МИФОЛОГИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ

в литературе и искусстве

СЕРИЯ

«ВЕЧНЫЕ»
СЮЖЕТЫ
И ОБРАЗЫ

ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ИМ. А.М. ГОРЬКОГО РАН

МИФОЛОГИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ
в литературе и искусстве

МОСКВА «ИНДРИК» 2015

УДК 821.161.1.09
ББК 85.1
М 68

Издание осуществлено
за счет гранта Российского научного фонда (РНФ),
проект № 14-18-02709

Редакционная коллегия серии
«“Вечные” сюжеты и образы»:
А.Г. Гачева, Е.В. Глухова, В.В. Полонский,
А.Л. Топорков (председатель)

Ответственные редакторы выпуска:
М.Ф. Надъярных, Е.В. Глухова

Члены редколлегии:
А.С. Акимова, А.В. Голубцова, А.В. Журбина,
Е.А. Извозчикова, А.В. Леонавичус

Рецензенты:
А.Е. Махов, Т.Д. Венедиктова

Мифологические образы в литературе и искусстве /
Отв. ред. М.Ф. Надъярных, Е.В. Глухова. М.: «Индрик», 2015. —
384 с., илл. (Серия «“Вечные” сюжеты и образы»; Вып. 2.)

ISBN 978-5-91674-356-2

В основу книги положены доклады, которые были заслушаны на международной конференции молодых ученых «Мифологические образы в литературе и искусстве» (Москва, ИМЛИ РАН, 29–30 апреля 2015 г.). В статьях обсуждаются судьбы мифологических сюжетов в мировой культуре; исследуются пути аллегоризации, символизации и идеологизации мифа; различные ракурсы восприятия и трансформации архаической и классической мифологии, платонической и христианской традиции от Средневековья и Возрождения к романтизму, символизму, реализму, модернизму и постмодернизму; рассматриваются современные неомифологические тексты.
Книга предназначается для филологов, искусствоведов, историков культуры.

© Текст, коллектив авторов, 2015
© Оформление, Издательство «Индрик», 2015

СОДЕРЖАНИЕ

Метаморфозы античной традиции

А.В. Журбина. Миф об Амуре и Психее в «Мифологиях» Фульгенция: аллегория или персонификация? 10

Ю.С. Патронникова. Мифологическая структура романа Франческо Колонны «Гипнеротомахия Полифила» 18

Д.Д. Черепанов. Тема искусства в новеллах Йозефа фон Эйхендорфа: образ Венеры 26

Ю.Г. Котариди. Лики Психеи в литературе западноевропейского романтизма 36

М.С. Брагина. Андрогины: платоновский миф в концепции декаданса Жозефена Пеладана 46

Д.В. Золина. Рецепция орфических мистерий в стихотворениях В.Я. Брюсова 56

А.В. Леонавичус. Дионисийский танец в «Снежной маске» Александра Блока 66

О.А. Москаленко. Мифология Венеры в ранней лирике Федерико Гарсиа Лорки 76

Д.М. Синичкина. Образы античных мифов как ключ к расшифровке позднего творчества Н. Клюева (стихи Анатолию Яр-Кравченко) 86

Неомифологизм в литературах Европы и Америки

В.Б. Коконова. Португальский миф в творчестве Жуана Батишты Алмейды Гаррета 100

Э.Т. Ахмедова. Мифология загробной жизни в британском спиритизме середины XIX в. 110

Р.Р. Ганиева. Мифология испанской идентичности в прозе Висенте Бласко Ибаньеса 1907–1909 гг. 120

М.Е. Балакирева. Миф коллективный *versus* миф индивидуальный в сюрреализме 1920-х — 1930-х гг. . . 132

А.В. Володина. Трансформация мифологемы «золотого века» американского Юга в романе Уильяма Фолкнера «Авессалом, Авессалом!» 144

А.В. Голубцова. От мифа национального к мифу архаическому: гротескные трансформации итальянской национальной мифологии в романе Луиджи Малербы «Главный герой». 154

А.Г. Волховская. «Кольцо Пушкина» Хуана Эдуардо Суньиги: мифология творчества 164

Л. С. Айрапетян. Миф о вечном возвращении в романе Карлоса Фуэнтеса «Инстинкт Инес» 174

Ю.В. Ким. Нарциссизм и нарративные особенности академического романа (на материале романа Антонии Сьюзен Байетт «Обладать») 184

Сюжеты и образы русской литературы

В.Д. Кастрель. Сюжет об ожившей статуе в романе Д.С. Мережковского «Петр и Алексей» и в рассказе А.В. Амфитеатрова «Мертвые боги» 196

В.Б. Зусева-Озкан. Образ девы-воина у Валерия Брюсова и Николая Гумилева: «Бой» и «Поединок» 206

О.А. Симонова. Символика часов в поэзии И.Ф. Анненского в контексте литературной традиции 228

Е.П. Дыхнова. Символ покрова в поэзии Вячеслава Иванова 252

С.А. Серегина. Образ распятия в произведениях Андрея Белого, Николая Клюева и Сергея Есенина (1917–1918 гг.) 262

А.С. Акимова. Структурообразующие мотивы повести Бориса Пастернака «Детство Люверс» 284

Е.А. Извозчикова. Обетованная земля или «дикая пустота»? Образ Европы в произведениях А.Н. Толстого конца 1910-х и 1920-х гг. 298

О.Г. Тишкова. Славянские мифологические образы в сборнике Н.А. Тэффи «Ведьма» 308

О.А. Неклюдова. «Лавр» Евгения Водолазкина как неомифологический роман 318

Мифы и символы
в визуальных проекциях

Д.А. Зеленин. Становление художественной формы книжной эмблемы 330

Е.В. Журбина. Мифологические и символические аспекты картины Яна Брейгеля Младшего «Аллегория вкуса» 342

С.В. Соловьева. Рама как элемент мифотворчества: влияние рамы на восприятие живописного образа . . 348

Список иллюстраций 359
Сведения об авторах 361
About the authors 366

Именной указатель 371
Указатель литературных и мифологических персонажей 379

Метаморфозы античной традиции

А.В. Журбина

Ю.С. Патронникова

Д.Д. Черепанов

Ю.Г. Котариди

М.С. Брагина

Д.В. Золина

А.В. Леонавичус

О.А. Москаленко

Д.М. Синичкина

А.В. Журбина (Москва)

Миф об Амуре и Психее в «Мифологиях» Фульгенция: аллегория или персонификация?

Писателей по имени Фульгенций известно несколько, причем сведения о каждом из них весьма скудны (Hays 2003). Одному из них, Фабию Планциаду Фульгенцию (Fabius Planciades Fulgentius), североафриканскому писателю конца V — начала VI в., приписываются четыре произведения, общее авторство которых было доказано еще их первым издателем Рудольфом Хельмом (Helm 1897; Helm 1898). Это — «Мифологии» («Mythologiae», аллегорическая интерпретация античных мифов), «Изложение старых слов» («Expositio sermonum antiquorum», разъяснения устаревших или непонятных слов), «О веках мира и человека» («De aetatibus mundi et hominis», специфическое описание мировой истории) и «Изложение содержания Вергилия» («Expositio Vergilianae Continentiae», аллегорическая интерпретация «Энеиды»)[1].

В одной из книг «Мифологий» (3.6) среди прочих содержится и миф об Амуре и Психее. Это фактически единственный достоверный случай появления конкретно этого сюжета где бы то ни было, помимо «Метаморфоз» Апулея, в античное и позднеантичное время, и, безусловно, параллельному с «Метаморфозами» анализу этот текст подвергался неоднократно (Förster 1879; Le Maitre 1947; Moreschini 1994; Di Piro 1995; Stramaglia 1996; Dronke 2003; Mattiacci 2003; Canellis 2004–2005)[2]. Нас, однако, этот сюжет будет интересовать в сопоставлении не с

1 В своем издании Хельм публикует также и пятое произведение — «Super Thebaiden», или аллегорический комментарий к «Фиваиде» Стация, однако Грегори Хейз (Hays 2002) убедительно доказал, что это средневековый текст.

2 Выражаем благодарность профессору университета Вирджинии (США) Грегори Хейзу (Gregory Hays) за составление и поддержание актуальной библиографии по Фульгенцию. URL: http://people.virginia.edu/~bgh2n/fulgentius.html (дата обращения: 21.06.2015).

Апулеем, а с общим принципом аллегоризации в «Мифологиях», так как здесь, по нашему мнению, присутствует некоторая необычность аллегорической трактовки.

Весь сборник «Мифологий» состоит из последовательных пересказов и аллегорических разборов различных античных мифов. Аллегории строятся по относительно общеизвестному шаблону. Типичная аллегория — историческая, т. е. сопоставление персонажей мифа с «реальными» событиями. Это не обязательно деяния крупных исторических персон, а скорее сама возможность данного события, рассмотренного под определенным углом, в реальном мире. Например, миф об Актеоне (которого разорвали собаки за то, что он увидел обнаженную купающуюся Венеру; 3.3) интерпретируется так: это некий юноша, некогда испытавший сильный испуг на охоте и оттого оставивший ее, но не потерявший любви к собакам; он их разводил, и, в конце концов, они его «разорвали», т. е. «съели» все его состояние. Или похищение Европы быком (1.20) интерпретируется как умыкание на корабле с изображением быка на носу (с гальюнной фигурой быка). Другой типичный метод аллегоризации — этимология; например, название реки Алфей «расшифровывается» как *aletiasfos*, *ἀληθείας φῶς*, «свет истины», а источника Аретузы — *areteisa*, *ἀρετή ἴση*, «равное благородство», и между ними естественна любовь. Воды Алфея не смешиваются с другими водами, потому что светлая истина ни с чем плохим не соединяется; но свет истины впадает в объятия равной силы, так что, даже спускаясь в Аид, т. е. к тайным знаниям, он несет забвение всего плохого (3.12). Как видно из примера, этимология строится на созвучии каких-либо греческих (или даже латинских) слов мифологическому имени. Это два основных инструмента аллегоризации в «Мифологиях». Стоит еще назвать собственно аллегорию, когда персонажи олицетворяют какое-либо достаточно абстрактное понятие: Юпитер — власть (2.13), Актеон — любопытство (3.3) и т. п.

Как же устроена аллегоризация мифа об Амуре и Психее у Фульгенция? Сперва, как обычно, делается довольно подробный пересказ сюжета: царь и три его дочери, кра-

сота третьей, зависть Венеры, любовь Купидона, траурная процессия, унесение ветром во дворец, сестры, любопытство, ожог Купидона, изгнание — и далее внезапный переход сразу к замужеству по воле Юпитера. После пересказа следует аллегорический комментарий, начинающийся с объяснения отсутствия страданий Психеи: «Я бы мог в этой книжке перечислить всю басню по порядку, и как она спускалась в Аид [очень кратко перечислены отдельные страдания Психеи. — *А.* Ж.], но об этом написал Апулей. <...> Так что я считаю *излишним вставлять в свои книги то, что уже было изложено другими*, чтобы своими же стараниями не оказаться не у своих дел и не предаться чужим заботам» (Helm 1898, p. 68–69; перевод Фульгенция везде мой, курсив также мой. — *А.* Ж.). Учитывая тот факт, что «Мифологии» наполовину состоят из пересказов «чужих» сюжетов, а наполовину из аллегорий, подобное утверждение выглядит по меньшей мере странным.

Впрочем, далее Фульгенций переходит к собственно своей главной задаче — аллегоризации, и первое время все выглядит вполне обыкновенно. Это по большей части как раз третий тип аллегории: царство, царь и царица — это мир, Бог и материя; три дочери – плоть, свободная воля и душа, которая моложе, так как создана после тела, и красивее, так как выше свободы воли и благороднее плоти. Венера — это *libido* (страстное сексуальное желание), Купидон — *cupiditas* (устремление как к хорошему, так и к плохому, по словам Фульгенция). Запрет на лицезрение Купидона объясняется желанием, чтобы душа не узнала плохую сторону *cupiditas* (ср. запрет Адаму вкушать от древа познания). Спрятанный под нажимом сестер светильник — огонь желания в душе из-за плоти и свободной воли, бурлящий светильник — пылание любви. Ожог от масла — пятно греха на плоти. Испытания Психеи — оголение души и лишение благосклонной судьбы (*fortuna*). Итак, в данной аллегории раскрывается фактический платонический смысл сказки об Амуре и Психее. Душа порочна, любопытна, поэтому она теряет место в небесном доме (у Купидона) и переходит во власть Венеры, где долго страдает, затем преображается, как это и пересказывает Фульгенций (Юпитер сделал

ее богиней). Данная аллегория выделяется в ряду других интерпретаций мифа у Фульгенция тем, что в ней раскрыт смысл лишь половины истории.

Например, следующая аллегория — свадьба Пелея и Фетиды. Юпитер этимологизируется как огонь, Фетида — вода, и они не могут быть вместе, поэтому Фетида остается с Пелеем, который олицетворяет землю. Богиня раздора не приглашена на свадьбу, так как нет раздора между водой и землей, к тому же для порождения героя (Ахилла) его быть и не должно. Всё на месте, и далее в том же духе перечисляются и довольно педантично аллегоризируются все важные элементы истории. Однако, рассуждая об Амуре и Психее, автор внезапно сворачивает повествование: «Но мы, потому что, как я сказал, долго все это пересказывать, дали путь к пониманию. Так что, если кто действительно прочтет саму эту басню у Апулея, весь прочий материал изложения, о котором мы не сказали, узнает». Таким образом, оказывается, что страдания Психеи на службе у Венеры и не пересказаны, и не аллегоризированы. Фактически половина сюжета осталась у Фульгенция «за бортом». Сам собой напрашивается вопрос о причинах подобного решения.

К сожалению, другой сопоставимой по времени аллегоризации или вообще какой-либо обработки мифа об Амуре и Психее нет, но существует параллельный сюжет — история Борея и Орифии, в которой бог ветра крадет царевну[3]. Этот миф упоминается в диалоге Платона «Федр» (229), где Сократ, обсуждая вопрос о том, похитил Борей Орифию с этого холма или с другого, говорит: «Впрочем, я-то, Федр, считаю, что подобные толкования хотя и привлекательны, но это дело человека особых способностей; трудов у него будет много, а удачи — не слишком, и не по чему другому, а из-за того, что вслед за тем придется ему восстанавливать подлинный вид гиппокентавров, потом химер и нахлынет на него целая орава всяких горгон и пегасов и несметное скопище разных других нелепых чудовищ.

3 Параллелизм сюжетов и наличие аллегорического комментария отмечает А.Е. Кузнецов (Кузнецов 1989, с. 194–200) в своей кандидатской диссертации.

Если кто, не веря в них, со своей доморощенной мудростью приступит к правдоподобному объяснению каждого вида, ему понадобится много досуга» (Платон 1993).

Платон выступает здесь против аллегорической и зачастую насильственной интерпретации чужого текста, но впоследствии нередко на первый план выходит не мнение Платона, а мнение его комментаторов, например, Гермия Александрийского, который в пассаже, посвященном этому месту в своем «Комментарии на Федра», утверждает, что Платон не против аллегории вообще, а лишь против стоической, т. е. фисической аллегории, и далее ничтоже сумняшеся аллегоризирует текст Платона вместе с сюжетом о Борее и Орифии (Кузнецов 1989, с. 196–200). В его интерпретации немало деталей, совпадающих с теми, что мы находим у Фульгенция: отец Орифии Эрехтей предстает как царь и Бог, добровольная жертва Орифии — как добровольная смерть и единение с правильным желанием (*cupiditas*), Орифия — как «душа, устремляющаяся ввысь», и т. п. У Гермия есть и историческая аллегория, также используемая Фульгенцием в других случаях. Таким образом, и метод, и сам сюжет (типологически) вполне подходят для аллегоризации. Возможно, Фульгенций следовал Гермию (или кому-то еще) в своей интерпретации, а поскольку после сцены унесения с холма сюжеты начинают различаться, то и он не стал аллегоризировать далее. Кроме того, как и Гермий, Фульгенций берет лишь центральный момент мифа: так он поступит и с аллегорической интерпретацией «Энеиды», которая «сворачивается» после сцены спуска Энея в Аид.

С другой стороны, есть и более простое решение вопроса: для греков Психея и рассказ о ней — не аллегория, а персонификация, так как Психея — собственно душа, как об этом говорит сам Фульгенций: «По-гречески Психея — это душа» («Psice autem Grece anima dicitur»)[4]. Да и имя Купидона, *Cupido*, и есть Желание. Этим, возможно, и объясняется отсутствие этимологий, а равным образом и отсутствие аллегоризации страданий.

---

4 Слово *Psyche* также обозначает бабочку.

Литература

Canellis 2004–2005 — *Canellis A.* Fulgence le Mythographe: Remarques sur une relecture et une réécriture du Conte d'Amour et Psyché (Apulée, Met. 4, 28-6, 24) // Studii Clasice. Vol. 40–41. 2004–2005. P. 35–44.

Di Piro 1995 — *Piro A. Di.* Le Metamorfosi di Apuleio nella tradizione indiretta. I testi // Invigilata Lucernis. Vol. 17. 1995. P. 55–76 (переизд. в: Studi Apuleiani / Ed. O. Pecere and A. Stramaglia. Cassino, 2003. P. 161–179).

Dronke 2003 — *Dronke P.* Imagination in the Late Pagan and Early Christian World. Florence, 2003.

Förster 1879 — *Förster* R. Zu Apuleius und Fulgentius De Psyche et Cupidine // Hermes. Bd. 14. 1879. S. 472–474.

Hays 2002 — *Hays* G. The Pseudo-Fulgentian «Super Thebaiden» // Vertis in Usum: Studies in Honor of Edward Courtney. Munich; Leipzig, 2002. P. 200–218.

Hays 2003 — *Hays G.* The Date and Identity of the Mythographer Fulgentius // The Journal of Medieval Latin. Vol. 13. 2003. P. 163–252.

Helm 1897 — *Helm* R. Fulgentius, de aetatibus mundi // Philologus. Vol. 56. 1897. P. 253–289.

Helm 1898 — *Helm* R. (ed.) Fabii Planciades Fulgentii V.C. Opera. Leipzig, 1898 (переизд. Stuttgart, 1970).

Le Maitre 1947 — *Le Maitre* H. Essai sur le mythe de Psyché dans la littérature française des origines à 1890. Paris, 1947.

Mattiacci 2003 — *Mattiacci S.* Apuleio in Fulgenzio // Studi italiani di filologia classica. Ser. 4. Vol. 1. 2003. P. 229–256.

Moreschini 1994 — *Moreschini* C. Il mito di Amore e Psiche in Apuleio. Naples, 1994.

Stramaglia 1996 — *Stramaglia A.* Apuleio come auctor: premesse tardoantiche di un uso umanistico // Studi Umanistici Piceni. Vol. 16. 1996. P. 137–161 (переизд. в: Studi Apuleiani / Ed. O. Pecere and A. Stramaglia. Cassino, 2003. P. 119–152).

Кузнецов 1989 — *Кузнецов А.Е.* Художественные принципы и мировоззрение Апулея. Дисс. ... к. филол. наук. М., 1989.

Платон 1993 — *Платон.* Федр / Пер. А.Н. Егунова // Платон. Собр. соч.: В 4-х т. Т. 2. М., 1993. Режим доступа: http://wikilivres.ca/wiki/Федр_(Платон/Егунов)/Часть_1 (дата обращения: 01.07.2015).

Миф об Амуре и Психее в «Мифологиях» Фульгенция: аллегория или персонификация?

Статья посвящена необычной аллегоризации сюжета об Амуре и Психее в «Мифологиях» позднеантичного автора Фульгенция: полноценная аллегория его отсутствует. При этом сходный с Амуром и Психеей сюжет о Борее и Орифии без каких-либо проблем был подвергнут аллегоризации у Гермия Александрийского. Среди возможных причин отказа от аллегории — само имя Психеи.

Ключевые слова: Амур и Психея, Фульгенций, аллегория, Гермий, Платон, Борей и Орифия.

Cupid and Psyche Myth in Fulgentius' «Mythologiae»: Allegory or Personification?

The article deals with the Cupid and Psyche fable, that is strangely allegorized in Fulgentius' «Mithologiae» — in fact, it remains almost non-allegorized. At the same time, a story similar to Cupid and Psyche, that of Boreas and Orithya, was allegorised by Hermias of Alexandria without any difficulty. The paper argues that the main reason for the rejection of allegory is the very name of Psyche.

Keywords: Cupid and Psyche, Fulgentius, allegory, Hermias, Plato, Boreas and Orithya.

Ю.С. Патронникова (Москва)

Мифологическая структура романа Франческо Колонны «Гипнеротомахия Полифила»

Опубликованный в 1499 г. анонимно роман «Гипнеротомахия Полифила», принадлежащий, вероятно, перу монаха-доминиканца Франческо Колонны, иногда оценивается как произведение, для Возрождения нетипичное, своего рода проявление инакомыслия. Однако при подробном анализе содержания романа оказывается, что его автор был прекрасно знаком с передовыми течениями того времени и и представил их в удачной форме гуманистического синтеза.

Франческо Колонна проявляет осведомленность в текстах «Герметического корпуса», показывает знание особых отношений неоплатонизма и христианства (в частности, об этом свидетельствует образ трехгранной пирамиды, посвященной высшему божественному началу), обращается к аллегорико-дидактической традиции, но, прежде всего, он разделяет идейную основу эпохи — стремление возродить культуру античности.

Гуманистическое желание вернуть классическую эпоху проявляется у Колонны в насыщении всего произведения образами, как ему кажется, соответствующими древней архитектуре (на деле рисуется гуманистический, трансформированный облик античности). Наряду с этим Колонна активно обращается к античной литературе (Апулей, Овидий, Плиний Старший), мифологическим сюжетам и персонажам. Среди гуманистических авторов, стремившихся приблизиться к классической эпохе, это было общим местом.

Колонна наполняет сновидческое путешествие Полифила множеством мифологических отсылок. Так, на фасаде грандиозной, фантастической (в силу эклектичности) конструкции храма-пирамиды автор располагает рельеф, воссоздающий гигантомахию. А по бокам великолепного портала в основании этой конструкции Полифил видит два рельефа: «Вулкан кует крылья

Купидону» и «Венера передает своего сына на воспитание Меркурию». Купидон — один из постоянных участников открывающихся перед Полифилом изображений: странствие героя сопряжено с переживанием любви, осознанием величия, неотвратимости и, конечно, недолговечности этого чувства. Посвящения Афродите, ее сыну Эроту, упоминание Диониса и Деметры, надпись «Бог Эгидоносец» убеждают Полифила, что храм посвящен языческим античным богам. Среди них Юпитер выступает главным адресатом мыслей героя, обращающегося в сложные моменты своего пути с молитвой именно к этому божеству. На протяжении всего путешествия во сне Полифилу постоянно сопутствует созерцание картин из античной мифологии: здесь и образ Климены, отвергнутой Фебом, и сцена с Кипарисом, убитым им оленем и горько плачущим Аполлоном, образ несчастной Дафны и многое другое.

Но античные мифы присутствуют в романе не только как зримые героем изображения. Полифил часто вспоминает о героях и богах греко-римского предания. К примеру, увидев на своем пути Дракона, герой восклицает: «О, смертный я! Это испугало бы воинственного и вооруженного Марса, заставило бы трепетать и Геркулеса с его крепкой молорховой дубиной; отвратило бы Тесея от соблазнительного дела и отважного начинания; привело бы в такой ужас гиганта Тифона, который не испытывали перед ним даже высшие боги; погубило бы всякое сердце, насколько только возможно грубое, упрямое и неприступное. Ах, это сдвинуло бы со своего места держащего небеса Атланта, что говорить о робком юноше, который, одинокий, безоружный и испуганный, подавно не выбрался бы из этих неизвестных мест» (Hypnerotomachia Poliphili 1499, d3[1]).

Естественно, сопоставляется с мифологическими персонажами и возлюбленная героя — Полия, что при-

1 Здесь и далее перевод принадлежит автору статьи. Латинская буква и цифра — пагинация оригинального текста «Гипнеротомахии Полифила», сохраняющаяся в переизданиях.

дает особую выразительность и поэтичность ее образу. Так, посланное Полии в назидание видение расправы, устроенной Купидоном над двумя девушками, проявившими жестокосердие в любви, сопровождается указанием, что героиня была охвачена ужасом, не сравнимым даже с состоянием Клитемнестры в момент убийства ее Орестом. Увидев, как львы, волки, орлы пожирают несчастных девушек, Полия восклицает: «Увы! Неужели я, словно Ифигения, была перенесена сюда ветрами к безжалостным таврам, чтобы быть принесенной в жертву?» (ibidem, b4).

Размышляя о любви, Полия также вспоминает персонажей, испытавших на себе действие этого чувства: «Я увидела в своей памяти образ невоздержанной и воспламененной Дидоны, ослепленной смертельным подарком сына Сихея и в ярости убившей себя, и лгуньи Сфенебеи, погибшей за доблестного юного Беллерофонта. Следом возникла Скилла, дочь царя Ниса Мегарского, с обезумевшей душой, побуждаемая чрезмерной любовью к царю Крита, которая золотые пряди с головы отца остригла, и не последовало никакого другого злого деяния, только жалкая смерть» (ibidem, c4).

На острове Кифера, куда после совершения обрядов в храме Венеры отправляются герои, созерцание растений и деревьев также сопровождается ассоциациями с древним преданием: «янтарь был более прозрачным и светлым, чем слезы Мелеагрид»[2]; «плодоносные яблоневые ветви повсюду распространяли свой аромат, обладая такой красотой цвета и сладостью вкуса, каких никогда не имело дерево Гадитанского Геркулеса[3], ни те деревья, что Юнона приказала посадить в своем саду»; «бурлящие водные жилы превосходили великолепием всякий знаменитый источник, даже Хабуру в

2 Сестер Мелеагра, превращенных после смерти героя в цесарок.

3 Т. е. воздвигшего два гигантских каменных столпа, известных как Геркулесовы столпы, по двум берегам Гибралтарского, ранее — Гадитанского пролива (по названию города Гадес, ныне Кадис, расположенного на острове посреди пролива). Дерево Геркулеса — тополь.

Месопотамии; и девственная Касталия не могла сравниться с ними»; «были здесь укромные места для печальной Филомелы...» (Колонна 1499, t5, t3, t8, u1). Мифологизация острова Киферы в романе функционально соотносится с сакрализацией пространства, характерной для садов Древнего Рима, от которых Ренессанс, по всей видимости, и получил соответствующий импульс. В древнеримских садах, как пишет в своей работе «Итальянский сад эпохи Ренессанса» С.И. Козлова, «в реальную природу привносили компоненты, несущие в себе сакральный смысл: храмики, мосты — обитель нимф, деревья выстригались в форме людей и животных, вызывая мифологические аллюзии <...>, в саду возникали идиллические уголки и неформализованные пространства» (Козлова 2011, с. 22).

Все увиденное во сне вовлекает Полифила в необычную интеллектуальную игру, переполненную мифологическими образами и сравнениями. Аллюзии на античные сюжеты выступают своеобразным ученым украшением, а сам автор романа проявляет себя гуманистически благовоспитанным, утонченным, культурным человеком.

Конечно, обращение к классическому наследию через насыщение античными образами новых произведений было вполне типичным в эпоху гуманизма; именно в нем находили свое выражение общеренессансные поиски культурной идентичности. Но для «Гипнеротомахии» характерны не только эти вполне типичные черты. Главным в романе Колонны является ощутимое воздействие классического прошлого на самую его структуру.

Роман приобретает форму одного большого мифа или легенды со множеством атрибутов культурной памяти, которые расширяют семантические границы текста. Повествование Колонны практически полностью лишено исторического измерения, связь с реальностью в принципе вынесена за скобки. Впрочем, в конце завершающей 38-й главы упоминается город Тревизо и дата: «Tarvisii cum decorissimis Poliae amore lorulis, distineretur misellus Poliphilus. M. CCCC. LXVII. Kalendis Maii», что

можно перевести как «1 мая 1467 года в Тревизо, пока несчастный Полифил был связан прекраснейшими узами любви к Полии». Отчасти скрепой между повествованием и некоторыми реалиями того времени является и рассказ героини во второй книге романа. Историю своей родословной Полия предлагает услышать нимфам, Полифилу и нам, читателям, в виде легенды об образовании города Тревизо. В ней говорится, как однажды благородное семейство Лелио настигла месть богов. Рассказывается и напоминающая историю Психеи легенда о несчастной девушке Мургнии, которая из-за невежества толпы навлекла ярость богини Венеры, превратившей в водную стихию не только несчастную девушку, но и все ее семейство. Единственным, кого пощадил гнев богини, оказался Мауро, первенец Лелио. Благосклонность судьбы не оставляла его на протяжении всей жизни, и, достигнув высокого поста, он основал город, назвав его в честь своей матери Тревизии.

Лишая «Гипнеротомахию» прямой связи с исторической действительностью, Колонна следует примеру Джованни Боккаччо в «Амето» и Анджело Полициано в «Стансах на турнир». У последнего мифологическая структура не столько отрывала повествование от действительности, сколько, как верно замечал Р.И. Хлодовский, «поднимала ее над повседневностью быта и мелкодержавной медичейской политики, создавая возможность для широкого эстетического развития величественной гуманистической утопии о свободном и гармоничном человеке» (Хлодовский 1988, с. 63). Однако разграничение мифологического и реального проведено не строго: «Земной рай “Стансов” не связан с трансцендентностью. Он полностью посюсторонен. Это по-гуманистически идеализированная земная природа», — пишет Хлодовский (там же, с. 63). Такой посюсторонний, земной идеальный мир воссоздается и на страницах «Гипнеротомахии». Во сне Полифил открывает для себя мир в его гармонии, в земном и духовном аспектах. Можно сказать, что Колонна разделяет концепцию «идеализирующего действительность Ренессанса» (там же)

Полициано. Мифологическая структура «Гипнеротомахии» способствует возвышению повествования над *varietà* раннего Возрождения и позволяет в воображаемом мифологизированном пространстве выразить идеалы гуманистической эпохи. В еще большей степени этому способствует «сновидение» — концепт-мифологема, выбранная Колонной в качестве формы развития основного сюжета.

Литература

Hypnerotomachia Poliphili 1499 — Hypnerotomachia Poliphili. Venezia, 1499.

Козлова 2011 — *Козлова С.И.* Итальянский сад эпохи Ренессанса. М.: МАКС Пресс, 2011.

Колонна 1499 — *Колонна Ф.* Любовное борение во сне Полифила [Главы XXI–XXIV. Путешествие на остров Киферу] / Пер. с ит. и коммент. Б.М. Соколова // Искусствознание. № 2. 2005. URL: http://www.gardenhistory.ru/page.php?pageid=65 (дата обращения: 13.05.2015).

Хлодовский 1988 — *Хлодовский Р.И.* У истоков Зрелого Возрождения. Анджело Полициано // *Хлодовский Р.И., Андреев М.Л.* Итальянская литература Зрелого и Позднего Возрождения. М., 1988. С. 48–70.

Мифологическая структура романа Франческо Колонны «Гипнеротомахия Полифила»

В статье исследуются рецепция и отражение античного мифологического наследия в романе Франческо Колонны «Гипнеротомахия Полифила» (1499).

Ключевые слова: гипнеротомахия, Полифил, Франческо Колонна, Возрождение, миф, античность.

Mythological Structure of Francesco Colonna's Romance «Hypnerotomachia Poliphili» (1499)

This paper explores the reception and reflection of classical mythological heritage in Francesco Colonna's romance «Hypnerotomachia Poliphili» (1499).

Keywords: hypnerotomachia, Poliphilo, Francesco Colonna, Renaissance, myth, antiquity.

Д.Д. Черепанов (Москва)

Тема искусства в новеллах Йозефа фон Эйхендорфа: образ Венеры

Осмысление центрального для немецкого романтизма вопроса о природе искусства в творчестве Йозефа фон Эйхендорфа (1788–1857) неизменно связано с обращением к мифологическим и легендарным сюжетам и образам. Особого внимания в этом контексте заслуживает интерпретация Эйхендорфом легенды о Тангейзере и гроте Венеры, сюжет которой наиболее выразительно варьируется в новеллах «Осеннее волшебство» (1808/1809) и «Мраморная статуя» (1818): именно в этих произведениях Эйхендорф подводит итог размышлениям своих предшественников, иенских романтиков, о двойственном характере искусства. Как известно, проблему двойственности искусства, используя схожие образы, ставил, в частности, В.Г. Вакенродер в «Достопримечательной музыкальной жизни композитора Йозефа Берглингера» (в составе «Сердечных излияний отшельника, любителя искусств», 1796), а затем развивал Л. Тик в новеллах «Верный Эккарт и Тангейзер» (1799) и «Руненберг» (1804).

Для Берглингера, героя Вакенродера (как и для повествователя из «Сердечных излияний отшельника»), «в пламенной тоске воздеть руки к небесам» означает «напитать свой дух высшей поэзией» (Wackenroder 1991, S. 143–144)[1]. Искусство здесь тождественно «*небесному*», духовному началу, и только искусство может быть противопоставлено «нечистому воздуху» мира материального, полного низости и скорби[2]. Однако, устремившись к этому изначальному миру, художник оказывается вырванным из повседневности, в которой живут все остальные

1 Здесь и далее, кроме особо оговоренных случаев, переводы с немецкого принадлежат автору статьи.

2 Можно вслед за Д.Л. Чавчанидзе утверждать, что для иенского романтика искусство, и только оно одно «являет собой настоящий, изначально данный человеку мир» (Чавчанидзе 1997, с. 67).

люди. В случае Берглингера такой разрыв означает отсутствие человеческого общения и связанных с ним «умилительных чувств» (Вакенродер 1977, с. 97). Герой, в отличие от своего отца-филантропа, не вдохновляется заботой о нуждающихся, так как главное для него — его собственная «внутренняя жизнь» (sein Innerstes): «Своего отца и сестер любил он искренне; однако мир своего духа ценил превыше всего и таил его ото всех. Так скрывают ящичек с сокровищами, ключ от которого никогда не отдадут в чужие руки» (там же, с. 98). Призвание художника — развивать свою творческую индивидуальность, чтобы создать «вечное» произведение. Однако эта «высшая, благороднейшая цель» — причина обособления Йозефа и его страданий, а в конечном счете и смерти. Поэтому тот же Берглингер, превознося искусство, одновременно сравнивает его с опасной соблазнительницей («*die Kunst*» — женского рода):

Ach, was ist es, das mich also dränget,
Mich mit heißen Armen eng umfänget,
Daß ich mit ihm fern von hinnen ziehen,
Daß ich soll dem Vaterhaus entfliehen?
(Wackenroder 1991, S. 138)

Ах, что это, что так торопит меня,
Тесно обнимает горячими руками,
Чтобы я с ней ушел отсюда далеко,
Чтобы я сбежал из отчего дома?

В схожих образах представлено положение художника и в новеллах Тика «Верный Эккарт и Тангейзер» и «Руненберг»: поиски героя, неудовлетворенного жизнью «на равнине» (Tieck 1964, S. 63), приводят его на порог иного мира, где он встречает Венеру — или красавицу «не из числа смертных» (ibidem, S. 67). Полюбив ее, художник постепенно отдаляется от мира людей, погружается в сферу искусства и в некую особую реальность. Тангейзер уверен, будто убил соперника и стал косвенной причиной смерти своих родителей и возлюбленной Эммы,

в то время как повествователь сообщает, что отец Тангейзера умер уже *после* исчезновения сына, а Эмма жива и вышла замуж. Этот путь, который можно истолковать и как заблуждение, и как прозрение героя, обусловлен внутренней необходимостью: по словам тиковского Тангейзера, «некоторых из нас с рождения сопровождает злой дух, который <...> не дает человеку покоя, пока тот не достигнет цели» (ibidem, S. 50). В конечном счете Тангейзер принимает свою судьбу и делает выбор в пользу царства Венеры, убивая Эмму, чтобы она «не стояла у него на пути» (ibidem, S. 58).

Подобным образом и в «Руненберге» герой Кристиан не может забыть горную красавицу и, в конце концов, навсегда оставляет свой дом ради «владычицы, украшенной золотой вуалью» (ibidem, S. 81). Но если в «Верном Эккарте и Тангейзере» мир чудесный, соприкасаясь с повседневностью, разрушает ее, то в «Руненберге» эти два мира существуют параллельно: жизнь в доме героя после его исчезновения течет по-прежнему, и сам герой еще раз появляется в этом мире уже как нищий странник. Более того, та реальность, в которой живет «несчастный» художник, ставится под сомнение: только перед ним появляется в облике красавицы пугающая всех остальных «ужасная лесная женщина», а камни, принимаемые им за драгоценные, повествователь называет самыми обычными, — такими видят их жена и дочь Кристиана (ibidem, S. 81–82). Тем не менее, как и Тангейзер, Кристиан не может отклониться от своего пути: в новеллах Тика прорыв к *духовному* миру искусства, несмотря на его опасность, составляет цель жизни героя.

