* Мифы нации против мифов демократии: немецкая политическая традиция и нацизм. СПб.: изд-во РХТИ, 1997. 576 с; *Полосин В.С.* Миф, религия, государство. М.: Ладомир, 1999. 440 с; *Антонян Ю.М.* Миф и вечность. М.: Логос, 2001. 464 с; *Брагина Л.М.* (ред.). Миф в культуре Возрождения. М.: Наука, 2003. 362 с; *Режабек Е.Я.* Мифомышление (когнитивный анализ). М.: Едиториал УРСС, 2003. 304 с; *Шестов Н.И*. Политический миф теперь и прежде. М.: Олма пресс, 2005. 414 с; *Шинкаренко В.Д.* Смысловая структура социокультурного пространства: Миф и сказка. М.: КомКнига, 2005. 208 с; *Козолупенко Д.П*. Миф на гранях культуры. М.: Канон +, 2005. 212 с; Современная российская мифология // Сост. *М.В. Ахметова.* Серия «Традиция-текст-фольклор: Типология и семиотика». М.: РГГУ, 2005. 285 с; о мифе *в искусстве*: *Мириманов В.Б.* Искусство и миф. Центральный образ картины мира. М.: Согласие, 1997. 328 с; *Хренов Н.А.* Миф в художественной картине мира / Н.А. Хренов // Мир психологии: научно-методический журнал / Ред. Д.И. Фельдштейн, А.Г. Асмолов. 1998. №3 июль-сентябрь 1998. С. 9-34; *Батракова С.П.* Искусство и миф: Из истории живописи XX века. М.: Наука, 2002. 215с; *Бойко М.Н.* XX век. «Вторая реальность» культуры и ее новые измерения (Фрейд – Шпенглер – Станиславский) // Искусство в ситуации смены циклов. М.: Наука, 2002. С. 212–223; в формате *учебных пособий*: *Пивоев В.М.* Миф в системе культуры: Учебное пособие к специальному курсу. Петрозаводск: Петрозаводская государственная консерватория, 1991. 216 с.; *Садовская И.Г.* Мифология. СПб.: "Алетейя", 2000. 318с; *Воеводина Л.Н.* Мифология и культура. М.: Ин-т общегуманитарных исследований, 2002. 384 с; *Ермолин Е.А.* Миф и культура. Ярославль: Яутман, 2002. 124 с.

5. Исследование диалогического взаимодействия культуры XX века с идейным наследием Ф.М. Достоевского: *Кузнецова И.В*. Интерпретация философских идей Ф. М. Достоевского представителями «нового религиозного сознания» в России (начало XX века).: Автореф. дис. . канд. филос. наук. М., 1990.21 с; *Фриндлендер Г.М.* Пушкин, Достоевский, «Серебряный век». СПб.: Наука, 1995. 525 с; *Исупов К. Г.* Судьбы классического наследия и философско-эстетическая культура Серебряного века / К.Г. Исупов. СПб.: Русская христианская гуманитарная академия, 2010. С. 7-160; Шипунова *Н.Ф.* Достоевский в русской культуре конца XIX - первой трети XX века: Дис. . канд. культурологических наук: 24.00.01 Москва, 2006. 257 с; сборник Ф.М. Достоевский в культуре Серебряного века: традиции, трактовки, трансформации: К 190-летию со дня рождения и 130-летию со дня смерти Ф.М. Достоевского / [Отв. ред. *А.А. Тахо-Годи, Е.А. Тахо-Годи*. Сост. *Е.А. Тахо-Годи*]. М.: Водолей, 2013. 592 с.

6. Термин «неомифологизм» впервые появляется в работе *Е.М. Мелетинского* (Поэтика мифа, 1976. С. 296), где выступает в качестве уточняющего понятия относительно мифологизма в творчестве русских символистов в начале XX века (см. подробнее: там же. С. 277-385). В этом же значении термин встречается в других литературоведческих работах З.Г. Минц и В.Н. Топорова (см.: *Минц З.* О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Творчество Блока и русская культура. Блоковский сб. III, Тарту, 1979; *Топоров В.Н.* Неомифологизм в русской литературе начала XX века // А. Кондратьев На берегах Ярыни. Trento: Edizioni M.Y., 1990. С. 20-46). В современном литературоведении под неомифологизмом понимается 1) постмодернистский творческий метод написания текстов; 2) метод исследования стилистических приемов авторов конца XX – начала XXI вв.; 3) культурно-исторический феномен, распространяющийся от эпохи модернизма до современности. В этом значении неомифологизм сливается с понятием мифологизма (XIX в.), близок неоромантизму, но более ориентирован на развитие реалистической традиции, синхронен с необарокко, неомистицизмом и оказывается длиннее всех этих явлений. (См. напр.: *Топоров В.Н.* Указ. соч., 1990. С. 19, 32; *Минц З.Г.* Поэтика русского символизма, М., 2004. С. 59-61; Титаренко *С.Д.* Миф как универсалия символистской культуры и поэтика циклических форм // Серебряный век: философско-эстетические и художественные искания / Под ред. С. Д. Титаренко. – Кемерово: КемГУ, 1996. С. 3-15; *Погребная Я.В.* Актуальные проблемы современной мифопоэтики. Учебное пособие – М.: Флинта, 2011. С. 15-21). Философское осмысление неомифологизма тяготеет именно к последней, расширяющей горизонт понятия, версии. В «Словаре культуры XX века» Руднев В.П. «одно из главных направлений культурной ментальности, начиная символизмом и кончая постмодернизмом» определяет, как неомифологическое сознание (*Руднев В.П.* Словарь культуры XX века. М.: Аграф, 1997. С. 184). Как на более глобальное явление культуры и сознания человека смотрят на неомифологизм М.Н. Эпштейн, М. Элиаде, Т.А. Апинян (См.: *Эпштейн М.Н.* Парадоксы новизны. О литературном развитии XIX—XX веков. М.: Советский писатель, 1988. С. 273, 350; *Элиаде М.* Мифы, сновидения, мистерии. М., 1996. С. 27; *Апинян Т.А.* Aesthesis et mythos: эстетика перед лицом неомифологизма // Эстетика сегодня: состояние, перспективы. Материалы научной конференции. 20-21 октября 1999 г. Тезисы докладов и выступлений. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 1999. С. 10-13).

7. Ср. у Т. Манна: «. в типичном всегда есть очень много мифического, мифического в том смысле, что типичное, как и всякий миф, – это изначальный образец, изначальная форма жизни, вневременная схема, издревле заданная формула, в которую укладывается осознающая себя жизнь, смутно стремящаяся вновь обрести некогда предначертанные ей приметы» (*Манн Т.* Собрание сочинений, т. 9, М., 1960. С. 175).

8. Формула рождается из конспекта М.М. Бахтиным статьи С.С. Аверинцева. Ср.: «Сама структура символа направлена на то, чтобы погрузить каждое частное явление в стихию «первоначал» бытия и дать через это явление целостный образ мира. Здесь заложено сродство между символом и мифом; символ и есть миф, «снятый» (в гегелевском смысле) культурным развитием, выведенный из тождества самому себе и осознанный в своем несовпадении с собственным смыслом». (*Аверинцев С.С.* Символ художественный. // София-Логос. Словарь. М., 2001. С. 156).

9. Сближения с извлечением Вяч. Иванова из первоначального религиозного синкретизма и его обрядовой составляющей цепочки прамифа – мифа – мифологемы – философемы встречаются так же у А.Ф. Лосева: «… первичная порождающая модель есть принцип

конструирования всего потенциала художественного произведения на основе его тех или иных надструктурных и внехудожественных заданностей». (*Лосев А.Ф.* Проблемы художественного стиля. Киев, 1994. С. 226); во многих работах М. Элиаде (См. напр.: *Элиаде М.* Испытание лабиринтом // Иностранная литература. М., 1999. № 4. С. 159. *Он же:* Миф о вечном возвращении (архетипы и повторение) // Элиаде М. Космос и история: Избранные работы М., 1987. С. 27. и др.); на пересечения с идеями представителей кембриджской ритуально-мифологической школы, а также теорией В.Н. Топорова (См.: *Топоров В.Н.* Несколько соображений о происхождении древнегреческой драмы (к вопросу об индоевропейских истоках) // Текст: семантика и структура. М., 1973. С. 95-118; *Он же*: Пространство и текст // Там же. С. 227-284; *Он же*: О ритуале. Введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М.: Наука, 1988. С. 11, 44, 60) было указано Л. Силард (См.: *Силард Л.* Мениппея // Russian Literature. 1985. Т. 17, №1. С. 69; *Она же:* Русская герменевтика XX века // Силард Л. Герметизм и герменевтика. С. 19-20).

10. «Необходимость свободного самооткровения личности <…> открываясь для другого, она всегда остается и для себя. <…> Мертвая вещь в пределе не существует <…> всякое целое в какой-то мере личностно <…> взаимоотношения окружения и кругозора, я и другого; проблема зон <…> Самораскрывающееся бытие не может быть вынуждено и связано. Оно свободно и поэтому не предоставляет никаких гарантий. <…> Бытие целого, бытие человеческой души, раскрывающейся свободно для нашего акта познания, не может быть связано этим актом ни в одном существенном моменте» (*Бахтин М.М.* К философским основаниям гуманитарных наук *// Бахтин М.М.* Собр. Соч. в 7 т. Т.5. С. 7-8).

11. «Текст живет, только соприкасаясь с другим текстом (контекстом) <…> этот контакт есть диалогический контакт между текстами (высказываниями) <…> За этим контактом контакт личностей, а не вещей (в пределе)». (*Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. С. 364). «Вместо формулы «потребитель дешифрует текст» возможна более точная – «потребитель общается с текстом». Он вступает с ним в контакты. Процесс дешифровки текста чрезвычайно усложняется, теряет свой однократный и конечный характер, приближаясь к знакомым нам актам семиотического общения человека с другой автономной личностью». (*Лотман Ю.М.* Семиотика культуры и понятие текста // Избранные статьи. Т. 1. Таллинн, 1992. С. 132).

12. «Миф есть воспоминание о мистическом событии, космическом таинстве… <…> Внутренний смысл случающегося улавливает тот, кто различает под его движением сокровенных ход иных, чисто реальных событий…» (*Иванов Вяч.* Родное и вселенское /Сост., вступ. ст. и прим. В.М. Толмачёва. М.: Республика, 1994. С. 158). Ср. у С.Н. Булгакова: «…миф есть событие, которое совершается на грани двух миров, в нем соприкоснувшихся». (*Булгаков С.Н.* Свет невечерний. М.: Республика, 1994. С. 58).

13. Термин «основной миф» принадлежит Вяч. Иванову (См.: Вяч. Иванов о Ф.М. Достоевском (Выступления по поводу С.Н. Булгакова в Религиозно-философском обществе 2 февраля 1914 г.) / Публикация *Д.В. Иванова* и *А.Б. Шишкина*, предисловие *А.Т. Казаряна* // Вячеслав Иванов: Архивные материалы и исследования. Москва 1999. С. 62-74) и подразумевает под собой прарелигиозную схему, в которой бог (зачастую верховный) побеждает своего противника, но тот после возрождается в торжестве жизненной силы. Мысль Вяч. Иванова нашла развитие в мифоритуальной школе литературоведения (См. напр.: *Топоров В.Н.* Несколько соображений о происхождении древнегреческой драмы (к вопросу об

индоевропейских истоках) // Текст: семантика и структура. М., 1973. С. 95–118). Подробнее об «основном мифе» в концепции Вяч. Иванова см.: *Титаренко С.Д*. Дерево и лабиринт: мифы и сюжеты философской и исследовательской прозы 1920-1940-х годов // «Фауст нашего века»: Мифопоэтика Вячеслава Иванова / С. Д. Титаренко: монография. СПб.: ИД «Петрополис», 2012. С. 539-641.

14. Л.А. Гоготишвили развернуто поясняет вероятные причины фактического отказа М.М. Бахтина от понятия текста и выстраивает его иерархию терминов относительно текста и высказывания следующим образом: текст – это высказывание, взятое в изоляции от диалогически отношений; высказывание – реальная единица речевого общения (не подвластная компетенции системно-языковых исследований); «художественное высказывание», т.е. усложненный тип высказывания есть произведение. (*Гоготишвили Л.А*. Комментарии к заметкам 1961 г. // *Бахтин М.М.* Собр. Соч. в 7 т. Т.5. С. 654, 657).

15. Напр.: *Подъяпольский С.С.* Деятельность итальянских мастеров на Руси и в других странах Европы в конце XV — начале XVI века // Советское искусствознание. 1986. № 20. С. 62-91, *Яйленко Е. В*. Миф Италии в русском искусстве первой половины XIX века / *Е. Яйленко.* М.: Новое литературное обозрение, 2012. 344 с; сборники статей: Италия и славянский мир. Советско-итальянский симпозиум. М: Институт славяноведения, 1990. 123 с., Россия и Италия М., (различные выпуски) 1993-2000 гг., Италия и Европа.М.: Изд-во АН СССР, 1990. 207 с., Италия и русская культура XV-XX в. М.: ИВИ РАН, 2000 260 с., Проблемы итальянистики. Вып. 4: Культура и литература Италии: Эпохи, стили, идеи. М.: РГГУ, 2011. 227 с. и др.; современные исследования: *Ясюнас С.В.* Типология русско-итальянских культурных связей (Ренессанс – «серебряный век»): дис. … канд. культурологии: 24:00:01: М., 2000. 171 с., *Иванникова Н.В.* Идеи и образы итальянского Возрождения в русском Серебряном веке (А. Блок и Вяч. Иванов): дис. . канд. культурологических наук: 24.00.01: Москва, 2003. 202 с., *Тетдоева С.А.* Петербург как пространство русско-итальянского диалога культур XVIII - первой половины XIX вв.: дис. . канд. культурологических наук: 24.00.01 : Санкт-Петербург, 2003. 148 с., *Красильникова М.Ю*. Леонардо да Винчи и его эпоха в культурфилософской рефлексии Серебряного века: дис. . кандидата культурологии: 24.00.01. Шуя, 2008. 166 с. и др.