Разрабатывая намеченный иенцами мотив исходящего от искусства соблазна, Эйхендорф дает принципиально иную трактовку типично романтическим образам. Уже в ранней новелле «Осеннее волшебство» он явно оспаривает автора «Верного Эккарта», что особенно заметно в силу удивительного сходства этих двух произведений. Как и Тангейзер у Тика, герой Эйхендорфа Раймунд под воздействием видений и необы-

чайных переживаний пребывает в уверенности, что из ревности убил своего лучшего друга, и в итоге попадает в замок прекрасной волшебницы, напоминающий о царстве Венеры, где царит «дикое, безымянное желание» (Eichendorff 1970, S. 520). Там Раймунд, сам того не замечая, проводит годы, пока, подобно Тангейзеру, не обретает ненадолго свободу. Однако, в отличие от новелл Тика, путь героя оценивается *однозначно* отрицательно: «Потеряно, все потеряно! и любовь моя, и вся моя жизнь — одно непрестанное заблуждение!» — так *сам герой* говорит о своем пребывании в сказочном замке волшебницы (ibidem, S. 524). Характерно, что схожие слова Кристиана в финале «Руненберга» — «Как же я растратил мою жизнь в пустом сне!» (Tieck 1964, S. 77), — напротив, относятся к существованию в деревне, далекой от волшебного мира.

Причина, по которой Раймунд разочаровывается в выбранном пути, проясняется в его молитве (в оригинале — стихотворной): «Боже! Ревностно пытаюсь я молиться, / Но земные образы все время / Встают между тобой и мной (Gott! Inbrünstig möcht ich beten, / Doch der Erde Bilder treten / Immer zwischen dich und mich...)» (Eichendorff 1970, S. 512). В отличие от героев Тика, Раймунд так и не смог прорваться к «небесному началу», увлекшись образами «земными», хотя и необыкновенными. Если у Тика противопоставлены повседневность и иной мир, доступ к которому имеет лишь художник, то в новелле Эйхендорфа, говоря словами Пауля Штекляйна, «пропасть пролегает не между <...> телом и духом, а между добром и злом в духовном мире» (Stöcklein 1963, S. 102).

Смысл такого противопоставления раскрывается в новелле «Мраморная статуя», где центральное место занимает тот же образ Венеры. Как и в других новеллах, герою-художнику открывается особая реальность: для него мраморная статуя Венеры оживает, а там, где другие видят руины ее храма, он находит замок Прекрасной Дамы, в котором рискует навсегда остаться узником. Здесь, как и в новеллах Тика и Вакенродера, стал-

киваются два начала — искусство и повседневность, но у Эйхендорфа появляется и третье, трансцендентное, прикоснуться к которому можно только в молитве. Соответственно, раздваивается владеющее героем томление: песня, звучащая во время беседы с Прекрасной Дамой за окном ее замка, напоминает герою о «старых детских мечтах», в которых присутствует и смутный образ Дамы, и безымянная тоска, пробуждающая в «самой глубине души» молитву: «Господи Боже, не дай мне потеряться в мире! (laß mich nicht verlorengehen in der Welt!)» (Eichendorff 1970, S. 556). Здесь молитва, в отличие от «Осеннего волшебства», не остается без ответа: налетевший ветер развеивает чары, Венера на глазах у героя постепенно вновь превращается в статую, а ее замок — в подземелье. Заключительное стихотворение героя, где речь идет об освобождении («Nun bin ich frei!») и возвращении к Отцу (ibidem, S. 562), выявляет, что «романтическое томление» переосмысляется: у гейдельбергского романтика оно включает в себя и томление по «иному, родному миру» (ibidem), и одновременно иную тоску, привязывающую художника к миру земному.

С этим связано принципиальное новшество в новелле — две параллельные любовные линии: Бьянка, земная девушка, оказывается соперницей Прекрасной Дамы (Венеры). Герой, встретившийся сначала с Бьянкой, а затем с Дамой, считает их одним и тем же лицом, и лишь постепенно оказывается перед необходимостью выбора. При этом он выбирает духовный путь: более опытный поэт объясняет герою, что в душе каждого подлинного художника (нем. *Künstler*) всегда звучит одна из «первоначальных песен», в которых сохраняется память об «ином, родном мире» (ibidem, S. 562)[3], однако «мечтательное горение» отдает ее во власть тех сил, символом которых является прекрасная мраморная статуя (ibidem, S. 539).

Важно, что основная черта в облике Прекрасной Дамы — ее «полные души глаза» (ibidem, S. 537); с них

3 Эйхендорф здесь пользуется платоническими категориями.

начинает оживать статуя, и они же последними пропадают при обратном превращении: дама «становилась все бледнее и бледнее, как догорающая вечерняя заря, а когда наконец стали исчезать и мило играющие глаза-звезды, его [героя] охватил смертельный ужас» (ibidem, S. 557). Сравнение со звездами не случайно — именно звезды являются символом внутренней жизни Флорио, его фантазий о неземной красоте: в его сердце «все еще очерчивали свои магические круги звезды, меж которыми с новой, непреодолимой силой поднимался образ прекрасной мраморной статуи...» (ibidem, S. 539). Характерно, что звезды одновременно связаны и с небесами, и с силами демоническими (Венера — одна из звезд), и они же естественно воплощают «ночную» стихию мира. Ожившая статуя Венеры — символ «мира», т. е. начала «посюстороннего», но отнюдь не грубо-материального. «Земное» в таком понимании — это одухотворенная природа, воплощением которой является Прекрасная Дама с ее дворцом и садом: здесь Эйхендорф как бы суммирует и ставит под сомнение мистическую суть природы, утверждавшуюся иенскими романтиками.

Таким образом, различия в окраске одного и того же мифологического сюжета выявляют *принципиальное* расхождение между писателями. В новеллах Тика утверждается особое положение художника, находящего свое призвание лишь в волшебном царстве Венеры или горной красавицы. Недобрая сторона ее образа, порождаемые ею мучительные последствия (пленение, самообман человека, разрыв с реальностью) лишь подчеркивают, что природа искусства не подлежит суду здравого смысла и морали. Это соответствует и двойственности мироощущения, характерного для иенских романтиков, которое, по словам В.М. Жирмунского, «основано на чередовании радостного переживания божественной полноты <...> и грустного, взволнованного томления по полноте и радости еще большей» (Жирмунский 1919, с. 20). Эйхендорф иначе решает вопрос о соотношении имманентного и трансцендентного в искусстве, подчеркивая

это посредством образов, отсылающих к христианской традиции. Герой Эйхендорфа в царстве Венеры терпит крах, и причиной тому — иное, чем у иенцев, понимание искусства. Если у Вакенродера мир искусства отождествляется с «небом», «прародиной (*Ursprung*)» души, и противопоставляется прозаическому земному миру, то у Эйхендорфа искусство отнюдь не тождественно «небесному» и может не только открыть путь к трансцендентному, но и приковать художника к «земному», а образ Венеры становится символом обожествленной (или обожествляемой) природы, красота которой открывается художнику через искусство.

Литература

Eichendorff 1970 — *Eichendorff J. von.* Werke: In 5 Bdn. Bd. 2. München, 1970.

Stöcklein 1963 — *Stöcklein P.* Joseph von Eichendorff. Reinbek bei Hamburg, 1963.

Tieck 1964 — *Tieck L.* Werke: in 4 Bdn. Bd. 2. München, 1964.

Wackenroder 1991 — *Wackenroder W.H.* Sämtliche Werke und Briefe: 2 Bdn. Bd. 1. Heidelberg, 1991.

Вакенродер 1977 — *Вакенродер В.Г.* Сердечные излияния отшельника — любителя искусств / Пер. с нем. С.С. Белокриницкой // Вакенродер В.Г. Фантазии об искусстве. М., 1977. С. 25–112.

Жирмунский 1919 — *Жирмунский В.М.* Религиозное отречение в истории романтизма: Материалы для характеристики Клеменса Брентано и гейдельбергских романтиков. М., 1919.

Чавчанидзе 1997 — *Чавчанидзе Д.Л.* Феномен искусства в немецкой романтической прозе. М., 1997.

Тема искусства в новеллах Йозефа фон Эйхендорфа: образ Венеры

Осмысляя центральный для немецкого романтизма вопрос о природе искусства, Й. фон Эйхендорф обращается к ряду мифологических сюжетов, прежде всего, к легенде о Тангейзере и гроте Венеры (новеллы «Осеннее волшебство», «Мраморная статуя»). Эйхендорф вступает в полемику с Л. Тиком, автором новеллы «Верный Эккарт и Тангейзер». Как и у Тика, образ Венеры становится символом обожествленной природы, которая открывается художнику через искусство, однако Эйхендорф иначе решает вопрос о соотношении имманентного и трансцендентного в искусстве, подчеркивая это посредством образов, отсылающих к христианской традиции.

Ключевые слова: Эйхендорф, Тик, Вакенродер, Венера, романтизм, искусство, новелла.

Art in Joseph von Eichendorff's Novellas (The Image of Venus)

Discussing the nature of art, which is a central issue in German Romanticism, Joseph von Eichendorff refers to several mythological themes, most notably the legend of Tannhäuser and Venus' grotto (in novellas «Die Zauberei im Herbste» and «Das Marmorbild»). He argues against Ludwig Tieck, the author of the novella «Der getreue Eckart und der Tannenhäuser». Just as in Tieck's novellas, Eichendorff's Venus becomes an image of deified nature, which is revealed to the artist through art. Eichendorff, however, has a different notion of immanent and transcendent in art, and he stresses this by using images from the Christian tradition.

Keywords: Eichendorff, Tieck, Wackenroder, Venus, Romanticism, art, novella.

Ю.Г. Котариди (Москва)

Лики Психеи в литературе западноевропейского романтизма

Представления о человеческой душе, «псюхе», архаичны: в европейской литературе о них можно говорить еще начиная с гомеровского эпоса. По-гречески (как отмечал Аристотель) Психея — не только «душа», но и «бабочка». Имя Психеи использовалось в античности как имя собственное, и еще до первоначального оформления сюжета в «Метаморфозах» Апулея из Мадавры (II в. н. э.) Психею нередко изображали на геммах и саркофагах в виде девочки с крыльями бабочки (цвет. вклейка, илл. 1).

Как известно, аллегоризация образов Любви и Души появляется в античности задолго до создания «Золотого осла». Подобные трактовки существовали в греческой эпиграмме (Посидипп, Мелеагр), где Эрот нередко ассоциируется со стихией огня, подвергающей душу — «психею» — различным испытаниям и мукам. В рамках античной традиции эти эпиграммы указывают на прочную, сложившуюся в эллинизме топику, которая не могла остаться незамеченной Апулеем. Действительно, невзирая на внешнее тяготение к жанровому канону любовно-авантюрного романа, история об Амуре и Психее может рассматриваться как иносказательное повествование о душе, странствующей по миру и ищущей пути к Любви и вечной жизни. Образ Психеи в «Метаморфозах» не случайно складывается из таких черт, как простодушие и любопытство (*curiositas*), причем любопытство дерзкое, безрассудное (*temeraria*). Любопытство Психеи тождественно платоновскому стремлению к познанию, которое у Апулея является необходимым компонентом становления человеческой души (ср. «Федон»).

Установка сказки об Амуре и Психее на развлекательность и наличие в ней иносказания моделируют две линии последующего воплощения сюжета: *развлекательно-игровую* и *философско-аллегорическую*. Первая получает

дальнейшее развитие в произведениях Ж. де Лафонтена, Ж.Б. Мольера, И.Ф. Богдановича. Вторая — неоплатоническая, трактующая воссоединение Амура и Психеи как союз Бога и Души, представлена у П. Кальдерона, К.С. Льюиса, Е. Жулавского и др.

Сюжетная целостность античного мифа, однако, сохраняется только до наступления индивидуально-творческого этапа литературного развития, когда первичный сюжет не только распадается на мотивы, но и комбинируется с источниками различного генезиса. Миф о Психее в полной мере демонстрирует специфику романтического мироощущения, которое стремится объединить поэзию, философию и мифологию. Опираясь на «Философию искусства» Ф. Шеллинга, романтики активно обращались к античному мифопоэтическому материалу, представлявшемуся им благодатной почвой для разработки творческих установок и для сравнения достижений искусства разных эпох.

У романтиков образ Психеи выступает в тесной связи с неоплатонической трактовкой, которая становится особенно востребованной после появления «Наукоучения» И.Г. Фихте и выхода классических переводов диалогов Платона.

Так, уже в своей самой первой, программной, новелле «Кавалер Глюк» (1809) к неоплатоническому материалу обращается Э.Т.А. Гофман. Образ Психеи способствует актуализации в новелле мотивов платоновской гносеологии. Правда, Гофман использует их в сочетании с романтической идеализацией творящего субъекта; платоновское восхождение к истине у него становится прерогативой поэтических натур: «Но лишь немногие, пробудясь от своей грезы, поднимаются вверх и, пройдя через царство грез, достигают истины. Это и есть вершина — соприкосновение с предвечным, неизреченным! Взгляните на солнце — оно трезвучие, из него, подобно звездам, сыплются аккорды и опутывают вас огненными нитями. Вы покоитесь в огненном коконе до той минуты, когда Психея вспорхнет к солнцу...» (Гофман 1991, с. 35).

Подчеркивая божественную, экстатическую природу творчества, писатель воспроизводит один из важнейших пластов неоплатонического мифа: Психея-бабочка, Психея-душа стремится к Единому, к Благу. Образ Зари, Солнца прекрасно вписывается в плотиновскую космологию, в которой свободное от материи Единое нередко сопоставляется с солнцем, рассеивающим свои лучи и порождающим другие, менее совершенные ипостаси (Ум, Мировую Душу).

Переход от Солнца к тени в гофмановских новеллах нередко имеет пограничное значение, указывая на диалектику потустороннего и посюстороннего миров. Солнце в неоплатонической традиции — это символ истины, имеющий отчетливо архаическую природу. Тень является мифопоэтической оппозицией Солнцу и непосредственно отсылает к платоновскому образу пещеры, в которой человек видит лишь тени истинных вещей, будучи не в силах преодолеть оков чувственного восприятия. К этому платоническому представлению, вероятно, восходит и образ композитора в финальной части новеллы. Окутанный тьмой, едва освещенный пламенем свечи, он как бы находится на границе жизни и смерти, материального и идеального.

Если в «Кавалере Глюке» образ Психеи эпизодичен и лишь придает повествованию дополнительный символизм, то Джон Китс, знакомый с переводом Апулея, более полно воспроизводит античный сюжет. В стихотворении «Я наблюдал с пригорка острым взором...» (1816 г.; пер. Е. Фельдмана) он реконструирует сразу несколько звеньев апулеевской сказки, в том числе и воссоединение Амура и Психеи, которое становится возможным благодаря вмешательству Юпитера. Но спустя три года в «Оде Психее» (1819) античный источник у Китса лишается сюжетного единства, наполняясь совершенно новыми, индивидуальными смыслами. Автор как будто бы застает Амура и Психею в момент наивысшего блаженства и запечатлевает для читателя это ускользающее мгновение:

Без цели я блуждал весенней чащей,
Как вдруг, застыв, увидел сквозь листву
Два существа прекрасных…
<…>
Они покоились в объятьях трав,
Переплетясь руками и крылами.
(Китс 1979, с. 116; пер. Г. Кружкова)

В духе эстетических исканий эпохи поэт обещает возвести Психее храм внутри своей души (*mind*) и стать жрецом богини, которая видится ему в том числе и как вечный символ античной гармонии. Впрочем, образ Психеи «мерцает»: то она предстает последней из языческих богинь, то прекрасной скульптурой в английском парке, то оказывается просто сном, то прихотливо соединяется с образом прекрасного цветущего сада в душе поэта, становится поводом для погружения в таинственные глубины собственного «я».

Нет никаких сомнений в том, что неоплатоническая составляющая сюжета освоена Китсом сознательно: «Вы, конечно, помните, что Психею не изображали богиней вплоть до времени Апулея Платоника <…> я же более богопочтителен и не могу позволить языческой богине оставаться в таком пренебрежении», — отмечал поэт в одном из писем (Китс 1998, с. 388). В доказательство Китс выстраивает в финале стихотворения символический ряд, связанный с событием узнавания Психеей Амура, чье лицо она освещает из любопытства. Факел (один из древних атрибутов бога Эрота) и окно, распахнутое героиней в ночь, навстречу Любви, соотносятся с неоплатонической парадигмой сюжета, в которой любовь тесно сплетается с познанием, оборачиваясь невыразимым томлением, платоновским «стремлением к прекрасному».

Трактовка образа Психеи не ограничивается в романтизме исключительно античной проблематикой. Многополярность индивидуально-творческого художественного сознания приводит к тому, что романтизм постоянно балансирует между двумя крайностями: с одной

стороны, античной эстетикой, обращение к которой было связано с авторитетом веймарских классиков и «Истории искусства древности» И.И. Винкельмана, а с другой — средневековым мистицизмом, проникшим в романтизм после поворота Ф. и А. Шлегелей к католичеству.

Осознавая индивидуальность каждой из эпох, романтики, тем не менее, совмещают античные и средневековые тексты в активной и порой вполне равноправной рецепции. Подобный синтез языческой и христианской традиций представлен, в частности, в творчестве Г. Гейне, который создает собственную версию мифа об Амуре и Психее. «Психея», включенная в цикл «Романсы» (1844), тематически воспроизводит и развлекательную, и аллегорическую версии античного сюжета. Как и Китс, поэт выбирает момент нарушения героиней запрета, которое влечет за собой поиски потерянного супруга, многочисленные испытания и, наконец, даже временную смерть.

Взволнованная, с лампой в руках крадущаяся к спящему возлюбленному, героиня Гейне, на первый взгляд, — вовсе не аллегорический, а зримый и вполне осязаемый женский образ. Она буквально краснеет (*erroetet*) и дрожит (*zittert*), созерцая неземную красоту бога Амура:

В ручках — маленький светильник,
Пламя жаркое в крови —
Робко крадется Психея
К богу юному любви.
(Гейне 1980, с. 286–287; пер. С. Маршака)

Однако Гейне, воспользовавшись приемом романтической иронии, в финале прибегает к резкой смене планов. Парадоксальна концовка стихотворения, которое внезапно из плоскости античного мифа переходит в плоскость общечеловеческую и философскую. Проступок героини неожиданно оборачивается мучениями плоти, долгими веками искупления греха для всего человечества. В версии немецкого поэта Психея трактуется расширительно, оказываясь не только масштабной мифологической фигурой, соединяющей язычество с

христианством, но и душой всех живущих, всех страдающих на земле:

Каясь два тысячелетья,
Плоть мученьям предает
Та, которой на мгновенье
В наготе предстал Эрот.
(Там же)

Философско-аллегорическая вариация мифа о бабочке-Психее явлена в стихотворении «Улялюм» Э. По (1847). 104 строчки этого, пожалуй, самого таинственного текста поэта обретают внутреннее единство во многом благодаря включению в них античного образа, который способствует актуализации неоплатонической парадигмы (стоит отметить, что По вообще неоднократно цитирует Платона).

Синонимический ряд, связанный с образами света в «Улялюм», отсылает к эманационной «эстетике» неоплатоников и потому чрезвычайно широк (*light, lustre, shine, luminous eyes, gleaming, crystalline light*). Лирического героя «манит» к себе свет Луны, но, в отличие от света Единого-Солнца, это свет тусклый, отраженный (*tremulous light, lustre*), а потому обманчивый. Роковое любопытство героя, вопреки всем предупреждениям Психеи стремящегося к дрожащему свету олицетворенной Луны-Астарты, приводит его к склепу Улялюм.

Упоминание западносемитской богини любви и плодородия связывает текст Э. По с апулеевским повествованием, в котором Афродита, отождествлявшаяся еще в эллинистическую эпоху с Астартой, подвергает свою «рабыню» Психею тяжким испытаниям. Образ Психеи, между тем, тяготеет у По к более архаической, чем у Апулея, традиции изображения души: «Психея представлялась на памятниках изобразительного искусства в виде бабочки, то вылетающей из погребального костра, то отправляющейся в аид. Иногда бабочка прямо отождествлялась с умершим (Ovid.Met.XV.374)» (Лосев 1997, с. 344). Мотив крыльев Психеи, волочащих-

ся за нею в пыли, вероятно, восходит к платоновскому представлению о крылатой душе («Федр»), стремящейся к прекрасному, но все-таки обреченной соприкасаться с материальным. Тем не менее, при всей своей осязаемости образ Психеи суггестивен и возвышается уже не до аллегории, а до уровня персонального мифа, жизнетворческого символа.

Таким образом, литература западноевропейского романтизма активно обращается к образу Психеи, но существенно трансформирует исходную целостность сюжета Апулея. Невзирая на достаточно частые референции, традиционный сюжет об Амуре и Психее не получает в романтизме последовательного воплощения, нередко редуцируясь до имени или символа. Так, в «Психее» Кольриджа Психея — это бабочка, эмблема души, созданная античной Грецией. В «Оде меланхолии» Китса Психея предстает в виде «ночной бабочки», мертвой головы (Китс 1998, с. 232–233). У Байрона она лишь образ возлюбленной лирического героя: «пускай светлы, моя Психея, твои прекрасные черты» (Байрон 1967, с. 100; пер. Т. Гнедич). Тяготеет к символу образ Психеи и в лирике Э. По, Г. Гейне.

Практически отказываясь от развлекательно-игровой трактовки сказки об Амуре и Психее, романтики сосредотачиваются на неоплатонической парадигме, рассматривая героиню Апулея как образ человеческой души, реже — как произведение искусства или просто женский образ. При этом иносказательное ядро античного сюжета сохраняется и обогащается новыми мотивами из арсенала мифа и неоплатонизма (мотивы огня, света, любви, тьмы, смерти, знания и др.). Работая с готовым, «чужим» словом, романтические художники вступают в диалог с традицией, придающий любому их повествованию внутреннюю целостность и характер художественного обобщения.

Литература

Байрон 1967 — *Байрон Дж.* Лирика / Пер. с англ. М.; Л., 1967.
Гейне 1980 — *Гейне Г.* Собрание сочинений: В 6 т. / Пер. с нем. Т. 2. М., 1980.
Гофман 1991 — *Гофман Э.Т.А.* Кавалер Глюк / Пер. Н. Касаткиной // *Гофман Э.Т.А.* Собр. соч.: В 6 т. / Пер. с нем. М., 1991. Т. 1. С. 31–40.
Китс 1979 — *Китс Дж.* Лирика / Пер. с англ. М., 1979.
Китс 1998 — *Китс Дж.* Стихотворения. Поэмы / Пер. с англ. М., 1998.
Лосев 1997 — *Лосев А.Ф.* Психея // Мифы народов мира: В 2 т. М., 1997. Т. 2. С. 344–345.

Лики Психеи в литературе западноевропейского романтизма

Статья рассматривает структурные характеристики романтического образа Психеи, напрямую восходящие к моделям мифа и неоплатонизма. Архетипическая основа сюжета и неоплатоническая парадигма выступают в синтетическом единстве, что обеспечивает повествованию универсальность и многозначность, часто редуцируя его до символа или референции.

Ключевые слова: Психея, неоплатонизм, романтизм.

Images of Psyche in Western European Romanticism

The paper considers structural characteristics of the romantic image of Psyche, tracing back to the mythological and neo-platonic models. The archetypal base of the plot and the neo-platonic paradigm are combined in synthetic unity, providing universality and polysemy of the narration and often reducing it to a symbol or reference.

Keywords: Psyche, Neo-platonism, Romanticism.

М.С. Брагина (Москва)

Андрогины: платоновский миф в концепции декаданса Жозефена Пеладана

Жозефен Пеладан (1858–1918) — французский писатель, каббалист, одно время являвшийся главой ордена розенкрейцеров во Франции. Его творчество в значительной мере проливает свет на феномен декаданса, которому он посвятил многотомный цикл — «этопею» (скрещение слов «эпопея» и «этос», т. е. «повествование о нравах») под общим названием «Латинский декаданс». Ее составили 23 тома, каждый из которых представлял собой философский роман, где важное место занимали мифологические, магические, а также библейские образы. В данной статье мы обратимся к первым пяти романам цикла: «Le vice suprême» («Высший грех»), «Curieuse» («Любопытная»), «L'initiation sentimentale» («Инициация чувств»), «A cœur perdu» («Потерянному сердцу»), «Istar» («Иштар»).

Очень существенную роль в созданной Пеладаном концепции декаданса и путей выхода западного мира из охватившего его упадка играют персонажи греческих и римских легенд. Наиболее значимым и многогранным из мифологических образов в этопее является андрогин. Само это слово в романах Пеладана имеет несколько значений и разные коннотации. Сначала оно обозначало женщину, обладающую мужскими чертами (в том числе внутренними); затем к этой интерпретации добавился образ ребенка, в чьей внешности прослеживается физическая двойственность; и, наконец, мужчина, которому свойственна женственность. За этими образами у Пеладана всегда скрывается андрогин, вышедший из мифа (Breton 1999, p. 181). Пеладан как будто ищет в современной ему эпохе потомков этих существ, «оживляя» легенду.

В основе пеладановской концепции, скорее всего, лежит миф, рассказанный Аристофаном в платоновском «Пире». Тем не менее, важное отличие состоит в том, что

у Пеладана андрогины, стремящиеся друг к другу, физиологически относятся к разным полам. По сути, главное, что взял писатель у Платона — понятие родственных душ. Настоящие потомки андрогинов, по мнению Пеладана, остаются таковыми духовно (к ним он относит Жанну д'Арк, Шекспира, Платона, Бальзака, Юдифь). По всей видимости, на концепцию Пеладана оказала влияние и легенда о Гермафродите из «Метаморфоз» Овидия, в которой ручей ослабляет заходящих в его воды мужчин, делая каждого «полумужем»: по мнению Пеладана, современная ему эпоха так же ослабляет мужчин, не предлагая им никаких благородных целей и таким образом вызывая к жизни таящиеся в них пороки.

Тема андрогинности появляется уже на первых страницах первого романа этопеи («Высший грех»). При этом в концепцию андрогинности включена идея двойственности: андрогинность может быть как признаком совершенства и идеальной формой человеческого существования, так и, наоборот, «духом» порока.

В романе явно выраженные признаки «двуполости» присущи двум героиням — принцессе д'Эсте и Нине (la Nine). Так, Леонора д'Эсте обладает «умом андрогина, в котором холодная логика мужчины удваивает тонкую лукавость женщины» (Péladan 1886, p. 58)[1]. Скульптор Антар, противостоящий декадансу, вынужден лепить статую с принцессы, и в процессе работы его изначальные опасения переходят в ненависть к модели. Антар восклицает: «Да, ваше тело — это порок, и худший. Лепя его, я замарал свои пальцы навсегда. Адрогин, этот кошмар декадансов [букв. — *М. Б.*], охотится за мной и преследует меня» (ibidem, p. 99). Женщина, походящая на мужчину, пол, отрицающий сам себя, внушают ужас, свидетельствуя об упадке общества.

Тем не менее, в диалоге принцессы со скульптором понятие андрогинности раскрывается и с другой стороны. Андрогин может быть не только химерой, но и анге-

1 Здесь и далее перевод текстов Пеладана принадлежит автору статьи.

лом, причем именно в силу его «двуполости» он способен из одного сделаться другим. Стремящийся к «высокому» Антар не готов делать слепок с тела принцессы, воплощающего «прекрасную форму греха». Однако совет Леоноры переделать скульптуру в архангела Михаила возвращает ему вдохновение: у ангела нет пола, он похож одновременно на юношу и на девушку, он является идеальной формой андрогинности.

В романе есть и другой тип декадентки, другой род андрогинности — он воплощен в Нине. Если Леонора утонченно красива, то во внешности Нины совсем нет женственных черт. В отличие от Леоноры, эта героиня — не аристократка по происхождению. Дочь привратницы, она была воспитана «извращенным» философом Гаданем. Под его руководством Нина путем нескольких убийств становится миледи и начинает собирать у себя декадентский кружок. Именно андрогинность позволяет Нине властвовать и над мужчинами, и над женщинами, пробуждая любовь и страсть у обоих полов. При этом она представляет собой извращенный идеал, идеал опасный, истинно декадентский. Полностью отдавая себе отчет в своих действиях и андрогинности, Нина может являться «живым символом эпохи» (Breton 1999, p. 190).

С другой стороны, андрогинность Леоноры непосредственно связана с ее происхождением. Одной из первых героинь греческой мифологии, упоминаемых в романе «Высший грех», является Гераклида, дочь Геракла: 3-я и 13-я главы называются «Детство Гераклиды» и «Divi Herculis Filia» (т. е. «Дочь божественного Геркулеса») соответственно. При этом имена Геракла и его дочери в романе соотносятся не только с античным планом: Геракл фигурирует в качестве условного «предка» принцессы Леоноры д'Эсте, а Гераклида оказывается идеальным двойником героини. Родство с мифологическими героями проявляется и в те моменты, когда Леонора одерживает победу над кем-либо или после долгой борьбы подчиняет рассудку свои инстинкты (*la Bête*), произнося: «Я — дочь Геракла» или «Divi Herculis Filia»

(Péladan 1886, p. 69) — слова, ставшие ее девизом. В романе подчеркивается особенность мышления принцессы: оно очень близко к мужскому. И в ее красоте сочетаются оба начала, что дает ей власть над мужчинами и над женщинами. Побеждая в себе плотские, «человеческие» желания, она управляет чувствами других и подчиняет их себе. Вероятно, связь с образом Геракла наделяет героиню не только «божественным» происхождением, но и особенной силой.

Подобную же роль играют сравнения женских персонажей с Артемидой (Дианой). Так, принцесса Леонора в 11-й главе романа «Высший грех» ассоциируется с Артемидой, которую вдруг, словно змея, жалит желание (ibidem, p. 60). А несколько позднее в схожем контексте с Дианой неоднократно сравнивается другая героиня — Поль де Рязань. Персонажи, соотносящиеся с Артемидой и Гераклидой, у Пеладана обладают притягательной красотой. Вероятно, образы Дианы и дочери Геракла служат одной и той же цели — возвысить женщину, стремящуюся к силе и обретению власти над своими желаниями.

Заметим, что точка зрения Пеладана на андрогинность существенно менялась от первого романа к последующим книгам этопеи. Трансформация воззрений автора становится вполне отчетливой в так называемой «трилогии» — сюжетно и тематически выделенном подцикле, который открывается романом «Любопытная», тесно связанным с последующими двумя: «Инициацией чувств» и «Потерянному сердцу». Они представляют собой единую историю, в которой философ Небо́ пытается превратить принцессу Рязанскую в «андрогина» — идеальное существо, не имеющее пола, беспристрастное и мудрое. Как он думает, она могла бы быть его двойником, которого просто надо привести к пониманию его природы.

Так, первый том трилогии посвящен этапу отдаления девушки от сексуальных влечений и полового инстинкта. Во втором томе Поль проходит инициацию чувств, во время которой Небо доказывает ей, что,

во-первых, человеческая любовь, в конце концов, оказывается простой сексуальностью, которую люди пытаются идеализировать; во-вторых, что как бы любовь в паре ни соответствовала установленным нормам, она всегда сводится к поглощению одного любовника другим — чувство является прикрытием для захвата власти над другим человеком. Таким образом, во втором романе принцесса узнает, что именно на самом деле не является любовью. Следовательно, в третьем томе ей предстоит узнать, в чем заключается настоящая любовь, любовь абсолютная. Небо пробует воплотить в жизнь «науку» любви, и здесь все его старания рушатся: он не может устоять перед любовной страстью Поль и отвечает ей взаимностью. Их отношения не остаются платоническими — несмотря на превращение первой «брачной» ночи в целый ритуал, который должен был бы возвысить их, соитие все равно оказывается основанным на простом инстинкте (Péladan 1888a). Рушится теория об андрогинности: возвращение к небесным истокам невозможно в этом мире, и единственным способом восстановить изначальную андрогинность является смерть.

Так или иначе, со второй книги этопеи (т. е. с романа «Любопытная») к андрогинности у Пеладана стремятся не декаденты, а персонажи, им противоположные. В трилогии андрогинность связана и с библейской историей: для Пеладана это качество становится признаком ангела, высшего существа. Это также состояние, в котором изначально пребывал Адам до создания женщины, заронившей в него желание. Поэтому стремление к андрогинности — это стремление вернуться к изначальному совершенному состоянию. Главные герои трилогии обладают внешними признаками этого совершенства, этого высшего пола, причем они находят друг в друге схожие черты.

Если в Небо присутствует женственность, то в принцессе де Рязань, соответственно, развито мужское начало: «Все мужественные черты, совмещенные с изящностью» (Péladan 1887, p. 7–8). При этом она похожа на своего будущего учителя: у нее тоже греческий нос,

проявляющийся в выражении лица высокий интеллект. Также интересны мотивы травестии, развиваемые Пеладаном в этом романе больше, чем в других книгах этопеи. Поль пятнадцать ночей следует за Небо переодетая в мужчину и именует себя Станисласом, что отсылает к «Мадемуазель де Мопен» Т. Готье. Более того, в текстах Пеладана содержатся явные аллюзии на это произведение. Так, письмо к Поль от Небо, предваряющее их путешествие по Парижу, являлось страницами из «Мадемуазель де Мопен», в которых маг подчеркнул необходимые места, заштриховав остальное.

В произведениях Пеладана неоднократно появляется Эрот в роли условного, незримого оппонента персонажей-магов, противостоящих охватившему общество декадансу. Но и древнегреческий бог отчасти предстает как символ конца, упадка эпохи. Улыбающаяся статуя Эрота, изваянная художником Небо в романе «Инициация чувств», удивительно сочетает в себе мужские и женские черты: «можно сказать, что у нее половина тела юноши, а половина — девушки» (Péladan 1890–1893, p. 2). Описывая эту гибридность, автор называет Эрота «священным андрогином» (ibidem, p. 3). При этом Небо говорит, что создал Эрота во плоти, чтобы победить его. Однако, возможно, дело не только в том, что этот бог воплощает чувственное начало — согласно древнегреческому мифу, именно Эрот помогает разделенным богами половинкам андрогина воссоединиться, вызывая у них влечение друг к другу. Как раз любовному чувству и противоборствует Небо в этом томе этопеи. Его задача — заставить свою ученицу Поль пройти испытание чувствами, чтобы навсегда отречься от мирской любви-страсти.

В трилогии часто подчеркивается, что Небо — платоник, поэтому есть основания связывать значение образа Эрота в этих романах с его интерпретацией у Платона в диалоге «Пир»: в разговоре Сократа и Диотимы любовь есть стремление человеческой природы к бессмертию, и в этом «у нее вряд ли найдется лучший помощник, чем Эрот» (Платон 1965, с. 170). Эрот у Пеладана двояк: с одной стороны, он хитер, он являет собой дух декаданса,

порабощающую людей страсть, а с другой, воплощает стремление к прекрасному.

Следует иметь в виду, что во всем творчестве Пеладана особое место занимает тема любви, поднимающая множество связанных с ней вопросов, но, как правило, герои не могут их разрешить, не проникнувшись платоновским мифом. Персонажи «Латинского декаданса» стремятся воссоздать свою андрогинность и обрести бессмертие духовным путем.

Сам же портрет идеального существа Пеладан создает в 1891 г. в восьмом томе этопеи — «Андрогине». Помещенный в роман «Гимн Андрогину» являет квинтэссенцию черт персонажей-андрогинов из произведений Пеладана 1880-х гг.:

> ...Пол чистейший, умирающий от ласк,
> Пол святейший и единственный, поднявшийся к небу,
> Пол прекрасный и отрицающий пару...
> (Péladan 1891, p. 7)

В трилогии первые два этапа инициации (уход от сексуальности и земной любви) усиливают андрогинность Поль, но последний этап не только не приводит ее к познанию абсолюта и совершенной платонической любви, но, наоборот, убивает андрогина и в ней, и в маге Небо, уступившем страсти. Любовь, по Пеладану, подразумевает целомудрие, а телесное единение делает невозможным возврат к настоящему союзу — союзу духовному.

Итак, в романах Ж. Пеладана многозначный образ андрогина переживает яркую эволюцию. Из чудовищного гермафродита, появляющегося в романе «Высший грех» и символизирующего гибельный декаданс, он постепенно превращается в воплощение ангела, мистический и прекрасный идеал. В пятом романе, «Иштар», Пеладан восклицает: «андрогин, восхитительный результат декаданса» (Péladan 1888b, p. 315). Ему противостоит прекрасный, но стремящийся разрушить чувственную неприкосновенность андрогина Эрот — и побеждает. Пеладан приходит к пониманию андроги-

на не только как совершенного существа, свободного от телесных желаний, повергающих человека в духовное рабство, но и как «символа религиозной уверенности» (Emont 1990, p. 20), т. е. достоверности присутствия в мире божественных сил. Пеладана интересует путь к этой высшей форме существования, на этом он и сосредотачивает свою мысль.

Чтобы стать Человеком, необходимо развитие, основа которого лежит в прохождении инициации. Тем не менее, для нее в первую очередь требуется знание «начального сценария» (выражение Н. Эмонт), и каждый его этап значим. Однако возвращение к первоначальной целостности немыслимо в этом мире, и трагическая ошибка персонажей Пеладана заключается в попытке присвоить себе небесную силу на земле. Таким образом, любовь является не целью, но только способом воссоздания изначального и естественного для человека состояния андрогинности, в то время как высшим этапом этого пути оказывается смерть.

Литература

Breton 1999 — *Breton J.J.* Le mage dans «La Décadence Latine» de Joséphin Péladan. Péladan, un Dreyfus de la littérature. Lyon, 1999.

Emont 1990 — *Emont N.* Le mythe de l'androgyne dans l'œuvre de J. Péladan // Les Péladan / Dir. par J.-P. Laurant et V. Nguyen. Lausanne, 1990. P. 88–95.

Péladan 1886 — *Péladan J.* Le vice suprême. Paris, 1886.

Péladan 1887 — *Péladan J.* Curieuse. Paris, 1887.

Péladan 1888a — *Péladan J.* A cœur perdu. Paris, 1888.

Péladan 1888b — *Péladan J.* Istar. Paris, 1888.

Péladan 1890–1893 — *Péladan J.* L'initiation sentimentale. Paris, 1890–1893.

Péladan 1891 — *Péladan J.* L'Androgyne. Paris, 1891.

Платон 1965 — *Платон.* Избранные диалоги / Сост. В. Асмуса. М., 1965.

Андрогины: платоновский миф в концепции декаданса Жозефена Пеладана

В статье исследуется творчество некогда знаменитого, но забытого уже в конце его жизни французского писателя Жозефена Пеладана, в значительной мере проливающее свет на понятие декаданса во Франции 1880-х гг. Пеладан создает подробное описание эпохи и собственную концепцию выхода из нее, при этом значимую роль играют античные мифы и образы.

Ключевые слова: Пеладан, декаданс, мифы Древней Греции, андрогин, Эрот, Геракл, Артемида.

The Androgyny: Platonic Myth in J. Péladan's Concept Of Decadence

The paper explores the literary works of Josephin Péladan, a once famous French writer forgotten at the end of his life. His works elucidate the conception of Decadence in France in 1880s. Péladan provided a very detailed description of the age, the ways of overcoming it and the important role played by ancient myths and images.

Keywords: Péladan, decadence, ancient Greek mythology, androgyne, Eros, Hercules, Artemis.

Д.В. Золина (Москва)

Рецепция орфических мистерий в стихотворениях В.Я. Брюсова

Актуализация античной культуры на рубеже XIX–XX вв. повлекла за собой бурный процесс художественной рефлексии в творчестве поэтов Серебряного века. К образам античных божеств и героев обращались многие символисты, особенно востребован стал образ Орфея, воспринимаемый символистами как теург, посвященный в тайны мира, как пример силы искусства и творческой потенции поэта. К образу Орфея обращались И. Анненский, К. Бальмонт, А. Белый, А. Блок, В. Брюсов, Вяч. Иванов, О. Мандельштам, В. Соловьев, М. Цветаева и многие другие писатели рубежа веков.

С конца 1890-х гг. в творчестве Брюсова, особенно в поэзии, наблюдается неугасающий интерес к мифам об Орфее, орфическим мистериям, сюжетам о путешествиях в загробный мир (стихотворения «Уныние», 1893; «...я вернулся на яркую землю...», 1896; «Орфей», 1903; «Орфей и аргонавты», 1904; «Орфей и Эвридика», 1904; «Ученик Орфея», 1918 и др.). Среди доступных в Серебряном веке источников мифов об Орфее и Дионисе и сведений об орфических мистериях можно выделить труды и переводы Ф.Ф. Зелинского («История античной культуры», «Древнегреческая религия»), лекции по античной культуре И.Ф. Анненского, лекции Вяч. Иванова о Дионисе («Эллинская религия страдающего бога»), «Диалоги» Платона, «Метаморфозы» Овидия, «Историю» Геродота, «Метаморфозы» Апулея, сборник орфических гимнов, приписываемых авторству самого Орфея, и др. Одним из эзотерических источников о тайном содержании и смысле орфических мистерий и роли Орфея в истории человечества являлись произведения Э. Шюре, чьи работы изучал Брюсов при создании «Огненного ангела». Шюре причислял Орфея к лиге Великих Посвященных и считал, что Орфей был «Учителем, раскрывающим значение небесного Диониса» (Шюре 2008, с. 200).

Орфей считался посвященным в Самофракийские мистерии, учредителем вакхических оргий и мистерий в честь Диониса, хотя, согласно мифам, почитал не его, а Гелиоса, которого называл Аполлоном. Сами мистерии не были прикреплены к конкретной местности, и возникшее религиозно-философское учение орфизма распространялось в разных городах, где его адепты, называвшие Орфея своим учителем, рассказывали об умирании и воскресении Диониса, проповедовали нравственную чистоту и мистериальный путь духовного восхождения. В своем исследовании орфизма А.Ф. Лосев выделяет главную составляющую «мировой мистерии»: «Последнее, предельное, субстанциальное воссоединение с Загреем может произойти только в результате физического, материального поглощения материальным миром всеединящего Загрея. Отсюда — дальнейший и самый центральный акт этой мировой мистерии, по учению орфиков: это — растерзание Диониса — Загрея Титанами и пожирание его ими. Здесь сразу достигалась двоякая цель: Дионис входил во все бесконечно малые части мироздания, а мироздание приобщалось божественному всеединству, чем и расплавлялась титаническая глыбообразность изолированно-непроницаемого бытия. Отныне мир уже не есть мертвая глыба или совокупность мертвых глыб. В его жилах теперь течет единая, все воссоединяющая с единым кровь абсолютных проникновений; и каждый атом бытия отныне уже не просто титаничен, но и дионисичен одновременно» (Лосев 1996, с. 182). Лосев полагал, что мистерия страдающего бога (Озириса, Диониса, Орфея, Христа...) является объединяющим мотивом духовного восхождения к чувству всеединства в культах Греции, Египта и многих стран Востока: «Орфическая философия Загрея отражает собой очень древнюю, восходящую к критской культуре, сугубо мистическую и даже мистериальную мифологию страдающего и воскресающего божества. Такую мифологию находим не только на одном Крите; полная ей параллель дана и в египетском Озирисе, и во фригийском Аттисе, и в финикийском Адонисе, и в малоазиатском Сабазии» (там же, с. 183).

Для Серебряного века большое значение имело слияние мотива нисхождения/восхождения Орфея, разыгрываемого в орфических мистериях, с идеей смерти/воскресения в христианстве. Слияние Орфея с Христом повлекло особенное, обновленное восприятие роли поэта: «Трактовка мифологем нисхождения/восхождения как смерти/воскресения христианизирует миф об Орфее. Образ героя тем самым соотносится с архетипом Спасителя. Отождествление Орфей — Христос, безусловно, представляется концептуальным. Оно дает ключ к пониманию еще одной грани смысла, вкладываемого в понятие “поэт” на рубеже веков. Истинный поэт — и Орфей, и Христос, и абсолют поэта, и абсолют человека, это синтез двух абсолютов, их апогей» (Гримова 2006, с. 102).

В лекциях об античной культуре И.Ф. Анненский говорит о том, как проходили орфические мистерии, о месте их проведения, особенностях почитания Диониса посвященными и их благоговейном отношении к достигаемым в мистериях знаниям: «Таким образом, фракийский Дионис, великий бог природы, чтился двояко: сила его встречала две формы человеческой энергии. С одной стороны — экстазом на оргиях люди <...> стремились обладать силой Диониса. С другой — тот же Дионис умилостивился пиром, бог обрядно символизировался миром Душ, над которым он царит...» (Анненский 1909, с. 66). Также Анненский упоминает и об идее бессмертия души, проповедуемой во фракийских мистериях.

Посвящаемые в таинства ассоциировали себя с героями мифов — Орфеем, Дионисом, Эвридикой, что позволяло им символически переродиться в духовном плане. Орфические мистерии объединяет с египетскими и Элевсинскими мистериями наличие общих основополагающих мотивов: страдающего бога, духовного нисхождения и восхождения, постижения тайных знаний о мироустройстве, символического умирания и возрождения.

Брюсов не пытался реконструировать в поэзии сами орфические мистерии как практический ритуал, со всеми подробностями и последовательностью действий.

Брюсов воспринимал мистерию более широко и метафорично, а именно — как универсальный способ познания мироустройства и духовного обновления через символическое, внутреннее проживание опыта мифологических героев, который раскрывается в сакральной истории — ключевом мистериальном мифе.

Орфей в восприятии раннего Брюсова — тонко чувствующий юноша, предвидящий одиночество и муки. В стихотворении «Уныние» (1893) лирический герой ассоциирует себя с Орфеем, указывая на мистериальность своего путешествия в иной мир:

> ...Пусть во *мраке неуверенном*
> Плачут призраки вокруг,
> *Пусть иду, в пути затерянный,*
> *Через темный, страшный луг.*
>
> И тогда, обманам преданный,
> Счастлив грезою своей,
> *Буду петь мой гимн неведомый,*
> *Скалы движа, как Орфей!*
> (Брюсов 1973, с. 35; курсив мой. — Д. З.)

Путь лирического героя подобен испытаниям посвящаемых в мистерии: они должны были пройти в темноте по неизвестной тропе, сопровождаемые страшными звуками, чтобы внутренне пережить мистерию нисхождения Орфея в загробный мир и восхождения. Лирический герой растерян, он пытается убедить себя и возродить в себе прежнюю веру, преодолеть страх и уныние. Он, как и Орфей, предвидит потерю, одиночество и отрешенность от земного мира, а также свое духовное преображение, которое ему еще только предстоит. Через проникновение в переживания посвящаемого ученика лирический герой познает самого себя, свои возможности. Это не просто аллегория, но восприятие душевных переживаний и своего пути как духовной мистерии, выраженной в отождествлении себя с Орфеем. Даже предвидя и предчувствуя мучительные события, Орфей не

отрекся от предначертанного; так и лирический герой Брюсова, обуреваемый унынием, печалью и чувством одиночества, пытается найти путь духовного возрождения, держа в памяти светлый образ Орфея.

«Темный, страшный луг», через который идет лирический герой, является загробным миром, символом которого в некоторых стихотворениях Брюсова стал цветок асфоделя. Например, в «Орфее и Эвридике» (1904) возлюбленная Орфея указывает на свою принадлежность к миру мертвых так: «Что весна, — кто видел севы / Асфоделевой страны!» (там же, с. 388). Стихотворение «...я вернулся на яркую землю...» (1896), которое уже одним своим названием воскрешает в памяти образ Орфея и его путешествие в ад, повествует о жизни героя после посещения загробного мира:

...Я вернулся на яркую землю,
Меж людей, *как в тумане*, брожу...
<...>
Не забыл я полей асфоделей,
Залетейских немых берегов.

И в сияньи земных отражений
Мне все грезятся — ночью и днем
Проходящие смутные тени,
Озаренные тусклым огнем.
(Там же, с. 124; курсив мой. — Д. З.)

Как и в стихотворении «Орфей и Эвридика», автор дает понять, что невозможно остаться прежним после общения с миром мертвых: увиденное и пережитое заставляет иначе воспринимать земную жизнь и весь мир в целом. О.А. Гримова говорит о «ницшеанском оттенке» в поэтической рецепции Брюсовым образа Орфея: «Брюсовский Орфей всецело принадлежит такой действительности, которая, по определению Ницше, “образована аполлоновским импульсом красоты” и словно “прикрывает некую невидимую вторую действительность”, дионисийскую, иррациональную, знающую “все

горести и ужасы бытия”» (Гримова 2006, с. 98). Из этого знания об ином бытии, о космосе и всем мироустройстве возникает граница, определяющая отношения лирического героя с другими персонажами: «По Брюсову, самая прочная граница, разделяющая влюбленных, — разная глубина знаний о космосе. Эвридика знакома с его “сумеречной” стороной. С ее точки зрения, Орфеевы представления о реальности “поверхностны” <...>. Герои, находящиеся по разные стороны этой гносеологической границы, словно говорят на разных языках, не понимают сказанное друг другом (“Помню сны, — но непостижна, / Друг мой бедный, речь твоя”), их сознание и способы восприятия также детерминированы оппозиционностью режимов существования» (там же, с. 98–99). Поэтому в стихотворении «...я вернулся на яркую землю...» лирический герой тоже перестает принадлежать уже обесценившемуся для него земному миру. Нисхождение к «полям асфоделей» и восхождение на «яркую землю» являются мистерией лирического героя, посвящением в трансформирующие сознание и душу знания о загробной жизни. Асфодель становится символом не только иного мира, но и «области грез» лирического героя, взывающего к «немой красоте» в стихотворении «К прошлому» (1897):

...Я, *как жрец*, воссылаю моленья
Безответной, немой красоте.

Здесь, за гранью причин и целей,
Погасает ненужный вопрос.
И нетленный цветок асфоделей —
Вот символ области грез.
(Брюсов 1974, с. 243; курсив мой — Д.З.)

Лирический герой, молясь, чувствует новые дали в этом молитвенном откровении, его сознание и внутренний взор приближаются к миру «за гранью причин и целей», миру ирреальному. Стремление к нему лирического героя Брюсова сближает его с Орфеем и мистериаль-

ной традицией духовного восхождения. Интерес автора к мистериальному путешествию в загробный мир актуализует образ Данте как посвященного, пережившего духовное перерождение после посещения ада («Данте», 1898; «Данте в Венеции», 1900; «Больше никогда», 1914; «Вскрою двери», 1921 и др.).

Идентификация себя с Орфеем позволяет лирическому герою Брюсова понять собственное предназначение как поэта. Название стихотворения «Ученик Орфея» (1918) указывает на отождествление лирического героя с адептами орфического учения. Проявляются внутреннее напряжение, одиночество, отрешенность от земного мира и нарастающее предчувствие мук, что выражено в оборванности реплик и в звуковых приемах (таковы, например, аллитерации на звук «р», усиливающие картину мучительной смерти разорванного Орфея и кровожадности вакханок):

...Орфей, сын бога, мой учитель,
Меж тигров так когда-то пел...
Я с песней в адову обитель,
Как он, сошел бы, горд и смел...

Но диким криком гимн Менады
Покрыли, сбили лавр венца;
Взвив тирсы, рвали без пощады
Грудь в ад сходившего певца.

Так мне ль осилить взвизг трамвайный,
Моторов вопль, рев толп людских?
Жду, на какой строфе случайной
Я, с жизнью, оборву свой стих.
(Брюсов 1974, с. 10; курсив мой. — Д.З.)

Последние строки выражают апатию и разочарование лирического героя, его непонятость людьми: если Орфей — сын бога, великий учитель — был растерзан бешеными менадами, то что говорить о поэте современности?

В восприятии Брюсова Орфей предстает не только священной жертвой, но и одиноким странником на пути восхождения, посвященным, чья жизнь и смерть завораживают поэта-символиста, вызывают мощную рефлексию и даже признание себя учеником Орфея. Автор концентрируется в своей творческой рецепции на процессе мистериального *познания*, ведущего через нравственное очищение и страдание к духовному обновлению.

Литература

Анненский 1909 — *Анненский И.Ф.* Лекции по античной литературе. СПб., 1909.

Брюсов 1973 — *Брюсов В.Я.* Собр. соч.: В 7 т. / Под ред. П.Г. Антокольского и др. Т. 1. М., 1973.

Брюсов 1974 — *Брюсов В.Я.* Собр. соч.: В 7 т. / Под ред. П.Г. Антокольского и др. Т. 3. М., 1974.

Гримова 2006 — *Гримова О.А.* Античный герой в художественной системе русского символизма: особенности эстетической и творческой рецепции: дис. канд. филол. наук. Армавир, 2006.

Зелинский 1996 — *Зелинский Ф.Ф.* Религия эллинизма. Томск, 1996.

Лосев 1996 — *Лосев А.Ф.* Мифология греков и римлян. М., 1996.

Шюре 2008 — *Шюре Э.* Великие Посвященные: очерк эзотеризма религий. М., 2008.

Рецепция орфических мистерий в стихотворениях В.Я. Брюсова

В статье рассматривается творческая рецепция образа Орфея и орфических мистерий в поэзии В.Я. Брюсова. В его стихотворениях, актуализирующих этот образ, прослеживаются мистериальные мотивы духовного преображения, нисхождения в загробный мир, а затем восхождения, приобщения к тайным знаниям. Познание как необходимый элемент самоидентификации и духовного обновления — ключевой момент брюсовской рецепции.

Ключевые слова: Брюсов, Орфей, античные мистерии.

Reception of the Orphic Mysteries in the Poems by Valery Bryusov

The paper explores the creative reception of the image of Orpheus and of Orphic Mysteries in the poetry of V. Bryusov. The mysterious motives of spiritual transformation, the descent into the underworld and subsequent ascent, and mystic knowledge acquisition appear in his poems featuring Orpheus. Cognition as a necessary element of self-identification and spiritual renewal is a key moment in Bryusov's reception.

Keywords: Bryusov, Orpheus, ancient mysteries.

А.В. Леонавичус (Москва)

Дионисийский танец в «Снежной маске» Александра Блока

Исследование
выполнено за счет гранта
Российского научного фонда
(проект № 14-18-02709)
и в ИМЛИ РАН

Историю знакомства А. Блока с работами Ф. Ницше описал В.М. Паперный (Паперный 1979). Согласно исследователю, Ницше не повлиял на становление молодого поэта: идеи философа заинтересовали Блока лишь в 1906 г. под влиянием общения с Вяч. Ивановым. Только в декабре 1906 г., незадолго до создания первого стихотворения «Снежной маски», Блок читает и конспектирует отдельные места «Происхождения трагедии» Ницше (Блок 1965, с. 78–84).

В научной литературе (Паперный 1979; Минц 2000; Минц 2004; Клюс 1999) сложилось представление, что Блок воспринимал идеи Ницше не непосредственно, а в связи с поэзией и статьями Иванова. Переклички поэтических текстов Блока не с идеями Ницше, а с образной системой его произведений до некоторых пор не привлекали внимания исследователей. Первую попытку обнаружения и анализа такого рода схождений предпринял А.В. Лавров (Лавров 1991). Работа исследователя опровергает устойчивое мнение о том, что «“блоковский Ницше” чаще всего не автор “Так говорил Заратустра”, а Ницше “Рождения трагедии из духа музыки”» (Минц 2000, с. 626).

В настоящей статье я постараюсь показать, какие идеи и образы Ницше могли повлиять на становление мотива танца в цикле Блока «Снежная маска», где он играет существенную роль; создание цикла совпадает по времени с чтением и конспектированием Блоком «Происхождения трагедии» Ницше и с тесным общением поэта с Вяч. Ивановым.

Интересно, что в воспоминаниях В.П. Веригиной о зиме 1906–1907 гг. — времени дружеских отношений Блока с актерами театра Комиссаржевской — встречи с поэтом неизменно называются «снежными хороводами» и «плясками». При этом Веригина подчеркивает их иллюзорный, всегда творческий характер: «Серпантин его поэзии обвился вокруг меня. Скоро он должен был опутать

остальных участников *снежных плясок, предводителем которых стал веселый двойник Блока*»; «Этот вечер можно считать началом тесной дружбы Александра Блока с небольшой группой актеров, которая впоследствии принимала участие *в его “снежных хороводах”*» (Веригина 1974, с. 88, 89; здесь и далее курсив везде мой. — *А.Л.*). «Мейерхольд <...> был созвучен *блоковскому хороводу* и, как все мы, жил двойной жизнью: одной — реальной, другой — *в серебре блоковских метелей*»; «...Блок, а вместе с ним и все *мы жили в кружении карнавала ночных таинственных фантазий и в повседневной действительности непрерывно в течение целого периода*» (Театральные воспоминания о Блоке 1961, с. 326).

Вторая, творческая реальность, созданная Блоком, описывается Веригиной как сон, видение или игра: «...с вечера бумажных дам *мы вступили в волшебный круг игры*»; «Те два театральных сезона *были незабываемым, чудесным сном* для всех причастных *снежным, ослепительным видениям Блока*» (Веригина 1974, с. 108, 123).

Часто актриса иллюстрирует свои воспоминания цитатами из «Снежной маски» — как будто в подтверждение мысли о раздвоенности реальности на искусство и жизнь, поэзию и будни. Кроме того, она подчеркивает, что жизнетворческий импульс исходил от самого поэта. Метафора пляски, которую Веригина предложила для описания зимних свиданий с Блоком, безусловно, сложилась под влиянием его поэзии и, прежде всего, «Снежной маски», прочитанной участникам «снежных видений» еще в начале их дружбы с поэтом, 13 января 1907 г.

Пляска, забвение будней, чувство единения с другими — перечисленные мотивы воспоминаний являются приметами дионисийского экстаза, который может быть достигнут и выражен танцем. Сравним описание экстатического состояния в «Происхождении трагедии» Ницше: «То *восторженное состояние*, в которое приводит культ Диониса и в котором *уничтожаются все обычные пределы и границы бытия*, заключает в себе какое-то *усыпляющее* начало, и *в это усыпление погружается все, пережитое человеком в его прошлом*. <...> *пропастью забвения отделяются один от другого два мира — мир будничной действительности и мир действительности в духе Диониса*»

(Ницше 1900, с. 87). Таким образом, Блок для участников тех событий являлся не только автором «метельных» циклов, но и творцом поэтизированной «снежной» реальности, в которую он перенес своих друзей. В этой поэтизации не последнюю роль сыграл дионисийский миф.

Уже в первом разделе цикла («Снега») мотив танца представлен как движение героев внутри снежного мира: «И снежные брызги влача за собой, / Мы летим в миллионы бездн»; «И снежных вихрей подъятый молот / Бросил нас в бездну»; «Над бескрайними снегами / Возлетим»; «Чтоб лететь стрелой звенящей / В пропасть черных звезд»; «Мы — в лунном круге! / Мы — в бездне звездной!»; «Рукою, подъятой к тучам, / Ты влечешь меня к безднам» (Блок 1997, с. 144, 146, 154, 155, 159, 158).

Отметим повторяющиеся детали и мотивы: движение героев связано с быстрым полетом в бездну ночного звездного неба. Перемещение героев сопровождается движением снежной стихии, которое может быть рассмотрено как самостоятельный танец: «Снежная мгла взвилась»; «Глуби снежные вскрываются»; «Звезда сорвалась»; «...звезда за звездой / Понеслась»; «Ветер взвихрил снега»; «Вейтесь, искристые нити»; «...вздымает вьюга смерч» (там же, с. 143, 144, 147, 148, 149, 157). Быстрое движение героев совершается в пространстве такого же динамичного мира, где нет ничего постоянного и единственного, а верх и низ легко меняются местами.

Такое качество мира описывается как желанное для переживания не только Вяч. Ивановым в статье «О нисхождении» (Иванов 1905, с. 34), но и Ницше в книге «Так говорил Заратустра»: «...так говорит птица-мудрость: “Знай, нет ни верху, ни низу! Бросайся всюду, вверх и вниз, ты свободный от тяжести!”» (Ницше 1903, с. 314). Для Ницше отсутствие ориентиров связано с отказом от старых ложных ценностей и центральной для его поэмы идеей смерти Бога. Неупорядоченный мир, по мысли философа, делает человека свободным и согласным принять мировой хаос: «О, братья мои, когда я велел вам разбить добрых и скрижали добрых: тогда впервые *пустил я человека плыть по его открытому морю*» (там же, с. 288). И для героя Блока отказ от привыч-

ных пространственных границ, полет в бездну совпадают с забвением прошлого, отрицанием старых ценностей — со «вторым крещением», после чего становятся возможными соединение со стихийной героиней, вхождение в ее мир.

Впечатление танца и особого подвижного состояния мира создается и за счет моментов вовлечения героя в движение снежной девы. Героине цикла подвластно пространство, стихия и герой, вступивший в ее метельный мир. Именно она становится причиной экстатического состояния героя: «Ты меня настигла. / Ты запрокинула голову в высь»; «Ты встаешь за мной вдали»; «Ты надо мной / опрокинула свод / Голубой»; «Ты ль уводишь...»; «Рукою, подъятой к тучам, / Ты влечешь меня к безднам!» (Блок 1997, с. 144, 146, 154, 158).

Таким образом, танец героев есть дионисийский экстаз, отделяющий танцующих от реального мира. В «Происхождении трагедии» такое состояние тоже достигается песней и пляской: «При помощи пения и танцев человек является как бы *членом общества высшего порядка*: он разучился и ходить, и говорить и, *танцуя, близок к тому, чтобы взлететь на воздух* <...> ...*полное блаженства освобождение* первобытного целого является здесь *под видом опьянения*» (Ницше 1900, с. 38–39).

У Ницше в танце человек настолько освобождается от реальности и даже своего тела, что почти способен взлететь. Хотя герой Блока практически всегда пребывает в движении только вместе с героиней — без нее он скорее неподвижен и явлен как наблюдающий, сознающий, чувствующий или вспоминающий: «И вновь *вдыхаю, не любя*, / Забытый *сон* о поцелуях»; «И как, *глядясь* в живые струи, / *Не увидать* себя в венце? / Твои *не вспомнить* поцелуи?»; «На снежно-синем покрывале / *Читаю* твой условный знак» (Блок 1997, с. 143, 154), — но единственное его самостоятельное движение связано как раз с готовностью взлететь: «Крылья легкие раскину, / Стены воздуха раздвину, / Страны дольние покину» (там же, с. 149), что сближает его состояние с экстатическим переживанием, описанным Ницше. Это стихотворение Блока («Крылья») оканчивается мотивами опьянения, связанными с культом Диониса: «И расплеснут меж мирами, / Над забытыми пирами — / Кубок долгой страстной ночи, / Кубок темного вина» (там же).

Однако нетрудно заметить разницу изображения опьянения и родственного ему экстаза у Блока и Ницше. Дионисийское опьянение у Ницше означает забвение себя и слияние с другими людьми через природу как общий источник. Между тем, у Блока экстаз, опьянение и танец ассоциируются со страстной любовью к женщине, с желанием слиться именно и только с ней, раствориться и погибнуть в ее мире, тогда как в «Происхождении трагедии» танец — всегда хоровод, где человек соединяется не с возлюбленной, а с целым коллективом. Здесь не лишне вернуться к воспоминаниям Веригиной, где пляска объединяла не только отдельные влюбленные пары, но всех участников дружеского кружка.

Исследователи влияния Ницше на Блока отмечали, что эротическое, нехарактерное для Ницше, отношение поэтического «я» к миру Блок воспринимает через Вяч. Иванова (Паперный 1979, с. 95). Однако страсть как дионисийское состояние выхода за грани существования и проникновение в последние тайны жизни изображается, например, и в статье Брюсова «Вехи»: «*Страсть* в самой своей сущности *загадка; корни ее за миром людей, вне земного, нашего*. Когда страсть владеет нами, *мы близко от тех вечных граней*, которыми обойдена наша <...> вселенная. *Страсть — та точка, где земной мир прикасается к иным бытиям, всегда закрытая, но дверь в них*» (Брюсов 1904, с. 25).

Но и у самого Ницше в «Так говорил Заратустра» жизнь, радость, мудрость и счастье описываются как женщины, капризные, прихотливые и неверные, а отношение героя к ним — как отношение страстной любви-ненависти, поиска, обретения и вновь потери. В книге есть глава, где Заратустра поет песню о танце с женщиной-жизнью. Стоит отметить ряд совпадений со «Снежной маской». Во-первых, это оксюморонное сочетание сверкающих и темных глаз героини: «Не так давно заглянул я *в глаза твои, жизнь: золото сверкало мне в твоих темных, как ночь, очах*...» (Ницше 1903, с. 304); «В небе вспыхнули темные очи / Так ясно!»; «Из очей ее крылатых / Светит мгла»; «Снежный мрак ее очей»; «...горят и дремлют маки / Злых очей»; «Нет заката очам твоим звездным!»; «Тихо смотрит в меня, / Темноокая» (Блок

1997, с. 147, 156, 157, 158, 170). Во-вторых, в обоих случаях речь идет о страсти, сулящей гибель: «...золото сверкало мне в твоих темных, как ночь, очах, — мое сердце замерло от неги: — *золотой челнок* увидел я, на ночных волнах блистал он...» (Ницше 1903, с. 304)[1]; «Завела, сковала взорами / И рукою обвила, / И холодными призорами / Белой смерти предала»; «Нет исхода из вьюг, / И погибнуть мне весело. / Завела в очарованный круг, / Серебром своих вьюг занавесила» (Блок 1997, с. 169, 170). В-третьих, эта страсть сбивает с пути: «*Нечистыми взглядами — учишь ты меня кривым путям*; на кривых путях научается нога моя — коварству!» и «Куда влечешь ты меня теперь, чудо мое и неукротимая моя?» (Ницше 1903, с. 305); «Рая дщери! / Прочь! Летите прочь! / <...> В ледяной моей пещере — / Вихрей северная дочь!»; «И *твоя ли неизбежность / Совлекла меня с пути*?» (Блок 1997, с. 156, 169). В-четвертых, в облике героини прослеживаются приметы змеи: «К тебе прыгнул я: ты попятилась от прыжка моего; и на меня *засвистели змейки развевавшихся волос твоих*! От тебя и от змей твоих отпрыгнул я...» (Ницше 1903, с. 304); «Ты поселила в сердце страх / Своей улыбкою невинной / В *тяжелозмейных волосах*»; «Змеишься в чаше золотой» (Блок 1997, с. 143). В-пятых, героиня предстает колдуньей: «Для тебя, *чародейка*, пел я до сих пор...» (Ницше 1903, с. 306); «Очи *девы чародейной*» (Блок 1997, с. 149). В-шестых, происходит совмещение противоположных чувств в отношении к героине: «Вблизи *я боюсь тебя*, вдали *я люблю тебя*; твое бегство *манит меня*, твое заискивание *останавливает меня*: — я страдаю, но чего бы не вынес я охотно ради тебя! Чей холод воспламеняет, чья ненависть соблазняет, чье бегство связывает, чьи насмешки — волнуют!» (Ницше 1903, с. 305); «*Ты поселила в сердце страх... / Своей улыбкою невинной*»; «Я сам иду на твой костер! / Сжигай меня! / Пронзай меня» (Блок 1997, с. 143, 170)[2].

---

1 В «Так говорил Заратустра» образ челна связывается именно со смертью: «*Челн* готов, — он плывет *на ту сторону*, быть может, *в великое ничто*. <...> Никто из вас не хочет сесть в *челн смерти*!» (Ницше 1903, с. 278).

2 Эту же главу из книги Ницше А.В. Лавров сопоставил с другим блоковским циклом — «Заклятие огнем и мраком» (Лавров 1991).

Таким образом, дионисийский танец Блока есть символ гибельной страсти героя к снежной деве. При этом природа героини множественна: земная женщина, реальная Н.Н. Волохова, в поэзии перевоплощенная в снежную деву, стихию и саму смерть. Именно страсть в цикле становится дионисийским состоянием, которое открывает герою скрытую сущность мира — страдание и смерть, приобщая его через любовные муки к общей мировой жизни. Роль такого откровения о страдании как основе мира у Ницше играют музыка и культ Диониса: «Он [грек. — *А. Л.*] должен был знать <...>, что все его бытие <...> основано на *скрытом фундаменте страдания и познания и что этот фундамент, эта основа открываются ему в том, что относится к Дионису*» (Ницше 1900, с. 58–59).

В начале второго раздела блоковского цикла («Маски») герои попадают в комнатный, маскарадный мир. Эту смену пространства отмечала З.Г. Минц (Минц 1969, с. 63). В этом мире они впервые приобретают плоть и кровь — тело в маскарадном костюме. Герой предстает рыцарем, героиня — маской. Вокруг появляются другие ряженые персонажи. Общее движение и героев, и мира существенно замедляется: «Ночь сходила на чертоги, / Замедляя шаг» (Блок 1997, с. 160). С отчетливостью проявляется мотив иллюзии, видения или сна. В «Масках» и танцы будут иметь фантастический характер: «*Странных очерки видений* / В черных масках танцевали — / Были влюблены»; «Мы ли — *пляшущие тени?* / Или мы бросаем тень? / *Снов, обманов и видений* / Догоревший полон день» (там же, с. 165, 168). Важно подчеркнуть, что танец здесь впервые изображается как земной, маскарадный — всего лишь как проявление влюбленности.

Движение героя вновь совершается лишь в сфере его сознания и чувств, часто это движения сердца. Изображение его сердечных мук само по себе напоминает

Исследователь отметил портретное сходство героинь и общие приметы танца у Ницше и в названном цикле Блока; однако, поскольку эти приметы далеко не всегда совпадают с характеристиками танца в «Снежной маске», выводы исследователя здесь не цитируются.

танец, связанный с приятием и жаждой гибели: «...моя ли страсть и нежность / Хочет *вьюгой изойти?*»; «Тайно *сердце просит гибели. / Сердце легкое, скользи...*»; «Если *сердце хочет гибели, / Тайно просится на дно?*»; «Я *сердце вьюгой закрутил*, / Я *бросил сердце с белых гор*, / Оно лежит на дне!»; «И, *колеблемый вьюгами Рока*, / Я *взвиваюсь, звеня, / Пропадаю* в метелях» (там же, с. 169, 170). Нельзя не отметить, что сердце, просящее гибели, изобразил еще Ницше, причем как знак свободы и мужества: «Я люблю того, кто свободен сердцем и умом: так голова его есть только внутренность сердца его, а *сердце его влечет его к гибели*» (Ницше 1903, с. 14).

Таким образом, в «Снежной маске» танец, с одной стороны, символизирует экстатическое соединение героя с героиней-смертью, растворение в ее стихии. С другой стороны, танец является структурой самого снежного мира, всегда пребывающего в движении. Герой, вступающий в смертельный танец, принимает временный, полный страдания мир и свою страсть как наиболее подлинное его выражение. Своеобразный внутренний танец происходит и в душе героя — трепет одновременного переживания скорби и радости, страха и влюбленности. Во всех этих значениях танец является символом страсти, смерти, присутствия героя в неконтролируемом мире. Как всегда у Блока, можно говорить о полигенетичности мотива танца, на становление которого в «Снежной маске» повлияли не только работы Ницше, но и статьи и выступления Вяч. Иванова о дионисизме как состоянии культуры, мира и человека, а также, возможно, статьи Брюсова о страсти как выходе за предел эмпирии и проникновении в тайны инобытия.

Литература

Блок 1965 — *Блок А.А.* Записные книжки 1901–1920 / Под общ. ред. В.Н. Орлова. М., 1965.

Блок 1997 — *Блок А.А.* Снежная маска // Блок А.А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 1997. Т. 2. С. 143–171.

Брюсов 1904 — *Брюсов В.* Вехи // Весы. 1904. № 8. С. 21–28.

Веригина 1974 — *Веригина В.П.* Воспоминания. Л., 1974.