16. Напр.: *Коваль Л.М.* Русско-итальянские общественные связи: Россия. Италия. Книга / *Л.М. Коваль*. М.: Наука, 1981. 109 с. *Шаркова И.С.* Россия и Италия. Торговые отношения XV - первой четверти XVIII в. Л., 1981. 208 с., *Андреев М.Л.* Итальянское Возрождение как зеркало русского нигилизма. //Искусство и культура Италии эпохи Возрождения и Просвещения. М.: Наука,1997. С.257-261, *Rosci M.* Dobužinskij e Boccioni, in Mir Iskusstva. La cultura figurativa, letteraria e musicale nel simbolismo russo, Roma, edizioni e/o, 1984, P. 96-99., *de Michelis C.* Il futurismo italiano in Russia 1909-1929. Temi i problemi. Bari, 1971. 274 p., *Id.* I contatti politico-culturali fra futuristi italiani e Russia // Futurismo, cultura e politica. A cura di Renzo De Felice. Torino 1988. P. 351-380., *Каштанова Е.В.* Русская художественная колония в Италии как феномен культурных связей России и Европы первой половины XIX века : дис. … канд. культурологии: 24:00:01: Москва, 2003. 140 с., *Гурова Е.Н*. Культурная репрезентация женского образа в Италии и Московской Руси XIV—XVI веков: дис.канд. фил. наук : 24.00.01: Белгород, 2010. 160 с., *Лазарева Е.А.* Судьбы футуризма в Италии и России во 2-й половине 1910-х - 1930-е годы: диссертация . кандидата искусствоведения: 17.00.04: Москва, 2011. 262 с., *Охотникова Е.В.* Стиль модерн в России и Италии: культурная рецепция: дис. … канд. культурологии: 24:00:01: Москва, 2014, 203 с. и др.

17. Проблемы перевода затрагиваются почти во всех сборниках, посвященных диалогу русской и итальянской культур, однако в последнее десятилетие вышли из печати и специальные издания; см. напр.: Диалог культур: «Итальянский текст» в русской литературе и «русский текст» в итальянской литературе: Материалы международной научной конференции (Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН, 9-11 июня 2011 г.) М.: ООО "Инфотех", 2013. 373 с. См. также: *Потапова З. М.* Русско-итальянские литературные связи. Вторая половина XIX в. - М.: Наука, 1973. 288 с., *De Michelis C. G.* D'Annunzio nella cultura russa, in *G. Dell'Agata, C. G. De Michelis, P. Marchesani* (a cura di), D'Annunzio nelle culture dei paesi slavi, Venezia 1979, *Cazzola P.* L'idea di Roma nei "Rimskie sonety" di V. Ivanov// Cultura e memoria. Atti del terzo Simposio Internazionale dedicato a Vjaceslav Ivanov. I: Testi in italiano, francese, inglese. Firenze, 1988, *Davidson P.* The poetic imagination of Vyacheslav Ivanov: a Russian symbolist's perception of Dante. Cambridge, 1989. 268 p., *Deotto P.* Impressioni, dipinti, visioni: Lltalia nell'immaginario russo // Europa orientalis. 1996. Vol. XV, № 2. P. 51-76, *Ead.* In viaggio per realizzare un sogno. L'Italia e il testo italiano nella cultura russa, Trieste, Università degli studi, 2002, 166 p., *Деотто П.* Материалы для изучения итальянского текста в русской культуре // Slavica Tergestina, VI, 1998. С. 197-223. *Она же*: Итальянский пейзаж у П. Муратова: визуализация мысли // Russian Literature. 1999. XLV, n. 1. P. 15-22. *Она же:* Контекст итальянского текста в русской литературе XIX - начала XX века // Тексты и контексты русской литературы. Материалы третьей международной конференции молодых ученых-филологов, Мюнхен, 20-24 апреля 1999 года. СПб. - Мюнхен. С. 136 - 147. *Она же*: «Образы Италии» Муратова: постижение своего в чужом // Literackie jako dzielo literackie / pod red. *A.Majmieskutow*. Bydgoszcz, 2004. С.455-461., *Rizzi D.* Artisti e letterati russi negli scritti di Ardengo Soffici in Vari, Russko-ital'janskij archiv II (Archivio russo-italiano II), SALERNO, Università di Salerno, Collana di "Europa Orientalis", P. 309-322 и др.

18. Приращения двухсторонних многолетних исследований этой проблемы довольно обширны, много материалов собрано в упомянутых выше тематических сборниках, но есть и отдельные издания, см. напр.: *Коваль Л.М.* К истории русско-итальянских общественно-культурных связей в начале XX в. : (роль рус. эмиграции в Италии в распространении рус. лит.) // Проблемы итальянской истории. М., 1975. С. 133-150., 103., *Паклин Н.А.* Русские в Италии. М.: Современник, 1990. 285 с., *Нечаев С.Ю.* Русская Италия. М.: Вече, 2008. 320 с., сборник статей современных итальянских славистов: «Персонажи в поисках автора»: Жизнь русских в Италии XX века / пер. с ит. *А.В. Ямпольской*; сост., науч. ред. *А. д'Амелия, Д. Рицци.* М.: Русский путь, 2011. 320 с. и др. См. также: *Gatto Lo E.* Russi in Italia. Roma: Ed. Riuniti, 1971. 332 p., *Lasorsa C.* Scrittori e artisti russi in Italia // Nuova Antología. Roma, marzo 1972. 372-381 pp., *Risaliti R.* Studi sui rapporti italo-russi. Pisa, 1972. 273 p., *Id.* Russi a Firenze e Toscana. Vol.1. Firenze, 1992., *Bautdinov G.* Gli italiani in Russia. Milano, 1986, I Russi e ltalia. A cura di *Vittorio Strada*. Milano: Libri scheiwiller, 1995. 352 p. и др. С 2000 года в рамках проекта итальянского научного журнала «Europa Orientalis» (с 1982 г.) стартовало приложение «Русско-итальянский архив» (Archivio russo-italiano), в котором публикуются неизданные архивные материалы, монографии и исследования по различным аспектам (история, сравнительное литературоведение, лингвистика, изобразительное искусство, театр, кино, фольклор) русско-итальянского диалога культур. См. подробнее: Europa Orientalis. Volumi pubblicati [Электронный ресурс] // http://www.europaorientalis.it/collana_indici.php (дата обращения: 22.11.2014.).

19. За понятием «третья культура» в современной науке не закреплено четкого определения. Как правило, исследователи прибегают к этому термину с целью показать некое промежуточное пространство, состояние, между двумя культурами, которые, следуя

традиционной бинарной модели, могут быть выделены по различным признакам. Например, наука и искусство у Ч. Сноу (Сноу Ч.П. Две культуры. Сборник публицистических работ: Пер. с англ. М.: Прогресс, 1973. 146 с.), моностилистическая и полистилистическая (Паперный В. Культура Два. М.: Новое литературное обозрение, 2011. 408 с.). Однако, чаще всего под «третьей культурой» имеется ввиду культура «городского простонародья», она же смеховая и игровая, «соединяющая в себе понимание и непонимание» (Б.М. Соколов). В отношении непосредственно русско-европейской традиции «третьей культурой» может быть названа культура, развивавшаяся еще в Византии, позже в Европе как «ахристианская», т.е. не христианская, но и не всегда антихристианская. (Толстой Н.И. Религиозные верования древних славян // Очерки истории культуры славян. РАН, Ин-т славяноведения и балканистики. М.: Индрик, 1996. С. 147). Игровой и пародийный моменты допускает и дух мифологии (Бахтин М.М. Рабочие записи 60-х – начала 70-х годов. // Собр. Соч. в 7 т., т.6. М., 2002. С. 381).

20. «Так проникали в славянскую среду элементы поздней античности-эллинства, мотивы ближневосточных апокрифов, восточного мистицизма и западной средневековой книжности, которые, вероятно, в славянской народной культуре и религии не функционировали и не воспринимались как определенная система, ибо они уже не образовывали таковой и в репродуцирующей культуре…» (Толстой Н.И. Религиозные верования древних славян. С. 147-148).

21. «Ellenizein» (греч.) имело слишком полярные значения: «говорить правильно», «говорить по-гречески», «изучать греческий» и только позже и гораздо реже «переводить на греческий». Латинский глагол «traducere», от которого образованы глаголы со значением «перевода» в современных романских языках, буквально означал «выводить за пределы», а другие близкие ему глаголы (vertere, convertere, exprimere, reddere, transferre, interpretari, imitari) могли означать как точный перевод, так и вольную интерпретацию (*Автономова Н.С.* Перевод как практика и перевод как рефлексия // Познание и перевод. Опыты философии языка / *Н. С. Автономова.* М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2008. С. 488-489).

22. «С внутренней точки зрения мир карнавального веселья мог представляться внеоценочным. амбивалентным. В западной культуре он мог успешно навязывать свою внутреннюю позицию культуре в целом, допускаясь в определенные календарные сроки как вид обязательного социального поведения, смеховой катарсис серьезного средневекового мира. В православной культуре средневековой Восточной Европы происходило противоположное: официальная оценка карнавала как бесовского действа проникала в его внутреннюю самооценку. Разрешение в определенные сроки на карнавальное поведение связывалось с верой в то, что в это время Бог позволяет дьяволу руководить миром. Таким образом, то, что участники карнавала реализуют узаконенное поведение, не оттеняет того, что само это поведение остается греховным. Если в изученной М. М. Бахтиным традиции смех отменяет страх, то в нашем случае смех подразумевает страх. Вывороченный наизнанку мир масок и ряженых смешон и ужасен одновременно. <…> Определенные «образы смеха», активные в системе русской средневековой культуры, не несут в себе никакой амбивалентности и не находятся вне мира официальной средневековой (“серьезной”) культуры. Русская средневековая православная культура организуется противопоставлением святости и сатанинства» (*Лотман Ю.М.* История и типология русской культуры. СПб.: «Искусство—СПБ», 2002, С. 211, 690).

23. Ср.: «Русская культура, теоретически осознающая себя в формах символа и символизма, именно символ сделала эквивалентом русского способа философствования, русского жизнеповедения, русского искусства – русской идентичности» (*Фадеева И.Е.* Русский интертекст и национальная идентичность (В.Ф. Эрн и Ф. Ницше) // Русский интертекст. 20.12.12 [Электронный ресурс] // http://protestirui.ru/2012-12-19-18-53-03/47-- (дата обращения: 09.01.2015.).

24. См.: *Топоров В.Н.* Петербург и петербургский текст русской литературы (введение в тему) // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М., 1995. С. 259-368; Гардзонио *С.* Особенности лексики и образности «итальянского текста» русской поэзии // Текст. Интертекст, Культура. М.: «Азбуковник», 2001. С.140-154; *Deotto P.* In viaggio per realizzare un sogno. L'Italia e il testo italiano nella cultura russa, Trieste, Università degli studi, 2002. 166 pp.; *Фадеева И.Е.* Русский интертекст и национальная идентичность (В.Ф. Эрн и Ф. Ницше) // Русский интертекст. 20.12.12 [Электронный ресурс] // http://protestirui.ru/2012-12-19-18-53-03/47-- (дата обращения: 09.01.2015.).

25. «Душа спаяна и сплетена с данностью мира и освящает ее собою. Ко мне мир повернут стороной своей заданности, не-исполненности еще; это кругозор моего поступающего (вперед себя глядящего) сознания: свет будущего разлагает устойчивость и самоценность плоти прошедшего и настоящего. Положительно значимым в своей сплошной данности мир становится для меня лишь как окружение другого. Все ценностно завершающие определения и характеристики мира в искусстве и в эстетизованной философии ценностно ориентированы в другом <…> Этот мир, эта природа, эта определенная история, эта определенная культура, это исторически определенное мировоззрение как положительно ценностно утверждаемые помимо смысла, собираемые и завершаемые Памятью вечной суть мир, природа, история, культура человека-другого. Все характеристики и определения наличного бытия, приводящие его в драматическое движение, от наивного антропоморфизма мифа (космогония, теогония) до приемов современного искусства и категорий эстетизирующей интуитивной философии: начало и конец, рождение — уничтожение, бытие — становление, жизнь и проч. — горят заемным ценностным светом другости» (*Бахтин М.М.* Автор и герой в эстетической деятельности. // Собр. Соч. в 7 т. Т. 1. Философская эстетика 1920-х годов, М., 2003. С. 202-203).