Иванов 1904 — Иванов В. Эллинская религия страдающего бога // Новый путь. 1904. № 1. С. 110–134.
Иванов 1905 — *Иванов В.* О нисхождении. Возвышенное, прекрасное, хаотическое — триада эстетических начал // Весы. 1905. № 5. С. 26–36.
Клюс 1999 — *Клюс Э.* Ницше в России. Революция морального сознания / Пер. с англ. Л.В. Харченко. СПб., 1999.
Лавров 1991 — *Лавров А.В.* Маргиналии к блоковским текстам. 2. Мотивы «Заратустры» в цикле «Заклятие огнем и мраком» // Александр Блок. Исследования и материалы. Л., 1991. С. 172–177.
Минц 1969 — *Минц З.Г.* Лирика Александра Блока (1907–1911). Специальный курс. Лекции для студентов заочного отделения. Вып. II. Тарту, 1969.
Минц 2000 — *Минц З.Г.* Блок и В. Иванов // Минц З.Г. Блок и русские писатели. СПб., 2000. С. 621–629.
Минц 2004 — *Минц З.Г.* Русский символизм и революция 1905–1907 годов // *Минц З.Г.* Поэтика русского символизма. СПб., 2004. С. 190–206.
Ницше 1900 — *Ницше Ф.* Происхождение трагедии. М., 1900.
Ницше 1903 — *Ницше Ф.* Так говорил Заратустра. СПб., 1903.
Паперный 1979 — *Паперный В.М.* Блок и Ницше // Ученые записки Тартуского государственного университета. Тарту, 1979. Вып. 23. С. 84–106.
Театральные воспоминания 1961 — Театральные воспоминания о Блоке В.П. Веригиной и Н.Н. Волоховой // Труды по русской и славянской филологии IV. Тарту, 1961. С. 304–378.

Дионисийский танец в «Снежной маске» А. Блока

В статье рассматривается влияние дионисийского мифа, созданного Ницше и трансформированного в работах Вяч. Иванова, на изображение танца в цикле А. Блока «Снежная маска».

Ключевые слова: танец, Дионис, Блок, Ницше, Вяч. Иванов.

A Dionysian Dance in A. Blok's «Snezhnaya Maska»

The article examines the influence of the Dionysian myth, created by F. Nietzsche and modified by Viach. Ivanov on the motif of dance in A. Blok's «Snezhnaya Maska» («Mask of Snow»).

Keywords: dance, Dionysus, Blok, Nietzsche, Viach. Ivanov.

О.А. Москаленко (Севастополь)

Мифология Венеры в ранней лирике Федерико Гарсиа Лорки

Федерико Гарсиа Лорка с детства интересовался античной мифологией и прекрасно разбирался в классической культуре. Юношеское увлечение античностью не исчезло со временем: в коротком эссе «Воздушные ступени» («Escala del aire»), написанном в нью-йоркский период (1929–1930), вполне зрелый поэт говорит об античной мифологии как о непременном условии гармоничного восприятия мира (García Lorca 2008b, p. 1260).

Античные мотивы в лирике Гарсиа Лорки неизменно привлекают внимание литературоведов, однако мы все же можем говорить о лакунах, связанных со спецификой публикации его творческого наследия. Исследователи подчас упускают из виду ранние стихи Гарсиа Лорки, вышедшие в свет лишь в 1994 г. под названием «Неизданные юношеские стихи» («Poesía inédita de juventud»). Эти 155 стихотворений создавались в период с 1918 по 1920 г., но не были включены в сборник «Книга стихов». Между тем, именно в юношеской лирике очерчиваются контуры того особого мировосприятия, появляются те мотивы и образы, которые позже создадут самобытного испанского поэта. Именно на этих первых стихах будет сосредоточено наше внимание.

Античный контекст в раннем поэтическом творчестве Гарсиа Лорки соотносится с влиянием на него основоположника латиноамериканского модернизма Рубена Дарио. И хотя не в последнюю очередь его привлекала откровенная сексуальная направленность лирики никарагуанца, творческая связь поэтов гораздо сложнее и зиждется на общем мировоззрении, которому присущи вечные конфликты аполлонического и дионисийского начал, языческого и христианского. Они красной нитью пройдут через творчество Гарсиа Лорки, став неотъемлемой частью сложного, многогранного и болезненного процесса индивидуации, поиска внутреннего «я» и гар-

монии с внешним миром, воплощающегося во многих магистральных темах и образах. Среди них — переплетение античной и христианской мифологии, в частности, образы Эроса и Афродиты/Венеры, с одной стороны, и Христа и Девы Марии, с другой.

Отметим, что в стихах Гарсиа Лорка преимущественно упоминает античных божеств под латинскими именами, что, впрочем, не удивительно: испанский читатель того времени знакомился с античным наследием в переводах Луиса Сегалы, который называл богов и героев римскими именами — только в 1927 г. переводчик в «Полном собрании сочинений Гомера» стал использовать греческие имена. В книге «Федерико и его мир» Франсиско Гарсиа Лорка упоминает, что одной из любимейших книг его брата была «Теогония» Гесиода 1910 г. издания (García Lorca 1981, p. 100), поэтому вполне объяснимо абсолютное преобладание в лирике Гарсиа Лорки имени Венеры (Venus), а не Афродиты. Богиня появляется у него в разных обликах: это и Венера Милосская («la gran Venus de Milo»; García Lorca 1994, p. 54), и Филомедея (Filomnedes), и Галатея (Galatea), и Венера-Афродита (Venus Afrodita); иногда поэт не называет ее прямо, а дает аллюзии на мифы, связанные с богиней, как, например, в стихотворении «Легенда камней» («La leyenda de las piedras»), где в памяти лирического героя оживает легенда о сбросившейся с Левкадской скалы Афродите. Встречается ее имя и в производных — например, в прилагательном *afrodisíaco*.

Однако Венера в поэтическом универсуме Гарсиа Лорки далека от несколько кокетливой ее трактовки в гомеровском эпосе. Речь вовсе не о дочери Зевса и Дионы — Федерико Гарсиа Лорка обращается к гесиодовской версии рождения Венеры из отсеченных гениталий Урана. О том, что именно «Теогония» Гесиода является основополагающей для интерпретации мифа о Венере в раннем творчестве Гарсиа Лорки, говорят не только многочисленные заимствования мотивов, но и прямые указания, которые молодой поэт дает как в прозаических «Впечатлениях и пейзажах», так и в лирике. Например,

в стихотворении «Религия будущего» («La religión del porvenir») он на свой лад пересказывает некоторые античные сюжеты, прямо указывая на их источник: «En el rojo jardín del cerebro de Hesiodo // Relumbró la celeste visión» (García Lorca 1994, p. 101).

Стихотворение «Утро» («Mañana») воспевает воду — один из четырех первоэлементов, оживляя языческую и христианскую мифологию, снимая вековую шелуху внешней атрибутики и обнажая истинную суть: любовь, которая порождает вечность. Но поэт не ставит целью отречься от культурного наследия — напротив, он демонстрирует, что, лишь впитав его в полной мере, мы поймем главное. Гарсиа Лорка заостряет внимание на том, что Венера рождена водной стихией, связывает языческое и христианское: как, делая глоток воды, мы пьем суть любви, так же, делая глоток вина во время христианских обрядов, мы пьем кровь Христову, который тоже — любовь.

Совокупность элементов конструируемого автором мифа позволяет с уверенностью сказать, что Венера Гесиода привлекает молодого, ищущего себя поэта в первую очередь как воплощение жизни, рожденной без женского участия. Именно она, Венера Урания, в XIX в. становится символом так называемой «извращенной» любви — уранизма, нивелирующего разницу между полами. Но стоит вспомнить «Пир» Платона, где он восхваляет «небесную Афродиту» и «небесного Эрота», противопоставляя их Афродите и Эроту «пошлым»: главное достоинство Афродиты Урании (небесной) в том, что она причастна исключительно мужскому началу. Поэт не случайно указывает на то, что Венера зародилась в море, подчеркивая, какая именно версия появления богини на свет ему близка: так, в стихотворении «Море» («Mar») Венера есть андрогин, средоточие гармонии мироздания, самое сокровенное в душе, звезда (García Lorca 2008a, p. 274).

Чем старше становился поэт, тем в большей мере миф о Венере наполнялся в его лирике собственным авторским содержанием. Перед нами предстают тер-

зания личности, ищущей свою судьбу. В основе стихотворения «Настоящие песни» («Canciones verdaderas») — символическое путешествие с аллюзиями на плавание аргонавтов, на странствия Одиссея. Корабль обозначает пространство перехода, которое не принадлежит ни стихии земли, ни стихии воды, а пребывание на нем подобно нахождению между жизнью и смертью. Поэт стоит перед выбором: он страдает от любви, которая уничтожает вместо того, чтобы порождать. Лирический герой, выбирающий путь запретного чувства, ведущий к забвению, отождествляет себя со стареющим, истекающим кровью Аполлоном. Насыщенность текста образами античной мифологии (Аполлон, Купидон, Венера-Афродита, Аврора, сирены) в некотором роде подчеркивает силу фатума, но главная их роль в другом: все они связаны семой «любовь». Пространство, где находится лирический герой, пропитано чувственностью, от которой он не способен отказаться. Внутренний конфликт Лорки-христианина и Лорки-язычника проявляется все ярче. Судну не суждено пристать к берегу: отказываясь от «божественной установки» («templo»), женщины («rosa marchita»), путешественник «выпадает» из циклического времени и оказывается обречен на вечные блуждания во мраке. «Рассвет — Весна — бессмертие» не настанут, потому что невозможно продолжение в детях, сотворение нового.

Схожий мотив отсутствия света и прерванного жизненного цикла звучит в «Песне отчаяния» («Canción desolada»). Поэт выстраивает две траектории, связанные с генезисом поэтического слова: один путь — легкий и привычный, второй же принять под силу не каждому. Чем старше становится Гарсиа Лорка, чем лучше понимает себя, тем заметнее и болезненнее оказывается трещина в сознании Лорки-человека и Лорки-поэта. Истины, рано или поздно открывающиеся по-настоящему талантливым поэтам, проясняются для Гарсиа Лорки, когда он начинает принимать собственную непохожесть на других; осознание человеческой индивидуальности порождает индивидуальность поэтическую. Путь

поэтов «с фальшивой лирой»[1], их «прекрасные песни», «розы, слезы и туманы», «женские поцелуи» и «выдуманные страсти» для него неприемлемы. Но и свою, пока еще «редкую» или «непривычную страсть» («rara pasión»), поэт не готов принять безоговорочно: кажется, она изгоняет его из яркого, шумного мира людей и переносит в онирический, призрачный.

Конфликт дионисийского и аполлонического, христианского и языческого так и не будет разрешен поэтом до конца жизни; да и вряд ли имеет смысл искать победителя в противостоянии двух мировоззрений, ведь именно оно породило целую плеяду ярких образов. Так, в «Балладе о Красной Шапочке» перед героиней предстают и христианские святые, и языческие боги: первые дремлют на заброшенном чердаке, вторые — безжизненные статуи. Но все же выясняется, что люди сберегли память о некоторых из них: в Венере и Амуре «сохранилось горение духа», взгляды неразлучной пары наполнены жизнью, в отличие от «сонных глаз» забытых святых. И уже не Амур и Венера разжигают в людях огонь любви, как было в древних мифах, а сами люди на земле еженощно завоевывают право на любовь, тысячами «взглядов-светляков» поддерживая жизнь в античных статуях. Поэт говорит о том, что отказ от античной телесности, сдерживание Эроса-Амура приводит к катастрофическим последствиям. В более лиричной форме эта мысль подается в стихотворении «Сумерки» («Crepúsculo»): по мнению поэта, когда «умирает Венера, и Эрос уходит <...>, сразу наступает ночь нашего последнего дня» (García Lorca 1994, p. 98–99). Усмирение плоти делает мир монохромным, лишает его цвета и света: «размытые цвета», «холодный туман», «молчаливые тени», «серая тоска», «черный грохот» — сумерки, поющие «Мизерере» по плоти, несут с собой смерть.

Та же монохромность доминирует в стихотворении «Дуэт для виолончели и фагота» («Dúo de violonchelo y fa-

1 Здесь и далее подстрочные переводы из стихотворений Гарсиа Лорки принадлежат автору статьи.

got»): чернота окутывает сердце, искажая черты Венеры («Venus aparece horrible»; ibidem, p. 132), но речь идет уже не о личной катастрофе индивида, а о всеобщем Апокалипсисе («У nada existe, nada existe»; ibidem, p. 133).

В поэтическом мире Гарсиа Лорки непременным атрибутом Венеры является свет. Монохромному миру «Сумерек» противопоставлен осязаемый, полноцветный мир «Летних вечеров» («Tardes estivales»), буквально залитый кроваво-золотым светом заходящего солнца — цветом Венеры-Афродиты: «серо-красные облака», «одиночество в позолоте», «аккорды живого золота», «кровавые, мерцающие золотом глубины», «красное опустошение», «желтые розы» и, наконец, содержимое огромной амфоры (а что еще, как не золотистое масло или рубиновое вино может оказаться в амфоре?) смывают «голубые добродетели». На празднике плоти правят бал Венера и Пан (ibidem, p. 49). Ассоциативная цепочка Венера — Пан — плоть (Venus — Pan — carne) оказывается единственно верной в ранней лирике Гарсиа Лорки, при этом поэт неизменно подчеркивает закрепленную веками и разными мифологиями связь плоти и крови.

У Гарсиа Лорки часто сочетаются античные мотивы и элементы сугубо испанского фольклора: на фоне цветущей весны, летней жары «триумф плоти» выглядит совершенно естественным. Смена времен года меняет женщину: Весенняя Венера обязательно станет матерью (ibidem, p. 236). В «Восточной песне» — стихотворении, наполняющем символическим содержанием самые обыденные вещи (колос, оливу, яблоко, апельсин, лозу, каштан, желудь), — особое место занимает плод граната: именно он, как «средоточие крови», является «сестрой Венеры по плоти», «светом жизни», «женщиной среди фруктов». Этот фрукт считается одним из символов Венеры — гранат она подарила обитателям Кипра, впервые ступив на его землю из морской пены.

Как видим, Гарсиа Лорка смело мифологизирует: он не просто опирается в своих стихах на историю, рассказанную Гесиодом, но и расширяет ее, наполняя собственным содержанием. В стихотворении «Козел» («El macho

cabrío»), завершающем «Книгу стихов», вместе с Афродитой из пены морской, которая на самом деле — кровь и семя Урана, рождается ненасытный козел, «сын Пана», «воплощение былых сатиров», средоточие чувственности, «чья жажда секса никогда не угасает» («Tu sed de sexo / Nunca se apaga»; García Lorca 2008a, p. 288). В предисловии к сборнику говорится, что «Книга стихов» полна юношеского пыла, терзаний. Однако она вместила всего лишь треть стихов, написанных в период с 1917 по 1921 г. — самых сдержанных. Почти все стихотворения, на создание которых Гарсиа Лорку вдохновила античная мифология, остались тогда в архивах. И лишь последнее, «Козел», взорвалось откровенным эротизмом: каждая строка кричит о том, что лирический герой ищет плотского удовлетворения, а контекст не вызывает сомнений, какие именно удовольствия ему ближе. Здесь и старик Анакреонт, воспевавший однополую любовь, и Венера под именем Филомедеи (Filomnedes), что означает «созданная из срамных частей» («Теогония»).

Многочисленные примеры идентификации лирического героя с мифологическим козлом — Паном (наиболее прямо об этом говорится в стихотворении «Сон» 1919 г.) указывают в том числе и на его острую потребность самоидентификации с Венерой, которая позволит оказаться в античном каноне, где гомосексуальность не тождественна пороку, а напротив, является непременным условием творческого, созидательного начала. Вся ранняя лирика Гарсиа Лорки отражает болезненный процесс поисков внутреннего «я», индивидуации, для успешности которой принятие собственной ориентации является необходимым условием. А образ Венеры призван разрешить вечную дихотомию телесного и духовного в любви.

Литература

García Lorca 1981 — *García Lorca Fr.* Federico y su mundo. Madrid, 1981.
García Lorca 1994 — *García Lorca F.* Poesía inédita de juventud. Madrid, 1994.
García Lorca 2008a — *García Lorca F.* Obra completa: 6 tomos. Madrid, 2008. T. 1.
García Lorca 2008b — *García Lorca F.* Obra completa: 6 tomos. Madrid, 2008. T. 6.

Мифология Венеры в ранней лирике Федерико Гарсиа Лорки

В ранней лирике Ф. Гарсиа Лорки важное место занимают античные мотивы и образы, в первую очередь Венера Урания. В статье исследуется острая потребность лирического героя в самоидентификации с Венерой, свидетельствующая о болезненном процессе индивидуации и необходимости принятия поэтом своей нетрадиционной ориентации.

Ключевые слова: Гарсиа Лорка, Венера, языческое и христианское, гомосексуальность, самоидентификация.

The Mythology of Venus in the Early Lyrics of Federico García Lorca

In the early lyrics of F. García Lorca, the ancient motives and images, especially Venus Urania, play a very important role. The paper explores the urgent need for the lyrical hero of Lorca to self-identify with Venus, which reflects the difficult individuation process and the poet's final acceptance of his own homosexuality.

Keywords: García Lorca, Venus, pagan and christian, homosexuality, self-identification.

Д.М. Синичкина (Париж)

Образы античных мифов как ключ к расшифровке позднего творчества Н. Клюева (стихи Анатолию Яр-Кравченко)

Миф — одновременно как понятие и как стилистический прием — лег в основу поэтического и жизненного творчества Н.А. Клюева (1884–1937). К концу 1900-х гг., когда в его поэзии намечаются первые шаги к созданию мифа о народной «скрытной» культуре, Клюев обращается к образу поэта — искателя «народной души»: не без определенного влияния Вяч. Иванова[1] он стремится стать не просто поэтом, но мифотворцем — μυθοποιος (Иванов 1909, с. 243). Создавая образ «олонецкого сказителя», Клюев постепенно добавляет новые штрихи к своему изначальному портрету литературного «самородка» (Азадовский 2004, с. 31–39). К концу 1910-х гг. он укажет в качестве своего литературного *alter ego* Лонгфелло[2], автора эпической поэмы, а в поэтическую генеалогию включит как произведения увенчанного мистическим ореолом протопопа Аввакума (Клюев 1999, с. 341), так и «народное» произведение финского фольклора — «Калевалу»[3]. Позже, в середине 1930-х гг., Клюев добавит к своему поэтизированному «семейному древу» и «древнего брата Гомера»[4].

1 Клюев познакомился с творчеством Вяч. Иванова, а также с его размышлениями о «народе-художнике» благодаря А.А. Блоку, опубликовавшему в 1905 г. в журнале «Вопросы жизни» статью «Творчество Вячеслава Иванова» (Блок 2003, с. 7–14). Блок отправил этот номер журнала Клюеву в 1909 г. (Клюев 2003а, с. 185).

2 «Я олонецкий Лонгфелло», — напишет Клюев в стихотворении «Русь-Китеж» между 1918 и 1919 гг. (Клюев 1999, с. 411).

3 «Я потомок лапландского князя, / Калевалов волхвующий внук» (Клюев 1999, с. 367).

4 21 апреля 1935 г. в письме Надежде Христофоровой Клюев избирает в качестве эпиграфа строчку из 9-й песни «Одиссеи» в переводе В. Жуковского «Вышла из мрака младая с перстами пурпурными Эос» и пишет следующее: «Так ослепительно воспевал зарю мой древний брат Гомер. Вся жизнь — солнце, пир солнца, где потоками льется лучистое и светозарное вино. Вино новое, как поют ангелы в новых временах. Эти слова дошли до нас. Мы слышим

Для Клюева конца 1910-х гг. революция становится исходной точкой новой истории и новой культуры. Именно в этот период, когда «проносится над миром пурговый звон народного песенного слова, — подспудного, мужицкого стиха» (Клюев 1919, с. 5), поэт утверждает себя в роли «летописца» нового витка исторического мифа о «красной, крестьянской культуре» (там же, с. 107). Однако, если начало 1920-х гг. ознаменовано отторжением культуры классической и утверждением самобытности народного творчества, необходимым в том числе для выстраивания собственной литературной биографии (Азадовский 2004, с. 23), то вторая половина 1920-х пройдет под знаком возвращения к тем «мировым» ценностям, которые легли в основу классической русской литературы «золотого века» (Мэйкин 2007).

Именно в конце 1920-х гг. стихи Клюева, в том числе тексты, посвященные молодому художнику А.Н. Яр-Кравченко, знакомство с которым состоялось в апреле 1928 г., неожиданно наполняются мифологическими фигурами, заимствованными из античности. Эта статья представляет собой попытку показать, каким образом возврат к мировой культуре посредством обращения к античным архетипам позволяет поэту создать оригинальное культурное пространство в любовной лирике, обращенной к Яр-Кравченко.

В стихотворении 1929 г., посвященном норвежскому писателю Кнуту Гамсуну, где поэт отождествляет себя с Титаном, «в плену у скал заклятым» (Клюев 1999, с. 548), он воспевает свою новую любовь: «Моя Аленушка вернулась — / Влюбленность — с костяникой туес, / Лесной ручей, где лик Нарцисса, / В серьгах из пестрого Туниса, / Но с русскою льняной улыбкой» (там же). Русский сказочный персонаж и полувосточный, полурусский Нарцисс знаменуют собой создание нового мифологического пространства.

Переход из «чужого» пространства в родное посредством использования античных архетипов лежит в осно-

---

их в предвесеннюю неделю — после глубокого вербного вечера. Воскресшее солнце попрало смерть» (Клюев 2003b, с. 360).

ве цикла «О чем шумят седые кедры» (1930–1932), насыщенного лесными метафорами, создающими картину одухотворенной природы, на лоне которой встречаются «старый дуб» и «лосенок». Именно различные перевоплощения как пейзажа, так и самого лирического героя позволяют прочитывать этот цикл как своеобразную вариацию на тему «Метаморфоз» Овидия. Стихотворения складываются в единое метапоэтическое размышление: лирическое «я» подвергается различным метаморфозам, причем некоторые восходят к античности.

Перевоплощения лирического «я» часто построены параллельно с варьирующимися определениями собеседника-адресата: «Ты был как росный ветерок / В лесной пороше, я же — кедр, / Старинными рубцами щедр / И памятью — дуплом ощерым, / Где прах годов и дружбы мера!» (Клюев 1999, с. 556); «Мое дитя, в дупле рысенок, / Я — лысый пень, а ты — ребенок, / Пушок янтарный над губой» (там же, с. 559); «Не сом ли полюбил тебя, / Моя купава, мой ершонок?» (там же) и т. д. Само понятие метаморфозы ложится в основу цикла, что приглашает читателя не только прочитывать эти стихи, помня об Овидии (как авторе еще и «Науки любви»), но и воспринимать весь цикл как своеобразную стиховую загадку, которая подлежит расшифровке. Ведь главное перевоплощение — возвращение к жизни лирического «я»:

Греховным миром не разгадан,
Я цепенел каменнокрыло
Меж поцелуем и могилой,
В разлуке с яблонною плотью.
Вдруг потянуло вешней сотью!
Не Гавриил ли с горней розой?..
Ты прыгнул с клеверного воза,
Борьбой и молодостью пьян,
В мою Татарию, в бурьян,
И молотом разбил известку, —
К губам поднес, как чашу, горстку
И солнцем напоил меня
Свежее вымени веприцы!
(Там же, с. 557)

Одновременно это и возвращение к творчеству: «Воспрянули мои страницы / Ретивей дикого коня. / В них ржанье, бешеные гривы, / Дух жатвы и цветущей сливы!» (там же).

Творческий подъем, переживаемый Клюевым в эти годы (Азадовский 2002, с. 243), объясняется еще и тем, что поэт находит в любовной лирике ключ к тому утопическому пространству, мечтой о котором пронизаны его революционные стихи: «Мы повстречаемся в Китае / В тысячелетнюю весну, / Сердец измерить глубину / Цветистой сказкой о России...» (Клюев 1999, с. 561). В новом цикле происходит, таким образом, возврат к восточной утопии, к тому «Китаю», к которому, казалось бы, путь был потерян в середине 1920-х гг.

Поэтому не удивительно, что в этом лирическом цикле разговор о культуре занимает важное место. Последнее стихотворение посвящено определению любовного чувства как возрождению некоего классического архетипа («То в зале сердца вальс забытый!»), и «культура — вечная вдова» в свою очередь становится предметом любовных переживаний поэта: «Ужель вдовицу полюблю / Я — первоцвет из Костромы, / Румяный Лель — исчадье тьмы?» (там же, с. 569). Таким образом, любовь, которая была предметом всего стихотворного цикла, переходит из жизненного пространства в пространство культуры, литературы и мифа: не зря поэт сопоставляет свое лирическое «я» с Хлоей, героиней романа Лонга (там же, с. 550).

Античные архетипы позволяют выразить любовное чувство на традиционном языке классического любовного послания («Я мадригалом неуклюжим / Влюбленность мертвую зову / И старомодным прослыву / На ярмарке литературной...»; там же, с. 572–573), а сам поэт отождествляется с образами древнего мира: «Волчицей северного Рема / Меня поэты назовут» (там же, с. 556); «Как перс священному огню, / Я отдал дедовским иконам / Поклон до печени земной...» (там же, с. 557).

Несколько лет спустя отношения с художником будут определены поэтом именно как «культурное воз-

рождение». В письме к Яр-Кравченко от 23 мая 1933 г. он напишет: «Так было со мной в течение последних шести лет, из которых ни одна минута, прожитая с тобой, *не была нетворческой*. Это давало мне полноту жизни и высшее счастье! Создавался какой-то таинственный стиль времяпровождения и речи, искусства и обихода. Ясно чувствую, что так было накануне эпохи Возрождения, когда дружба венчала великих художников и зажигала над их челом пламенный язык гения. <...> Только из таких зерен сквозь дикость и тьму столетий пробивались ростки Новой Культуры» (Клюев 2003b, с. 299).

Своеобразным заключением к циклу «О чем шумят седые кедры» служит стихотворение, также посвященное Анатолию Яр-Кравченко, в котором ссылки на античность определяют как сам мотив любовного послания, так и отношение к культуре. Стихотворение открывается цитатой из седьмой главы «Евгения Онегина» («Москва... как много в этом звуке...», XXXVI), и пушкинская тема разлуки с друзьями и возвращения на родину придает окраску литературного диалога первой строфе, завершающейся цитатой из пушкинского «Пророка»:

Москва! Как много в этом звуке
Скворечниц, звона, калачей.
И нет в изменчивости дней
За дружбу сладостней поруки!
Ах, дружба — ласточек прилет,
Весенний, синий ледоход
И пихты над стерляжьей Вяткой.
Ты вновь прельстительной загадкой
Меня колдуешь в сорок лет!..
И кровь поет: «Восстань, поэт!»
(Клюев 1999, с. 570–571)

Тема диалога уже не литературного, а жизнетворческого, далее развита в стихотворении, пронизанном автобиографическими отголосками: «Я был любим, как

любят боги, / Как водопад — горы отроги, / Чтоб жить в глубинном и морском. / О друг! Березовой сережки, / Ты слаще старому клесту, — / Он верит песне и кресту / И ронит солнечные крошки / В лесную зыбь и глуботу...»[5]. Ссылаясь посредством игры слов («сережка») на Сергея Есенина, а также вспоминая о портрете поэта, написанном молодым Яр-Кравченко, на котором он изобразил Есенина «во весь рост, под плакучей березой» (Клюев 2003b, с. 267), Клюев затем переносит все свое внимание на молодого художника, обязуясь стать тому проводником к «живописной мечте» (Клюев 1999, с. 571).

Образ учителя, наставника и проводника — один из самых значимых в стихах, обращенных к Яр-Кравченко. Именно через этот образ (претворяемый посредством «лесной» метаморфозы лирического героя в «старый дуб») Клюев связывает две части наследия Древней Греции — эротизм и пайдейю, которые претворяются в стихотворении в собирательной фигуре Пана:

Чтоб мой совенок ухал рьяно,
Пугая лесовиху-темь,
И в тициановский гарем
Стремил лишь кисть, а дудку Пана
Оставил дружбе на помин
О том, что есть Москва и Клин,
Египтоокая Россия,
И что любовь — всегда Мария
У ног Христа, как цвет долин.
(Там же, с. 571)

Противопоставляя женское начало («тициановский гарем») и мужское («дудка Пана»), восточный и эллинистический образы, Клюев использует фигуру Пана, чтобы воспеть мужскую любовь. Упоминание же о Тициане не случайно: в контексте данного стихотворения «тициано-

5 Цитата по рукописи: ИМЛИ РАН. Ф. 178. Оп. 1. Ед. хр. 7. В собрании стихотворений «Сердце Единорога» присутствует опечатка: «О друг березовой сережки / Ты слаще старому клесту...» (Клюев 1999, с. 571).

ский гарем», скорее всего, указывает на Академию Художеств, куда приехал поступать в апреле 1928 г. Анатолий Яр-Кравченко, а Тициан служит как бы собирательным образом той культуры, приобщение к которой дается ценой мученичества. В стихотворении 1926 г. «Не буду петь кооперацию...» Клюев противопоставляет Тициана Богданову-Бельскому, «полезности рыжей и саженной», которого чуть позже отнесет к художникам, не сумевшим постичь «мусикию»[6], и отождествляет себя с Себастьяном, пронзенным стрелами: «Но в словесных взвивах и срывах, / Себастьянов испив удел, / Из груди не могу я вырвать / Окаянных ноющих стрел!» (Клюев 1999, с. 528). Утверждая свою причастность к культуре («Старый лебедь, я знаю многое, / Дрему лилий и сны Мемфиса»), поэт, тем не менее, настаивает на трагизме своего выбора, воплощая в стихах драматизм тициановского полотна, на котором Себастьян изображен на фоне сгорающего мира: «И мужал я, и вырос в келии, / Под брадою отца Макария, / Но испить Тициановa зелия / Нудит моя Татария» (там же). В стихотворении же, обращенном к Яр-Кравченко, путь к культуре, «египтоокой России», лежит через «дудку Пана».

Как в случае с Себастьяном, думается, что и образ Пана можно рассматривать в ключе синтеза искусств: клюевский Пан непосредственно отсылает к картине Врубеля (1899)[7], где Пан-Леший, полуэллинский, полурусский, предстает в качестве некой иллюстрации к

---

6 В январе 1928 г. Клюев сравнит свою литературную позицию с тютчевской, отвергая «дешевый социализм» Некрасова: «Живописание Некрасова ничуть не выше изделий Творожникова, Максимова и при самом добром отношении — Богданова-Бельского. По мудрости он идет плечо с плечом с Демьяном Бедным. Глухонемой к стройному мусикийскому шороху, который, как говорит Тютчев, струится в зыбких камышах, как художник, Некрасов мне ничего не дал ни в юности, ни тем более теперь» (Клюев 1999, с. 903).

7 Родство с Врубелем Клюев признал в следующих строках: «Льдяный Врубель, горючий Григорьев / Разгадали сонник ягелей; / Их тоска — кашалоты в Поморье — / Стали грузом моих кораблей» (Клюев 1999, с. 368). Именно «северный» фон картины Врубеля должен был привлечь поэта.

циклу «О чем шумят седые кедры»[8]. В клюевских текстах Пан — обитатель идеального пространства, не тронутого разрухой: «Нетленны лишь дружбы левкои, / Роняя цветы в мировое, / Где Пан у живого ручья!» (Клюев 1999, с. 615). Именно он позволяет приобщиться к «учебе Сократовой», к искусству муз: перекличка образов Пана и Сократа обусловливается не только тем, что Сократа при жизни сравнивали с сатиром, но и тем, что Пан для Сократа — символ гармонии. В платоновском диалоге «Федр» философ обращается к лесному богу с молитвой: «Милый Пан и другие здешние боги, дайте мне стать внутренне прекрасным! А то, что у меня есть извне, пусть будет дружественно тому, что у меня внутри» (Платон 1993, 279с). Таким образом, Пан, который присутствует у Клюева в роли античного архетипа и культурного символа прекрасной гармонии, позволяет усмотреть в эротической метафоре еще и метафору философскую, определяющую отношения Клюева к Яр-Кравченко как вариацию античной пайдейи, которая прочитывается в таких диалогах, как «Алкивиад I», «Хармид», «Пир» и др.

Продолжая древнегреческую традицию, Клюев берет молодого художника «на обучение», устанавливая при этом как «эротические» — в древнегреческом значении этого слова, так и опекунские отношения. И в той же мере, как и Сократ, который во многих диалогах меняется ролями со своими молодыми собеседниками, поэт предается постоянным метаморфозам, вызванным как любовной страстью, так и желанием установить духовный обмен со своим молодым другом. «Учеба Сократова» — гармоничная музыкальность истории, культуры и искусства — проявляется в конечном итоге именно в образности клюевской поэзии этого периода.

Слияние и синтез всех искусств, в том числе жизненного, явно звучат в конечных строчках стихотво-

---

8 Ярко-голубые глаза врубелевского Пана также, должно быть, привлекли внимание Клюева, который писал о себе: «Оттого в глазах моих просинь, / Что я сын великих озер» (Клюев 1999, с. 297).

рения «Москва! Как много в этом звуке...»: «И что любовь — всегда Мария / У ног Христа, как цвет долин». Объяснить эти последние строки представляется возможным[9], сославшись на знаменитую картину Тициана «Noli me tangere» (1514) (цвет. вклейка, илл. 1), сюжет которой будет обыгран Клюевым в позднем письме к художнику: «Ты же, что задумал делать, делай скорей, но не лучше ли нам поступить так: положить свою любовь к ногам Того, кто по воскресении своем из мертвых сказал женщине в винограднике: “Не прикасайся ко мне, Мария!”» (Клюев 2003b, с. 304). Сравнение с картиной Тициана, на которой тело Христа как бы продолжено молодой сосной, растущей за ним, позволяет объяснить словосочетание «цвет долин», которое сближает духовную сцену с мотивом метаморфозы, определяющим для всех посвященных художнику стихов. Таким образом, становится ясным, что речь идет и о сцене духовной, материнской любви, и о любви как произведении искусства. Оставить «дудку Пана» «дружбе на помин, / О том, что есть Москва и Клин, / Египтоокая Россия» — это значит, в конечном счете, сохранить то культурное пространство, которое родилось благодаря общению между поэтом и художником.

Последняя любовь поэта дает импульс его творчеству, чтобы соединить мечту о «веке колосьев золотых» (Клюев 1999, с. 137) и классическую культуру: обращение к античным архетипам знаменует собой возврат к культурному «чернозему» (Мандельштам 1987, с. 40), необходимость которого Клюев ощущал наиболее остро в эпоху разрушения народного быта и крестьянских традиций.

---

9 В комментарии к данному стихотворению (Клюев 1999) В. Гарнин предположил, что Мария у ног Христа — намек на притчу о Марфе и Марии из Евангелия от Луки (10: 39). Однако при такой трактовке остается необъясненным сравнение Христа с «цветом долин».

Литература

Азадовский 2002 — *Азадовский К.М.* Жизнь Николая Клюева: документальное повествование. СПб., 2002.
Азадовский 2004 — *Азадовский К.М.* Гагарья судьбина Николая Клюева. М., 2004.
Блок 2003 — *Блок А.А.* Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. Т. 7. М., 2003.
Иванов 1909 — *Иванов Вяч.* По звездам. СПб., 1909.
Клюев 1919 — *Клюев Н.А.* Медный Кит. Пг., 1919.
Клюев 1999 — *Клюев Н.А.* Сердце Единорога: стихотворения и поэмы / сост. и прим. В.П. Гарнина. СПб., 1999.
Клюев 2003a — *Клюев Н.А.* Письма к Александру Блоку: 1907–1915 / Публ. и коммент. К.М. Азадовского. М., 2003.
Клюев 2003b — *Клюев Н.А.* Словесное древо: проза / Сост. и прим. В.П. Гарнина. СПб., 2003.
Мандельштам 1987 — *Мандельштам О.Э.* Слово и культура. М., 1987.
Мэйкин 2007 — *Мэйкин М.* Николай Клюев и Мельников-Печерский: загадки и предположения // In Memoriam: Эдуард Брониславович Мекш. Daugavpils, 2007. С. 166–181.
Платон 1993 — *Платон*. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 2. М., 1993.

Образы античных мифов как ключ к расшифровке позднего творчества Н. Клюева (стихи Анатолию Яр-Кравченко)

Встреча с Анатолием Яр-Кравченко в апреле 1928 г. открывает новый период творчества Н. Клюева. В произведениях, написанных между 1928 и 1932 гг., поэт часто отсылает к образам античности: титанов, Нарцисса, Пана, Кентавра и др. Мифологические фигуры соседствуют с персонажами античной литературы и историческими лицами, тем самым создавая оригинальный гипертекст в произведениях, обращенных в том числе к размышлению о культуре. Целью статьи является показать, каким образом в текстах 1928–1932 гг. отсылки к античности позволяют создать новое утопическое пространство, в основу которого ложится синтез искусств.