26. См., напр.: *Кондаков И.В.* Интертекст современной культуры / И.В.Кондаков // Полифония в культуре, тексте и языке. Каунас: Университет Витовта Великого, 2002. С. 14-25. *Ильин И.П.* Общефилософские проблемы интертекстуальности //В сб.ст.: Гуманитарные науки в творческом вузе, вып.2. М., 2008. С.45-61., *Фадеева И.Е.* Картина мира как текст культуры: историческая персонология и культурологическая рефлексия // Историческое произведение как феномен культуры: сборник научных статей / отв. ред. А.Ю. Котылев, А.А. Павлов. Сыктывкар: Изд-во КГПИ, 2008. Вып. 3. С. 8-21. *Она же*: Русский интертекст и национальная идентичность (В.Ф. Эрн и Ф. Ницше) // Русский интертекст. 20.12.12 [Электронный ресурс] // http://protestirui.ru/2012-12-19-18-53-03/47-- (дата обращения: 22.11.2014.).

27. Например, в англоязычной литературе: the Orpheus myth - миф или мифы об Орфее; the Orphic myth – орфическая космогония и теогония, а чаще ключевой миф орфиков – миф о Дионисе Загрее. Также «the Orphic poetry», «Orphica», «the Orphic poems» - орфическая литература, орфические гимны. См. подробнее*: Linforth, I. M.* The Arts of Orpheus. P. 291-306; *West M.* The Orphic Poems, Oxford: Clarendon, 1983, P. 2-38.

28. См., напр.: *Асоян А.А*. Орфический миф в рецепции Серебряного века // Античность и культура Серебряного века: Наука, 2010. С. 112-119; *Он же*: 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. Томск: Изд-во ТГУ, 2002. С. 16-24; *Глухова Е.В.* "Я, самозванец, "Орфей"." (Орфическая мифологема в символистской среде) // Владимир Соловьев и культура Серебряного века. М.: Наука, 2005. С. 248-256; *Дылыкова Ц.Д.* Орфический миф во французской культуре второй половины XX века: автореф. дис. … канд. культурологии. Чита: Забайкал. гос. гуманитар.-пед. ун-т им. Н.Г. Чернышевского, 2011. 23 с.

29. См.: *Гнездилова Е.В.* Миф об Орфее в литературе первой половины XX века (Р. М. Рильке, Ж. Кокто, Ж. Ануй, Т. Уильямс): Дис. … канд. филол. наук: 10.01.03. / Е. В. Гнездилова. М.: МГУ им. М.В. Ломоносова, 2006. 200 с; *Дылыкова Ц.Д.* Орфический миф во французской культуре второй половины XX века: Дис. … канд. культурологии. Чита: Забайкал. гос. гуманитар.-пед. ун-т им. Н.Г. Чернышевского, 2011. 142 с.

30. См., напр.: *Kistler M.O.* Orphism and the Legend of Orpheus in German Literature of the Eighteenth Century. Thesis (Ph.D.)--University of Illinois at Urbana-Champaign, 1948. 206 p.; *Friedman J.B.* Orpheus in the Middle Age. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1970. 213 p.; *Warden J.* (ed.) Orpheus: Metamorphosis of a Myth. Toronto: University of Toronto Press, 1982. 272 p. – в работе миф об Орфее рассмотрен период от Античности до эпохи Возрождения; *Segal C.* Orpheus: The Myth of the Poet. Baltimore, MD, and London: The John Hopkins University Press, 1989. 256 p. – исследование мифопоэтического воплощения темы Орфея и сопряженных с ней философских категорий в европейской поэзии с античных времен до модернизма; *Kosinski D.M*. Orpheus in Nineteenth-Century Symbolism. Ann Arbor & London: UMI Research Press, 1989. 428 p.; *Bernstock, J.E.* Under the Spell of Orpheus: The Persistence of a Myth in Twentieth-Century Art. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1991. 264 p. – орфический элемент исследуется в психологизме иконографии европейского и американского авангардного искусства (экспрессионизм, абстракционизм); *Henry E.* Orpheus with his Lute: Poetry and the Renewal of Life. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1992. 321 p. – в центре внимания изменяющийся образ Орфея и его философское наполнение в поэзии, скульптуре и вазописи античного мира; *McGahey R.* The Orphic Moment: Shaman to Poet-Thinker in Plato, Nietzsche, and Mallarmé. Albany: State University of New York Press, 1994. 213 p.; *Semmelrath H.* Der Orpheus-Mythos in der Kunst der italienischen Renaissance – Eine Studie zur Interpretationsgeschichte und zur Ikonologie, (Diss.) Köln 1994. 198 S.; *Jesnick I.J.* The image of Orpheus in Roman mosaic, an exploration of the figure of Orpheus in Graeco-Roman art and culture with special reference to its expression in the medium of mosaic in late antiquity. Bar International series. London: Archaeopress, 1997. 276 p.; *Di Simone M.* Amore e morte in uno sguardo. Il mito di Orfeo e Euridice tra passato e presente, Firenze: Libri liberi, 2002. 144 p. – монография освещает миф об Орфее как один из ключевых конструктов неомифологизма в европейской художественной культуре XX века; *Cannas A.* Lo sguardo di Orfeo, Roma: Bulzoni, 2004. 156 p. – предмет исследования – миф об Орфее в итальянской литературе второй половины XX века (Ч. Павезе, И. Кальвино, А. Савиньио); *Marchenkov V. L.* The Orpheus myth and the Powers of Music. Interplay: Music in interdisciplinary dialogue; no. 7. Pendragon Press, Hillsdale, NY, 2009. 181 p. – исследование представляет собой «историю идей» вокруг мифа об Орфее, философский анализ мифологемы, построенный в основном на музыкальном материале европейской культуры от Античности до постмодернизма; *Ferrarese S.* Sulle tracce di Orfeo: storia di un mito. Pisa: Edizioni ETS, 2010. 240 p. – в книге в хронологическом развитии прослеживается путь мифа

об Орфее в итальянской культуре с Античности до конца XX века, однако большая часть работы посвящена мелодраматическому искусству.

31. См.: *Schuster P.R.* De veteris Orphicae theogoniae indole atque origine, Diss. Leipzig, 1869 // Schuster P.R. De veteris Orphicae theogoniae indole atque origine. Nabu Press, 2010. 110 p.; *Maass E.* Orpheus. Untersuchungen zur griechischen, römischen, altchristlichen Jenseitsdichtung und Religion. Beck, München 1895. Reprint: Scientia, Aalen 1974, 334 S.; *Kern O.* De Orphei Epimenidis pherecydis Theogoniis quaestiones criticae. Berolini: Libraria Nicolai, 1888. 44 S. *Id.*: Orpheus. Berlin,1920. 693 S. *Id.:* Orphicorum Fragmenta. Berlin, 1922. 407 S.; *Gruppe O.* Orpheus // Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie / Hrsg. W. H. Röscher. Leipzig, 1890–1894. Bd 3. S. 1058—1207; *Иванов Вяч.* Дионис орфический // Дионис и Прадионисийство. С. 152-183.; *Macchioro V.* Zagreus: Studi intorno all'Orfismo, Napoli: Vallecchi Editore Firenze, 1929. 626 p.; *Wilamowitz-Moellendorff U. von*, Der Glaube der Hellenen, 2 Bd. Berlin: Weidmannsche buchhandlung, 1931–1932. 1032 S.; *Otto W.F.* Dionysos, Mythos und Kultus. Frankfurter Studien zur Religion und Kultur der Antike, Bd. 4. Frankfurt am Main: V. Klostermann, 1933. 169 S.; *Guhtrie W.K.C.* Orpheus and Greek Religion: A Study of the Orphic Movement. Princeton: Princeton University Press, 1935. 287 p.; *Kerenyi K.* Pythagoras und Orpheus. In: *F. Althein* et al. Aufsätze zur Geschichte der Antike und des Christentums. Berlin: Die Runde, 1937. S. 16-51; *Linforth, I. M.* The Arts of Orpheus. Berkeley and Los Angeles, CA: University of California Press, 1941. 376 p.

32. Работы такого плана все же известны, но они были немногочисленны. Истинный размах тема приобретает только после Второй мировой войны. См. напр.: *Wirl J.* Orpheus in der englischen Literatur, Wien und Leipzig: W. Braumtiller, 1913. 102 S.; *Marrone L.* Il mito di Orfeo nella drammatica italiana, Napoli Arpino: Società tipografica Arpinate 1919 (1921). 119 p.; *Cabañas P.* El mito de Orfeo en la literatura española, Madrid: CSIC, 1948. 415 p.; *Rehm W.* Orpheus. Der Dichter und die Toten. Selbstdeutung und Totenkult bei Novalis – Hölderlin – Rilke, Düsseldorf: Verlag L. Schwann, 1950. 704 S.

33. См., напр.: *Detienne M.* Les Métamorphoses d'Orphée. Brusseles: Snoeck-Ducaji & Zoon, 1995, 218 p. // *Detienne M.* The Writing of Orpheus: Greek Myth in Cultural Context. Translated by J. Lloyd. London: Johns Hopkins University Press, 2002. 216 p.; *Brisson L.* Orphée et l'orphisme dans l'antiquité gréco-romaine. Aldershot, Hampshire; Brookfield, Vt.: Variorum, 1995. 476 p.; *Brosse J., Jacquemard S.* Orphée ou l'initiation mystique. Paris: Bayard, 1998. 267 p.; *Bernabé A.* Poetae epici graeci testimonia et fragmenta. Pars 2, Orphicorum et Orphicis similium testimonia et fragmenta. Fasc. 1. Monachii et Lipsiae: K.G. Saur, 2004. 394 p.; *Herrero M.* Orphism and Christianity in late Antiquity. Thesis. Berlin; New York: W. de Gruyter, cop. 2010. 442 p.; *Jourdan F.* Orphée, du repoussoir au préfigurateur du Christ. Université Panthéon-Sorbonne (Paris) Thèse de doctorat: Philosophie: Paris, 2007. 2 vol. 774 p. *Id.:* Orphée et les chrétiens : la réception du mythe d'Orphée dans la littérature chrétienne grecque des cinq premiers siècles. 2, Pourquoi Orphée ? Paris: Belles Lettres, 2011. 477 p.

34. Такую датировку предлагает М. Уэст. См.: *West M.* The Orphic Poems. P. 1, 38. В датировке других произведений также нет точности. М. Уэст замечает, что «Рапсодическую теогонию», одну из крупнейших орфических поэм, сохранившуюся в фрагментах, относили как VI в. до н.э., так и концу эллинистического периода. Орфические «Рапсодии в двадцати четырех книгах» он датирует II в. н.э., в то время как Р. Эдмондс предполагает более позднее время их создания – IV в. н.э. (См.: *Radcliffe G. Edmonds III.* Redefining Ancient Orphism: A Study in Greek Religion. P. 37-43).

35. Однозначной версии о значении имени Орфея не существует. Однако традиционно исследователи придерживаются мнения происхождения этого имени от сходных по фонетике и морфологии древнегреческих слов: ὀρφναῖος – темный – постоянный эпитет ночи у Гомера (Гомер: II. 10. 276.); ὄρφνινος – темно-лиловый цвет, получающийся при смешении черного, белого и красного цветов (Платон: Тимей, 68 C); ὀρφανός – сиротливый, лишенный, одинокий; ὄφις – змей. Последнее могло косвенно указывать на то, что Орфей – «сын реки», а змея всегда символизировала водную стихию. Другой вариант происхождения имени – от финикийск. *aour* – «свет» и rophae – исцеление, т.е. «исцеляющий светом».

36. В частности, М. Уэст упоминает «Вакханок» Эсхила, «Ипполита» Еврипида, слова Геродота о «вакхических и орфических запретах» египетского происхождения (Геродот II 81-123) и о культе Диониса Вакхического в Ольвии (Геродот IV 79). Наконец, говорят сами за себя костяные таблички из Ольвии, на одной из которых написано: Жизнь: смерть: жизнь. – Истина. – А – символ зигзаг– Дио(нис), Орфический». Сицилийское и южно-итальянское погребальное искусство, богатое дионисийскими темами, демонстрирует популярность фигуры Орфея, который изображается как помощник усопших или знаток подземного мира. При этом с изображением Орфея могут соседствовать чисто вакхические сцены. (*West M.* The Orphic Poems. P. 16). См. подробнее об орфико-дионисийских культах в: *Linforth I. M.* The Arts of Orpheus. P. 207-232.

37. Ср. у И.Ф. Анненского: «Вся их (созданий поэзии – А.Ф.) сила, ценность и красота лежит вне их, она заключается в поэтическом гипнозе…» (*Анненский И.Ф.* Что такое поэзия? // Книги отражений. М.: Наука, 1979. С. 203). Из древних авторов в более прозаическом ключе об этом писал Фемистий: «Посвящения в таинства и обряды [оргии] Орфея также отнюдь не чужды земледелия. Миф, по которому он околдовывал и завораживал все, аллегорически намекает на то, что благодаря одомашненным плодам, которые доставляет земледелие, он одомашнил всю природу и образ жизни диких дверей, а также укротил и искоренил заключенное в душах звериное начало». (*Фемистий*. Речи, 30 [II, 183, 7 Downey—Normann]).

38. В работе В.Л. Марченкова становление «мечты об имманентном бессмертии» прослежено на примере оперного искусства XVII–XVIII вв. Конкретно рассматриваются две оперы, в сюжетной основе которых – миф об Орфее и Эвридике. «Орфей» (1607) К. Монтеверди и А. Стриджио еще остается на границе имманентного и трансцендентного миров, выражая сам процесс модернистского перехода от символа (тайны Средневековья) к аллегории, где содержание сливается с формой. В опере К. Глюка и Р. Кальцабиджи «Орфей и Эвридика» (1762) этот переход состоялся: воля художественного воображения окончательно провозглашает торжество жизни и телесности, силу человеческого чувства и разума, низводящие смерть до эстетического средства и вполне преодолимой трагедии. См. подробнее в: *Marchenkov V. L.* The Orpheus myth and the Powers of Music. P. 61-102.

39. Проблема перевода поэзии сводится не только к тому, что большая часть упоминаемых в статьях или непосредственно в тексте диссертации итальянских стихотворений никогда не переводилась на русский язык, но и даже к вопросу о том, как относиться к существующим переводам этой поэзии. Е.Г. Эткинд в «Кризисе одного искусства» выделил шесть типов поэтического перевода: интерпретация, аллюзия, переложение, подражание, информативный перевод и приблизительный (*Etkind E.* Un art en crise. Essai de poétique de la traduction poétique, Losanne: L'age d'homme, 1982. P. 18-26). Не имея намерения уделять

внимание тому, насколько удобна столь детальная классификация и по каким критериям автор осуществлял эту группировку на практике, остановимся на двух вариантах, к которым она, наверное, может быть сведена. 1. Перевод информативный точно следует за словом и смыслом, но в фонетике, морфологии и синтаксисе другого языка неизбежно превращает рифмометрику в верлибр, поэзию – в прозу. 2. Перевод поэтический является самостоятельным произведением искусства и обязан отличаться не только полнотой передачи смысла оригинала, но также максимально близким воспроизведением его структуры и ритма. Данный тип перевода, безусловно, предпочтительнее, если речь идет о составлении антологии, где эстетическое может превалировать над фактическим, и при том условии, что переводчик – незаурядный мастер, равный поэту. Неудивительно, когда последнее оказывается совпадением исключительным, возводящим блистательные и точнейшие поэтические переводы в статус раритетных работ.

40. Ситуация с переводом иностранной поэзии (в т.ч. русской) на итальянский язык, отметим, не многим лучше. Насколько становится понятно из внушительного списка научных публикаций по проблеме поэтического перевода, приведенного в статье Микеле Колуччи (*Colucci M.* Del Tradurre poeti russi (e non solo russi). Europa Orientalis. 1993, 12 (1). P. 109), проблема эта всерьез волнует итальянских славистов. Однако из всего корпуса переводной поэзии более 75 % составляет как раз прозаический (информативный) перевод, а в отношении русской поэзии дела обстоят более плачевно – эти цифры еще выше (Ibid. P. 110).

41. Первым в Европе на путь Орфея ступило не слово, а кисть парижского «мистического ясновидца» Гюстава Моро. Затронутая еще в 1865 году тема бессмертия древнегреческого лирника (Фракийская девушка с головой Орфея на его лире) не раз заставляла художника возвращаться к родственным интерпретациям в кругу античных аллегорий поэта и музы, пока сама муза, Александрина Дюре, не отправилась вслед за Эвридикой; болью этой утраты пронизано полотно «Орфей у гробницы Эвридики» (1891). См. Приложение №1. Ил. 20, 21. Другой фигурой, важной для понимания мистико-религиозной реализации орфического мифа в первой половине XX в. (именно это прочтение можно назвать доминирующим для России и в чуть меньшей степени свойственным для Италии), был французский философ и эзотерик Эдуард Шюре (1841–1929). В 1871 г. в литературном салоне Флоренции молодой писатель и музыковед знакомится с Маргаритой Альбана Миньяти, роман с которой продлится до самой ее смерти в 1887 г. В этой женщине Э. Шюре магнетически притягивало многое: ее греческое происхождение (М. Альбана родилась на о. Корфу), необыкновенная античная красота, безупречный вкус к литературе и искусству, свободное владение английским, французским, итальянским языками и, конечно, ее редкая искушенность в индийских эзотерических учениях и практиках. Покоренный богатством этой личности философ сравнивал М. Альбана со сфинксом. Со смертью присутствие возлюбленной в жизни Э. Шюре не иссякает: она вдохновляет его на тему Вечной Женственности, ей посвящается самый известный теософский труд автора «Великие посвященные» (1889) – книга, имевшая огромный резонанс в интеллектуальном пространстве начала прошлого столетия. Входивший в круг Рихарда Вагнера и Рудольфа Штайнера, обладавший редким синкретизмом франко-германской культуры мышления, Э. Шуре, если и не всеми читателями был воспринят как гуру, то во всяком случае способствовал возрастанию интереса к тайнам древнейших восточных учений. См.: *Шюре Э.* Великие посвященные. М.: Книга-Принтшоп, 1990. 420 с. репринт издания: *Шюре Э.* «Великие посвященные», Очерк эзотеризма религий. Пер. с французского Е. Писаревой.

Второе исправленное издание. Калуга. Типография Губернской Земской Управы. 1914. 419 с.

42. Cfr. *Schiaffini A.* Gabriele D'Annunzio: arte e lingaggio, in *Id.*, Mercanti. Poeti. Un maestro, Milano–Napoli: Ricciardi, 1969. P. 77-131; *Rossi A.* D'Annunzio e il Novecento, in "Paragone. Letteratura", XIX, 222, Agosto 1968. P. 23-54 e 226, dicembre 1968. P. 49-93; *Contini G.* Innovazioni metriche italiane fra Otto e Novecento, in *Id.*, Varianti e altra linguistica, Torino: Einaudi, 1970. P. 587-599; *Beccaria G.L.* L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'Annunzio, Torino: Einaudi, 1975. P. 285-318; *Mengaldo P.V.* La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale, Milano: Feltrinelli, 1975, ect.

43. Важно отметить, что Пасколи был одним из последних итальянских поэтов, кто придерживался в основном традиционных метрических схем, в том числе латинских. Уже начиная с Г. Д'Аннунцио все большую популярность приобретает свободный стих, который впоследствии авангардистскими поэтами будет подаваться как абсолютный признак качества современного поэтического языка.

44. За даннунцианством стоит что-то вроде национальной итальянской версии декаданса в значении «настроения, состояния мыслей». Есть и другое, более широкое, значение – мода на Г. Д'Аннунцио. Тесно связано это явление с развитием киноискусства в Италии. Изначально в этом ключе снимались мелодраматические сюжеты, затем, когда даннунцианство становится официальным языком фашистской идеологии – военные фильмы, в основном в жанре пеплум. Именно итальянский кинематограф вводит систему «кинозвезд» как модель отношений между зрителем и зрелищем, которая позже получит основательное развитие в Голливуде. См. подробнее: *Разлогов К.Э.* Мировое кино. История искусства экрана / К.Э. Разлогов, Российский институт культурологии. М.: Эксмо, 2011. С. 72.

45. Полное название сборника «Лауды небу, морю, земле и героям» (Laudi del cielo, del mare, della terra, degli eroi). Изначально предполагалось создание семи книг, каждая из которых называлась бы именем одной из Плеяд в древнегреческой мифологии и одноименных небесных тел в созвездии Тельца. В 1903 г. были опубликованы первые три части сборника: «Майя», «Электра» и «Алкиона» - произведения, где социально-политический подтекст еще не превалирует над художественной ценностью. В четвертой книге «Маропа» (1912) была воспета итало-турецкая война. В пятой книге «Астеропа», 1918, включающей «Священные гимны справедливой войны» нашли отражение военные и националистические взгляды Г. Д'Аннунцио. Последние две книги («Тайгета» и «Целено») не были даже начаты.

46. Отношения с орфической темой в жизни Г. Д'Аннунцио при этом не стоит измерять поэтическими референциями. На вилле Карньякко, последней резиденции поэта, куда тот в лучах славы был отправлен в почетную ссылку самим Б. Муссолини, в 1926–1929 гг. была оформлена музыкальная комната. Помимо трех роялей, в убранстве залы присутствовали многочисленные изображения животных, которые в сочетании с музыкой определенно отсылали к мифу об Орфее. Поэт, будучи атеистом, оставался одержимым мистикой; он не только боготворил музыку, но и часто предавался мыслям о смерти. Для этого в его доме, как раз в соседстве с музыкальной гостиной, была отведена специальная комната, где стояли статуя Св. Себастьяна и кровать в виде гроба.

47. «…герой сцены есть сам страдающий Дионис мистерий, тот на себе испытывающий страдания индивидуации бог, о котором чудесные мифы рассказывают, что мальчиком он был разорван на куски титанами и в этом состоянии ныне чтится как Загрей; при этом намекается, что это раздробление, представляющее дионисическое страдание по существу, подобно превращению в воздух, воду, землю и огонь, что, следовательно, мы должны рассматривать состояние индивидуации как источник и первооснову всякого страдания... <…> В приведенных нами воззрениях мы уже имеем в наличности все составные части глубокомысленного и пессимистического мировоззрения и вместе с тем мистериальное учение трагедии – основное познание о единстве всего существующего, взгляд на индивидуацию как изначальную причину зла, а искусство как радостную надежду на возможность разрушения заклятия индивидуации, как предчувствие вновь восстановленного единства» (*Ницше Ф.* Собр. соч. в пяти томах. М.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2011. Т. 1. С. 94).

48. Критерий этого распределения – можно сказать, профессиональный. Вяч. Иванов все же был филологом-классиком, ученым, владевшим свободно французским, немецким, итальянским, древнегреческим и латинским языками; его поэзия – это апокриф его философии, плод его учений. В то время как для трибуна Г. Д'Аннунцио поэзия заключалась в дифирамбе собственному бесспорному таланту и была заодно орудием социально-эстетической реформации; как «Рождение трагедии», так и «Орфические гимны» он читал исключительно во французских переводах. Сейчас обе эти копии с пометками Г. Д'Аннунцио хранятся в библиотеке (в так называемой «Комнате с глобусом») виллы Карньякко («Витториале»).

49. Ср.: «Пана пастушьего мощного кличу — он все в этом мире — / *Небо* и *море*, бессмертный *огонь* и *земля* всецарица» (курсив наш – *А.Ф.*) Орфические гимны (пер. О.В. Смыки) // Античные гимны / Сост. и общ. ред. А.А.Тахо-Годи. М.: Изд-во МГУ, 1988. С. 191. Cfr. *Andreoli A.* Note, Maia, in G. D'Annunzio, Versi d'amore e di gloria, a cura di A. Andreoli e N. Lorenzini. Milano: Mondadori, 2006, vol. 2. P. 890.

50. Ср., напр., эпитет солнца, который Г. Д'Аннунцио использует в «Майе»: «specchio / infaticabile degli umani» (неустанное людское зерцало), со строкой из французского перевода орфического гимна Гелиосу: «miroir infaticable et doux des vivants». (*De Lisle L.* Hésiode, Hymnes orphiques, Théocrite, Biôn, Moskhos, Tyrtée, Odes anacréontiques. Traduction nouvelle. Paris: Alphonse Lemerre, 1869. P. 92). О других совпадениях см. в: *Lancellotti G.* Tra Omero e Orfeo. Alcune fonti greche della Laus Vitae, in Verso l'Ellade: dalla Città morta a Maia. «XVIII Convegno internazionale, Pescara, 11-12 maggio 1995», Pescara: Ediars, 1995. P. 175.

51. Несколько стихотворений Д. Кампаны в переводе Е.М. Солоновича см. в: Итальянская лирика. XX век. С. 66-71. Есть информация о готовящейся к выходу книги Петра Епифанова (псевдоним Виталия Леоненко), где будет представлена не только биография поэта, но и перевод его единственного поэтического сборника. См. подробнее: *Епифанов П.* Дино Кампана. Орфические песни. Перевод, вступительная статья, «Иностранная литература» 2012, №10 [Электронный ресурс] // Журнальный Зал. Из бедующей книги. URL: http://magazines.russ.ru/inostran/2012/10/k3.html#_ftn2 (дата обращения: 17.07.2015). *Он же:* Последний германец Италии. [Электронный ресурс] // Частный Корреспондент. Суббота, 1 марта 2014 года. URL: http://www.chaskor.ru/article/poslednij_germanets_italii_26955 (дата обращения: 17.07.2015). Также нам известен почти полный перевод «Орфических песен» Виталием Леоненко: Дино Кампана. Орфические песни [Электронный ресурс] // Виталий

Леоненко. Стихи.ру. URL: http://www.stihi.ru/avtor/mattino&book=3#3 (дата обращения: 17.07.2015).

52. См., напр.: *Verdenelli M.* Campana e le avanguardie // Bibliografia campaniana, Ravenna: Longo, 1985. P. 99-129; Dino Campana: una poesia europea musicale colorita: giornate di studio. Macerata, 12-13 maggio 2005, a cura di Marcello Verdenelli, Macerata: EUM, 2007. 323 p.; *Panella G.* Dino Campana: La poetica dell'orfismo tra pittura e sogno, 12 febbraio, 2008. [Electronic resource] // Retroguardia 2.0- Il testo letterario quaderno elettronico di critica letteraria a cura di Francesco Sasso e Giuseppe Panella URL: https://retroguardia2.files.wordpress.com/2008/04/dino-campana-la-poetica-dellorfismo-tra-pittura-e-sogno-giuseppe-panella.pdf (accessed: 12.07.2015); *Spinelli M.* Campana tra poesia e pittura: il suono nuovo di Dino Campana // Chroniques italiennes web 23 (2/2012). [Electronic resource] // Chroniques italiennes. Numéro 23 (2/2012) Série Web. URL: http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/Web23/Spinelli-Campana-tra-poesia.pdf (accessed: 12.07.2015).