Ключевые слова: Николай Клюев, античность, мифы, жизнетворчество, любовная лирика, культура, утопия, синтез искусств.

References to Classical Mythology as a Key to the Late Verses by N. Klyuev (in the Poems Dedicated to Anatoly Jar-Kravchenko)

Meeting with Anatoly Jar-Kravchenko in April 1928 opened a new period of creativity in Nikolai Klyuev's literary work. In the texts written between 1928 and 1932, the poet often refers to Classical Antiquity, first of all to its mythology, and uses the figures of Titan, Narcissus, Pan, Centaur, etc. These mythological figures coexist with characters from ancient literature as well as historical personae, thereby creating an original hypertext in works that turns to a reflection of culture. This article deals with different archetypes used in poems dedicated to the young painter and aims to show how Klyuev creates an original utopian poetic space in which all kinds of art — from paintings to life itself — come together.

Keywords: Nikolai Klyuev, Classical Antiquity, myth, creation of life, lyric poetry, culture, utopia, synthesis of arts.

Неомифологизм в литературах Европы и Америки

В.Б. Коконова

Э.Т. Ахмедова

Р.Р. Ганиева

М.Е. Балакирева

А.В. Володина

А.В. Голубцова

А.Г. Волховская

Л.С. Айрапетян

Ю.В. Ким

В.Б. Коконова (Москва)

Португальский миф в творчестве Жуана Батишты Алмейды Гаррета

Жуан Батишта Алмейда Гаррет (1799–1854) — классик португальской литературы и первый представитель национального романтизма. Творческое становление писателя происходило во время гражданской войны между монархистами и конституционалистами. В 1820-х гг. политические катаклизмы вынудили писателя эмигрировать; он размышлял о судьбах Португалии, находясь в Англии и во Франции. В эмиграции он начал создавать национальный миф своей страны, что весьма характерно для этого времени: с рубежа XVIII–XIX вв. в Европе шел процесс национальной и националистической идентификации, проявляло себя современное понимание нации[1].

Формированию национальной идеи в Португалии содействовала непростая политическая ситуация. Начало XIX в. было отмечено кризисом национального самосознания, страной управляли иностранцы (англичане и французы), что было связано с вторжением наполеоновских войск и бегством короля Жуана VI в Бразилию в 1808 г. По мнению Гаррета, засилье иностранцев затронуло тогда не только управление страной, но и культурную сферу. Гаррет резко критиковал обращение к французским образцам, разделяя антифранцузские настроения, сформировавшиеся в стране в начале века.

В романе «Путешествия по моей земле» (1846) автор размышлял о современной ему португальской словесности: «Рисовать характеры и ситуации с натуры, раскрашивать их правдивыми цветами истории — сложная, долгая и тонкая работа, она требует усердия, таланта,

1 Как отмечает американский историк-медиевист Патрик Джири, политики, поэты и ученые XIX в. не только воссоздавали прошлое, но и использовали старинные традиции, письменные памятники, легенды и верования, чтобы выковать политическое единство и автономию своего народа (Geary 2002).

а прежде всего такта! <...> У нас же обращаются к французским моделям Дюма, Эжена Сю, Виктора Гюго и вырезают с каждого из них людей; нужные модели приклеивают на бумагу модного цвета: зеленую, коричневую, синюю, как делают английские девушки в своих альбомах, создают из них по своему вкусу группы и ситуации, и не важно, если они немного лишены смысла. Затем обращаются к хроникам, берут оттуда несколько имен и старинных словечек; именами нарекают важных особ, а словечками их иллюминируют <...> Вот так мы и создаем нашу оригинальную литературу»! (Almeida Garrett 1982, p. 27)[2]. Рассказчик открыто иронизирует над писателями, черпавшими вдохновение во французских романах, указывая на шаблонность и поверхностность таких — подражательных — произведений. И, естественно, предлагает отбросить иноземные образцы и обратиться к национальной культуре.

В поисках национального идеала Гаррет апеллирует к авторам первой трети XVI столетия: «отцу» португальского театра Жилу Висенте, автору непревзойденной национальной эпопеи Луису де Камоэнсу, первооткрывателю португальского романа Бернардину Рибейру. Обращение к ренессансным авторам способствует сотворению мифа о Португалии и ее культуре. Выбирая ярчайшие произведения национальной словесности, Гаррет показывает своим современникам, что раньше португальцы были способны на создание настоящих шедевров. В этом скрывается и критика современного писательского сообщества, слепо подражающего французам. Однако апелляции к «золотому веку» португальского духа не только способны вызывать в сознании любого португальца образы героического прошлого, эпоху Великих географических открытий — они призваны восстановить связь между поколениями, между прошлым и настоящим.

«Золотой век» Гаррета и «золотой век» португальского государства и культуры приходятся на эпоху Ре-

2 Здесь и далее перевод принадлежит автору статьи.

нессанса и хронологически совпадают со временем правления короля Дона Мануэла (1469–1521). В преклонении перед Возрождением Гаррет отнюдь не одинок. По словам И.А. Тертерян, исследователи во многом задали восприятие романтизма как эпохи, видящей свой идеал только в Средневековье, и такой стереотип иногда мешает пониманию полигенетичности романтизма, затеняя в том числе глубокий интерес романтиков к эпохе Возрождения: «Интерес романтиков к Средним векам <...> был поверхностнее, нежели их интерес к Ренессансу, питавшийся чувством внутреннего художественного родства. Романтическое искусство ничуть не похоже на “этикетное”, следующее канонам искусство Средневековья. А вот с ренессансным оно перекликается — хотя бы образной гигантоманией» (Тертерян 1988, с. 23). Однако у Гаррета интерес к Возрождению был связан не с заимствованием стиля и элементов поэтики. Обращение к эпохе короля Мануэла соотносилось с осознанием того, что именно тогда Португалия достигла своего расцвета и была могущественной, независимой державой, о чем современная Гаррету Португалия могла только мечтать.

Как уже указывалось, миф о Португалии создавался Гарретом в годы английской и французской эмиграции (1823–1826, 1828–1832). Тоска по реальной родине переплелась с тоской по утраченному идеалу государственного устройства, по той стране, которой Португалия могла бы снова стать, если бы либералы не проиграли борьбу за власть. Эмиграция содействовала и формированию особого романтического двоемирия Гаррета: с одной стороны, в его творчестве изображается реальная Португалия, где победу одержала монархия, а власть захватили банкиры, жаждущие наживы; с другой стороны, в противовес этой неприглядной действительности создается образ идеальной, но отошедшей в прошлое Португалии.

В романе «Путешествия по моей земле» рассказчик оплакивает навсегда ушедшее прошлое и, совершая путешествие в Сантарен, воссоздает царившую здесь мерт-

венную атмосферу: «Все пустынно, молчаливо, немо, мертво! Можно подумать, что ты вошел в великий город угасшего народа, могущественной и воспетой нации, исчезнувшей, однако, с лица земли, так что от нее остались — как надгробные памятники — только эти исполинские сооружения» (Almeida Garrett 1982, p. 158). Перед читателем возникает картина разрушения португальской нации. Бросается в глаза контраст между похоронным молчанием, тишиной — и тем величием, о котором свидетельствуют благородные руины. Гаррет обвиняет своих соотечественников, в том числе представителей благородного сословия, в том, что они не хранят наследия славного прошлого, не видят его ценности: «Просвещенным градоуправителям порой приходит в голову великодушная мысль снести эти ворота — триумфальную арку Афонсу Энрикеша, самый благородный португальский памятник! Такая идея достойна эпохи» (ibidem, p. 204). По мнению писателя, в современной ему Португалии «порвалась связь времен»[3]. Гаррет опасается, что Португалия потеряет национальную идентичность, соотнесенную с мифологическим представлением о нации и ее истории. Писатель стремится привлечь внимание читателя к грозящей Португалии гибели, но при этом не теряет веры, что ситуацию еще можно исправить: «Восстань, исполинский скелет нашего величия и посмотри на себя в зеркало Тежу — ты увидишь, как огромны и мощны те разрозненные кости, которые от тебя остались» (ibidem, p. 207).

Португалия сильна и величественна даже в смерти; Гаррет убежден, что страну можно воскресить, ведь есть еще такие люди, как легендарный сантаренский оружейник, которого писатель превращает в героя своей пьесы. Историческим фоном, на котором разворачивает-

3 Без такого рода связи, по мнению немецкого философа К. Хюбнера, невозможно существование нации: «Отчасти, однако, это [история нации] проявляется также в продолжающих существовать монументах, документах, произведениях искусства, находках, реликвиях или других подобных предметах созерцания и почитания» (Хюбнер 1996, с. 326).

ся действие «Сантаренского оружейника» (1842), является династический кризис 1383–1385 гг., разразившийся после смерти короля Дона Фернанду, последнего монарха из рода Браганса. У него не было наследников мужского пола, а дочь Беатриш была замужем за испанским королем, что ставило под угрозу существование Португальского государства и португальской нации, предоставляя испанцам шанс овладеть престолом. На передний план португальской истории тогда вышли будущий король страны Дон Жуан I, магистр ордена Авис, и талантливый военачальник Нуну Алвареш Перейра, которым удалось сплотить вокруг себя народ, заручиться поддержкой дворянства и англичан в борьбе против Кастилии. В решающем сражении при Алжубарроте (1385) Португалия отстояла свою независимость.

Гаррет выбрал в истории эпизод, созвучный современности: и в прошлом, и в настоящем государственной независимости Португалии угрожали иноземцы. Сюжет о сантаренском оружейнике писатель почерпнул из анонимной средневековой «Хроники Коннетабля», прославлявшей деяния Жуана I и Нуну Алвареша, национального португальского героя, после смерти канонизированного Католической Церковью. Но Гаррет в своей драме смещает акценты и делает главным героем простого оружейника Фернана Ваза, о чем свидетельствует само название: «Сантаренский оружейник, или Шпага главнокомандующего». Вторая часть заглавия необходима Гаррету, чтобы современник мог контекстуализировать произведение: Нуну Алвареш как национальный герой и атрибуты его героизма были знакомы каждому. Однако она отчасти вводила в заблуждение: можно было ожидать, что речь пойдет о подвигах Нуну, но при прочтении или просмотре пьесы становилось ясно — главным героем оказался никому не известный оружейник Фернан Ваз.

В летописи о нем почти ничего не говорится. Упоминается только, что он отказался брать плату с Нуну Алвареша за починку шпаги, а по прошествии некоторого времени, когда оружейника хотели приговорить к

смерти, его жена обратилась за помощью к главнокомандующему, который и спас его от гибели в память за оказанную услугу. Впрочем, отмечалось также, что оружейник был «подлым человеком», поддерживал испанцев, за что его собирались лишить имущества.

У Гаррета Фернан Ваз — выходец из народной среды и, несмотря на полученное им рыцарское воспитание (он рос в доме богатого сеньора, относившегося к нему, как к родному сыну), предпочитает вернуться к своим корням и продолжает дело отца. Вот как говорит о нем дона Гиомар, дочь сеньора, воспитавшего оружейника: «Но с тех пор, как Господь забрал моего отца, он начал тяготиться жизнью, которую вел, и поговаривал, что не мог стать рыцарем тот, кто рыцарем не был рожден; что его отец был оружейником и он тоже должен стать оружейником» (Almeida Garrett 1966, p. 15). Связь Фернана Ваза с народом (и одновременно идея преемственности поколений) воплощается в его отношении к родительскому дому. Разбогатев своим трудом, герой не разрушает скромный домик отца, но пристраивает к нему новые комнаты, что вызывает удивление доны Гиомар, потому что, по ее словам, оружейник гордится тем, чего другие обычно не выставляют напоказ. Для создания образа героя из народа Гаррет использует фольклорные мотивы — в первую очередь романсные, пронизывающие речи оружейника: обращаясь к романсам, Фернан Ваз характеризует современные ему события, заменяя одни слова другими или комментируя их. Такой прием позволяет Гаррету подчеркнуть преемственность поколений и показать вечную самоидентификационную актуальность романсов, их вневременность.

Шпага, упоминаемая во второй части названия, приобретает в драме функцию многозначного символа, раскрывающегося на протяжении всей пьесы. В первом акте шпага упоминается в разговоре священника Фройлана Диаша и оружейника. Они начинают спорить о политике, и Фройлан говорит Фернану Вазу, чтобы тот не вмешивался в дела, которые касаются только знатных сеньоров, потому что это не подобает оружейнику, чье

предназначение — делать шпаги. На это Фернан возражает, что именно при помощи шпаги и делается настоящая политика. Поэтому тот, кто владеет шпагой, управляет страной.

Очень значимы для понимания противопоставленности образов Фернана Ваза и Нуну слова, сказанные оружейником в ночь, когда знатный юноша просит его починить шпагу, принадлежавшую когда-то отцу: «Вы дон Нуну Алвареш Перейра, человек Магистра Ависского ордена; я — Фернан Ваз, оружейник, человек народа. Ваш интерес — интерес вашего господина, мой интерес — интерес земли, где я родился. Вы прекрасно видите, насколько мы разные. И тем не менее, как бы ни были различны наши цели <...>, да поможет Господь победить тому, кто прав. Как бы ни были они различны, в одном мы друг друга понимаем и ради этого будем трудиться вместе: нужно покарать чужака, что нас угнетает и бесчестит» (ibidem, p. 62). По мнению Гаррета, все противоречия между сословиями должны забыться при угрозе внешней опасности, потому что интересы родины обладают первостепенным значением.

Кульминационным становится эпизод, где почти все главные персонажи поочередно говорят о том, что для них символизирует шпага: «*Нуну Алвареш:* Это была шпага моего отца, за ней была справедливость. // *Оружейник:* Луч славы! // *Алда:* Символ чести! // *Оружейник:* Защита Португалии! // *Фройлан:* Победа Христова!» (ibidem, p. 109–110). Таким, образом, шпага — это символ справедливости, славы и чести. Она служит защите Португалии, имеет сакральное значение. С ее помощью в конце пьесы португальцы изгоняют испанцев из своей страны.

Потребность в национальном мифе была продиктована социально-историческими условиями, а также личными обстоятельствами жизни Алмейды Гаррета, долгое время находившегося в изгнании за политические убеждения. Писатель хотел сплотить соотечественников перед лицом внешнего врага, одарив их образом идеальной величественной Португалии и показав на

примере сантаренского оружейника образ идеального португальского гражданина, который может забыть о личных предпочтениях во имя интересов родной страны. В мифологизации родины Гарретом можно увидеть и типичную для романтизма тоску по «золотому веку», отнесенному у писателя к XVI столетию, когда страной правил Дон Мануэл, а Португалия достигла вершины своего культурного развития.

Литература

Almeida Garrett 1966 — *Almeida Garrett J.* O Alfageme de Santarém. Porto, 1966.

Almeida Garrett 1982 — *Almeida Garrett J.* As viagens na minha terra. Porto, 1982.

Geary 2002 — *Geary P.J.* The Myth of Nations: The Medieval Origins of Europe. Princeton, 2002.

Тертерян 1988 — *Тертерян И.А.* Романтизм как целостное явление // *Тертерян И.А.* Человек мифотворящий. М., 1988. С. 14–50.

Хюбнер 1996 — *Хюбнер К.* Истина мифа. М., 1996.

Португальский миф в творчестве Жуана Батишты Алмейды Гаррета

В статье рассматривается миф о Португалии в творчестве первого португальского романтика Ж.Б. Алмейды Гаррета. Разочарование писателя настоящим своей страны нашло отражение в романе «Путешествия по моей земле», где показана картина разрушения португальской нации. Идеальную Португалию Гаррет находит в эпохе Ренессанса, когда страна была могущественной державой. Стремясь сплотить нацию в кризисный период, писатель обращается к национальной истории, где обнаруживает идеал гражданина — сантаренского оружейника, который ставит интересы родины выше собственных.

Ключевые слова: португальский романтизм, Ж.Б. Алмейда Гаррет, национальный миф, «Путешествия по моей земле», «Сантаренский оружейник».

The Portuguese Myth in the Work of J.B. Almeida Garrett

The paper analyzes the Portuguese myth in the work of J.B. Almeida Garrett, the first Portuguese romantic writer. The writer's frustration with his country is reflected in his novel «Viagens na Minha Terra» in the picture of national destruction. The writer locates his ideal Portugal in the Renaissance when the country was prosperous and powerful. In an attempt to unite compatriots in the time of crisis, the writer refers to national history where he finds an ideal citizen, Santarém's armourer, for whom his homeland's interests are more important than his personal ones.

Keywords: Portuguese Romanticism, J.B. Almeida Garrett, national myth,«Viagens na minha terra», «O Alfageme de Santarém».

Э.Т. Ахмедова (Москва)

Мифология загробной жизни в британском спиритизме середины XIX в.

Спиритизм возникает в США в 1848 г.[1], развивается на границах сугубо современного мистицизма и сциентизма и является одним из примечательных феноменов культуры модерна. Для спиритизма с самого начала характерна специфическая двойственность: с одной стороны, ему присущи черты религиозного культа с определенными ритуалами, учением о загробном мире и пониманием божественного; с другой стороны, адепты спиритизма постоянно ссылались на достижения науки и пытались открыть *законы* загробного мира.

М. Элиаде справедливо указывал, что отличительной чертой спиритизма был материализм: «В XIX столетии, веке науки и позитивизма, бессмертие души стало фактом успеха науки: для того, чтобы доказать его “научно”, стали необходимы “реальные”, то есть физические доказательства» (Элиаде 2006, с. 67). Но последователи спиритизма считали его и «настоящим» современным христианством, избавленным от «предрассудков» и проверенным на практике. Как католицизм, так и протестантизм казались несовременными: особенно сильные сомнения вызывали представления о загробном мире, а именно о вечных адских муках. Джо Хилл, адепт и историк спиритизма, писал, что идея бесконечных пыток как наказания за грехи, совершенные всего за несколько лет, казалась несправедливой

1 31 марта 1848 г. сестры Фокс впервые установили связь с духом, обитавшим в их доме в Хайдесвилле. До этого они уже слышали беспорядочные постукивания, однако именно в этот день призрак стал отвечать на их вопросы с помощью определенного кода. Позднее одна из сестер рассказала, что они сами производили звуки посредством суставов, однако это не повлияло на популярность спиритизма (Mann 1919).

(Hill 1919, p. 26–27)[2]. Кроме того, подверглись сомнению сведения о давних чудесах, так как исторические доказательства могли быть подделаны. Спиритизм же предоставлял документально зафиксированные «доказательства» общения с потусторонним миром, как и других так называемых «чудес»: некоторые теоретики (к примеру, преподобный Г.Р. Хэвис) даже утверждали, что все сверхъестественные явления, описанные в Библии, можно повторить на спиритическом сеансе (Wallis 1900, p. 8).

В начале второй половины XIX в. спиритизм становится все более популярным в Европе, особенно в Великобритании, где появляется множество периодических изданий, издававшихся адептами нового учения. На страницах спиритической периодики присутствовали философские статьи, объяснявшие суть спиритизма, отчеты со спиритических сеансов, описывались и случаи незапланированного контакта с призраками.

Для избранной нами темы особенно интересными являются публиковавшиеся тексты-«откровения», в которых духи через медиумов рассказывали об опыте своей смерти и о мире, где они оказались. Подобные «факты» встречаются и в воспоминаниях медиумов, где они описывали попадание в посмертную реальность, откуда они, тем не менее, успешно возвращались[3]. Мы считаем, что эти тексты не стоит анализировать как чисто документальные источники, но, напротив, полагаем, что более продуктивно рассматривать их в качестве специфической документально-художественной литературы — в таком случае в рассказах о загроб-

2 «Исчезновение» ада из представлений о загробном мире развивалось под влиянием учения Э. Сведенборга (в книгах самого Сведенборга «ад» еще упоминается, но уже как место, где грешники сами наказывают себя).

3 В нашем анализе мы обращались к статьям-«откровениям» из самого влиятельного журнала — Spiritual Magazine (1860–1877), из газеты British Spiritual Telegraph (1857–1859) — одного из первых подобных изданий, а также к некоторым эпизодам из книги известного медиума Дэниела Д. Хьюма «Случаи из моей жизни» («Incidents in my life», 1863).

ном мире может быть проявлена интертекстуальность, в том числе могут прослеживаться обращения к различным религиозным и собственно мифологическим мотивам и образам. При этом в религиозно-мифологическом интертексте отчетливо выделяется архетипический пласт (уровень мифологических универсалий), библейский (самый обширный) пласт и немногочисленные (но, тем не менее, присутствующие) отсылки к античным мифологическим образам и сюжетам.

Адепты спиритизма стремились отобразить «объективную» картину духовного мира, но в итоге создавали новый миф: каждое переживание смерти представлялось ими как некое действо с определенными правилами, в котором почти всегда присутствовали детали традиционных описаний перехода в иной мир. М. Элиаде, отмечая, что нельзя знать все варианты понимания загробного мира во всех мифологиях, констатировал, что там в любом случае «будет река и мост; море и лодка; дерево, пещера или пропасть; а также собака и демонический или ангельский проводник душ в загробный мир, или привратник» (Элиаде 2002, с. 75). Примечательно, что именно *проводники* безусловно являются самыми распространенными участниками перехода при описаниях смерти в рассмотренных нами текстах. Это ангелы, т. е., если следовать учению спиритизма, души умерших ранее людей, которые уже успели «освоиться» в загробном мире. В их роли обычно выступают предки или друзья, с которыми новоприбывший дух общался в жизни. Когда смерть происходит в результате катастрофы, они «спасают» своих близких, провожая сразу в мир духов. Например, в статье «Что такое смерть?» («What is death?»), помещенной в журнале Spiritual Magazine, призрак умершего при кораблекрушении описывает, как мать буквально «вытаскивала» его из сомкнувшихся волн (Spiritual Magazine 1874b, p. 322–323). Этот эпизод явно восходит к древней традиции почитания предков как помощников. Хьюм же в своей книге упоминает, что часто общался с матерью и сестрой, которые умерли, когда он еще был ребен-

ком: именно они помогали ему принимать важные решения, а также утешали в трудные моменты его жизни (Home 1864, p. 26).

У всех рассказов о переживании смерти есть еще одна общая примечательная особенность: перед переходом в мир духов рассказчик обязательно «теряет сознание». Обычно сначала он либо вовсе не замечает, что умер, либо знает это, но не может выйти из своего тела. Пока рассказчик не потеряет сознание и не «проснется» в ином мире, он не видит проводников и в принципе не способен общаться с другими умершими. Д. Хьюм даже упоминает, как терял сознание не только чтобы попасть в мир духов, но и чтобы вернуться обратно в мир живых (Home 1864, p. 72–76). В данном случае провести аналогию можно только с мифами о смерти и возрождении в загробном мире — например, с мифом об Осирисе или центральным христианским сюжетом о воскресении Христа. Характерно, что у адептов спиритизма религиозное представление о душе объединялось с медицинским понятием «потери сознания». Парадокс, связанный с тем, что призрак сам по себе является сознанием, и если он его потеряет, то ничего не останется, не смущал сторонников спиритизма и повторялся из раза в раз.

Подобное соединение двух смыслов можно наблюдать и в образе солнца. С одной стороны, свет, тепло и само солнце являются атрибутами Бога, который, в свою очередь, представляет собой солнце духовного мира. Эта идея унаследована Э. Сведенборгом, а затем и сторонниками спиритизма из христианской традиции. Но здесь же напрашиваются и литературные параллели: Дж. Мильтон в третьей книге «Потерянного Рая» повествует об ангеле Урииле на солнце, а также вкладывает в уста Адама и Евы молитву солнцу, используя его как метафору Бога (Milton 1854, p. 103). С другой стороны, некоторые теоретики спиритизма воспринимали настоящее солнце как пристанище духов на пути к загробному миру. В статье «Освобожденная душа» («The Freed Soul») из журнала Spiritual Magazine

за 1866 г. одна леди через медиума рассказывает о том, почему именно ближайшая звезда может быть местом, где собираются души: воспроизводя данные, полученные астрономами к тому времени, она добавляет, что «небесный свет» («ethereal light») распространяется только вокруг Солнца, но внутри оно темное (Spiritual Magazine 1866, p. 560). Таким образом, мы видим, что в сознании адептов спиритизма могли сосуществовать и взаимодействовать совершенно разные воззрения и картины мира.

Следующий пласт заимствований, которого отчасти мы уже коснулись, — библейский. Здесь в основном можно говорить об образах ангелов и идее божественного начала. Как мы уже упоминали, проводниками умерших становятся родственники или друзья, которые сами по себе уже являются ангелами. Особенно любопытно, что, чем «выше» они стоят в иерархии и, соответственно, ближе к Богу, тем меньше в них остается индивидуальности и тем меньше они будут общаться с живыми. В статье «Ночное видение» («A Vision of the Night») дается описание ангела как «почтенного лица», у которого «черты лица молодого и старого человека были соединены с внутренней гармонией и величественной сладостью» («the lineaments of youth and age were blended together with an intimate harmony and majestic sweetness») (British Spiritual Telegraph 1859a, p. 136). При этом путешествие с ангелом выглядит как полет над Землей к небесному дворцу через «пустое пространство». Возможно, это отсылка к «Божественной комедии» Данте, в которой Данте и Беатриче перелетают между небесами, двигаясь через пространство (Данте Алигьери 1967, с. 376–379).

Образ Бога в воспоминаниях о смерти не играет центральной роли: его воплощение оказывается непоследовательным, многие призраки о нем даже не упоминают. В одних случаях это Св. Троица — как в стихотворении грешницы из статьи «Плач потерянного духа» («The Wail of the Lost Spirit») в журнале Spiritual Magazine за 1874 г. (Spiritual Magazine 1874a, p. 225), в

других — только Иисус (как в уже упомянутом «Ночном видении»). При этом степени абстрактности или конкретности могут варьироваться. В стихотворении грешницы душа лишь упоминает Троицу в своих молитвах; т. е., подобно верующим на Земле, она не может наблюдать Бога, не может встретиться с ним, хотя и желает этого. Доктор, который путешествовал в «Ночном видении» по загробному миру, встречается с персонифицированным Иисусом Христом в Его небесном дворце: сначала доктор падает на колени, увидев могущество Бога, но через некоторое время они сидят за столом и разговаривают, как близкие друзья («he conversed with Jesus, as an intimate friend»). В целом, хотя влияние библейских образов было достаточно сильным, для описания «географии» небес они использовались не так часто.

О влиянии античной мифологии напоминает в основном судьба грешников. По представлениям сторонников спиритизма, души праведников легко находили себе «компанию» из других подобных себе призраков и радовались существованию в мире духов. Грешники же, наоборот, скитались, не находя места. Печальная история «Самоубийства в мире духов» («The Suicide in the Spirit-World») дает пример того, как «незваный» призрак попадает в мир духов и, покинутый всеми, прячется, подобно тени, от стыда и упреков других духов (British Spiritual Telegraph 1859b, p. 68). Эта история напоминает о путешествии Энея в загробный мир в шестой книге «Энеиды» Вергилия: Деифоб называет место пребывания душ умерших «мрачным краем, унылым приютом, где солнце не всходит» (Вергилий 1971, с. 233). Сходство есть и в описаниях самого загробного мира: леса, равнины, пещеры мы видим как у Вергилия, так и в «воспоминаниях» призраков XIX в.

Таким образом, можно считать, что адепты спиритизма создавали свое восприятие загробного мира с помощью осознанных или неосознанных аллюзий на мифологические и литературные сюжеты. Стремление доказать реальность этой картины привело к обратному

эффекту: тексты, якобы полученные через медиумов «с того света», становились все больше похожи на художественные произведения. Отчеты адептов спиритизма повлияли, прямо и косвенно, на популярную литературу того времени — новеллы Дж. Шеридана Ле Фаню, повести Б. Стокера и др., а также на таких крупных авторов, как Ч. Диккенс («Тайна Эдвина Друда», 1870) и Э. Бульвер-Литтон («Призраки и жертвы», 1859; «Странная история», 1862). Увлечение спиритизмом отозвалось во множестве известных текстов, выражаясь как в обращении к топике, свойственной спиритической литературе, так и в характерном именно для спиритизма совмещении религиозного и научного дискурсов.

Литература

British Spiritual Telegraph 1859a — British Spiritual Telegraph. London, 1859. Vol. 3. № 7.

British Spiritual Telegraph 1859b — British Spiritual Telegraph. London, 1859. Vol. 4. № 5.

Hill 1919 — *Hill J.* Spiritualism, its History Phenomena and Doctrine. New York, 1919.

Home 1864 — *Home D.D.* Incidents in my Life. New York, 1864.

Mann 1919 — *Mann W.* The Follies and Frauds of Spiritualism. London, 1919.

Milton 1854 — *Milton J.* Paradise Lost // *Milton J.* Paradise Lost and Paradise Regained. London, 1854. P. 9–385.

Spiritual Magazine 1866 — Spiritual Magazine. London, 1866. Vol. 12. № 12.

Spiritual Magazine 1874a — Spiritual Magazine. London, 1874. Vol. 9. № 5.

Spiritual Magazine 1874b — Spiritual Magazine. London, 1874. Vol. 9. № 7.

Wallis 1900 — *Wallis E.W., Wallis M.H.* Spiritualism in the Bible. London, 1900.

Вергилий 1971 — *Публий Вергилий Марон*. Энеида // *Публий Вергилий Марон*. Буколики. Георгики. Энеида. М., 1971. С. 123–372.

Данте Алигьери 1967 — *Данте Алигьери*. Божественная комедия // *Данте Алигьери*. Новая жизнь. Божественная комедия. М., 1967. С. 19–524.

Элиаде 2002 — *Элиаде М.* Оккультизм, колдовство и моды в культуре. Киев, 2002.
Элиаде 2006 — *Элиаде М.* Ностальгия по истокам. М., 2006.

Мифология загробной жизни в британском спиритизме середины XIX в.

Практика спиритизма в Великобритании неизбежно приводила к созданию особого образа загробного мира. Медиумы и сторонники спиритизма воспринимали его как сведения, полученные напрямую от духов. Однако при более пристальном анализе здесь обнаруживаются многочисленные аллюзии на мифологическую и литературную образность, связанную с загробным миром. В исследуемых текстах присутствуют архетипические, библейские образы, а также отсылки к античной традиции.

Ключевые слова: спиритизм, Великобритания, XIX в., периодика, образ смерти, мифология.

Mythology in the Perception of Netherworld in the British Spiritualist Tradition

The practice of spiritualism in Great Britain inevitably led to creating a peculiar image of the Netherworld. Mediums and spiritualists accepted it as direct evidence received from spirits. However, a closer look at these texts reveals numerous allusions to mythological and literary imagery associated with the Netherworld. The studied texts present archetypal, biblical images, as well as references to ancient tradition.

Keywords: spiritualism, Great Britain, 19th century, periodicals, mythology, image of death.

Р.Р. Ганиева (Москва)

Мифология испанской идентичности в прозе Висенте Бласко Ибаньеса 1907–1909 гг.

Висенте Бласко Ибаньесе (1867–1928) при жизни и долгое время после смерти видели политика от литературы, а в его текстах замечали больше агитационного, чем художественного. В настоящее время фигура писателя и его произведения вновь привлекают внимание. Свою роль в новом обращении к жизни и творчеству Бласко Ибаньеса играет современный интерес к проблемам инструментализации литературы, соотношения документального и художественного, визуальных аспектов словесности.

Однако, на наш взгляд, не может не привлечь внимания (в том числе в общем контексте испанской культуры рубежа XIX–XX вв., ориентированной на осмысление поражения в войне 1898 г.) критика испанского социума, характерная для Бласко Ибаньеса начиная с ранних произведений, окрашенных почвеническими настроениями. В его текстах второй половины 1900-х г. критическая линия получает особую структурирующую функцию и начинает непосредственно соотноситься с проблемами общеиспанской самоидентификации. В настоящей статье мы остановимся на трех написанных в это время произведениях Бласко Ибаньеса, которые, как нам представляется, можно выделить в особый идейно-тематический цикл, строящийся на переключениях романного и эссеистического типов повествования. Этот своеобразный цикл составляют книга очерков о путешествии в Константинополь «Восток» («Oriente», 1907) и романы «Кровь и песок» («Sangre y arena», 1908) и «Мертвые повелевают» («Los muertos mandan», 1909). Критическая программа цикла выстраивается вокруг проблемы утраты идентичности, во многом связанной с потерей ощущения традиции, подменяемой клише и стереотипами.

Книга «Восток» написана как чистая хроника путешествия, но это реальное путешествие на Восток постоянно соотносится с неким «духовным» странствием к испанской специфике. Автор на открыто идеологическом уровне пытается концептуализировать свое отношение к современной Испании. Особое место в «Востоке» занимает проблема национальной идентичности, рассматриваемая в контексте современного космополитизма. Его символом становится город Виши — популярное место «паломничества» людей различных национальностей, приехавших туда, чтобы излечиться от своих «закоренелых недугов», о которых писатель говорит с иронией. Центром этого пространства является казино, вобравшее в себя все развлечения и ставшее в конечном итоге чем-то вроде «современного собора» — храма поклонения досугу (Blasco Ibáñez 1949, p. 11)[1]. Развлечения, устроенный досуг — это и образ повседневной жизни, и религия космополитического общества, в котором вместо традиции властвуют шаблоны.

Национальные идентичности не являются для современных европейцев их внутренним состоянием, они становятся для них национальным костюмом: Бласко Ибаньес фантазирует, что было бы, если бы швейцарец стал французом, или итальянцем, или, наконец, испанцем — надеть наряд «испанскости» так же просто, как и накинуть на себя плащ с кисточками или косую шляпу «с павлиньими перьями поверх завитой и украшенной гвоздиками косы» (ibidem). Набор стереотипов относительно Испании, функционирующих в досужем европейском сознании, невелик: Испания — это далекая романтическая страна, которую заселяют суровые, набожные католики, жаждущие сжечь всех еретиков на кострах Инквизиции, в свободное же от сожжения еретиков время они только и делают, что занимаются убийством быков[2]. Все лишенные национальной иден-

1 Переводы текстов Бласко Ибаньеса, если не указано иного, принадлежат автору статьи.

2 Ср.: «Или, допустим, швейцарцы сделались бы испанцами: скорей, чем через месяц, католики фрибурского кантона, в котором больше монастырей и больше всевозможных монахов, чем в лю-

тичности европейцы (испанцы в том числе) утрачивают и цельность своего национального характера, и способность к восприятию иных национальных характеров как цельностей.

Двигаясь от Виши к Константинополю, писатель как бы совершает символический путь к такой цельности — он двигается от эклектики к некоему возможному синтезу различных культур, а само продвижение с Запада на Восток дает надежду на восстановление былого величия Испании[3] — страны, соединяющей культуру Востока и Запада, но утратившей животворящую ее традицию. Возможность ее возрождения связывается писателем с необходимостью осознания испанцами своего пограничного состояния.

По мысли Бласко Ибаньеса, нация эпохи космополитизма, утратив свою идентичность и цельность, превращается в блуждающую в поисках развлечений «дикую» массу[4]. Космополитичный европеец из книги «Восток», как уже говорилось, связывает с Испанией (с особым испанским досугом) корриду. Но коррида, составляющая неотъемлемое звено европейской имагологии Испании, является квинтэссенцией и испанской национальной мифологии. К анализу современного состояния «тавромахии» Бласко Ибаньес обратился в романе «Кровь и песок», где Испания оказалась как бы

бом нашем городе, объявили бы позорным для тела и опасным для души общение с протестантскими кантонами; мирные, зеленые горы наводнились бы бандами под начальством патеров, и сторонники истинного Господа Бога попытались бы выстрелами убедить еретиков, что не следует упорствовать в грехе» (Blasco Ibáñez 1949, p. 19).

3 Бласко Ибаньес сравнивает Испанию со львом, вопреки всему помнящим о своей царственной природе: «Испания — это лев, величественный даже в дни упадка, когда вши набрасываются на его поредевшую гриву и старческая дряхлость грозит прорвать его шубу острыми костями скелета» (ibidem).

4 «Одичание — процесс разобщения. <...> Периоды варварства, все до единого, — это время распада, кишение крохотных сообществ, разъединенных и враждующих», — резюмировал позднее в «Восстании масс» Х. Ортега-и-Гассет (Ортега-и-Гассет 2002, с. 73).

поставленной перед лицом самой себя и перед лицом утраченного архаического мифа.