53. *Ravagli F.* Dino Campana e i goliardi del suo tempo. P. 126-127. Н. Бонифаци даже называет «Великих посвященных» основным литературным источником «Орфических песен» (Cfr. *Bonifazi N.* Dino Campana. P. 93). Подробнее о текстуальных пересечениях Кампаны с автором «Великих посвященных» см. в: *Martinoni R.* Dino Campana. La Chimera di Orfeo // Il mito nella letteratura italiana. IV. L'età contemporanea. P. 225-241.

54. Кампана писал об искусстве в ницшеанском духе: «Ценность искусства не в его цели, а в направленности его связей; момент их слияния и есть великое искусство: великое искусство, как и великий человек, это мост» (*Campana D.* Taccuinetto faentino // *Id*. Taccuini, edizione critica e comment di F/ Ceragioli, Pisa: Scuola Normale Superiore, 1990. P. 237. Cfr. *Ibid*. P. 308).

55. Пейзажи и люди, описанные Кампаной, гораздо чаще являются реальными. Показательно в этой связи исследование Джованни Ченакки, представляющее собой, с одной стороны, философский анализ биографии Кампаны и истории создания «Орфических песен», с другой – литературно-географический путеводитель по заповедным красотам Апеннинского полуострова. Автор буквально идет по следам Д. Кампаны от момента работы над сборником в горах Марради и обнаруживает в тексте «Орфических песен» точнейшие соответствия нетронутому временем тосканскому ландшафту. Так, интересные рассуждения о значении горного пейзажа в творчестве Ницше и Кампаны соседствуют с заманчивым приглашением насладится этим пейзажем одновременно в поэтическом и реальном измерении. См. подробнее: *Cenacchi G.* I monti orfici di Dino Campana: un saggio, dieci passeggiate. Firenze: Edizioni Polistampa, 2003. 224 p.

56. См. подробнее: *Чагин А.И.* Орфей русского Монпарнаса: О поэзии Б.Поплавского // Российский литературоведческий журнал. 1997. №9. С.286-312; *Кочеткова О. С.* Идейно-эстетические принципы "парижской ноты" и художественные поиски Бориса Поплавского: автореф. дис. … канд. филол. Наук. Москва 2010. 24 стр.; *Норина Н.В. Спереденюк А.Е.* Образ Орфея в лирике Б. Поплавского // Международный научно-исследовательский журнал. №3 (3) 2012. С. 52-56.

57. В отзыве на «Цветник» М.И. Цветаевой Г.В. Адамович писал: «Она дает наставления в хлебопечении, рассуждает о свойствах сельтерской воды, сообщает новость, что

Бенедиктов был не прозаик, а поэт, заявляет, что до сих пор не может примириться со смертью Орфея, – не перечтешь всех ее чудачеств». (Звено. 1926. № 170. 2 мая.) Годом ранее Адамович писал о Блоке: «Четыре года, прошедшие со дня смерти Блока, – 7 августа 1921 года, – успели уже приучить нас к этой потере, почти примирить с ней. Но они не отодвинули Блока в историю…» (Звено. 1925. № 132. 10 августа).

58. «В отличие от грамоты музыкальной, от нотного письма, например, поэтическое письмо в значительной степени представляет большой пробел, зиящее отсутствие множества знаков, указателей, подразумеваемых, единственно делающих текст понятным и закономерным. Но все эти знаки не менее точны, нежели нотные знаки или иероглифы танца; поэтически грамотный читатель ставит их от себя, как бы извлекая их из самого текста» (*Мандельштам О.Э.* Выпад // Собрание сочинений в 2 т. Т.1. С. 212-213).

59. Подобное видение совпадает с мистериальным значением самого музыкального инструмента, согласно которому лира вместе с исполнителем являлась «секретным символом человеческой конструкции: корпус инструмента представлял человеческое тело, струны – нервы, а музыкант – дух» (*Шейнина Е.Я.* Энциклопедия символов. М.: АСТ, 2001. С. 480). Тело обращено во внешнее пространство: «И лира уверяла: мира!» – поэтический дух – во внутреннее: «А губы повторяли: жаль!». В итоге Орфей в своей целостности, различимой для другого поэта, не умирает. Тайну пристанища его останков Цветаева оставляет за своим излюбленным знаком тире: «Простоволосой лесбиянки / Быть может вытянула сеть? —».

60. Например, слово «l'orthographe» (орфография – *фр*.), где сочетание *th* (в греческом оригинале – θ) в разных языках, и древних, и современных произносится по-разному, в том числе и как [ф], становится родственным понятию «орфический». См.: *Малларме С.* Стихи / Перевод с французского Вадима Алексеева // *Алексеев В.В.* Album Romanum: Коллекция переводов. М.: Прометей, 1989. С. 89-93.

61. Юные годы поэта прошли в Египте и в Италии он долгое время чувствовал себя чужаком и воспринимал итальянскую культуру с благоговением, свойственным скорее иностранцу: «Вернуться в Италию! Не для того, чтобы оказаться в литературных кругах – от них меня тошнит – а для того, чтобы увидеть, как солнце некогда грандиозной веры уходит за горизонт по тому небу, что звало меня голосом сирены, что одарило меня улыбкой сфинкса, что карает меня как медуза», – писал Унгаретти в письме к Дж. Папини (*Ungaretti G.* Lettere a Giovanni Papini, a cura di M.A. Terzoli, introduzione di L. Piccioni, Milano: Mondadori, 1988. P. 295). По собственному признанию поэта, колоссальное влияние на его мифопоэтику оказала жизнь в Риме: «… как там могли не стать мне родными античные мифы? Я встречался с ними постоянно и повсюду, осознавал, как порой естественно они передавали мое состояние души» (*Ungaretti G.* Vita d'un uomo. Tutte le poesie, a cura di L. Piccioni, Milano: Mondadori, 1969. P. 532).

62. Ту же мысль, только с горько ироническим тоном Унгаретти поведает Папини в письме 1916 г.: «Я думал: что есть бесплатного в мире, Папини, жизнь; но есть штраф, который мы платим в процессе, смерть». Cit.: *Piccioni L.* Ungarettiana. Lettura della poesia, aneddoti, epsitolari inediti, Firenze: Vallecchi, 1980. P. 193. В оригинальном варианте этого предложения есть игра слов: scontare la pena – отбывать наказание, но в то же время речь идет о «бесплатном» и «платном», т.е. происходит наслоение омонимичного канцеляризма – выплачивать долг/штраф.

63. На склоне лет погрузившийся в молчание, которое никому уже не оставляло надежды, Унгаретти, вкусивший всех Орфеевых мук, вдруг приходит к чистой платонической Любви. Эпистолярный роман и отношения с молодой бразильской поэтессой Бруной Бьянко, были настоящем гимном солнцу Поэзии, последнем даром неземной Любви перед принятием земной смерти. Как никто другой искушенный в чувстве времени, Унгаретти осознавал, что это он, Орфей, до последнего часа поющий во славу жизни, первым отправится в царство мертвых без своей Эвридики: «Если ты в этом страхе / До сути его доберешься, / Трепетная моя родная, / Расскажешь, страдая, / Об одной любви безумной, / Что в памяти теперь воскресает, / Лишь в часы видений. / И тяжелее будет вдвойне, / Если гул из морской раковины / Покажется тебе оракулом, / Напоминающем обо мне, / О таком же призраке, / Каким стану в недалеком будущем» (См.: *Ungaretti G.* Vita d'un uomo. Tutte le poesie. P. 293-317; Ibid. P. 316).

64. Во всяком случае у Монтале действительно нет мифа, если понимать последний в традиции модерна как спасительный инструмент для объяснения мирового порядка, для приведения хаоса к гармонии, т.е. если смотреть на миф как на технику реконструкции истины, где он выступает на одном фронте с наукой, философией, искусством. «Как смешна позиция тех, кто предсказывает возвращение к человечеству, к классицизму, к культу разума, – писал Монтале, – Эти художники-неудачники, фарисействующие спиритуалисты, философы третьего сорта – о чем они толкуют?» (*Montale E.* Auto da fé. Presi nel giro // Id. Il secondo mestiere. Arte, musica e societa, a cura di G. Zampa, Milano: Mondadori, 1996. P. 240). Современная критика отмечает, что античные аллюзии и реминисценции в поэзии Монтале присутствуют наряду с куда более частотными пейзажными образами моря, леса и садов. Отзвуки древнего мифа встроены в его стих как каменные осколки античного храма, привезенные в деревню или старый итальянский городок для сооружения жилого дома. Они больше не несут той сакральной смысловой нагрузки, а лишь обеспечивают реализацию задуманной конструкции (Cfr. *Piras T.* Eugenio Montale. Ossi di mito // Il mito nella letteratura italiana. IV. P. 294).

65. «Быть может, как-то утром, уходя в стекленное пространство за стеною / пустынное, взгляну назад, и чудо обернется на глазах / ничем и пустотой, что за моей спиною / стоит, как пьянящий страх. / Потом на одном экране построятся друг против друга / холмы, дома и деревья в обмане привычном опять, / но будет уже слишком поздно, и ухожу без звука, / я со своею тайной, среди тех, кто не смотрит вспять» (Montale E. Ossi di seppia // Id. Tutte le poesie, Milano: Mondadori, 2003. P. 42).

66. «Come in lo specchio fiamma di doppiero / vede colui che se n'alluma retro, / prima che l'abbia in vista o in pensiero, // e sé rivolge per veder se 'l vetro / li dice il vero, e vede ch'el s'accorda / con esso come nota con suo metro». «То как, узрев в зеркальной глубине / Огонь свечи, зажженной где-то рядом, / Для глаз и дум негаданный вполне, / И обратясь, чтобы проверить взглядом / Согласованье правды и стекла, /Мы видим слитность их, как песни с ладом» (*Алигьери Данте.* Божественная комедия. / Пер. с итальянского М. Лозинского. М.: Иностранка, 2013. С. 418-419).

67. Вариацию этого сюжета можно увидеть на знаменитой фреске Виллы дей Мистери в Помпеях. Сидящий Селен протягивает загадочную чашу, в которую, как в зеркало, смотрится молодой бог. Другой сатир за его спиной держит маску Силена, таким образом, как бы раздваивая лик демона. Любая чаша, наполненная жидкостью, представляет собой вогнутое зеркало, способное вызывать измененные состояния сознания. Мнения ученых

насчет того, что именно мог видеть юноша в чаше, сводятся к следующему. Михаил Ростовцев усматривает в сцене элемент гадания (lekanomanteia) (*Rostovzeff M.I.* Mystic Italy. New York, H. Holt. Рохайм, 1927). Витторио Маккиоро так же предполагает, что молодой Дионис видит свое будущее (*Macchioro V.* Zagreus: studi intorno all'Orfismo, Napoli, 1929. P. 83-86). Карл Кереньи пишет, что испытуемый видит свое будущее как образ учителя или отца. (*Kerenyi K.* Mensch und Maske. Eranos-Jahrbuch 1948, Bd. 16. Zurich, Rhein-Verlag. S. 183-208). См. Приложение №1. Ил. 10.

68. Изначально вместо персонажа Старчище должен был быть Св. Николай, покровитель Новгорода, но цензура запретила введение фигуры святого в спектакль. Религиозная тема затронута Н.А. Римским-Корсаковым в другом произведении – «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» (1907), где получает развитие мысль о сосуществовании с официальной религией языческих отголосков в «народном христианстве». Более того, по утверждению современного историка музыки Саймона Моррисона, последняя опера Н.А. Римского-Корсакова с успехом воплотила чаяния движения символистов о превращении искусства в религию. (*Marchenkov V. L.* The Orpheus myth and the Powers of Music. P. 107).

69. «Я раньше думал, когда был вроде ницшеанца, таким сверхчеловеком, что я один все сделаю, что это моя личность все совершит. Но ведь моя личность отражена в миллионах иных личностей, как солнце в брызгах воды… Их надо соединить, эти брызги, надо собрать личность воедино – в этом и задача, в этом и назначение искусства. Получится единая соборная личность. Сколько времени для этого потребуется, трудно сказать…» (*Сабанеев Л.Л.* Воспоминания о Скрябине. М.: Классика-XXI, 2000. С. 334-335).

70. «Для верного понимания эстетики Стравинского надо помнить, что эмоциональное у него всегда корректировалось, а порой излишне управлялось интеллектуальным, рациональным. Порядок, дисциплина, осознанность – излюбленные выражения Стравинского» (*Друскин М.С.* Игорь Стравинский: Личность, творчество, взгляды. 2-е изд. Л., М.: Советский композитор. 1979. С. 19). «Одной из основ эстетической системы Стравинского является представление о порядке, рационалистической организации, исключающей возможность индивидуалистического произвола» (*Савенко С.* Мир Стравинского: Монография. М.: Композитор, 2001. С. 298).

71. «Давайте искать в машинах то орфическое объяснение мира, которое Малларме искал в слогах и буквах. <…> Техника может облагораживать любой труд, как лира Орфея учреждала культы, формировала обычаи <…> она может сплотить людей, дать им то ощущение работы как молитвы, которое теплится в потаенном желании всех, кто ждет преображения мира силой человеческой добродетели, когда рабочая контора перестанет быть казармой, а песня так естественно и внезапно вернется в трудовую жизнь людей» (*Flora F.* Orfismo della macchina // «Aretusa», Napoli: Giuseppe Casella. I / 01 marzo-aprile, 1944. P. 82).