Бой быков теснейшим образом связан с солярной символикой, уходящей в глубь веков. Участники корриды воплощают утраченную память о мифах и ритуалах древних иберов, когда-то населявших Пиренейский полуостров. Центральной фигурой этих мифов являлась фигура быка — «божественного искупителя», священного животного, которое приносили в жертву богам, чтобы положить конец засухам или голоду[5]. Но, с другой стороны, в иберийской мифологии черный бык воплощал враждебные человеку силы: тореро, вступая в бой с черным быком, соотносится с солярным божеством, убивающим ночь, а коррида символизирует борьбу человека со злым роком. Все эти образы настолько глубоко уходят в прошлое, что их невозможно трактовать однозначно. Например, Н.А. Ильина пишет: «Центральный элемент корриды — смертоносная борьба тореро с быком — обладает бинарной структурой, однако роль каждого из антагонистов настолько многозначна (бык — рок, дьявол, жизненная природная сила, божий суд, двойник тореро, его “брат”; тореро — дьяволоборец, боец с роком, “братоубийца”, языческий жрец — заклатель жертвы), а исход борьбы настолько неопределенен, что содержательная сторона принципиально не допускает однозначной интерпретации» (Ильина 1989, с. 37).

В современном (космополитическом) мире бой быков, утратив связь с архаикой, превратился в «испанщину», в шаблонную маску, которую как будто может примерять на себя кто угодно[6]. Жертвами испанщины,

5 Быка закалывали и в ходе обрядов, посвященных Дионису; у афинян существовал ритуал «быкоубийства», который назывался буфонией (Толстой 1966; Фрэзер 2009, с. 412).

6 В романе описываются путешествующие по миру муж и жена, чью национальную принадлежность невозможно идентифицировать: «Они как будто французы, а может, и из другой какой страны; он не уверен в их национальности, да это ему и не важно. Эта пара бродит по свету и, кажется, побывала уже везде. Муж, если верить его рассказам, переменил тысячу профессий. <...> Теперь он хочет стать тореро, чтобы зарабатывать

порождаемой праздной массой или толпой, становятся в романе все главные участники корриды. И человек, и животные, по Бласко Ибаньесу, вовсе не антагонисты, они все обречены на бессмысленную смерть: «...толпа со звериной жестокостью наблюдающих из безопасного места хвалила и подстрекала героя. Осторожные кривились при виде подвигов этого удачливого самоубийцы и шептали: “Пока еще держится!”» (Бласко Ибаньес 2005, с. 40). Толпа в романе символизирует страшного зверя, убивающего каждого, кто не сумел с ней слиться[7].

Отличительной чертой толпы — человеческой массы — является разрозненность. С образом массы-толпы связан образ песка, опосредованно, на паремиологическом уровне, соотнесенный с мотивами памяти и беспамятства (ср. такие испанские идиомы, как escribir en la arena — «быстро забывать, часто менять намерения, решения»; como reloj de arena — «недолгий, недолговечный, зыбкий, ненадежный» и т. п.). После смерти очередного кумира зрители корриды тут же забывают о нем, возбужденные запахом новой крови, а ставший красным песок засыпается свежим, следы стираются, ничто больше не напоминает о произошедших минуту назад событиях. Круг песка — арена — в этом контексте символизирует полное беспамятство, смерть, циклическую безвыходность, замкнутость.

Образ круга, концентрирующий в себе многие смыслы романа «Кровь и песок», соотносится с образом колеса из романа «Мертвые повелевают», где проблемы памяти, беспамятства, идентичности являются центральными. Главный герой романа — Хайме Фебрер (тезка короля — завоевателя Майорки Хайме III), последний потомок древнейшего майоркинского рода Фебреров. Он живет в фамильном замке, превращенном в своеобразный

деньги, как испанцы. И чтобы добиться своей цели, он каждый вечер посещает “Школу тавромахии”» (Бласко Ибаньес 2005, с. 328).

7 Роман заканчиваются следующими словами: «Rugía la fiera: la verdadera, la única» (Blasco Ibáñez 1949, p. 285), т. е.: «Ревел зверь: настоящий, единственный».

мемориал былым славным временам. Описывая фамильные «экспонаты», Бласко Ибаньес пишет: «Эти <...> вещи были великолепными образцами музейной редкости — воспоминанием о прежнем величии рода» (Бласко Ибаньес 1959, с. 319). Главный герой не причастен истории рода, он живет в своем замке именно как в музее, где каждая вещица хранит память о былом, но не принадлежит своему хозяину. Сам замок, между тем, теряет целостность, расщепляется на мелкие кусочки, распродается по частям, превращается «в жалкий обломок прошлого» со «следами болезни и старости». Одна его часть принадлежит монахиням, другая — новым богачам, которые «изуродовали современными балконами первоначальное единство здания».

Архитектурная эклектика замка сходствует с отсутствием целостности в главном герое, который всю жизнь провел в праздности и, подчиняясь некоему «атавистическому инстинкту», без конца путешествовал. Если повествователь из «Востока» странствовал ради познания мира, то Фебрер стал фланером, праздношатающимся «космополитом», искателем развлечений. Осень и часть весны главный герой проводит в Париже, холодные месяцы на Лазурных островах, весну в Лондоне, лето в Остенде. Превратившись в «обломок», Хайме, естественно, теряет национальную идентичность: «Ведя этот новый образ жизни, он <...> был лишь простым туристом, ничтожной песчинкой в этом огромном потоке людей, которых жажда странствий ведет во все концы земли» (там же, с. 339).

В романе «Мертвые повелевают» вновь возникает связанный с мотивами обезличения и беспамятства образ песка, который соотносится здесь с образом пыли: пылью покрыт фамильный замок, пыль лежит на реликвиях, портретах славных предков, всех фамильных ценностях; целостность истории и традиции, таким образом, предстает превращенной в пыль и прах. Оглядываясь на прошлое, Фебрер не может найти смысл жизни, все утеряно без следа: «Огромный запас жизненных сил и избыток энергии растра-

чивались на сомнительные приключения и глупые выходки...» (там же, с. 336). Окончательно потеряв фамильный замок, проиграв остатки состояния в карты, Хайме Фебрер отправляется на Ибицу, где еще уцелела крошечная часть его наследства. Там он влюбляется в крестьянку Маргалиду и сватается к ней по местным традициям. Любовь дарит Хайме надежду на обретение смысла жизни, но чаемому счастью противостоит «плен» традиции, сковывающий жизнь крестьян. Их жизнь обусловлена многовековым неосознанным следованием «обычаям», и любое вторжение в принятый порядок воспринимается жителями острова как оскорбление. Развеществленная в пыль традиция Хайме и закосневшая «традиция» островитян представлены в романе как два (в равной мере негативные) варианта утраты идентичности.

Но любовь, как и само символическое пространство острова, ведет героя к возрождению: будучи на грани жизни и смерти после дуэли с соперником в любви к Маргалиде, Хайме в бреду видит буддийский символ, который в дни юности встретился ему в парижском музее на «одной восточной религиозной церемонии», — колесо дхармы, символ жизни, символ цепи перерождений: «Он [Хайме] видел колесо, огромное колесо, необъятное, как земной шар: верхняя часть его терялась в облаках, а нижняя растворялась в звездной пыли. <...> Обод этого колеса состоял из живых тел, миллионов и миллионов человеческих созданий, скученных, спаянных воедино и жестикулирующих свободными конечностями; они шевелили ими, желая убедиться в том, что они не связаны и вольны в своих движениях, тогда как их тела были прикованы друг к другу. Спицы колеса привлекли внимание Фебрера своими причудливыми формами. Тут были и шпаги с окровавленными клинками, увитыми лавровыми гирляндами — эмблемой героизма, иные казались золотыми скипетрами, увенчанными королевскими или императорскими коронами; далее виднелись жезлы правосудия, золотые столбики, составленные из монет, положенных одна на другую;

посохи, усеянные драгоценными камнями, — символы божественной пастырской власти с тех пор, как люди сгруппировались в стада и стали блеять, устремив свои взоры ввысь. Центром этого колеса была череп, белый, чистый, блестящий, как из полированного мрамора; огромный череп, величиной с планету, остававшийся неподвижным, когда все вокруг него кружилось; череп светлый, как луна, казалось, злобно подмигивавший, точно молча насмехавшийся над всем этим движением» (там же, с. 572).

В видении Хайме традиционный восточный образ колеса дхармы[8] соединяется с западными эмблемами: по сути, Бласко Ибаньес создает здесь новый комбинаторный восточно-западный символ. Функцию традиционных восьми спиц выполняют эмблемы власти, богатства, завоевания — самых желанных благ для западного человека. Огромный белый череп в центре эмблематически изображает власть предрассудков над людьми, подавление индивидуального социальным.

По мысли главного героя, люди глубоко заблуждаются, считая, что каждое их движение — индивидуальное решение, тогда как на самом деле любое действие обусловлено социумом. Люди, сбившиеся в стадо, свято верят в прогресс, в поступательный ход истории, но это всего лишь иллюзия, топтание на месте, напоминающее бег белки в колесе. Вращение колеса — одной из музейных диковин, встреченных праздношатающимся героем в космополитическом Париже, — теперь на острове *переживается* им личностно.

---

8 Колесо дхармы (бхавачакры) в традиционной иконографии изображается в виде обода с восемью спицами, символизирующими «мудрость или различающее осознание, рассекающее неведение» (Бир 2013, с. 37), а также восемь благородных истин, составляющие суть Благородного восьмеричного пути, который должен привести каждого человека к просветлению. «Втулка представляет собой нравственную дисциплину, которая центрирует и стабилизирует ум» (там же). Изображение бхавачакры сходно с изображением другого известного символа — колеса сансары, воплощающего бесконечный круговорот бытия: рождение, смерть и *новое рождение*.

«Мертвые повелевают» — ключевой текст анализируемого цикла. Бласко Ибаньес вновь двигается от эклектики к синтезу — такова и художественная форма, выбранная писателем и балансирующая на грани художественного и публицистического. Частичный синтез как будто явлен в образе колеса жизни, объединяющем Восток и Запад. В книге путешествий «Восток» с синтезом связывались надежды на возрождение былого величия Испании, в романе «Мертвые повелевают» такая комбинация приводит героя к духовному перерождению. Однако образ колеса амбивалентен: воплощая циклическое время, противопоставляемое линейному времени прогресса, обозначая круговорот смертей и возрождений, колесо символизирует и безвыходность вечного возвращения, власть прошлого над настоящим и будущим.

В финале романа можно усмотреть элементы мелодраматизма, но они явно концептуально оправдываются автором. Мотив возрождающей силы любви (трактуемой в романе в русле трансформированной платонической традиции) проявляет себя в общем утопико-идиллическом контексте возвращения к естественному (природному — земному и земледельческому) круговороту жизни[9]. Спасительная сила любви побеждает власть прошлого и выводит героя к полноте самосознания: «Мы живем по заветам Моисея, по заветам Будды, Христа, Магомета и других человеческих пастырей, а естественней и разумней жить по законам наших собственных мыслей и чувств» (там же, с. 584). По мысли писателя, истинную идентичность следует искать не в обломках истории, а в приобщении к своей земле — в новом реальном жизнетворчестве. Последний роман цикла Бласко

9 В 1908 г. Бласко Ибаньес пишет эссе под названием «Мать-земля» («La madre tierra»), где, переосмысляя францисканство, создает теллурический миф, в котором мать — земля, отец — солнце и сестра — вода образуют настоящую семью человека (Blasco Ibáñez 1949, p. 488). «Жалкий» прогресс современного общества сравнивается здесь с истинно великим открытием первой борозды и первого хлеба.

Ибаньес заканчивает словами: «Нет, мертвые не повелевают: повелевает жизнь, а над жизнью властвует любовь» (там же, с. 585). Этот девиз станет эпиграфом к следующему периоду жизни писателя, который на шесть лет отойдет от литературной деятельности и уедет в Новый Свет, где попытается сотворить «новую жизнь» — создать идеальную земледельческую общину...

Литература

Blasco Ibáñez 1949 — *Blasco Ibáñez V.* Obras completas. Madrid, 1949. T. II.

Бир 2013 — *Бир Р.* Тибетские буддийские символы: справочник. М., 2013.

Бласко Ибаньес 1959 — *Бласко Ибаньес В.* Мертвые повелевают // Бласко Ибаньес В. Избранные произведения: В 3 т. / Пер. С.М. Шамсонова, А.А. Энгельке. Л., 1959. Т. 2. С. 312–585.

Бласко Ибаньес 2005 — *Бласко Ибаньес В.* Кровь и песок / Пер. И. Лейтнер, Р. Линцер. М., 2005.

Ильина 1989 — *Ильина Н.А.* Тавромахия как мифологема в испанской литературе XX столетия // Iberica. Культура народов Пиренейского полуострова в XX в. Л., 1989. С. 35–47.

Толстой 1966 — *Толстой И.И.* Обряд и легенда афинских Буфоний // Толстой И.И. Статьи о фольклоре. М.; Л., 1966. С. 80–96.

Ортега-и-Гассет 2002 — *Ортега-и-Гассет Х.* Восстание масс. М., 2002.

Фрэзер 2009 — *Фрэзер Дж.* Золотая ветвь М., 2009.

Мифология испанской идентичности в прозе Висенте Бласко Ибаньеса 1907–1909 гг.

Статья посвящена исследованию одного периода (1907–1909) в творчестве испанского писателя В. Бласко Ибаньеса, когда им были написаны три произведения (книга очерков «Восток», романы «Кровь и песок» и «Мертвые повелевают»), составившие единый идейно-тематический цикл. Критическая программа цикла выстроена вокруг проблемы испанской самоидентификации, связанной с утратой национальной традиции.

Ключевые слова: В. Бласко Ибаньес, традиция, испанская идентичность, национальное, космополитизм.

The Mythology of Spanish Identity in the Works by V. Blasco Ibáñez in 1907–1909

This article explores one period (1907–1909) in the work of the Spanish author V. Blasco Ibáñez when he wrote three works: a book of essays «East» («Oriente») and two novels, «Blood and Sand» («Sangre y arena») and «The dead command» («Los muertos mandan») which form a single ideological and thematic cycle. Its critical program is centered around the problem of the Spanish identity connected with the loss of the national tradition.

Keywords: V. Blasco Ibáñez, tradition, Spanish identity, national, cosmopolitanism.

М.Е. Балакирева (Москва)

Миф коллективный *versus* миф индивидуальный в сюрреализме 1920-х — 1930-х гг.

Современная критическая мысль вынужденно сталкивается с некоторым набором «пустых» терминов, интерпретации которых постоянно меняются и обновляются, а вечное становление смыслов приводит к их тотальному «заглушению». Одним из таких понятий является «миф». Сколько бы теорий мифа ни создавалось, сколько бы работ ни писалось[1], результат остается прежним: невозможность очертить структуру, суть и генезис мифологического текста[2]. Частный случай подобной теоретической «немоты» (изобилия слова и пустоты значения) представляет собой сюрреалистический миф.

Миф / мифологическое / мифология в сюрреализме неоднократно становились предметом исследования, темой монографий, статей[3], но выход из лабиринта значений и теорий найти нелегко: сюрреалистический миф ускользает и растворяется в интерпретациях. Статус его амбивалентен, ведь миф можно назвать и верхней точкой развития сюрреализма, и простой игрой в аллюзии и отсылки к памяти текста[4], а некоторые

---

1 См. соответствующие классификации в работах Е.М. Мелетинского «Поэтика мифа» (2000) или К. Хюбнера «Истина мифа» (1996).

2 Дело, по всей видимости, в самой природе мифа, чуждого рационалистической интерпретации. Любое размышление о мифе не схватывает его сути, доступной только мифологическому сознанию. Поэтому «миф в западной культуре — понятие “изобретенное”, без непосредственно данного референта, начиная с глубокой древности оно конструируется извне, глазами немифологической, “рационалистической” культуры» (Зенкин 2012, с. 164).

3 Из последних работ на данную тему выделим исследования А. Тамюли (Tamuly 1995), Ж. Шенье-Жандрон (Chénieux-Gendron 1996), Д. Оттингера (Ottinger 2002).

4 Текст в данном случае выступает в качестве «конденсатора культурной памяти» (Лотман 2015, с. 27).

исследователи напрямую отказываются от понятия мифа в пользу мифического и его функций (Chénieux-Gendron 1996, p. 25–48). Иногда сюрреалистическому мифу приписывают особое значение, как, например, в статье о мифе в «Словаре литературных идей» Анри Бенака[5]. Иногда о нем забывают вовсе: в недавно появившейся монографии научно-популярного характера «100 главных слов сюрреализма» авторы оставили без внимания сложный вопрос о мифологическом у сюрреалистов, решив сосредоточиться на описании «чудесного» и «необычного», а также на разъяснении понятий «оккультизм» и «греза».

Данные предварительные замечания показывают, сколь сложно очертить границы мифа в сюрреализме, поскольку его можно рассматривать и как текст, вбирающий в себя особое осмысление реальности, и как творческую практику созидания смыслов. Положение усугубляется еще и тем, что речь часто идет о коллективном творчестве. Групповое творчество для сюрреалистов является первостепенным, многие техники и образы, если и не создаются непосредственно группой, то ею проверяются и одобряются. Практика / образ / прием / «жанр»[6] проходят своего рода институционализацию — признание остальными членами движения. Соотношение коллективного и индивидуального в творчестве отдельных сюрреалистов представляется интереснейшим полем для исследований, однако на данном этапе нас интересует простой и одновременно сложный вопрос: как соотносятся в сюрреализме миф индивидуальный и миф коллективный. Анализ эле-

---

5 «Миф в сюрреализме — это некий объект, взятый из повседневной жизни, который служит конденсатором глубинных грез подсознания» (Benac 1988, p. 344). Здесь и далее переводы иноязычных текстов выполнены автором статьи.

6 Мы имеем в виду специфические жанры, созданные участниками группы: автоматическое письмо, грезу (запись снов), «изысканный труп» (т. е. коллективный коллаж из случайных фрагментов, названный так по первой фразе, полученной новым «методом»: «Изысканный труп будет пить молодое вино»), диалоги и пр.

ментов индивидуального / коллективного позволяет в более широкой перспективе выявить причины двойственного положения мифа в сюрреализме.

Миф созидающий и миф осмысляющий

Несмотря на вышеозначенные сложности, исследователи выделяют в сюрреализме два типа мифов, которые, по сути, являются мифами индивидуальными: группой создание мифа не практикуется (в отличие от игры в аналогии или в «изысканный труп»). Их появление очерчено определенными временными рамками: миф созидающий 1920-х гг. и миф осмысляющий 1930-х гг., получивший свое развитие позже, в 1940–1950-е гг.

К созиданию «новой мифологии» можно отнести, например, урбанистическое мифотворчество Л. Арагона в «Парижском крестьянине», как и восхваление «новых богов» в творчестве Р. Десноса. Мифы первых лет сюрреализма, по мнению Мишеля Мюра, стремятся перекроить мир из заданных материалов (Murat 2013, p. 103–110); или — «сшить» его, используя прежнюю мифологию и погружая ее в «современный контекст» (Rubio 2003, p. 159–160). Так, в «Парижском крестьянине» Арагон воспроизводит миф об одной из плеяд, Алкионе, чтобы обыграть мотив волос, белых, «как хлеба», что позволяет поэту перейти к образу «сушильщицы света» («faneuse des lumières») и «девы ветра» («femme du vent») (Aragon 2012, p. 157). Однако, помимо работы с готовым материалом[7], сюрреалисты создают новую мифологию — мифологию городского пространства.

7 «Сюрреалисты 1920-х гг. предпринимают попытки отряхнуть от пыли и отмыть классическую мифологию, чудеса и тайны которой продолжают задавать вопросы, очистить от отходов, что привнесли в нее своими комментариями религиозные мифографы и еретики. Но выбирают сюрреалисты, главным образом, мифы самые темные и самые трагические» (Clebert 1996, p. 395–396).

Арагон обожествляет бензоколонки («красные боги с одной длинной и гибкой рукой»; ibidem, p. 145) и сакрализует отдельные места в городе (Оперный пассаж или парк Бют-Шомон)[8], а Деснос воспевает битву новых титанов — Бебе Кадума (ребенка с упаковки мыла) и Бибендума (человечка из рекламы шин компании «Мишлен») — в одном из стихотворений сборника «Свобода или любовь» («La Liberté ou l'amour», 1927).

Попытка ввести сакральное в повседневность позволяет создать «современную мифологию» — мифологию в движении, мифологию шага: «Я принялся создавать мифологию шага. Она была достойна названия современной мифологии. В своих мыслях я называл ее так», — утверждает Л. Арагон (Aragon 2012, p. 143). Мифология в эти годы мыслится как один из способов переживания реальности, она и есть сама реальность, необходимость духа: «Я не понял еще, что миф — в первую очередь реальность и необходимость духа, что он является путем сознания, его конвейером» (ibidem, p. 140).

Второй мифотворческий этап обращен к мифу социальному, который А. Бретон обдумывал в 1930-х гг. совместно с Ж. Батаем, а затем, в 1940–1950-х гг., — с М. Дюшаном и Р. Матта (Golan 1985, p. 37–51). Он был связан с поисками коллективного мифа, который мог бы стать альтернативой нацистскому «мифу Одина». Итогом размышлений оказался миф о «Великих Прозрачных» — существах иного строения, невидимо живущих среди людей и влияющих на развитие как внешнего, так и внутреннего миров.

Итак, мифы 1920-х гг. скорее можно назвать индивидуальными мифами (мифы переосмысления), а мифы 1930-х — коллективными. Коллективные мифы — это мифы созидания, призванные, по мнению Бретона, вытеснить старые репрессивные мифы, заменив их но-

8 «Другими словами, сюрреализм использует легенды и мифы, изменяет их, чтобы заново изобрести, соотнося их с современными мифами благодаря “мышлению по аналогии, делающему возможным объяснение и расшифровку тайны вселенной”» (El Hamdi 2008).

выми, освобождающими человека духовно и социально[9]. Подобная эволюция представляется вполне логичной. С одной стороны, именно в 1930-х гг. сюрреализм становится все более закрытой группой с усложняющимися ритуалами и особой иерархией ценностей / группового поведения (Reynaud Paligot 2010, p. 67–151). С другой стороны, многие исследователи признают миф конечной точкой творческой эволюции группы, если рассматривать сюрреализм не как набор техник и практик, а как движение, развивавшееся на протяжении пятидесяти лет (с 1919 по 1969 г.) и находившееся в постоянном поиске. С такой точки зрения, миф с его синтетическим восприятием пространства и времени, с выходом из реальности выглядит как достойный итог творческой эволюции.

И, тем не менее, можно предположить, что сюрреалистический миф — это пустая форма, отражающая особенности развития творческих практик в сюрреалистической группе, и коллективный аспект в данном случае играет особую роль.

Миф как отражение общего поля чувствования

В сюрреализме с 1919 г. последовательно развивалась особая модель восприятия[10], которая с годами усложнялась: сюрреалисты, ранее занятые работой со словом, перешли к образу как понятию, объединяющему слово и изображение, чтобы затем прийти к синтезу вербального и визуального начал, к снятию антиномии реального и ирреального миров ради достижения особого, сюр-реального состояния духа. От простейшего элемента (автоматического письма с его нани-

9 Об этом Бретон заявил в своем выступлении перед французскими студентами Йельского университета в 1942 г. (Breton 1942).

10 Коллективной чувственности, по И.М. Чубарову (Чубаров 2014, с. 32–44).

занными друг на друга образами) сюрреалисты перешли к сложным конструктам, включившим в себя все прошлые теоретические и практические находки. Что касается мифа, мы склонны считать его пустой формой, отражающей в конкретный момент особенности сюрреалистического мышления и разрабатываемой по моделям творчества, превалирующим в конкретный период существования группы.

В 1920-х гг. в сюрреализме конкретного мифа как нарративной структуры не существует (она не появится и к концу движения), миф — это всегда грядущее, предощущение, неутолимая жажда чудесного, но никогда — описание. Специфику мифотворчества 1920-х гг. удачно характеризует понятие «мифообраз», о котором говорит Е.Д. Гальцова в работе «Сюрреализм и театр»[11]. Именно образ — элементарная составляющая автоматического письма, его краеугольный камень — становится в 1920-х гг. основой сюрреалистической поэтики. Язык порождает плетение образов, а сюрреалисты учатся создавать и — самое важное — интерпретировать данные образы, порою спонтанные. И миф 1920-х гг. — тот же поиск образа, объекта, который запустит механизм интерпретаций. Это миф образа и миф языка. «Новая мифология» Арагона и «новые боги» Десноса по своей сути являются простейшими объектами и образами, развивающими новые перцептивные качества и стимулирующими развитие нового восприятия.

В 1930-х гг. в сюрреализме наступает период компиляций — сбора и упорядочивания вербального и визуального материала, их слияния и соединения. Это период выставок (сложных арт-конструктов), скульптуры и объектов, а также «стиховещей» (poème-objet). Миф /

11 «...Понятие мифа не просто представлено в виде его элементов — мифологем, но близко понятию сюрреалистического образа. Иными словами, вместо относительно логичного развертывания мифа-истории получается то, что мы предварительно назовем “мифообраз”, построенный чаще всего в соответствии с излюбленным сюрреалистами принципом коллажа» (Гальцова 2012, с. 416).

мифическое в эти годы также строится по модели компиляции. «Великие прозрачные» являются соединением разных верований — символического поля западной эзотерики и североамериканской мифологии. Бретон соединяет и дополняет «прозрачность» из творчества М. Дюшана («Великое стекло») и психопейзажи (inscapes) Р. Матта.

Еще одной иллюстрацией мифа как собранного воедино и осмысленного чувственного опыта можно считать каталог Бретона к прошедшей в Нью-Йорке в 1942 г. выставке «Предварительные документы сюрреализма», точнее, произведение, появившееся в указанном каталоге — «О новой жизни одних мифов и некоторых других мифах — растущих и развивающихся». В своей работе лидер французских сюрреалистов соединил под одним названием разные типы медиа-объектов: фотографии, вырезки, печатные тексты. Всего таких объектов шестнадцать, каждый из них воплощает конкретную идею через трехчастную структуру. Так, страница, озаглавленная «Сверхчеловек», объединяет фотографию Ницше (непрямая визуальная цитата — отсылка к разработанному философом концептуальному полю), рисунок Супермена (цитата из современности, функционирующая по принципу сюрреалистической «новой мифологии» 1920-х гг.) и текст маркиза де Сада (отсылка к мифологизированному сюрреалистами идеологу чувственной любви). Объединение трех типов документов позволяет выразить общую идею Сверхчеловека, а в более глобальном смысле — выйти в некую *сверх*-реальность, пересечь пределы обыденного чувственного опыта, в котором разрозненные понятия не соединяются и не сводятся в одной логической точке[12].

---

12 Е.Д. Гальцова в подобном случае делает акцент на театральности («мизансцене») данного соединения объектов, отделяя принцип построения текста каталога от стиховещей: «В отличие от стиховещей, где принципиально разнообразие и несообразность этого материала, в “О новой жизни...“ элементы каждого мифа обладают внутренней сообразностью, ибо соответствуют одной теме. Функция постановщика [Бретона. — *М. Б.*] как раз и состоит

Итак, миф в сюрреализме постоянно изменяется, движется, переосмысляется, в своих определениях и форме он оказывается абсолютно нестабильным порождением мысли. Вечное становление (ср. название текста в каталоге нью-йоркской выставки) и бесконечное воплощение определяют его характер: миф в сюрреализме не существует как заданная форма, жестко структурирующая сознание участников группы; это форма в высшей степени протеистическая. Поэтому высказывание Батая о «несуществующем мифе сюрреализма» не лишено внутренней логики. Однако именно сюрреализм обладает колоссальными возможностями мифологизации — обращения в миф пространства, времени, объекта, языка, слова, жеста. Все, что попадает в поле сюрреалистического творчества, становится потенциальным материалом для строящегося мифа. Потенциальность мифотворчества кроется именно в коллективном аспекте; как представляется, особое восприятие реальности, развитие перцептивных практик, создание общего поля чувствования способствуют конструированию *мифологизирующего* сознания. Для подобного сознания миф — не каркас, не сетка, на которую накладываются собственные размышления, а удобная форма для передачи особого мироощущения. Само наличие множества мифов в сюрреализме является не столь важным, ведь особая форма творчества — коллективного, общего, когда в группе поощряется и созидается определенное восприятие мира, — делает возможной мифологизацию этого мира.

Мифологизирующее сознание в сюрреализме — продукт рациональной эпохи и картезианского *ratio*, выход из которых ищет творческое сознание. В отличие от мифологического сознания, описанного Ю.М. Лотманом, в данном случае речь идет не о синкретизме ощущений, не о переживании мифа как реального факта, а о потен-

---

в выявлении этой внутренней сообразности, при всем том, что он представляет ее публике в наиболее шокирующей и загадочной форме» (Гальцова 2012, с. 251).

ции *инакочувствования* в контексте современности. Именно общее поле ощущений делает существование индивидуальных мифов не просто возможным, но и необходимым (и неизбежным).

Парадоксальным образом неизбежность индивидуального мифа делает невозможным коллективный миф: общее чувственное поле позволяет порождать мифы, оно одновременно соединяет и разделяет. Каждый сюрреалист творит свой миф (миф города, миф языка, миф детства), создавая его из собственных фантазмов (ср. с концепцией Фрейда о коллективном мифе как индивидуальном фантазме). Отдельные мифы соединяются в общем поле письма, где возможно «писать миф вместе» (Chénieux-Gendron 1996, p. 28), всей группой, обращая «индивидуальные стереотипы в современный мифический текст», если данные стереотипы способны «прояснить или объяснить актуальное положение дел» (Amossy 1991, p. 107).

Литература

Amossy 1991 — *Amossy R.* Les Idées reçues. Sémiologie du stéréotypé. Paris, 1991.
Aragon 2012 — *Aragon L.* Le Paysan de Paris. Paris, 2012.
Benac 1988 — *Benac H.* Dictionnaire des idées littéraires. Paris, 1988.
Breton 1942 — *Breton A.* La Situation du Surréalisme entre les deux guerres, 1942. URL: http://www.andrebreton.fr/work/56600100300561 (дата обращения: 18.07.2015).
Chénieux-Gendron 1996 — *Chénieux-Gendron J.* Rhétorique et écriture mythique // *Chénieux-Gendron J.* (dir.) Pensée mythique et surréalisme. Paris, 1996. P. 25–48.
Clebert 1996 — *Clebert J.P.* Dictionnaire du Surréalisme. Paris, 1996.
El Hamdi 2008 — *El Hamdi.* Métaphore et surréalité chez Aragon. Lyon, 2008 (thèse de doctorat). URL: http://theses.univ-lyon2.fr/documents/lyon2/2008/el_hamdi_n#p=0&a=top (дата обращения: 18.07.2015).
Golan 1985 — *Golan R.* Matta, Duchamp et le mythe: un nouveau paradigme pour la dernière phase du surréalisme // Matta. Paris, 1985. P. 37–51.
Murat 2012 — *Murat M.* Le Surréalisme. Paris, 2012.
Ottinger 2002 — *Ottinger D.* Surréalisme et mythologie moderne, les voies du labyrinthe d'Ariane à Fantômas. Paris, 2002.
Rubio 2003 — *Rubio E.* Le mythe de Moedler // Rubio E. Une tornade d'énigmes — Le Paysan de Paris. Paris, 2003. P. 159–160.
Tamuly 1995 — *Tamuly A.* Le surréalisme et le mythe. Paris, 1995.
Гальцова 2012 — *Гальцова Е.Д.* Сюрреализм и театр. К вопросу о театральной эстетике французского сюрреализма. М., 2012.
Зенкин 2012 — *Зенкин С.Н.* Миф, имя и рассказ // Зенкин С.Н. Работы о теории. М., 2012. С. 162–178.
Мелетинский 2000 — *Мелетинский Е.М.* Поэтика мифа. М., 2000.
Хюбнер 1996 — *Хюбнер К.* Истина мифа. М., 1996.
Чубаров 2014 — *Чубаров И.М.* Коллективная чувственность: Теории и практики левого авангарда. М., 2014.

Миф коллективный *versus* миф индивидуальный в сюрреализме 1920-х — 1930-х гг.

В статье предпринимается попытка разграничить миф коллективный и миф индивидуальный во французском сюрреализме, а также проанализировать различные аспекты » возникновения и функционирования «мифообразов» в 1920-х гг. и социального мифа в 1930-х. Устройство группы и эволюция творческих практик отразились на создании мифов: с одной стороны, особое поле коллективного чувствования обладает богатым потенциалом мифологизации объектного мира, пространства и времени, с другой — делает социальный / групповой миф принципиально невозможным.

Ключевые слова: сюрреализм, сюрреалистический миф, коллективное творчество, перцептивные практики авангарда, социальный миф, мифообразы, мифологизирующее сознание.

Collective Myth *versus* Individual Myth in Surrealism of 1920s — 1930s

This article attempts to distinguish between collective and individual myths in the French surrealism. It also analyzes various aspects of the emergence and function of «myth-images» in the 1920s and of social myth in the 1930s. Special features of the group structure and evolution of creative practices influenced the creation of myths. On the one hand, the specific field of collective sensation possesses an outstanding potential for the mythologization of an objective world, space and time. On the other hand, it makes social/collective myth fundamentally impossible.

Keywords: Surrealism, avant-garde, surrealist myth, collective creation, myth-images, theory of perception in avant-garde, mythological consciousness.

А.В. Володина (Москва)

Трансформация мифологемы «золотого века» американского Юга в романе Уильяма Фолкнера «Авессалом, Авессалом!»

Мифологема «золотого века» американского Юга появилась задолго до теории южного национализма: уже в XVIII в. У. Бирд и Т. Джефферсон описывают Юг как новый Эдем, как край маленьких удаленных друг от друга ферм, где люди ведут простую жизнь в отрадном труде (Companion 2002, p. 288). Однако же политически-социальное значение эта мифологема обрела именно в XIX в. как составляющая теории южного национализма в пору усиления противостояния Юга и Севера: южный романтический «золотой век» оказался под угрозой замещения прагматично-материалистическим северным «позолоченным веком». Чем ближе была сецессия, чем ощутимее раскол между Севером и Югом, тем более безудержной оказывалась идеализация южного уклада жизни (Дж. Такер, Дж.П. Кеннеди, У.А. Карузерс, У.Г. Симмс). Война, разрушившая этот Эдем, стала восприниматься как трагедия, набег варваров на прекрасную цивилизацию. В пору Реконструкции прославление «старого доброго» Юга вновь появляется на страницах романов Т.Н. Пейджа, Дж. Кейбла. Идея исключительности Юга не теряет популярности и в начале XX в. благодаря деятельности аграриев (Д.К. Рэнсом, А. Тейт, Р.П. Уоррен и др.).

На первую половину XX столетия приходится и расцвет творчества Уильяма Фолкнера — писателя, который не входил в число аграриев, но которого роднил с ними интерес к концепции исключительности южного сообщества. Вместе с тем потомственный южанин Фолкнер оказался куда более сдержанным в прославлении Старого Юга. В романе «Авессалом, Авессалом!» (1936), посвященном событиям как довоенного, так и послевоенного Юга, переосмысляются основные элементы мифологемы южного «золотого века».

Юг в силу своего географического положения воспринимался как «солнечный край с буйной вечнозеленой

растительностью и благоухающими неувядающими цветами» (Морозова 2004, с. 160), что позволяло проводить параллели с райским садом, вписывать южан в этот идиллический пейзаж, уподобляя их цветам или деревьям. В контексте образа Юга — благословенного Эдема развивался миф о неиссякаемости жизненных и природных ресурсов Юга, о природной невинности южан. Фолкнер же описывает иной Юг — впадающий в спячку, умирающий: вместо цветущих садов и плодородных лугов фоном романа становится болото, а из растительности самым часто упоминаемым оказывается колючий усыхающий можжевельник (с ним сравнивается главная южная леди романа — жесткая и несгибаемая Джудит Сатпен, как, впрочем, и Роза Колдфилд, героиня с говорящим именем, наделенная лишь колкостью розы, но не нежностью ее лепестков). Следование Фолкнером за южной традицией проявляется в подчеркнутой взаимосвязи персонажей и растений, силы рода и цветения, однако здесь же находит место и преодоление традиции: на смену уподоблению южан неумирающей природе приходит уподобление природы смертным южанам. Формула «Юг — цветущий Эдем», подчеркивающая богоизбранность, а значит, и бессмертие Юга, оказывается несостоятельной — Юг вымирает, увядает в буквальном смысле.