72. «Сзади все было тихо. Но вот оттуда снова послышался тихий сдержанный смех и чьи-то протяжные вздохи… Сомнений быть не могло. <…> Не помня себя от гнева, забыв наставление Гадеса, как зверь андрофаг из далекой Индии, кинулся я обратно в черную пасть адского входа. Боги, что там я увидел! За поворотом пути она, моя Эвридика, моя нежная, полная кроткой грусти подруга, как дикая самка сатира, в пылком экстазе, отдавалась ласкам коварного Гермеса… Как изваяние из мрамора, замер я, неподвижный от ужаса. И одни лишь глаза следили за тем, как с наглым хохотом снова увел от меня сын

Майи в темный Аид ту, что была моей женой» (*Кондратьев А.А*. Орфей // Мифологи Серебряного века: В 2 т. Т. 1. С. 406-407).

73. А.Н. Скрябин в философских беседах с друзьями часто разъяснял звучания тем в своих произведениях. Например, Вторая прелюдия ор. 74 – «это смерть, как то явление Женственного, которое приводит к воссоединению. Смерть и любовь… Смерть – это, как я называю в "Предварительном действии", Сестра. В ней уже не должно быть элемента страха, это высшая примиренность, белое звучание. Здесь бездна» (Цит. по: *Сабанеев Л.Л.* Воспоминание о Скрябине. М.: Классика-XXI, 2003. С. 313-314).

74. Это сравнение отсылает к сборнику стихов и рассказов А. Савинио «Гермафродит» (1918), где в гротескной форме обыгрываются бессмысленные шарады, в своей странности не имеющие границ и сравнимые с образом Гермафродита по неопределенности, открытости и способности совмещать в одной фигуре противоположные понятия (См.: *Savinio A.* Hermaphrodito (1918), Torino: Einaudi, 1974. 258 p.).

75. Действие начинается с того момента, когда Эвридика уже умерла, и Орфей от непреодолимого горя в траурной гостиной своего дома хочет покончить жизнь самоубийством, застрелиться. Но в этот момент в дверь стучит незнакомец, который представляется Агентом специального «Института по восстановлению усопших». Агент рекламирует Орфею новое достижение технического прогресса: кинекропластика – процедура, позволяющая возвращать почивших близких и родных к жизни. Уполномоченный специалист подробно и последовательно объясняет путь науки к этому революционному открытию. Все началось с изобретения кинематографа, которому удалось запечатлеть движение образа в фиксированном времени и пространстве. Затем телевидение добилось того, что изображения, получаемые в одной точке пространства, могли синхронно воспроизводиться в другой. Инновационная программа по восстановлению усопших пока несовершенна, но, по задумке автора, потенциально должна восприниматься с той же легкостью, с какой человечество уже воспринимает кинематограф и телевиденье. Устройство системы по борьбе со смертью незамысловато: это странный, похожий на гроб прибор, который, извлекая физические тела из одного места пространства, может восстановить их в другом… Правда пока машина не очень точна во временных параметрах, и случаются досадные сбои. Агент предлагает выгодные условия, плату в рассрочку. После некоторого колебания Орфей соглашается. Однако, когда чудесный акт возвращения Эвридики состоялся, становится ясно, что техника дала сбой, и настоящее время Эвридики не совпадает с настоящим Орфея. Эвридика разговаривает, но не с Орфеем, а с кем-то невидимым, т.е. Орфей невольно становится присутствующим отсутствием при сцене, происходящей в ином временном срезе. Орфей не сразу понимает, что именно произошло, не приходят ему на память предупреждения Агента о недостаточной точности машины. Агент не перестает возиться с агрегатом и что-то настраивать, после чего вдруг проявляется фигура невидимого собеседника Эвридики. Им оказывается секретарь Орфея, Маурицио Медзетти, а сцена, завершающаяся страстным поцелуем, не оставляет сомнений в том, что Эвридика и Маурицио – любовники. Орфей, еще не выпускавший из рук револьвер, в волнении и негодовании начинает стрелять в целующихся, но его выстрелы остаются выстрелами в пустоту. Напуганный Агент пытается успокоить Орфея и объяснить, почему его стрельба напрасна. Но импульсивный Орфей не хочет слушать: думая, что вся проблема в неисправном револьвере, он, как бы проверяя его, выстреливает себе в висок. Агент понимает, что теперь что-то исправить может только он. Избавившись от картинки с ничего не ведающими, продолжающими петь любовниками, Агент с помощью таинственной

машины воскрешает Орфея, помещая его в то самое мгновение, когда истерзанный болью потери он сидит в гостиной и намеривается покончить с собой. На этом Агент закрывает занавес и, обращаясь к публике, сообщает о серьезности грядущего момента, который куда большее, чем просто воссоединение мужа с женой – это вожделенная встреча Поэта с Поэзией. «Маэстро, торжественно!» – говорит он дирижеру и исчезает со сцены (*Savinio A.* Orfeo vedovo: opera in un atto. Roma: Gli spettacoli dell'Anfiparnaso, 1950. 27 p).

76. Уместно проследить очевидное влиянии работ Ж. Кокто на модернизированную версию мифа А. Савинио. Этот факт итальянский автор признавал сам (Cfr. *Savinio A.* Nell'antro di Orfeo // Souvenirs, Traguardi nuove edizioni italiane, Roma 1945). Вопрос о значении французской культуры и конкретно парижской среды в формировании артистического видения Савинио в итальянской науке не раз затрагивался и становился преметом отдельного изучения. См., напр.: *Cannas A.* L'Orfeo vedovo di Alberto Savinio // *Id.* Lo sguardo di Orfeo. Studio sulle variant del mito. P. 83-111; *Ossani A.T.* Alberto Savinio: mito, teatro e fine dei modelli // Visioni e archetipi, Il mito nell'arte sperimentale e di avanguardia del Novecento. P. 465; *Dalmonte R.* La morte di Orfeo // Ibid. P. 206-207.

77. «Орфей – вдовец, но потерял он не Эвридику, не ту жену, что вы видите на сцене, – уверяет Савинио. – Его вдовство эфемерно: он потерял Поэзию. И с этой потерей он тут же стал неполноценным, помельчал до того, что впал в привычную для всех людей пустяковость. Что касается пуль из его револьвера, то они убивают не Орфея, а то, что вокруг него – человеческую вздорность, ничтожность жизни. Ему же они позволяют обрести "другую" Эвридику, настоящую Эвридику: Поэзию. Точнее – дополнение самого себя» (*Savinio A.* Parlo di Orfeo Vedovo, Conversazione radiofonica, RAI, Roma, 9 novembre 1950 // Id. Scatola Sonora. P. 444.).

78. Например, статья Ронни Понтияка в американском культурологическом журнале «Newtopia», где Орфей уподоблен первому в истории хипстеру, первой рок звезде, чья песня не умолкает после смерти, а его миролюбивые последователи, вегетарианцы и песнотворцы орфики – «детям цветов» в 60-е гг. в США. См.: Pontiac R. Orpheus and Counterculture. Newtopia Magazine. September 15, 2012 [Electronic resource] // Newtopia Magazine. URL: https://newtopiamagazine.wordpress.com/2012/09/15/orpheus-and-counterculture/ (accessed: 12.08.2015). Книга британского религиоведа Кристофера Партриджа освещает проблему пересечения сил влияния популярной музыки и религиозных традиций. Автор приводит ряд примеров, когда современная музыка дает эмоциональный импульс, позволяющий приблизиться к пониманию священного, уже недоступному посредством традиционной причастности к институту религии в актуальной социокультурной атмосфере. См.: Partridge C. The Lyre of Orpheus: Popular Music, the Sacred, and the Profane. Oxford: Oxford University Press, 2013. 368 p.

79. «Это сообщество собиралось ночью в доме одного горожанина, молилось всем богам, о которых только слышали, но преимущественно - Дионису, при свете лампы и окруженные ароматом восьми разновидностей ладана, они читали гимны «за подписью» Орфея. Иногда во время церемоний присутствующие позволяли себе выпить немного молока. Итак, мы получаем картину радостного и экономного увлечения религией литературно образованного человека и его друзей» (West M. The Orphic Poems. P.32).

80. Истинное «историческое христианство» Мережковский видел в аскезе, в примате «чрезмерности духа» над эллинистической «чрезмерностью плоти», правда, по

утверждению отца Г.В. Флоровского, «“исторического христианства” Мережковский просто не знал» (*Флоровский Г.В.* Пути русского богословия. Париж: YMCA -Пресс, 1937, 3-е издание (репринт) – Вильнюс, 1991. С. 457). Ср.: З.Н. Гиппиус: «…для “отношения” надо иметь о предмете хоть какое-нибудь понятие. По совести, удосужилась ли интеллигенция приобрести понятие о религии?» (*Гиппиус З.Н.* Собрание сочинений. Т. 13. У нас в Париже: Литературная и политическая публицистика 1928–1939 гг. Воспоминания. Портреты. М.: Изд-во «Дмитрий Сечин», 2012. С. 361).

81. Например, в «Грасском дневнике» Г.Н. Кузнецова так запечатлела мысль И.А. Бунина: «В русском человеке все еще живет Азия, китайщина… <…> И царь над этим народом под стать ему, и в конечном счете великомученик. Все в нас мрачно. Говорят о нашей светлой радостной религии… Ложь, ничто так не темно, страшно, жестоко, как наша религия. Вспомните эти черные образа, страшные руки, ноги… А стояние по восемь часов, а ночные службы… Нет, не говорите мне о “светлой” милосердной нашей религии…» *(Кузнецова Г.Н.* Грасский дневник. Последняя любовь Бунина. М.: Олимп, Астрель, 2010. С. 111).

82. Стремление разрешить «дурную бесконечность» в виде противостояния романтизма и позитивизма у Соловьева читается уже в его выступлениях против реалистической эстетики, прагматизма, поздне-романтического и декадентского эстетического сепаратизма: «По гегельянской эстетике красота есть воплощение универсальной и вечной идеи в частных и преходящих явлениях, причем они так и остаются преходящими, исчезают, как отдельные волны в потоке материального процесса <…> Подлинная же и совершенная красота, выражая полную солидарность и взаимное проникновение этих двух элементов, необходимо должна делать один из них (материальный) действительно причастным бессмертию другого» (*Соловьёв В.С.* Общий смысл искусства // Соловьев Вл. Сочинения в двух томах. Т. 2. С. 392). В «Философских началах цельного знания» (1877) Соловьёв «основные формы общечеловеческого организма» выстраивает в следующей иерархии: сфера творчества, сфера знания, сфера практической деятельности. (*Соловьёв В.С.* Философские начала цельного знания // Там же. С. 153). При этом творческое чувственное отношение к трансцендентному миру, по Соловьёву, называется *мистикой*. Однако, оставляя полузагадочное объяснение глубинной тождественности мистического и художественного, философ предупреждает, что вовсе не мистике отведена главенствующая роль в единстве трех сфер: «… в мистике эта жизнь находится в непосредственной, теснейшей связи с действительностью абсолютного первоначала, с жизнью божественною» (Там же. С. 154).

83. «О многобожии», «Эллинская религия страдающего бога» (1904–1905), «Религия Диониса» (1905–1906), «Орфей» (1912), «Дионис орфический» (1913), диссертация «Дионис и прадионисийство» (1923). В поэзии Вяч. Иванова эти и другие аспекты орфического мифа также освещены. См., напр., сборник Вяч. Иванова «Кормчие звёзды» (1903), где в стихотворении «Орфей» – миф о нисхождении в Аид; в стихотворении «Возрождение» – миф об аргонавтах.

84. «…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 покидала их, и они оставались по сю сторону теургического порога...» (*Иванов Вяч.* Скрябин и дух революции // Вячеслав Иванов. Собрание сочинений в 4 томах. Т. 3. С. 176).

85. Объясняя сходство обрядово-ритуального комплекса в орфизме и дионисийстве, Дж. Хандерсон отмечает одинаковое присутствие андрогинной символики в ходе инициаций: «их суть выражалась символом эротического свершения: единением Диониса и Ариадны, его супруги, в церемонии священного брака». Позже приверженцы орфических культов сосредоточились на духовных практиках, а дионисийская религия – на природных. (*Хандерсон Дж.* Древние мифы и современный человек // Юнг К. Г., Франц М. фон, Хендерсон Дж., Якоби И., Яффе А. Человек и его символы. С. 125).

86. Вяч. Иванов как «жрец» неомифологической эпохи, закладывая синкретическую религиозную основу в теорию символизма, отводил прадионисийству особое место в этой конструкции. В орфической доктрине Иванов усматривал первые шаги человека от титанического начала в себе к божественному, поворот от природы стихии к культу духа. «Создали две любви два града: град земной любовь к себе до презрения к Богу; град же небесный любовь к Богу до презрения к себе». Слова св. Августина, предваряющие поэму «Человек», косвенно отзывались мистическому богоискательству Иванова и напоминали о евангельской метанойе, достижение которой поэт возлагал на доподлинное знание и свершение орфического прамифа, способного примирить дионисийский хаос хтонического «я» и внешнего мира с аполлоническим порядком – привести христианскую культуру к свету Софии (См. *Иванов Вяч*. Орфей // Вячеслав Иванов. Собрание сочинений в 4 томах. Т. 3. С. 705-706).

87. *Юрий Крижанич* (1618–1683) – славянский общественно-политический деятель и мыслитель, богослов, католический священник-миссионер; предтеча идей панславизма. Хорват по национальности, Крижанич главную роль в сплочении славян отводил Русскому государству, которое впервые посетил в 1647. Осознавая себя членом и Католической, и Православной церкви, отказался принять вторичное крещение, которое от него потребовали. Вызвав против себя множество подозрений, в 1661 на 16 лет ссылается в Тобольск. (См.: Новая философская энциклопедия. В четырех томах. / Ин-т философии РАН. Научно-ред. совет: В.С. Степин, А.А. Гусейнов, Г.Ю. Семигин. М.: Мысль, 2010. Т. II. С. 321).

88. *Иосип Юрай (Юрий) Штроссмайер* (1815–1905) – хорватский богослов, теолог и политический деятель. Его докторская диссертация была посвящена перспективам объединения Католической и Православной церквей. Высказывал убеждение, что только России под силу разрешить задачу воссоздания «югославянского мира». По вопросу объединения церквей сотрудничал с В.С. Соловьёвым. (См.: Словарь исторический: личности, общество, политика: в 2 т. М.: Остожье, 1998. Т. II. С. 503).

89. «Под интермедиальностью понимается не просто цитирование темы, образа или мотива музыкального и живописного произведения, а процесс взаимодействия музыкального и вербального, живописного и словесного на разных уровнях текста: от его ансамблевого оформления и структурирования сюжета – до игры стилей, смыслов, аллюзий, мотивов и образов» (*Титаренко С.Д.* «Фауст нашего века»: Мифопоэтика Вячеслава Иванова. С. 368).

90. Например, в культуре Древнего Египта идея смерти и загробной жизни обладала чрезвычайной значимостью, при этом роль запредельного опыта (воспроизводимого лишь удаленно, умозрительно) была столь велика, что полностью определяла имманентную жизнь и подчиняла ее себе. Такой тип мировоззрения укладывается в формулу «жизнь ради смерти». Культура конца XIX – первой половины XX вв. соотносится, напротив, с критической фазой вытеснения трансцендентного и концентрацией на идее беспредельности возможностей имманентного бытия. Подобный сдвиг также характеризовался ростом интереса к проблеме смерти, о чем как раз на этом этапе заявила о себе зародившаяся наука танатология, а позже из вдохновленных тем же духом философских концепций «иммортализма» появился другой «симптом» эпохи – иммортология (См. подробнее об этом: Мортальность в литературе и культуре: Сб. научн. трудов / Ред. А.Г. Степанов, В.Ю. Лебедев. М.: Новое лит. Обозрение, 2015. 432 с., *Суворова О.С.* Бессмертие человека: современные интерпретации // Гуманитарные исследования. Альманах. Выпуск 5. Изд-во УГПИ Уссурийск, 2001. С. 30-35. *Она же:* Тема бессмертия в отечественной религиозной философии рубежа XIX–XX вв. // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2012. № 12 (26). С. 178-183). В общем, перед нами то же почти древнеегипетское неистовое укрощение смерти, только из формы общения с трансцендентным оно перешло к проекту фортификации имманентного. «Слово о смерти есть слово о жизни, – справедливо замечает К.Г. Исупов, – выводы строятся вне первоначального логоса проблемы, – в плане виталистского умозаключения, в контексте неизбываемой жизненности. Смерть не имеет собственного бытийного содержания. Она живет в истории мысли как квазиобъектный фантом, существенный в бытии, но бытийной сущностью не обладающий» (*Исупов К.Г.* Русская философская танатология // Вопросы философии. 1994. № 3. С. 106).

91. См., напр., *Гуревич А.Я.* Смерть как проблема исторической антропологии: о новом направлении в зарубежной историографии // Одиссей. Человек в истории. М.: Наука, 1989. С. 114-135, Новикова О.А. К вопросу о восприятии смерти в Средние века и Возрождение (на материале испанской поэзии) // Культура Средних веков и Нового времени: сб. ст. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1987. С.51-59, Идея смерти в российском менталитете / *Баксанский О.Е., Васина Л.В.* и др.; Отв. Ред. *Ю.В. Хен*; Спб.: РХГИ, 1999. 303 с., *Мириманов В.Б.* Четвертый всадник апокалипсиса. Эстетика смерти: смерть, вечность в ритуальном искусстве от палеолита до Возрождения / В.Б. Мириманов. М.: РГГУ, 2002. 132 с., *Николина О.И.* Социально-культурный контекст феномена смерти в постиндустриальном мире. Автореф. дис. . канд. филос. наук. Омск, 2003. 19 с., *Гоголева А.В.* Феномен смерти в культурах разного типа: социально-философский анализ: дис. … канд. филос. наук. М., 2005. 141 с. и др.

92. В опубликованных в середине 60-х гг. «Космических историях» И. Кальвино (Cosmocomiche переведены на русский язык выборочно) несколько рассказов содержат ссылки на миф об Орфее и Эвридике («Бесцветное», «Каменное небо», «Другая Эвридика). Орфический сюжет, помещенный в повседневную миланскую жизнь, положен в основу «Рисованной поэмы» (Poema a fumetti, 1969) Д. Буццати, где, в частности, затрагивается проблема отношения современного человека к смерти. Рассказ Дж. Буфалино «Возвращение Эвридики» (Il ritorno di Euridice, 1986) представляет взгляд на неизвестную сторону мифологического сюжета: видение подвига Орфея глазами из царства мертвых, через мысли не возвратившейся к жизни Эвридики.

93. Не видя и не понимая оснований для подобных преобразований, можно говорить об утопиях русской религиозной философии; подходя к этим идеалистическим основаниям с материалистических позиций, можно говорить о русском космизме, в частности, об идеях Н.Ф. Фёдорова, как о вдохновляющем импульсе практики клонирования живого организма . Однако вряд ли стоит доказывать, что последнее не является даже карикатурным претворением в жизнь философии «Общего дела», как и большевизм не вырастает из философии Всеединства В.С. Соловьёва. Тем не менее нередко именно философов рубежа XIX–XX вв. представляют подлинными учинителями русской социокультурной катастрофы прошлого столетия. Будто именно их утопические попытки сращения науки и религии, временного и вечного дали форс той глобальной ломке всего прежнего уклада жизни, включая идеи сугубо биологического (материального) изменения природы и человека. (См., напр.: *Обидина Ю.С.* Русский космизм: пафос разрушения и жажда бессмертия в русской общественной мысли начала XX века // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2014. № 3. Ч. 2. С. 148-151). Ссылки на русских философов XIX в. здесь не представляются уместными, т.к. провозглашались эти идеи уже теми представителями космизма, которые открыто поддержали Октябрьский переворот, исповедовали другие ценности и вообще были заложниками характерной культурной обстановки. Среда определяет слово, из нее рождающееся, но слово это станет орудием уже в другой среде. Так, должно признать, что у истоков русского «орфического подвига» XX века действительно стоял В.С. Соловьёв, называвший Н.Ф. Фёдорова своим учителем. Вовсе не в наших интересах объединять имена этих мыслителей (к тому же они не были абсолютными единомышленниками) с достижениями и идеями тех космистов, которые развивали науку в принципиально иной культуре, где роль человека в деле воскрешения предков и поиске личного бессмертия уже напрочь вытеснила какую бы то ни было роль Бога (См.: *Соловьёв М.В.* Формирование научного иммортализма // Тезисы докладов и сообщений конференции «Наука, философия и культура в России и на Западе: XVII-XX век». (2-3 июня 1997 г., г. Санкт-Петербург). СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского университета, 1997. С. 33). «Взирая на единство Святой Троицы, побеждать ненавистное разделение мира сего», – заповедь Преп. Сергия Радонежского, определяющая все учение Н.Ф. Фёдорова, для последующих поколений воителей со смертью и тленом была все менее значима и уместна.

94. Господствовавшая в русской культуре (особенно в сюжете романов) до конца XIX века архетипная модель духовного преображения индивидуальности, душевного перерождения героя перестает отвечать запросам сменившейся в начале прошлого столетия нравственно-эстетической парадигмы (См.: Лотман Ю.М. Сюжетное пространство русского романа XIX столетия // Лотман Ю.М. Избранные статьи. Т. 3. С. 98).

95. Мотив тела-гробницы, из которой человеческому духу следует освободиться – один из ведущих в религиозно-философской системе орфиков: «Судьба человека – та же участь бога страдающего. Только человек не весь от Диониса: его низшая природа — “титаническая”, хаотически богоборствующая. Восставая против божественного всеединства, он утверждает свою отчужденную самость и постольку противится дионисийскому побуждению к самоотдаче жертвенной. Он замыкается в своей индивидуальности, “хочет спасти свою душу”. Так задерживает он сам себя в “узах” (desmoi), или “гробнице” тела (sôma sêma). Вопреки его воле, надлежит ему <…> смертью уплатить пеню за вину своего обособленного возникновения, своей эгоистической отделенности. Насильственно распадается он на свои составные элементы. Но и здесь

цельность его духовного лика, Диониса в нем, действием “аполлонийской монады” спасена (systasis) за порогом смерти, где текут живые воды из “озера Памяти” (Mnêmosynês apo limnês), восстановляющие сознание забытого единства, и откуда новый зов <…> выведет его опять на лицо земли, чтобы приобщиться ему снова и на этот раз, быть может, вольно страстям Днонисовым, свободно “расточить свою душу”» (*Иванов В.И.* Дионис и прадионисийство. С. 159).

96. «Переход “от земли к небесе” есть победа, торжество над пространством (или последовательное вездесущие). Переход от смерти к жизни, или одновременное сосуществование всего ряда времен (поколений), сосуществование последовательности, есть торжество над временем» (*Фёдоров Н.Ф.* Философия общего дела // Н.Ф. Федоров. Сочинения. М.: Мысль, 1982. С. 572).

97. Эпитет «половая» здесь используется в том же значении, каким наделял его В.С. Соловьёв. Это любовь между двумя противоположными полами, между мужчиной и женщиной, и дальнейшее развитие этого значения до его сближения с физиологической сущностью «половых отношений» не предполагается. Более того, в данном контексте это совершенно бессмысленно.

98. *Орфическое яйцо* или *яйцо мировое* – символизировало способность творить жизнь и несло идею возрождения (См.: *Русяева А.С.* Орфизм и культ Диониса в Ольвии // Вестник древней истории. 1978. № 1. С. 91-97), «древний символ Орфических Мистерий -это яйцо, обвитое змеей. Это символ Космоса, окруженного огненным Творящим Духом. Яйцо представляет также душу философа; змея - Мистерии. Во время инициации скорлупа разбивается, и человек рождается из состояния эмбрионального физического существования, в котором он пребывал во время внутриутробного философского возрождения» (*Мэнли П. Холл.* Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии. М.: Эксмо, Мидгард, 2007). «У орфиков известен миф о возникновении из Мирового Яйца, плавающего в водах, Фанеса, божественного творца, сияющего, как солнце…» (*Топоров В.Н.* Яйцо мировое // Мифы народов мира: Энциклопедия. М.: Наука, 1980. Т. 2. С.631).

99. См. также о различии между страхом своей смерти и страхом потери другого (близкого человека): «Потеря себя не есть разлука с собою — качественно определенным и любимым человеком, ибо и моя жизнь-пребывание не есть радостное пребывание с самим собою как качественно определенною и любимою личностью. Не может быть мною пережита и ценностная картина мира, где я жил и где меня уже нет. Помыслить мир после моей смерти я могу, конечно, но пережить его эмоционально окрашенным фактом моей смерти, моего небытия уже я не могу изнутри себя самого, я должен для этого вжиться в другого или других, для которых моя смерть, мое отсутствие будет событием их жизни; совершая попытку эмоционально (ценностно) воспринять событие моей смерти в мире, я становлюсь одержимым душой возможного другого, я уже не один, пытаясь созерцать целое своей жизни в зеркале истории, как я бываю не один, созерцая в зеркале свою наружность» (*Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. С. 93).

100. Давая объяснение подобного рода явлениям, Л.Д. Бугаева ссылается на их обусловленность действием «ассоциативных механизмов» и «базовых метафорических структур, заложенных в сознании человека» (*Бугаева Л.Д.* Орфическая медиация и спиритуальная трансформация. Мифопоэтика сюжета об Орфее и Эвридике в культуре первой половины XX века. С. 24.). По нашему разумению, данное предположение, поворачивающее вопрос в область языкознания и делающее поэтику Набокова объектом лингвистических исследований, вызывает по крайней мере два контраргумента. Во-первых, изученность

механизма метафорических переносов и разных аспектов функционирования метафоры в художественных текстах недостаточна, существующие теории далеки от совершенства (См. подробнее: *Глазунова О.И.* Логика метафорических преобразований / О. И. Глазунова. СПб.: СПБГУ, 2000. С. 125-127). Во-вторых, если все же обратиться к данным теориям, утверждающим когнитивную сущность метафоры и ее действительную роль в процессе объективного познания (Дж. Лакофф, М. Джонсон), то становится очевидно, что лингвисты не акцентируют внимание на разнице между метафорами поэтического сознания и сознания обыденного, т.е. в сосредоточенности на языке игнорируют данность индивидуальности. А таковое «неравенство» все же имеет место, и язык художника, даже если он мастерски точь-в-точь воспроизводит язык сапожника, в ментальном плане будет уже совсем иным языком. Приблизиться к осознанию этой инаковости помогают слова Томаса Манна, которого с В.В. Набоковым сближает, пожалуй, именно виртуозная многозначительность контрапунктов поэтики: «Всякая подробность скучна, если сквозь нее не просвечивает идея. Искусство – это жизнь в свете мысли» (цит. по: *Апт С.К.* Над страницами Томаса Манна. М.: Советский писатель, 1980. С. 286). Возможно, «свет мысли» – это базовая метафора, но ведь она логически допускает, что мыслить можно и во тьме? Свет мысли, данный художнику, не есть свет, всем доступный.