За что же расплачивается изначально прекрасный Юг? Фолкнер намечает противопоставление — но не классическое «расчетливый Север» и «идеалистический Юг», а иное: «горный Юг» («Юго-запад») и «глубокий Юг», и уклад последнего показан как противоречащий изначальным законам природы. Поэтому именно Сатпен, дитя горной Западной Вирджинии, оказывается наделенным природной «невинностью духа» (Фолкнер 1985, с. 530), ведь на его родине «земля принадлежала всем и каждому, и потому человек, который бы не поленился обнести забором кусок земли и сказать: “Это мое”, был просто сумасшедший...» (там же, с. 531). Подобно предшественникам, Фолкнер усматривает провиденциальность в участи Юга, но не благословение, а прокля-

тие — за жадность, за присваивание земли и людей. От его Эдема веет богооставленностью, словно грешников не стали изгонять из райского сада, а обрекли сад на ту же участь вечного умирания.

Сравнение Юга с райским садом в традиционной мифологизации сочеталось с видением в Юге воспроизведения античности с соответствующими отсылками к Аркадии (MacKethan 1980, p. 2), что неслучайно: в поисках национальной идентичности, в стремлении к независимости от европейской (британской) цивилизации, с одной стороны, и в самостоятельном приобщении к мировому наследию, с другой, южане устремились в глубь веков, к иному «золотому веку». Античность с ее сочетанием принципов гармонии, красоты и свободы с жесткой классовой системой и наличием официального института рабства оказалась лучшим образцом и одновременно оправданием южному укладу жизни. Подражание южан античным образцам проявилось в архитектуре (белый дом с колоннами), в названиях поселений (Спарта, Афины), в именах рабов (Цезарь, Ганнибал, Помпей), в образовании (особое внимание уделялось преподаванию классических дисциплин) (Companion 2002, p. 51).

Фолкнер также обращается к античному наследию, однако не к буколическим образцам, а к материалу, более пригодному для отражения южных реалий, полных насилия и обреченности, — к греческой трагедии. Хранительницей памяти о трагедии оказывается Роза Колдфилд, именно она проводит параллели между историей Сатпена и Агамемнона, она же наделяет всех героев масками: «Оно [лицо Сатпена. — *А. В.*] затем появлялось с перерывами и при случаях, которых она не могла ни вспомнить, ни сосчитать, подобно маске греческой трагедии, переходящей не только из сцены в сцену, но и от актера к актеру, маске, за которой события и происшествия совершаются без всякого порядка и последовательности» (Фолкнер 1985, с. 391). Себя же и Клити Роза уподобляет Кассандре («подобно Кассандре», там же, с. 389; «с выраженьем Кассандры», там же, с. 358), а в Клитем-

нестре к тому же высмеивает обыкновение давать громкие имена рабам: «...какой-то чисто драматургический инстинкт побудил его не только породить дочь, но и дать ей имя верховного прорицателя собственной погибели, <...> он намеревался назвать Клити Кассандрой и просто перепутал имена по ошибке, естественной для человека, который наверняка выучился грамоте чуть ли не самоучкой» (там же, с. 390). Обращаясь к античной культуре вслед за предшественниками-южанами, Фолкнер вместо аркадийско-идиллического пласта традиции берет за основу трагедию, в которой прослеживается идея проклятия, неотвратимой расплаты.

В стремлении отмежеваться от Севера южане обращаются и к европейской культуре, однако не современной им, а к неким идеализированным образам европейского рыцарского Средневековья, почерпнутым в том числе из популярных романов Вальтера Скотта. Согласно этой трактовке, Юг (идеальную феодальную Европу) населяли благородные кавалеры и леди англосаксонского происхождения, поведение которых определялось главным образом кодексом чести (Башмакова 2011, с. 15). Подобного рода романтически-возвышенные клише обыгрываются и даже высмеиваются Фолкнером в вопросе канадца Шрива: «Значит, на Юге все-таки был хоть один Баярд и хоть одна Джиневра, которые тебе не родня?»[1]. Фолкнер указывает на слабые места рассуждений о безупречности южного общества, вскрывает его недостатки и аномалии.

Среди первых явно выделяется провинциальность, порождаемая особенностями южного уклада. Проживание в отдаленных друг от друга домах должно было способствовать сохранению чистоты нравов молодых леди и джентльменов (города же считались центрами порока), что неизбежно вело к закрытости, узости этого

1 Ср. также характерное описание Бона: «задумчивая девичья греза, этот призрак, облеченный не в грубые железные латы, а в тонкие шелка, этот трагический тридцатилетний Ланселот...» (Фолкнер 1985, с. 615).

мирка. Приписываемой южанам утонченности и элегантности, аристократическим манерам было неоткуда взяться, отсюда и неизбывная провинциальность нравов южного сообщества. Так, например, описывается Генри Сатпен: «Юноша, воспитанный в пуританских традициях, в чисто англосаксонских традициях неистового гордого мистицизма, который не бывал даже в Мемфисе, Генри, все знакомство которого с внешним миром сводилось к посещению других плантаторских домов и усадеб, почти ничем не отличавшихся от его собственных, где царил тот же издавна заведенный порядок, что и дома, — та же охота, те же петушиные бои, те же неумелые скачки по разбитым ухабистым дорогам на лошадях, хотя и чистых кровей, но не приученных к этому спорту и, наверно, лишь полчаса назад выпряженных из двуколки или даже из кареты; та же кадриль с совершенно одинаковыми, как две капли воды похожими друг на друга провинциальными девицами, под музыку точь-в-точь такую же, как дома...» (Фолкнер 1985, с. 429).

Идея элитарности опровергается и в сравнении господского образа жизни с лакейским. Господа, «если и отличались от своих кормильцев — чернокожих рабов, то чисто внешне — пищей, одеждой и повседневными занятиями...» (там же, с. 420); тем самым намечается противопоставление не господ и слуг, а жителей усадеб и горожан, в котором именно последние оказываются образцами для подражания.

Еще один недостаток людей Юга, выводящий к идее аномальности, — это открывающаяся в героях Фолкнера андрогинность. Патриархальное устройство южного сообщества подразумевало жесткое распределение социальных ролей: мужчина — защитник и добытчик, женщина — хранительница очага, матрона. Герои Фолкнера же представляют собой скорее андрогинов: Генри и Джудит, брат и сестра, казалось бы, внешне отвечают идеалу — старший сын, наследник, студент, и младшая дочь, невинная девушка, ожидающая достойного жениха. Однако в характерах героев нет четкого соответствия заданной роли, они представлены «одним

существом с двумя телами» (там же, с. 415), в котором податливое женское начало присутствует скорее в Генри, а Джудит наделена характером решительным и безжалостным: «Ведь из двоих детей Сатпена настоящим Сатпеном, усвоившим жестокий сатпеновский закон: бери, что хочешь, если достанет силы, — была именно она, Генри же был Колдфилдом, одержимым колдфилдовской моралистической абракадаброй и колдфилдовскими понятиями о добре и зле» (там же, с. 440). Неоднозначной мужественностью наделен и Чарльз Бон, поскольку в его образе и одежде отчетливо тяготение к женскому, а не мужскому[2]. Впрочем, с другой стороны, Бон предстает соблазнителем, двоеженцем, но это амплуа испорченного городом, чрезмерно утонченного фата, привлекающего скорее внешним лоском, чем достоинствами истинного джентльмена, с трудом может считаться и данью традиции.

Если касательно проклятого семени Сатпена еще могут быть сомнения (можно ли распространять смешение гендерных ролей в этом семействе на весь Юг?), то Роза Колдфилд и ее тетка однозначно являются исконными южанками, что, однако, не мешает признавать за ними в большей степени мужские черты, чем женские[3]. В итоге набор персонажей, роли которых в гендерном плане однозначны, оказывается несколько странным: Эллен Колдфилд, женственность которой скорее высмеивается (иначе как глупой бабочкой ее не называют), любовница Бона, окторонка — женщина, очевидно не отвечающая идее чистоты южного сообщества, и Томас Сатпен («человек-лошадь-демон»; там же, с. 346), мужественность которого имеет своим основанием начало дикое, животное.

Помимо смешения гендерных ролей, в романе Фолкнера происходит также и расовое смешение — явление,

2 Ср.: «в цветастом почти женском халате», «разодетый в диковинные, почти женские наряды» (Фолкнер 1985, с. 418, 419).

3 Ср.: «Мне довелось играть роль не женщины, не девушки, а скорее мужчины, которым мне, наверное, и следовало бы родиться» (Фолкнер 1985, с. 461–462).

на Юге распространенное, но замалчиваемое. Фолкнер вскрывает и эту проблему: Клити и Бон — дети Сатпена смешанной крови, и, казалось бы, парадоксально, что своему сыну с малой толикой негритянской крови, зачатому в официальном браке, Сатпен отказывает в признании, тогда как его отцовство в случае Клити не подлежит сомнению или же осуждению. Однако, поскольку происхождение и статус Клити однозначны, она не представляет угрозы южному сообществу, тогда как Бон и его мать, чьи негритянские корни не являются очевидными, оказываются вызовом миру, разделенному на два полюса — на «белое» и «черное». Миф о белизне «господствующей расы» на Юге в реальности Фолкнера опровергнут: как Сатпен ни пытается избавиться от следов смешения крови, вся его семья оказывается втянута в подобные отношения, и в итоге последним Сатпеном, как злая насмешка, становится негр Джим Бонд.

Таким образом, Фолкнер опровергает важнейший концепт «чистоты» южного сообщества: смешение проходит на всех уровнях — сглаживаются границы социальные, гендерные, расовые. Фолкнер оперирует теми же составляющими мифологемы «золотого века», что и апологеты «старого доброго Юга», однако иронически переворачивает ее: божественное благословение оборачивается проклятием, идиллия — трагедией, рыцарство — ретроградством. В итоге вместо вечно цветущего края, населенного благородными людьми, провозглашающими возвышенные идеалы старины, его Юг оказывается проклятой землей — пусть и отмеченной печатью исключительности, однако же это исключительность со знаком минус.

Парадоксально, что, деидеализируя, деконструируя канон, Фолкнер создает свой Юг, который, однако, мифологизирован не в меньшей степени, чем у его предшественников.

Литература

Companion 2002 — The Companion to Southern Literature. Themes, Genres, Places, People, Movements, and Motifs / Ed. by J.M. Flora, L.H. Mackethan. Baton Rouge, 2002.

MacKethan 1980 — *MacKethan L.H.* The Dream of Arcady: Place and Time in Southern Literature. Baton Rouge, 1980.

Архангельская 2012 — *Архангельская И.Б.* Феномен «южного ренессанса» и литература американского Юга 20–30-х гг. XX века // Вестник Нижегородского госуниверситета им. Лобачевского. 2012. № 6. С. 304–309.

Башмакова 2011 — *Башмакова Л.П.* Писатели Старого Юга: Джон П. Кеннеди и Уильям Г. Симмс. Краснодар, 2011.

Морозова 2004 — *Морозова И.В.* «Южный миф» в произведениях писательниц Старого Юга. СПб., 2004.

Фолкнер 1985 — *Фолкнер У.* Авессалом, Авессалом! / Пер. М. Беккер // *Фолкнер У.* Собрание сочинений: В 9 т. М., 1985. Т. 2. С. 345–687.

Трансформация мифологемы «золотого века» американского Юга в романе Уильяма Фолкнера «Авессалом, Авессалом!»

В статье рассматриваются основные составляющие мифологемы «золотого века» довоенного Юга США — Юг как воспроизведение Эдема, античности и феодально-рыцарской Европы. Исследуется переосмысление мифологемы У. Фолкнером в романе «Авессалом, Авессалом!» (1936), выявляются элементы следования традиции и ее преодоления.

Ключевые слова: Фолкнер, литература Старого Юга, плантаторский роман, южный Эдем, южный миф.

«The Golden Age» of the Old South: Transformation of the Myth in W. Faulkner's Novel «Absalom, Absalom!»

The paper explores the main components of the myth of the «golden age» in the pre-war American South, which was considered to be a reconstruction of Eden, Antiquity and European feudal chivalry. The paper studies W. Faulkner's reconsideration of the myth in his novel «Absalom, Absalom!» (1936), in which the elements of following tradition and its overcoming are identified.

Keywords: Faulkner, literature of the Old South, plantation novel, southern Eden, southern myth.

А.В. Голубцова (Москва)

От мифа национального к мифу архаическому: гротескные трансформации итальянской национальной мифологии в романе Луиджи Малербы «Главный герой»

Итальянский национальный миф включает в себя целый ряд событий и фигур, играющих особую роль в самоидентификации итальянцев. В 1960-х гг., когда в Италии возрождается интерес к авангардным техникам построения художественного текста, ключевые элементы национального мифа становятся в итальянском неоавангарде предметом пародийного развенчания и деконструкции. Неоавангардные авторы используют формальные эксперименты для слома привычных моделей мышления и, как следствие, для расшатывания основ сложившегося общества. Пародийная, гротескная трансформация и деконструкция элементов национальной мифологии оказываются основными инструментами социальной критики. В частности, они весьма активно разрабатываются в романе «Главный герой» («Il protagonista», 1973) одного из ключевых представителей итальянского неоавангарда — Луиджи Малербы. В этом романе в качестве рассказчика выступает гипертрофированный пенис, а гротеск (связанный, прежде всего, с эротикой) особым образом объединяет различные элементы повествования.

Важной частью итальянского национального мифа являются поворотные моменты истории, к которым следует отнести в первую очередь эпоху Рисорджименто — объединения Италии в 1860-х гг. В итальянском массовом сознании Рисорджименто связывается с рядом исторических личностей, сыгравших ключевую роль в процессе освобождения и объединения страны. Прежде всего, это главный национальный герой Джузеппе Гарибальди, фигура которого подверглась глубокой мифологизации, и этот героический миф стал одной из основ новой итальянской национальной идентичности. Малерба в «Главном герое» критически переосмысляет эпоху Рисорджименто, пытаясь сбросить с пьедестала

национальных героев, успевших превратиться из живых людей в истуканов, подавляющих современного человека своим величием и непогрешимостью: не случайно Гарибальди в романе предстает именно в виде бронзового памятника. Заметим, что излюбленный персонаж Малербы — вариант «маленького человека» — явно противопоставляется самым почитаемым и мифологизированным личностям итальянской истории — прежде всего, Гарибальди, а также королю Виктору Эммануилу II, первому правителю единой Италии.

Фигура короля в «Главном герое» подвергается радикальной демифологизации через эротику: в сексуальных версиях и инверсиях героическая история Италии эпохи Рисорджименто превращается в череду любовных интрижек и предстает в неожиданно ироническом свете. В одном из эпизодов герой романа уподобляет себя Виктору Эммануилу, а свое любовное приключение — скандальному роману короля: «Этот дворец [здание, где находится квартира героя. — *А. Г.*] называется палаццо Питтони, это был депутат, а потом министр при Викторе Эммануиле II, короле Италии, а главное — его личный сводник, предоставлявший свой дом для встреч с Красоткой Розиной» (Malerba 1990, p. 28)[1]. Постепенно любовные интриги героя романа и короля Италии сливаются до полной неразличимости: «Если Незнакомка достаточно чувственна, можно просто коснуться ее пальцем, и она падает <…>. В этот момент король влезает на нее и скачет на Красотке Розине <…>. На таких условиях я тоже согласен быть королем Италии» (ibidem, p. 29–30).

Но, пожалуй, самым радикальным моментом развенчания политических мифов в романе Малербы является описание попытки соития с бронзовым памятником Гарибальди на Яникульском холме в Риме. Сама статуя Гарибальди в романе изображается в гротескном ключе: мы видим ее «сначала спереди, потом сзади, где отряд гарибальдийцев сражается в битве при Ка-

1 Здесь и далее переводы с итальянского, если не указано иное, принадлежат автору статьи.

латафирми прямо под огромной задницей коня и задницей Гарибальди, прикрытой бронзовым плащом» (ibidem, p. 97). Герой взбирается на памятник и оказывается рядом с «огромной бронзовой задницей коня» (ibidem, p. 98). «Одна рука вытащила меня наружу, другая ухватила коня за хвост <...>. Дыра была центром притяжения, магнитом. <...> Я прижимался к заднице коня, такой большой и круглой, а потом вновь принимался раскачиваться в ночном римском воздухе» (ibidem, p. 99–100). Поскольку Яникульский холм известен как обзорная площадка, с которой открывается вид на Рим и Ватикан, попытка соития со статуей Гарибальди выглядит не только как отрицание истории с ее мифами и идолами, но и как символическая демонстрация презрения к духовной и светской власти, средоточием которой является столица.

Духовная власть наряду со светской является излюбленным предметом неоавангардного развенчания. Часть авторов, принадлежащих к этому направлению, в ницшеанском духе обращают свою критику на саму фигуру бога и религию в целом как один из столпов общечеловеческой или, во всяком случае, западной культуры. Малерба же критикует Католическую Церковь (и ее персонификацию — папу римского), рассматривая ее, прежде всего, как институт, тесно связанный с итальянскими реалиями, и как элемент национальной мифологии. В «Главном герое» пенис в психоаналитическом духе уподобляет себя барочной церковной колокольне и даже утверждает свое превосходство над нею, противопоставляя себя как естественный источник жизни вторичной и искусственной культуре и религии: «Моя форма <...> напоминает барочную колокольню Борромини, но это колокольни копировали меня, а не я их» (ibidem, p. 5). Естественно, и фигура папы римского в монологе героя помещается в нарочито сниженный, иронический и эротически окрашенный контекст: «...достаточно взглянуть на <...> мумии в Ватиканском музее <...>. Я сразу ощущаю желание “поиграть”, если бы не уважение к папе и не страх перед смотрителями» (ibidem, p. 64).

Своеобразным центром, «ядром» итальянской национальной мифологии является столица Италии — Рим. В «римском мифе» политические и культурные мифологемы, составляющие основу итальянской идентичности, соединяются с мифом в узком смысле слова, а именно с богатой мифологической традицией восприятия города как женщины (Топоров 1987). В итальянском языке эта метафора поддерживается и грамматическими средствами, поскольку города в нем относятся к женскому роду. Трактовка города как женщины — одно из общих мест мировой культуры, но в неоавангарде, в том числе в романе Малербы, она служит реализации социокритических тенденций. В «Главном герое» демифологизация Рима осуществляется через насилие — физическое «овладение» дорожным туннелем под президентской резиденцией на Квиринальском холме, который предстает в облике «лона столицы»: «Такой Дыры у вас в Ватикане нет, вы о ней только мечтаете <...>. Я вхожу в живое тело Столицы как раз под креслом Президента Итальянской Республики <...>. Президент чувствует, как под ним трясется кресло» (Malerba 1990, p. 41). Однако это снижение, как представляется, носит карнавальный, амбивалентный характер, т. е. подразумевает не только развенчание, но и возрождение. Как отмечает В.Н. Топоров, «образ города, сравниваемого или отождествляемого с женским персонажем, в исторической и мифологической перспективе представляет собой частный, специализированный вариант <...> более общего и архаичного образа Матери-земли» (Топоров 1987, с. 124), а значит, соитие с городом неизбежно ассоциируется с архаическими культами плодородия — в частности, поскольку речь идет о Риме, с древнеримскими фаллическими культами, целью которых было обновление мира. Этот контекст вписывается в общую для авангардных течений ориентацию на архаику, стремление к восстановлению внеисторического, мифологического прошлого. Мотив города-женщины в неоавангарде соотносится и с карнавальным развенчанием, и с попыткой возвращения неких утраченных современностью

архаических смыслов, т. е. служит одним из средств возрождения действенной культурной памяти, не тождественной ни музеизации, ни механическому тиражированию в идеологических «мифах».

Помимо историко-политического компонента, в итальянской национальной мифологии выделяется такой, который можно условно обозначить как «литературный». В этой сфере основу итальянской национальной идентичности составляет фигура Данте. В «Главном герое» Малерба в гротескном ключе переосмысляет миф о Данте и Беатриче — дантовский идеализированный образ дамы замещается батареей отопления и сочетается с откровенно эротическим контекстом: «Он поместил меня между двумя элементами чугунной батареи <...>. Постепенно я начал вспоминать девушек, которых знал или встречал на улице или где-то еще, пока не составил из них всех одну, почти идеальную <...>. Перед батареей я представлял Идеальную Девушку, как Данте представлял Беатриче» (Malerba 1990, p. 49). В этой сцене развенчанию подвергается не только фигура Данте, но и ренессансный эстетический принцип собирания красоты (Ямпольский 2007, с. 100–106).

В еще более откровенном виде переосмысляется знаменитая сцена из «Новой жизни» Данте: «А в одной из своих рук словно бы держал он [Амор. — *А. Г.*] некую вещь, которая вся пылала; и мне показалось, будто он сказал следующие слова: “Vide cor tuum” [“Взгляни на сердце свое”. — *А. Г.*]. И после того как он постоял немного, словно бы разбудил он ту, что спала, и проявил такую силу доводов, что понудил ее съесть тот предмет, который пылал в его руке, и она вкушала боязливо» (Данте 2005, с. 24–25). Малерба пересказывает этот эпизод следующим образом: «А в одной из рук своих, казалось мне, Беатриче держала нечто объятое пламенем, а то, что она держит — это ваш покорный слуга, весь объятый пламенем, что естественно в подобной ситуации <...>. Ясно, что сердце жевать трудно и противно, а меня охотно берут в рот изголодавшиеся девственницы вроде Беатриче <...>. Все поэты, когда хотели написать обо мне, писали о сердце»

(Malerba 1990, p. 122). Любовь к Беатриче, помещенная в эротический контекст, теряет куртуазно-романтический ореол, а вслед за нею развенчанию подвергается вся поэтическая традиция как таковая.

Может показаться, что снижение и развенчание национального мифа в «Главном герое» приобретает вид карнавализации в духе М.М. Бахтина: действительно, элементы национальной мифологии получают гротескные черты и развенчиваются при соприкосновении (причем зачастую не фигуральном, а физическом) с «телесным низом». Но, как представляется, в «Главном герое» отсутствует ключевой для карнавального развенчания смеховой момент. Место веселого обновляющего смеха занимает холодная ирония, которая разрушает прежние идеалы, но не обладает позитивной, возрождающей силой. П. Маури определяет эротику неоавангардных романов Малербы, в том числе и «Главного героя», как «холодную» — «erotismo freddo» (Mauri 1977, p. 36), подчеркивая абстрактность и принципиальную бесплодность неоавангардного гротеска. При соприкосновении с искусственной, мертвой культурой даже пенис как воплощение витальной силы утрачивает свою порождающую способность. Единственное, что в глазах неоавангардного автора оставляет надежду на обновление и возрождение, — это полное забвение культуры и истории и обращение к первобытной, доисторической архаике, переход от фальшивой национальной «мифологии» к подлинному первозданному мифу.

Литература

Malerba 1990 — *Malerba L.* Il protagonista. Milano, 1990.
Mauri 1977 — *Mauri P.* Luigi Malerba. Firenze, 1977.
Данте 2005 — *Данте Алигьери*. Новая жизнь / Пер. с итал. А. Эфроса. СПб., 2005.
Топоров 1987 — *Топоров В.Н.* Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте // Исследования по структуре текста. М., 1987. С. 121–132.
Ямпольский 2007 — *Ямпольский М.Б.* Ткач и визионер. Очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре. М., 2007.

От мифа национального к мифу архаическому: гротескные трансформации итальянской национальной мифологии в романе Луиджи Малербы «Главный герой»

В статье анализируются основные составляющие итальянского национального мифа и их интерпретация в романе «Главный герой» (1973) Л. Малербы, одного из главных представителей итальянского неоавангарда. Пародийное переосмысление политических и культурных мифов в гротескном ключе становится для неоавангардного автора важным инструментом социальной критики. Гротеск (связанный, прежде всего, с эротикой), один из ключевых структурных элементов повествования в романе Малербы, лишь отчасти соотносится с концепцией карнавализации М.М. Бахтина: в большинстве случаев в нем отсутствует ключевой для карнавального развенчания возрождающий смеховой момент. Малерба видит единственную надежду на обновление культуры в обращении к докультурной, доисторической архаике, в переходе от фальшивой национальной «мифологии» к подлинному первозданному мифу.

Ключевые слова: неоавангард, Л. Малерба, национальный миф, пародийное переосмысление, гротеск, эротика, карнавал.

From the National Myth to the Archaic Myth: Grotesque Transformations of Italian National Mythology in «Il Protagonista» by Luigi Malerba

The article analyzes the main components of Italian national myth and their role in «Il protagonista» (1973) by Luigi Malerba, who was one of the most prominent Italian neo-avant-garde authors. Malerba uses grotesque reinterpretation of political and cultural myths as an important instrument of social criticism. Grotesque (associated primarily with eroticism) is one of the key structural features of Malerba's novel, which partly corresponds to Bakhtin's concept of carnivalization but in most cases it lacks the reviving force of the carnival comic moment. For Malerba, the only hope for the renovation of culture is in the precultural archaic epoch, in returning from the false national «myth» to the authentic primordial myth.

Keywords: Neo-avant-garde, Luigi Malerba, national myth, parodic reinterpretation, grotesque, eroticism, carnival.

А.Г. Волховская (Москва)

«Кольцо Пушкина» Хуана Эдуардо Суньиги: миѳология творчества

Исследование
выполнено в рамках проекта
«Русская литература в зеркалах
мировой культуры: рецепция,
переводы, интерпретации»;
грант РГНФ № 15-34-11088/15

В 1983 г. в Барселоне была опубликована книга испанского слависта, критика, переводчика, писателя Хуана Эдуардо Суньиги[1] (род. 1929) «Кольцо Пушкина» («El anillo de Pushkin»), сыгравшая особую роль в эволюции испаноязычного образа А.С. Пушкина. Это не была первая испаноязычная книга с именем Пушкина в заглавии, но сборник «Кольцо Пушкина» впервые строился на сочетании научной эссеистики, скрупулезной фактографии и фикциональной биографии, характерной для 1980-х гг. Биографический материал присутствует во всех текстах сборника, концентрирующихся на кажущихся разрозненными отдельных эпизодах из жизни множества русских писателей XIX–XX вв.

Эссе, давшее название всей книге, открывает ее, задавая рамки восприятия того образа русской литературы, который Х.Э. Суньига стремится преподнести испанскому читателю[2]. В основе этого эссе лежит история о перстне, подаренном поэту Е.К. Воронцовой в то время, когда А.С. Пушкин в 1823 г. служил в Одессе под руководством новороссийского генерал-губернатора графа

---

1 Во время учебы в Мадридском университете Х.Э. Суньига изучал русскую и болгарскую литературу. Среди славистических работ Суньиги числятся «История Болгарии» (1945), сборник эссе «Неопределимые страсти Ивана Тургенева» («Las inciertas pasiones de Ivan Turgueniev», 1977; к 180-летию со дня рождения писателя книга была переведена на русский язык: Суньига Х.Э. Загадка Тургенева / Пер. Н.Н. Арсентьевой. Орел, 1998). Среди художественных произведений Суньиги — романы и принесшие ему особую известность рассказы. Русистская эссеистика Х.Э. Суньиги подчас рассматривается вместе с его художественной малой прозой, а «Кольцо Пушкина» исследуется как часть созданного писателем «славянского цикла» (Almería 2008, p. 5).

2 Сборник неоднократно переиздавался, но всякий раз открывался эссе «Кольцо Пушкина».

М.С. Воронцова, ее супруга. В Одессе поэт пробыл до августа 1824 г., когда Александр I принял решение о его высылке. Считается, что причиной вынужденного переезда стала ревность графа М.С. Воронцова, узнавшего о романе своей жены и Пушкина. Перстень был прощальным подарком Воронцовой. Он упоминается в нескольких стихотворениях поэта: «Сожженное письмо» (декабрь 1824 г.), «Храни меня, мой талисман...» (1825), «В пещере тайной, в день гоненья...» (1825), «Талисман» (1827); аллюзии на эти тексты появляются в эссе.

Согласно историческим источникам, подарок Воронцовой представлял собой витое золотое кольцо с восьмиугольным сердоликом красноватого или желтоватого цвета. На камне были вырезаны изображения виноградных гроздей и надпись на «еврейском языке»: «Симха, сын почетного рабби Иосифа, да будет благословенна его память». Перстень долгое время хранился в музее Александровского лицея в Санкт-Петербурге. Он был передан туда в 1883 г., а в 1887 г. профессор Д.А. Хвольсон, один из основателей российской иудаики, сделал расшифровку и перевод надписи на перстне (Коган 2006). В 1917 г. перстень был похищен из витрины лицейского музея, на сегодняшний день его местонахождение неизвестно. Сохранились сургучные оттиски, рисунки самого Пушкина с изображением перстня, а также посмертный портрет поэта, выполненный в 1839 г. художником Карлом Мазером по заказу одного из ближайших друзей Пушкина П.В. Нащокина (Ромм 2004). На портрете поэт изображен в халате, на диване в своем кабинете. На большом пальце левой руки Пушкина можно увидеть кольцо, которое, по свидетельствам многих современников, «тот всегда носил»[3].

Судя по всему, Суньига был детально знаком с провенансом этого кольца (и с фактом похищения его из

3 Об этом кольце упоминали многие современники А.С. Пушкина (см., например: Анненков 1998; Жуковский 1999; Тургенев 1986, с. 375). В 1880-х гг. историю кольца описал В.П. Гаевский (Гаевский 1888).

музея в 1917 г.), но историческая фактография сведена в эссе до минимума: Суньига сообщает читателям о том, что кольцо было «даром любви»; что после гибели поэта кольцо снял с его руки В.А. Жуковский; что позднее оно перешло по наследству к его сыну, П.В. Жуковскому, который передал его И.С. Тургеневу; что перед смертью Тургенев отдал кольцо Полине Виардо, которая переслала его в один из петербургских музеев. Любопытно, что наследование кольца не снабжается у Суньиги никакими датами, но зато благодаря его владельцам перстень бесконечно перемещается в пространстве: в эссе упоминаются Одесса и Санкт-Петербург, Париж и города Германии. Идея перемещения в пространстве — преодоления пути — вполне отчетливо возникает в финале эссе: «Можно было бы спросить, где оно [кольцо. — *А. В.*] сейчас: на изящной ручке, как у Елизаветы Воронцовой, или на пальце, вцепившемся в руль грузовика, вечно движущегося по заснеженной дороге. <...> Но несомненно то, что где бы ни был этот маленький пламенный круг, он излучает невидимый блеск, который породит страстную любовь среди скорби и надежды» (Zúñiga 1992, p. 22)[4]. Благодаря образу руки, как и мотиву страстной любви, появляющимся в финале, текст получает кольцевую композицию. Мотив страсти звучит в первых строках, посвященных любви Пушкина и Воронцовой, причем представляется символически неслучайным, что в обоих случаях (и в начале, и в финале эссе) автор прибегает к эпитету *apasionado*, ассоциирующемуся как с чувственно-телесной сферой, так и со сферой духовного, сакрального. В религиозном контексте данный эпитет соотносится со Страстями Христовыми, с идеей жертвы.

Также не случайно Суньига натуралистически подробно останавливается на ощущениях Пушкина после рокового выстрела: «Как только он почувствовал удар в живот и резкую боль в спине, его рука, украшенная кольцом, сжала рану, сдерживая поток крови, пачкающей

4 Переводы текстов Х.Э. Суньиги принадлежат автору статьи.

одежду, и кольцо, чей первый хозяин никогда не мог даже подумать о таком осквернении, заглушило сияние самого благородного металла, словно пеленой скорби, густой алой жидкостью, которую потом нужно было отмыть, когда Пушкина уложили на диван в его кабинете и спешно явился доктор Шольц, чтобы лечить рану. Тогда кольцо, к которому вернулся его привычный блеск, перестало быть просто напоминанием о сентиментальных чувствах; оно, несколько часов находясь на руке человека, которого покидала жизнь, впитывало его великую сущность, наследие умирающего сознания» (ibidem, p. 19). Иными словами, кольцо, и без того бывшее талисманом, а теперь вобравшее в себя жизненную сущность Пушкина и оказавшееся прибежищем для его умирающего сознания, становится неким вместилищем личности поэта. Заметим, что Суньига явно стремится поддержать атмосферу особого эмоционального напряжения: говоря об исчезновении кольца из витрины музея во время революции 1917 г., писатель, избегая политизации, употребляет словосочетание «эпоха великих потрясений» («época de grandes conmociones»), в котором акцентируется эмоциональная сторона.

Создавая новый литературный миф о кольце как вместилище духа поэта, Суньига трансформирует мотив бессмертия, воплощенного в предмете. Важно отметить, что речь здесь идет не о творческом бессмертии Пушкина-автора, а о бессмертии Пушкина-человека, о бессмертии характера, отпечатавшегося в личной вещи. Идея собственно поэтического бессмертия развивается во втором эссе сборника, название которого дословно можно перевести как «Пушкин: выживание поэзии» («Pushkin: pervive la poesìa»). Начинается оно с адресованного читателям вопроса: «Если самый твердый базальт распадается, если самая высокая гора разрушается и округляется, как не беспокоиться поэту об исчезновении его творений, записанных чернилами на линованной бумаге, потемневшей от влажности или дряхлеющей в пыльном стеллаже?» (ibidem, p. 113). А в финале эссе Суньига утверждает: «С момента его [Пушкина. — *А. В.*] трагической ги-

бели прошло почти 150 лет, но ни одно из его стихотворений не забыто; тот, кто их читает, может понять, что выражают его самые бессмертные, самые глубокие и самые дорогие чувства» (ibidem, p. 116). Сам же текст насыщается скрытыми и явными цитатами из пушкинских стихотворений[5], связанными с неоднозначностью, неокончательностью смерти.

Напомним, что мотив смерти весьма существен для мифологизации человеческой и творческой судьбы А.С. Пушкина; не раз подвергались мифологизации и обстоятельства смерти поэта (Щеголев 1916; Есипов 2006; Легенды и мифы о Пушкине 1995). У Суньиги в создании образа умирающего / бессмертного Пушкина особую роль играет его кольцо: эта вещь как бы формирует магический ореол вокруг его смерти. Заново описывая последние минуты жизни Пушкина во втором эссе, Суньига дополняет тайну смерти элементами театрализации: «Когда смерть дышала возле одного человека, когда ее дыхание касалось его щеки, тяжело упал занавес, делая напрасной надежду открыть будущее его мысли» (Zúñiga 1992, p. 115). Думается, что эта театральность, воплощенная в метафоре занавеса, здесь вполне осознанна, более того, она может соотноситься с сугубо испанскими трансформациями известного топоса «жизнь — театр».

Второе эссе из книги Суньиги как будто строится на постепенном сближении поэзии и образа Пушкина с характерно испанскими мифологемами. В эссе, в частности, присутствует образ мельниц, поддерживающий символику круговорота, но в испаноязычном контексте, естественно, напоминающий и о Дон Кихоте. Что же касается развивающейся в эссе идеи амбивалентности смерти, то, как представляется, ее можно соотнести с тем испанским пониманием ухода из жизни, которое наиболее отчетливо выразил Ф. Гарсиа Лорка. В своей

5 Это, в частности, строки из стихотворений «Если жизнь тебя обманет...» (1825), «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» (1829), «Элегия» (1834), «Я памятник себе воздвиг...» (1836).

лекции «Дуэнде, тема с вариациями» (1930) Лорка писал: «В других странах смерть — это конец. *Она приходит, и занавес падает* [курсив мой. — *А. В.*]. В Испании иначе. В Испании он поднимается. Многие здесь замурованы в четырех стенах до самой смерти, и лишь тогда их выносят на солнце. В Испании, как нигде, до конца жив только мертвый — и вид его ранит, как лезвие бритвы. Шутить со смертью и молча вглядываться в нее для испанца обыденно» (Лорка 1987, с. 108). Для создаваемого Суньигой «испанского» Пушкина занавес, действительно, не падает, а поднимается: Суньига как бы стремится приблизить образ поэта к испаноязычному восприятию, раскрыть перед этим сознанием универсальную ценность пушкинского творчества.

Как известно, кольцо в мировой культуре имеет множество смыслов. Это символ целостности и единства; в то же время это бесконечность и безначалие, вечность и непрерывность, сила и мироздание; символ солнечного света; связь или обет. В античной культуре украшения, в том числе и кольца, играли роль амулета, скрепляющего связь между душой и телом. Кольца носили, чтобы удерживать душу в телесной оболочке, и снимали в момент наступления смерти.