101. Например, композиционное превращение смерти в произведение искусства в римской церкви капуцинов на виа Венето обращает внимание на косу и весы, которые держит скелет принцессы Барберини (символы беспощадности смерти и равенства всех умерших перед Страшным судом), а также на странные костяные часы лишь с одной половиной сферы, указывающие на продолжение жизни поле смерти. Там же в крипте Черепов можно увидеть другой символ: крылатые песочные часы, напоминающие о скоротечности земного времени. См. Приложение №1. Ил. 27-30.

102. В русской культуре ничто имело, возможно, православные или гностические корни (Н.А. Бердяев) либо восходило к немецкой мистике, но в идеологию или мировоззренческую программу (нигилизм) так и не сложилось, оставаясь особой формой крайнего отрицания, агрессивной, неотрефлексированной установкой, враждебной всякому компромиссу (См.: Нигилизм в России // Новая философская энциклопедия. В 4 томах. / Ин-т философии РАН. Научно-ред. совет: В.С. Степин, А.А. Гусейнов, Г.Ю. Семигин. М.: Мысль, 2010. Т. 3. С. 85-86. См. также: *Новиков А.И.* Методологические проблемы изучения нигилизма // Нигилизм и нигилисты. Опыт критической характеристики. Л.: Лениздат, 1972. С. 5-33). В истории европейской философии ничто принимало совершенно разные формы. К середине XX столетия в западной культуре сосуществовали отчасти противоположные подходы к этому концепту и принципу отрицания как таковому. Так, смысл ничто пересмотрел М. Хайдеггер, соединяя мотивы его трактовок в восточной и западноевропейской философии (См. подробнее: *Хайдеггер М.* Что такое метафизика? // Время и бытие. М.: Республика. 1993. С. 16-27); Ж.-П. Сартр фактически отождествил ничто с сознанием – ничто как «трансцендентное в имманентном», олицетворяющее абсолютную свободу (См.: *Сартр Ж.-П.* Бытие и ничто: Опыт феноменологической онтологии. М.: Республика, 2004. С. 74). Наконец, позже Т. Адорно сблизит ничто с отрицанием, которое главенствует над устройством действительности (что-то существует только для того, чтобы стать ничем); при этом ничто как отрицание самой действительности, т.е. присяга не-бытийственному миру, есть служение образу полного покоя и смерти. Последние – область немыслимого и должна называться уже не ничто, а нечто. Единственной мыслимой, пограничной «ничейной» зоной между бытием и ничто Адорно называет надежду: «сфере надежды необходимо присуще сознание, свободное от моментов, характерных для сознания, ориентированного на ликвидацию-преодоление; над сознанием надежды не властна его альтернатива» (*Адорно Т.* Негативная диалектика. С. 339-340).

103. В силу того, что философскому наследию Джакомо Леопарди в отечественной науке уделялось недостаточно внимания, первыми характеристиками поэта были и остаются безнадежный пессимизм и безбожный нигилизм, которые в нравственно-этической системе автора требуют индивидуального подхода и уточнений. См., напр.: *Скрынченко Д.В.* Ценность жизни по современно-философскому и христианскому учению / Д.В. Скрынченко. СПб. : Тип. Монтвида, 1908. С. 107-108; *Штейн В.И.* Граф Дж. Леопарди и его пессимизм / В.И. Штейн // Вопросы философии и психологии. 1892. Кн. 10. С. 83-108; кн. 11. С. 49-74; *Полуяхтова И.К.* Жизнь и творчество Джакомо Леопарди. М.: Наука, 2003. С. 115-116. Однако не так давно были выборочно переведены на русский язык основные прозаические сочинения Леопарди (*Леопарди Дж*. Нравственные очерки. Дневник размышлений. Мысли. М.: Республика, 2000. 446 с), что подтверждает возрастание интереса к его мировоззренческой концепции и ее актуальность. К слову, подобный интерес уже имел место в русской культуре на рубеже XIX–XX вв. См. также: *Сапрыкина Е.Ю.* Парадоксы Леопарди об истинах и химерах / Е. Ю. Сапрыкина // Там же. С. 5-20.

104. В метафизическом смысле ничто и бесконечность почти сливаются в одно целое, однако их связи с бытием выстроены совершенно по-разному. Бесконечность – призрачная, недостижимая цель, к которой стремится человек: на том уровне, где бесконечность сливается с ничто, она уже не может быть чем-то, не может быть тем врожденным усилием и напряжением, побуждающим к жизни. При этом бесконечность не есть начало реальности; в отличие от ничто бесконечность не обладает порождающей способностью. Ничто и бесконечность так или иначе остаются двумя параллельными линиями, которые различны в онтологическом ракурсе и слитны в метафизическом: ничто определяет сущность всего априорно, а бесконечность – в границах сознания (ср. это положение с монологом Фальтера в рассказе В.В. Набокова: *Набоков В.В.* Ultima Thule // Набоков В. Полное собрание рассказов. С. 523). Достигая самоотождествления с ничто, все вещи и человеческое сознание могут освободиться от всякой конечности, ухватывая конец-начало истины. В средневековой мистике этим единением с подлинной реальностью было постижение сущности Бога, подразумевающее «пресуществление» человеческой природы. Потенция бытийного уровня бесконечности как бы настигает в момент осознания своей и всеобщей «ничтожности» (однородности с ничто) и побуждает прятать открывшуюся истину за иллюзию, т.е. способность к творчеству, вере и созидательному прогрессу даны человеку по подобию онтологической порождающей силы ничто. Леопарди из чистого созерцания ничто, из деструктивной сути осознания «ничтожности» выделяет poiesis как единственную преходящую иллюзию, оживляющую и жизнеутверждающую, утешающую все обреченное на ничтожение. «…Начало всех вещей, как и начало самого Бога, есть ничто» (*Leopardi G.* Zibaldone. Vol. 1. P. 1341), – у Леопарди именно в рефлексии ничто, оказывающимся источником откровения, как нигде более, различимо присутствие Бога, замаскированное под отсутствие. Отсутствие же является и истинным объектом той надежды, которая уверяется в существовании вечного принципа, противостоящего темноте ничто.

105. <…>

И пусть в Эвридике ты мертв - позади разлука:

воспевший уводит ее в просветленный лад.

Будь звонким стеклом, не щадящим себя для звука, –

здесь, в царстве заката, на родине всех утрат.

Будь здесь, но при этом от сердца не прячь причину

его трепетанья – небытия личину,

дабы наполнить ею единственный взгляд полней.

Дабы затем к былого глухонемому кладу,

к неисчислимой сумме - к природе, к ладу –

причислить свое число и радостно кануть в ней.

См.: Рильке Р.М. Сонеты к Орфею /Пер. с нем. А. Пурина. СПб.: Азбука-классика, 2002. 192 с.

106. «Горб, во-первых, выступает знаком переживаемой героями трагедии («горб горя»), во-вторых, связывает их с умершими (сравним с горбунами в народных сказках, где горб – атрибут потустороннего мира), и, в-третьих, вызывая аллюзии как на мифологическую связь горба <…> с обладанием знанием, так и на сочинение “Так говорил Заратустра” Ф. Ницше (Alle Wahrheit ist krumm, dei zeit selber ist ein kreis – “Истина всегда сгорблена, само время - круг”), является знаком причастности героев, отмеченных мотивом горба, вопросам гнозиса» (*Бугаева Л.Д.* Орфическая медиация и спиритуальная трансформация. Мифопоэтика сюжета об Орфее и Эвридике в культуре первой половины XX века. С. 22-23).

107. Орфей теряет не свою возлюбленную, а мать, что представляет собой не столько случай деформации орфического сюжета, сколько один из его вариантов (более близкий итальянскому менталитету): за матерью спускается в Аид Дионис. Главный герой не в силах терпеть боль утраты единственного близкого и любимого человека; гуляя по крыше Миланского собора, он решает прыгнуть вниз, сведя счеты с жизнью. От рокового шага его странными речами уговаривает воздержаться таинственный господин. Точнее, последний предлагает Орфею прыгнуть… Но этот прыжок будет означать принятие щедрого дара незнакомца: он готов вернуть Орфею то, что несчастный оплакивает. Единственный рай, который может дать искуситель – это прошлое. Орфей оказывается сидящим в миланском кафе за девять месяцев до рождения своей матери – Эвы Грилло. Теперь он всю жизнь сможет быть рядом, сможет видеть ее. Приняв дар загадочного посланника, Орфей действительно считает, что попал в рай. Поначалу его даже не смущает суровый запрет на вмешательство в предопределенный ход событий. Однако со временем ему хочется изменить жизнь матери так, чтобы она сложилась счастливо, для чего нужно не допустить ее свадьбы с его отцом. Т.е. Орфей сознательно готов отказаться от себя во имя благополучия любимого человека. Финал его дерзкой затеи остается картиной, открытой для множества толкований.

Фаустовский сюжет произведения, осложненный очевидным идейным влиянием «психоаналитической школы», следуя личной философии автора, в большей мере апологизирует христианское мировоззрение. Ключевой фигурой, вставшей между Орфеем и Сатаной, становится священник-знахарь дон Паскуа – ему же Сантуччи доверил роль носителя ключевых мыслей всей своей поэтики. Противящийся словам священника Орфей тем не менее отмечает, как схожи они со словами таинственного посланника на крыше Дуомо. Каждый из них утверждает, что время – это мнимое препятствие и каждый смертный легко может перешагнуть его. Но в какой мир ведет этот шаг, зависит от личного

выбора человека: будет ли то мир любви, или мир эгоизма. В диалогах Орфея с доном Паскуа разворачивается авторское прочтение орфического мифа, которое диахронически перекликается с поэтической традицией «материнской» культуры (Данте, Леопарди) и оказывается одинаково близко теологическому подтексту «Мастера и Маргариты» М.А. Булгакова.

Орфей, ослепленный одновременно горем своей потери и счастьем ее мистического обретения, думает, что совершенно счастлив. Но дон Паскуа уверяет, что тот попросту стал жертвой нелепого обмана времени, рабом его жестоких пыток. «Потерять можно лишь то, что никогда не было нашим, – говорит старый травник. – Наше – это то, что остается с нами за пределами эгоизма, то, чем можем обладать мы только в любви» (*Santucci L.* Orfeo in Paradiso. P. 161). Орфей, еще не знающий истинной любви, уверен, что любить предмет можно лишь тогда, когда он видим, осязаем, «пребывает с нами в доме времени». Не решающийся порвать путы эгоизма Орфей отвергает мысль о существовании другого дома – где времени нет. Однако дон Паскуа не теряет надежды на то, что Орфей сможет перешагнуть через ту силу, что уводит его в пустоту, что пока разделяет их, и мешает герою познать любовь: «…только она способна выиграть войну со временем. <…> Истинная любовь – это уже предвиденье разлуки. Тот, кого мы любим, умирает для нас каждый миг, даже когда он молод и здоров, когда резвится в стогу сена. Любить, это такое занятие – непрестанно видеть другого на смертном одре, уже переносясь дальше через весь этот скоротечный век бабочки… Только ложная любовь требует условностей, лишь она немыслима без расставания, без того, что мы называем потерей» (*Ibid*).

Все и всё, входящие через ничто-отрицание в ничто-бесконечность, должны хранить молчание, т.е. все лишается слова. В словах – в каждом произнесенном слове – утверждается наша вера в вещи. Так, поэт-философ, отрицающий Бога словами, утверждает свою веру в Него, даже если определяет эту веру как отсутствие. «У любимого дитя много имен, – вспоминает дон Паскуа немецкую поговорку. – Если любишь кого-то, у тебя есть потребность видеть его во всех вещах, запихивать его в самые неожиданные предметы, в самых странных зверюшек. Тот, кого любим, должен уметь превращаться в тысячу других». Так не любовь ли первого из поэтов, мифологического Орфея, была источником рождения метафоры? Не дух ли метафоры есть основной инструмент сохранения подлунного мира вещей и людей? Метафора пробуждает память, скрывающая, но вечно длящая бытие одного творения-явления То, что было само по себе и стало любовью другого, никогда не умрет.

В момент рождения метафора и слова, из которых она складывается, теряют свою метафизическую связь с действительностью; эта действительность существует только за спиной, только вне нашего поля зрения. Идти не оборачиваясь, значит остаться навсегда в плену конечного, дать одно имя вместо множества имен. Человек не может физически обернуться для себя; обернуться можно только для другого, поворот существует только в отношениях «я» и «другой». Орфей в романе Сантуччи тоже совершает свой поворот в сторону от обреченного эгоизма: он уговаривает свою молодую мать бежать от известной ему горькой судьбы в спасительный рай, дарованный искушением, осознавая, что на этом его собственный путь завершится скорее всего небытием. Любовь – это узнавание, где бы то ни было, в любом обличие, это неслучайная встреча на любом отрезке чудовищного времени. Жестом подлинной любви становится не сама сцена узнавания матери-девы своего сына, а то решение, которое принимает Эва: именно она молчаливым материнским взглядом упраздняет царство времени. Она хочет, чтобы Орфей родился; этот поворот, мнимый некогда как расставание, становится для обоих обещанием встречи.

108. Св. Иоанн Креста, известный также как Хуан де ла Крус (Juan de la Cruz), в миру Хуан де Епес и Альварес (1542–1591), испанский мистик, учитель Церкви, христианский писатель и поэт.