Кольцо, подаренное Воронцовой Пушкину, сохраняя универсальную полисемантику кольца-символа, наделяется Суньигой новыми смыслами, соотнесенными с идеей особости русской словесности. Благодаря кольцевой композиции эссе «Кольцо Пушкина» и одноименной книги образ кольца становится своего рода структурной метафорой. Кольцо-драгоценность, кольцо-украшение после смерти Пушкина перестает удерживать связь его души и тела и становится странным «сокровищем», символизирующим парадоксальность становления русской литературы, особенности ее внутреннего строения. Суньига так структурирует свою книгу, так переплетает имена русских литераторов и эпизоды их жизни, что испанский читатель начинает видеть их биографические и творческие связи, воспринимать русскую литературу живой, а русских писателей

и поэтов — реальными людьми. В мозаике образов русских литераторов, в коллаже цитат и мыслей постоянно возникают имя и слово Пушкина, стоявшего у истоков русской литературы и животворно присутствующего в ней всегда. Но, кроме того, Суньига стремится ввести имя и тексты Пушкина, как и тексты иных русских писателей, в круг испанских миропонимания и символики, обрамляя мир русской словесности близкими испанскому воображению сюжетами и мотивами, конструируя для испаноязычного читателя контекст восприятия и понимания русской литературы.

Литература

Almería 2008 — *Almería L.B.* El simbolismo de Juan Eduardo Zuniga. Zaragoza, 2008.

Zúñiga 1992 — *Zúñiga J.E.* El anillo de Pushkin. Madrid, 1992.

Анненков 1998 — *Анненков П.В.* Пушкин в Александровскую эпоху. Минск, 1998.

Гаевский 1888 — *Гаевский В.[П.].* Перстень Пушкина: По новейшим исследованиям // Вестник Европы. 1888. Кн. 2. С. 521–537.

Гарсиа Лорка 1987 — *Гарсиа Лорка Ф.* Самая печальная радость. М., 1987.

Есипов 2006 — *Есипов В.М.* Пушкин в зеркале мифов. М., 2006.

Жуковский 1999 — В.А. Жуковский в воспоминаниях современников / Сост. О.Б. Лебедева. М., 1999.

Коган 2006 — *Коган В.А.* Еврейский талисман Пушкина // Зарубежье (Unabhängige russischsprachige Zeitung). № 2 (14). Февраль 2006. URL: http://www.rubezh.eu/Zeitung/2006/02/10.htm (дата обращения: 18.07.2015).

Легенды и мифы о Пушкине 1995 — Легенды и мифы о Пушкине: сб. ст. / Под. ред. М.Н. Виролайнен. СПб., 1995.

Ромм 2004 — *Ромм М.Д.* Под надзором Нащокина // Нева. 2004. № 7. URL: http://magazines.russ.ru/neva/2004/7/r023.html (дата обращения: 18.07.2015).

Тургенев 1986 — *Тургенев И.С.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Т. 12. М., 1986.

Щеголев 1916 — *Щеголев П.Е.* Дуэль и смерть Пушкина. Исследование и материалы // Пушкин и его современники: Материалы и исследования. Пг., 1916. Вып. 25/27.

«Кольцо Пушкина» Хуана Эдуардо Суньиги: мифология творчества

В статье рассматривается книга эссе «Кольцо Пушкина» испанского писателя, филолога-слависта Хуана Эдуардо Суньиги. Анализируется символ кольца в контексте проблем восприятия творчества А.С. Пушкина и русской литературы в испаноязычном мире.

Ключевые слова: Пушкин, испанское художественное сознание, универсальные символы.

«Pushkin's Ring» by Juan Eduardo Zúñiga: Mythology of the Creation

The article is dedicated to the book of essays «Pushkin's ring» («El anillo de Pushkin») by Juan Eduardo Zúñiga, a spanish writer and specialist in the Slavic philology. It analyzes the symbol of the ring in the context of Pushkin's work and the perception of Russian literature in the Spanish-speaking world.

Keywords: Pushkin, Spanish artistic consciousness, universal symbols.

Л.С. Айрапетян (Москва)

Миф о вечном возвращении в романе Карлоса Фуэнтеса «Инстинкт Инес»

Идея вечного возвращения — одна из древнейших в человеческой культуре. Подтверждением тому служит символ уробороса — змеи, кусающей себя за хвост. История этого образа уходит своими корнями в архаическое прошлое. Он встречается, например, в скандинавской мифологии: это змей Ёрмунганд, опоясывающий мировое древо. В индийской мифологии уроборос явлен в облике дракона, обвивающего черепаху, на которой стоят четыре слона, несущие на себе мир. Уроборос символизирует вечность, циклическую природу бытия: создание невозможно без уничтожения, жизнь мыслится как восстановление из смерти.

В своем исследовании «Миф о вечном возвращении» (1949) румынский ученый М. Элиаде отмечал, что для примитивного человека действие обретает смысл, реальность, только если повторяет некое образцовое действие (Элиаде 2000, с. 17). В результате человек переносится из профанного времени в мифологическое измерение, где совершалось и всегда будет совершаться архетипическое деяние. Время перестает быть необратимым и превращается в мифологическое первовремя. А.Я. Гуревич также обращал внимание на то, что идея вечного возвращения составляла центр духовной жизни древности и Средних веков (Гуревич 1984, с. 84). Поэтому архаическое сознание антиисторично: все события и индивиды восходят к архетипическим ситуациям и образам. Обращение к мифу упраздняет различия между прошлым и настоящим, так как прошлое постоянно возрождается. Настоящее же наполняется более глубоким содержанием, соотносясь с вечным мифическим прошлым.

Концепция мифологического, циклического времени получила широкое распространение в литературе Латинской Америки XX в. и является одной из основ-

ных в современном латиноамериканском культурном сознании[1]. Важное место идея вечного возвращения занимает в творчестве мексиканского писателя XX в. Карлоса Фуэнтеса. Фуэнтес — создатель оригинальной концепции нелинейного времени, подразумевающей «постоянное обращение прошлого в настоящее и будущего в настоящее» (Кофман 2005, с. 486). На формирование темпоральных воззрений писателя и на образ времени в его творчестве особое влияние оказала индейская, ацтекская мифология. В очерке «От Кецалькоатля к Пепсикоатлю» («De Quetzalcoatl a Pepsicoatl», 1971), посвященном каменной скульптуре индейцев, Фуэнтес замечает, что каменное изображение богини-прародительницы Коатликуэ символизирует тотальность архаического бытия, единство универсума, пребывающего вечно, не приемлющего никаких изменений (Fuentes 1972, p. 21). Согласно трактовке Фуэнтеса, ацтекская культура не смотрит вперед, но обращает взор назад, поэтому прошлое занимает место будущего. По мифологическим представлениям индейцев, время нелинейно и движется циклически: каждые 52 года происходит обновление мира, время исчезает, чтобы вновь возродиться. Как указывал О. Пас в сборнике эссе «Лабиринт одиночества», празднование ацтеками Нового года включало в себя ритуалы возрождения (возобновления) хода времени, которое на какой-то срок прекращало свое движение (Paz 1981, p. 19). В индейском календаре год делился на 12 месяцев по 30 дней каждый, и еще оставались 5 «лишних» дней («nemontani»), которые являлись неким безвременьем, хрупким мостом между прошлым и настоящим. В эти дни индейцы тушили огонь и не выпускали из дома женщин и детей.

В раннем и зрелом творчестве К. Фуэнтеса представление о циклическом движении времени сопряжено с

1 На роль обращений к эпохе первотворения, к принципу цикличности, к мотивам вечного возвращения в латиноамериканской мифологизации времени обращал внимание А.Ф. Кофман (Кофман 1997, с. 88; Кофман 2005).

размышлениями о «мексиканской сущности» и особом латиноамериканском времени. Но в ряде произведений писателя мифология циклического времени и мотивы вечного возвращения претерпевают сильные изменения и трансформируются в идею истории как порочного круга ошибок и заблуждений. Центральная фигура первого сборника рассказов писателя «Замаскированные дни» («Los días enmascarados», 1954) и повести «Аура» («Aura», 1962) — современный мексиканец, поддавшийся власти прошлого. Будучи безвольной игрушкой в руках времени, он обречен на смерть либо на повторение чужих судеб. В романе «Терра Ностра» («Terra Nostra», 1975) Фуэнтес выразил идею о необходимости пересмотреть прошлое, чтобы разомкнуть порочный круг истории и обнаружить нереализованные альтернативы исторического развития, которые ждут своего воплощения в будущем. В позднем творчестве Фуэнтес проявляет все больший интерес к судьбе человеческой цивилизации, и идея вечного возвращения воплощается в предложенной им модели всемирной истории. Подтверждение тому — роман «Инстинкт Инес» («Instinto de Inez», 2001). В эпиграфе, представляющем собой цитату из романа китайского писателя XVIII в. Цао Сюэциня «Сон в красном тереме», дан образ колеса сансары, который в буддийской мифологии символизирует круговращение человеческой жизни, сопровождающееся постоянными перевоплощениями.

В основе романа лежит оппозиция линейного и циклического времени. Как отмечал М. Элиаде, для архаического сознания историческое время, в котором пребывает человек, есть время профанное, лишенное статуса реальности (Элиаде 2000). Главный герой романа Габриэль Атлан-Феррара как раз и пытается вырваться из плена линейного времени. Необратимый поток линейного времени исключает возможность возрождения жизни, но все же герой подозревает о существовании другого, истинного времени: «Не все ли в нашей жизни подобно приливам и отливам, которые в один и тот же момент происходят на разных концах света, словно исчезает и

вновь возникает время? И история повторяется, отражается в обратном зеркале времени, исчезает и снова возникает по воле случая?» (Фуэнтес 2006).

Атлан-Феррара — оперный дирижер, и с образом оперы сопряжен мотив вечного возрождения: опера — будто птица Феникс, которая сгорает и возрождается из собственного пепла (с каждой последующей интерпретацией опера рождается заново). Дирижер отказывается делать записи, а отсутствие документа, свидетельствующего о том, что событие имело место, вырывает его из хронологического, исторического контекста и выводит на уровень мифологии. Атлан-Феррара знает о неизбежности собственной смерти, предчувствует гибель всей человеческой цивилизации (не случайно Вторая мировая война в романе соотносится с эсхатологической топикой). Но в мифологических представлениях обновление мира и человека происходит через смерть, а полное уничтожение дает возможность нового рождения. Здесь явно прослеживается влияние народных мексиканских верований. Как пишет О. Пас, в понимании ацтеков «жизнь получала продолжение в смерти. И наоборот. Смерть была не естественным завершением жизни, но лишь этапом в бесконечном цикле» (Paz 1981, p. 21).

Согласно авторскому замыслу, узнать причины трагедии XX в. можно только обратившись к истокам человеческой истории. Так, главы, повествующие о современности, перемежаются главами, в которых воссоздается первобытная эпоха, соотнесенная с мифологическим первовременем. Эта первоначальная эпоха совершенно условна. Герои общаются на некоем условном первобытном языке: вождь племени зовется «базилем» — словом, происходящим из древнегреческого языка, а в речи первобытной пары возлюбленных а-нель и не-эль возникают нечленораздельные звуки, напоминающие французские слова «любить» и «помогать» (aimer, aider). История жизни а-нель и не-эль вмещает в свои рамки переход от матриархата к патриархату, который в действительности занял несколько веков.

Мифологическую идею вечного возвращения Фуэнтес реализовал в модели циклического движения истории, которая представляет собой череду сменяющих друг друга эпизодов насилия. Базиль становится правителем после того, как убивает отца и брата. Так человечество заражает себя грехом насилия у самых истоков своей истории и до сих пор не может избавиться от этого тяжкого бремени. Трагична и история первобытной пары возлюбленных. В главе, посвященной а-нель, автор использует повествование от второго лица, что в сочетании с глаголами в настоящем и будущем времени создает впечатление заклинания, ритуала. А ритуал — это нечто повторяющееся, с ним связана идея цикличности. И действительно, фатальность и движение по кругу характеризуют всю историю первобытной пары.

В повествовании об а-нель часты алогизмы, возникающие из-за нарушения семантических и грамматических норм. К примеру: «*однажды*, еще маленькая, ты *будешь жить* рядом с женщиной, защищающей и охраняющей тебя»; «твой разум и твое тело *вспомнят* всю *будущую* боль» (Фуэнтес 2006; курсив везде мой. — *Л. А.*). Парадоксальное соединение прошлого и будущего предполагает, что описываемое действие уже совершалось когда-то и будет происходить вновь. Временное измерение, в котором живет а-нель, — это «будущее неизбежное». Своеобразное «дежавю» возникает у а-нель и не-эль, когда они приходят жить в селение. Герои вдруг понимают, что помнят язык, на котором здесь общаются, и все им кажется знакомым, уже когда-то пережитым. Для а-нель и не-эль открывается «тайна ожившего прошлого» (там же), они заново осознают себя в возвращении к своей прежней идентичности. Вновь обретя память, герои узнают о боли и горе, которое они испытали в прошлом. Дело в том, что у а-нель и не-эль был общий отец, но новый базиль ввел запрет на кровосмесительную связь и в целях устрашения уничтожил дочь а-нель и не-эль. Инцестуальная природа связи героев, в свою очередь, отсылает к архаике: брат и сестра, связанные инцестом, — архетипические персонажи, от которых произошел весь человеческий род.

А-нель и не-эль обречены на вечное возвращение. Встретившись на дне пропасти, обретя свою любовь и себя, «вы совершили нечто ужасное, нечто недозволенное: вы допустили иную реальность в ваше будущее и настоящее, смешали и перепутали времена, открыли запретный путь тому, что пережили прежде» (там же). Забвение было утешением для обоих, а с обретением памяти открывается горькая правда вечной жизни. Сбежав из селения, через некоторое время они вновь встречаются, сначала обитают в пещере, затем вновь приходят в селение и т. д. Герои живут в *бессмысленном* циклическом времени, их жизнь — круговорот одних и тех же событий. Встреча а-нель и не-эль в пропасти, по сути своей, — тот момент, когда змея кусает себя за хвост.

Но, коль скоро история западной цивилизации близится к своему завершению, возникает надежда на изменение судьбы первобытных возлюбленных. Спасти их дано оперной певице Инес, возлюбленной Габриэля. С образом Инес связана тема особого «мексиканского времени», отличного от линейного европейского, и образ луны (к примеру, Габриэль любуется ее обнаженным телом, залитым лунным светом). В архаических представлениях луна, которая в определенном, раз и навсегда заданном природой ритме движется по небосклону, исчезая и вновь возрождаясь каждый месяц, символизирует циклический ход времени. С образом Инес, как и с образом Габриэля, ассоциируется мотив старости и смерти, но в данном случае он наполняется совсем иным значением. Ее имя рифмуется с испанским словом «старость» (*vejez*). Исполняя партию юной умирающей Виолетты из оперы «Травиата», Инес голосом старухи возвещает о своем возрождении: «Во мне рождается, меня переполняет невиданная сила. Ах! Снова я живу» (там же). Инес появляется одновременно с «рождением» оперы и исчезает во время последней постановки. Героиня воспринимается как органическая часть оперы, она будто рождается из музыки, приходит из мира вечности.

На фоне агонизирующего XX в. Инес Прада в последний раз выступает на сцене Ковент-Гардена. Во время исполнения финала оперы происходит чудо: появляется а-нель с мертвым ребенком на руках, которого она протягивает Инес. Обнаженная женщина сливается с Инес, которая затем исчезает. Это чудо знаменует окончательный выход пары первобытных возлюбленных из порочного круга, их освобождение от цикличного хода времени. Инес переносится в первобытную эпоху. Так читатель сталкивается с феноменом обратимого времени, в котором возможно движение вспять. Но и это часть цикла, так как трансгрессия героини — на самом деле возвращение.

Финальная сцена во многом повторяет сцену из третьей главы: возлюбленные вновь встречаются на дне пропасти. Но повтор не буквален, он призван не только показать сходство двух сцен, но и подчеркнуть различия между ними. Таким образом, движение осуществляется не по кругу, а по спирали: происходит качественное изменение события. Теперь героям дарована надежда на то, что совершен прорыв во времени и начнется *иное* время. Будущее — как фатальность, неизбежность — отступает. Сила любви оказывается способной преодолеть пространство, вывести человека за рамки как циклического, так и линейного времен. Не случайно финал романа как бы воссоздает застывшее время. Автор увековечивает миг единения возлюбленных, и этот апофеоз любви сулит счастье не только самим героям — в нем видится надежда на наступление «нового» времени, на закладывание основ новой истории.

Литература

Fuentes 1972 — *Fuentes C.* Tiempo mexicano. México, 1972.
Paz 1981 — *Paz O.* El laberinto de la soledad. México, 1981.
Гуревич 1984 — *Гуревич А.Я.* Категории средневековой культуры. М., 1984.
Кофман 1997 — *Кофман А.Ф.* Латиноамериканский художественный образ мира. М., 1997.
Кофман 2005 — *Кофман А.Ф.* Карлос Фуэнтес // История литератур Латинской Америки. М., 2005. Т. 5. С. 480–541.
Фуэнтес 2006 — *Фуэнтес К.* Инстинкт Инес / Пер. А. Берковой. М., 2006. URL: http://knigosite.org/library/read/92577; http://knigosite.org/library/read/92577 (дата обращения% 25.07.2015).
Элиаде 2000 — *Элиаде М.* Миф о вечном возвращении. М., 2000.

Миф о вечном возвращении в романе Карлоса Фуэнтеса «Инстинкт Инес»

В статье анализируются темпоральные воззрения мексиканского писателя Карлоса Фуэнтеса в связи с ацтекской мифологией. Миф о вечном возвращении как непреложном законе, управляющем универсумом, трансформируется у Фуэнтеса в концепцию истории как порочного круга ошибок и заблуждений.

Ключевые слова: мексиканская литература, уроборос, вечное возвращение, циклическое время, линейное время.

The Myth of Eternal Return in C. Fuentes' Novel «Instinto de Inez»

The paper analyzes the temporal views of the Mexican writer Carlos Fuentes, which are strongly influenced by the Aztec mythology, particularly by the idea of the cyclic movement of time. The myth of the eternal return as an immutable law governing the entire universe is transformed in Fuentes' work into the concept of history viewed as a vicious circle of errors.

Keywords: Mexican literature, uroboros, the eternal return, cyclical time, linear time.

Ю.В. Ким (Москва)

Нарциссизм и нарративные особенности академического романа (на материале романа Антонии Сьюзен Байетт «Обладать»)

Канадская исследовательница Линда Хатчен в своей работе «Нарциссический нарратив: метафикциональный парадокс» (Hutcheon 2013) предлагает использовать образное определение «нарциссический» для обозначения высокой степени самоосознанности текста, его фиксации на самом себе. Согласно определению Хатчен, при нарциссическом нарративе формальные диегетические элементы одновременно являются предметом миметического изображения. Исследовательница связывает возникновение нарциссических, метафикциональных текстов с появлением романа как такового. Одним из первых образцов нарциссического повествования она называет роман М. Сервантеса «Дон Кихот», то и дело отсылающий к собственной фикциональности. При этом Хатчен полагает, что наиболее высокой степени самоосознанности достигла постмодернистская проза.

По нашему мнению, ветвью эволюции романного нарциссизма становится академический роман — жанр, возникший в 1950-х гг. Как представляется, есть все основания считать академический роман поджанром метафикциональной прозы. Если Хатчен видит высшее выражение метафикциональности в романе художника о самом себе, то академический роман — это роман об исследователе романа. Американская исследовательница Элейн Шоуолтер в книге «Академический роман и его недовольство» иронично замечает: «Возможно, это предельный нарциссизм, что я, профессор английской и американской литературы, исследую романы, написанные профессорами английской и американской литературы о профессорах английской и американской литературы»[1] (Showalter 2005, p. 3).

1 Здесь и далее цитаты приводятся в переводе автора статьи.

Тот факт, что академический роман — это роман о профессоре, говорит о нарциссизме уже на сюжетном уровне. Начиная с первых академических романов 1950-х гг. англо-американские специалисты по английской и американской истории и литературе становятся главными героями академического романа. Локус такого романа, как правило, замкнут на себя: это кампус или любое другое место, где представители научного сообщества занимаются профессиональной деятельностью — преподают, выступают с научными докладами, ведут деловую переписку, обсуждают научные проблемы, проводят исследования. Более того, если в 1950–1960-х гг. романистами исследовались отношения внутри факультета английской и американской литературы / истории («Счастливчик Джим», «Новая жизнь», «На Запад»), то в 1970–1980-х гг. академический роман становится своего рода «полигоном», на котором испытываются методы различных философских и литературоведческих систем (см., например, известную трилогию Д. Лоджа «Академический обмен», «Мир тесен», «Хорошая работа»).

К последней категории относится и роман Антонии Сьюзен Байетт «Обладать» (1990), представляющий собой кульминацию развития академического романа и одновременно подводящий своеобразный итог возможностям жанра. Нарратив Байетт является академическим (локус — пространство университета, персонажи — ученые), но Байетт явно наблюдает за жанром, играет с ним, выстраивая сложную систему удвоений и отражений, положенную в основу романной структуры.

В центре сюжета романа — текстологическое исследование творческого наследия двух никогда не существовавших поэтов-викторианцев Рэндольфа Генри Падуба и Кристабель ЛаМотт, которое проводят Роланд Митчелл и Мод Бэйли. Важная особенность повествования — зеркальное отражение двух любовных коллизий: Мод и Митчелл, ЛаМотт и Падуб. Продвигаясь в собственном исследовании и постепенно узнавая тайну личной жизни викторианских поэтов, ученые познают самих себя, друг друга и собственную сексуальность.

Для конструирования викторианской сюжетной линии Кристабель — Падуб писательница использует аллюзии на артуровский миф, адаптированный Теннисоном. Подобно Леди из Шалотт, которая одиноко живет в башне близ Камелота и ткет узорчатые изображения внешнего мира, глядя на его отражение в зеркале, Кристабель ведет уединенную жизнь и обретает подлинную свободу только в своих произведениях (параллель «текст / ткань»). Это уединение нарушается появлением Рэндольфа Падуба, викторианского рыцаря Ланселота. В одном из писем он пишет Кристабель о видении, которое посетило его на верховой прогулке с друзьями в Ричмондском парке: «Какое-то бессловесное заклятие сделало эти рощи и зеленые лужайки запретными — запретными, как Ваше жилище, как Шалотт для рыцарей» (Byatt 2009, p. 181).

Кристабель предпринимает попытку прекратить переписку. Как викторианская женщина, она делает это из представлений о нравственности. Как Леди из Шалотт, она вынуждена жить в заточении под страхом проклятия. Для ЛаМотт преодоление легендарного сюжета возможно лишь посредством полного погружения в работу. В письме к супруге Падуба поэтесса признается: «Я живу в башне — как старая ведьма, и сочиняю стихи, которые никому не нужны» (ibidem, p. 450). Но, даже избегнув трагической участи Леди из Шалотт, она не может противостоять чарам Падуба-Ланселота, которые должны ее погубить.

Мод Бэйли, в свою очередь, — зеркальное отражение Кристабель. Мод представляет феминистское направление в литературоведении, но при этом воспринимает собственное сексуальное влечение в фрейдистском духе: «Фрейд был прав <...>, желание расположено на обратной стороне отвращения» (ibidem, p. 56). Эта цитата не только маркирует пересечение академического и сексуального дискурсов, свойственное академическому роману, но и подчеркивает нарциссическое любование Мод своей женской неприступностью. Мод не просто работает с текстами на вершине стеклянной «Башни Теннисон»,

но и существует внутри ею самой созданного убежища: прячет свои красивые волосы и фигуру под платком и многослойными одеждами. Как и Кристабель, Мод избегает физической смерти, но не может устоять перед чарами современного ей Ланселота, литературоведа Роланда Митчелла.

Сюжетная линия Мод — Роланд построена как поиск сокровища. Она отражает линию Кристабель — Падуб, которая порождает интеллектуальную загадку, тайну переписки викторианских поэтов. Если Мод — Леди из Шалотт XX столетия, то Митчелл — это современный рыцарь. Образ Митчелла связан с рыцарством через сюжет поиска истины (сокровища) и через имя рыцаря Роланда. Дальняя родственница Мод, леди Бэйли, называет Роланда рыцарем («knight»), когда тот помогает ей спуститься с холма. Следует отметить, что это происходит в первый визит Роланда в Линкольншир. Здесь не только расположен университет, в котором работает Мод (башня Леди из Шалотт), но и вырос Теннисон. Стилизация артуровского мифа в адаптации Теннисона становится художественной основой для удвоения сюжетных линий Кристабель — Падуб, Мод — Роланд. Благодаря двойной, зеркальной, саморефлексирующей (самоотражающей) и одновременно отраженной в зеркале артуровского мифа сюжетной линии нарциссизм повествования достигает своего предела.

Сложность образной системы, построенной на отражениях и аллюзиях, обусловлена пристальным интересом английских романистов к проблемам истории и памяти в зеркале литературы. А. Байетт анализирует новый расцвет исторической прозы в Британии в одном из своих сборников эссе «Об истории и историях». Она отмечает: «Возрождение исторического романа совпало со сложным самоосознанием написания истории вообще» (Byatt 2001, p. 9). «Можно спорить с утверждением, что мы не можем постичь настоящее, если не понимаем прошлого <...>. Но есть другие, менее явные причины [обращения к прошлому. — *Ю. К.*], среди которых эстетическая необходимость использовать расцвеченный и ме-

тафоричный язык для сохранения литературы прошлого живой и поющей, связывая удовольствие письма с удовольствием чтения» (Byatt 2001, p. 11).

«Живая и поющая» литература прошлого представлена в романе вымышленными письмами, дневниками и стихотворениями ЛаМотт, Бланш Перстчет, Падуба и его жены Эллен. Эти тексты, как художественные, так и документальные, написаны самой Байетт. «Расцвеченность и метафоричность», богатство и даже избыточность викторианского дискурса в рамках академического романа Байетт преследуют не только эпистемологическую цель — познать национальную историю через стилизацию, пастиш и обнажение лингвистической структуры. Чувственное восприятие исторической памяти позволяет получать нарциссическое удовольствие в процессе чтения, исследования и реконструирования истории. Этот прием исторической стилизации, который в романе Байетт называется «чревовещанием», не делает историю жанрообразующей категорией (т. е. роман не становится историческим / историографическим), но формирует поэтику, в которой диалог с прошлым артикулируется в метафикциональном пространстве текста. Чтение никому ранее не известной переписки позволяет «оживить» голоса мертвых силой воображения ученых и их желания овладеть тайной поэтов. Огромное количество писем, дневников, вымышленных художественных произведений и научных текстов не только создает впечатление достоверности нарратива, но и маркирует его нарциссичность.

«Великий чревовещатель» — так называется биография Падуба, якобы написанная видным американским ученым Мортимером Собрайлом. Исследователь назвал свою работу «одним из дразнящих самоосознанных и самопародийных монологов Падуба» (Byatt 2009, p. 107). Так нарциссизм становится не только нарративной стратегией романа, но и объектом миметического изображения. Самоотражение сюжетных линий (академическая / викторианская коллизии) делает возможным исследование вымышленных викторианских текстов, что поз-

воляет говорить не только о нарративном нарциссизме, но и о нарциссическом миметизме.

Нарциссизм прослеживается не только в самоотражении сюжетных линий. Предметом миметического изображения является и исследование метафикциональности, т. е. нарциссизма. Называя Падуба чревовещателем, Собрайл имеет в виду его поэмы — монологи мифологических персонажей (герой, спустившийся в царство мертвых; заточенная в башне волшебница; герои скандинавской мифологии). «Я чувствую себя легко с другими воображаемыми умами», — пишет Падуб ЛаМотт (ibidem, p. 158). Превращаясь в объект текстологического исследования, тексты викторианцев тоже обретают вторую жизнь. Композиционно это оформляется выделением в отдельные главы переписки поэтов (гл. 10), поэмы Падуба «Сваммердам» (гл. 11) и поэмы ЛаМотт «Фея Мелюзина» (гл. 16). Чем дальше продвигается исследование Мод и Митчелла, тем отчетливей звучат голоса поэтов. В главе 15 Падуб и ЛаМотт предстают не просто как голоса, а как полноценные персонажи, влюбленная пара, путешествующая к морю. Викторианский дискурс, представленный в начале романа только голосами поэтов (письма), в конечном счете обретает телесность.

Любовная коллизия ЛаМотт — Падуб позволяет также исследовать процессы формирования и разрушения литературного мифа о викторианских поэтах. Поэма ЛаМотт «Фея Мелюзина» «свела феминисток с ума. Они считают ее выражением бессильного женского желания» (ibidem, p. 33). Так говорит один из персонажей романа, литературовед Фергус Вулф. Исследование Мод и Митчелла показывает, что ЛаМотт интересовалась Мелюзиной в двух ипостасях: «невиданный монстр и гордая, любящая рукодельница. <...> К чему бы она ни прикасалась, все удавалось как нельзя лучше. Возведенные ею дворцы стояли прочно, кладка была безупречна» (ibidem, p. 174). Так Кристабель сама описала Мелюзину в письме к Падубу. Эта цитата показывает, что желание Мелюзины не воспринималось поэтессой как бессильное. Наоборот, Мелюзи-

на обладала мощью и, движимая своими желаниями, возводила целые города. Именно этот смысл закладывала ЛаМотт в образ легендарной героини. Феминистское прочтение оказывается не адекватным произведениям поэтессы. Прием «чревовещания» позволяет автору не только выстроить диалогические отношения между академической коллизией и викторианским дискурсом в рамках романа, сделав обе сюжетные линии зеркальным отражением друг друга, но и продемонстрировать процесс мифологизации литературы.

Академический роман как принципиально игровой жанр предполагает наличие «автора-профессора, который пишет о персонаже-профессоре»: уже в этом факте можно увидеть нарциссическое самолюбование. В романе Байетт эта постмодернистская игра отражений доведена до предела такими художественными средствами, как удвоение любовной сюжетной линии в зеркале артуровского мифа и создание вымышленного викторианского мира. Роман, таким образом, сам становится мифотворческим: Байетт создает целую мифологию викторианской поэзии, которая, в свою очередь, причудливо отражается в традиционном для академического романа сюжете — научном исследовании, переплетенном с любовной коллизией.

Литература

Byatt 2001 — *Byatt A.S.* On Histories and Stories: Selected Essays. Cambridge, 2001.

Byatt 2009 — *Byatt A.S.* Possession. London, 2009.

Hutcheon 2013 — *Hutcheon L.* Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox. Waterloo, Ontario, 2013.

Showalter 2005 — *Showalter E.* Faculty Towers. Philadelphia, 2005.

Нарциссизм и нарративные особенности академического романа (на материале романа Антонии Сьюзен Байетт «Обладать»)

В статье рассмотрена проблема нарциссизма как нарративной стратегии академического романа. Вслед за канадской исследовательницей Линдой Хатчен автор статьи трактует нарциссизм как авторефлексивную интенцию в таком поджанре метафикциональной прозы, как академический роман. На примере романа «Обладать» А.С. Байетт проанализированы художественные особенности академического романа, позволяющие говорить о свойственном ему повествовательном нарциссизме: «обнажение» фикциональной и лингвистической структуры, самоосознанность и самопародия, стилизация, «чревовещание», пересечение научного и эротического дискурсов, мифотворчество.

Ключевые слова: академический роман, метафикциональность, нарциссизм, мифотворчество, А.С. Байетт.

Narcissism and the Narrative Features
of Academic Novel
(Based on the Novel «Possession» by A.S. Byatt)

The article analyzes the problem of narcissism as a narrative strategy of the academic novel. Following Canadian researcher Linda Hutcheon's approach, the author of the article considers narcissism an auto-reflexive intention in the subgenre of meta-fiction, like the academic novel. On the example of «Possession» by A.S. Byatt the artistic features of the academic novel are explored. Among these properties are the «unveiling» of its fictional and linguistic structure, self-consciousness and self-parody, stylization, «ventriloquism», intersection of academic and sexual discourses, mythmaking.

Keywords: academic novel, meta-fiction, narcissism, mythopoesis, A.S. Byatt.

Сюжеты и образы русской литературы

В.Д. Кастрель

В.Б. Зусева-Озкан

О.А. Симонова

Е.П. Дыхнова

С.А. Серегина

А.С. Акимова

Е.А. Извозчикова

О.Г. Тишкова

О.А. Неклюдова

В.Д. Кастрель (Москва)

Сюжет об ожившей статуе в романе Д.С. Мережковского «Петр и Алексей» и в рассказе А.В. Амфитеатрова «Мертвые боги»

Исследование
выполнено за счет гранта
Российского научного фонда
(проект № 14-18-02709)
и в ИМЛИ РАН

Появившись уже в античности, в Средние века широко распространяются легенды об изгнанных языческих богах, поверженных идолах и статуях, которые в любой момент готовы ожить и сбить с истинного пути благочестивого христианина. Самое широкое разнообразие такого рода легенд связано со статуей Венеры, богини-красавицы и соблазнительницы. В одной из легенд рыцарь надевает на палец статуе кольцо, но снять уже не может, поскольку статуя оживает, а позднее приходит к молодоженам и разлучает их. В иных вариантах это не статуя-мстительница, а влюбленная статуя, на которой женится неосмотрительный христианин[1]. Генетически восходя к древнейшему мотиву *fairy mistress*[2], эта легенда одновременно имеет корни в явлении фетишизма, в представлениях о скрытой силе идола, о материализации божественных сил.

Легенды об оживших статуях собираются, записываются и осмысляются в эпоху романтизма. Так, например, в эссе Г. Гейне «Духи стихий» и «Боги в изгнании» назидательный пафос этих легенд подвергается критике. Повествователь стремится «реабилитировать» природных духов и снять с них тот налет демонизма, которым его наградили христиане. Для Гейне этот корпус средневековых легенд связан с проблемой борьбы язы-

1 В исследовании Р.Г. Назирова «Сюжет об ожившей статуе» подробно рассмотрены истоки, типология и развитие легенды (Назиров 1991).

2 Согласно Указателю мотивов и сюжетов Томпсона, это древнейший мотив связи человека с иноприродным существом, без соотнесенности с конкретным местом и временем (Thompson 1955–1958, F300). С этой точки зрения, сюжет об ожившей статуе — родственник сюжетов о пленении героя иноприродной красавицей: об Одиссее и Калипсо, Одиссее и Кирке в «Одиссее», о Томе-рифмаче и королеве фей, о Тангейзере и Венере и др.

чества и христианства, плоти и духа в европейской цивилизации. Так, Гейне использует устойчивый сюжет об ожившей статуе для иллюстрирования своих воззрений на историю.

Художественная литература богата разнообразными интерпретациями легендарного сюжета: это «Зимняя сказка» У. Шекспира, баллада Т. Мура «Кольцо», «Венера Илльская» П. Мериме, «Мраморный кумир» Й. фон Эйхендорфа, «Каменный Гость», «Медный всадник» и «Золотой Петушок» А.С. Пушкина. Вполне очевидна связь с сюжетом о хищной, или мертвой, невесте, например, в «Коринфской невесте» И.В. Гете или «Немецком студенте» В. Ирвинга. Легендарные корни перечисленных выше произведений рассмотрены в исследованиях Б. Фасс, Р. Якобсона, Р.Г. Назирова, В.Е. Багно, М. Эпштейна, Н.М. Солнцевой. Данная статья фокусируется на романе Д.С. Мережковского «Антихрист. Петр и Алексей» (впервые отдельным изданием выходит в 1905 г.) и рассказе А.В. Амфитеатрова «Мертвые боги» (впервые опубликован в сборнике Амфитеатрова «Грезы и Тени» в 1896 г.), где отразилась легенда об ожившей статуе Венеры. В обоих произведениях появление Венеры связано с конкретным историческим периодом и должно быть осмыслено на фоне историософских концепций авторов.

Рассказ «Мертвые боги» имеет подзаголовок «Тосканская легенда». Он открывается описанием эпохи рубежа I–II тыс. н. э., когда весь христианский мир ожидал конца света: «На небе стояла хвостатая звезда. Кровавый блеск ее огромного ядра спорил со светом луны, и набожные люди, с трепетом встречая ее еженочное появление, ждали от нее больших бед христианскому миру. Когда комета в урочный час медленно поднималась над горизонтом, влача за собой длинным хвостом круглый столб красного тумана, в ее мощном движении было нечто сверхъестественно грозное. Казалось, будто в синий простор Божьего мира ползет из первобытного мрака свирепый царь его, огненный дракон Апокалипсиса <...>. Фанатики клятвенно уверяли, будто Антихрист не только

народился, но и воцарился и сидит на римском престоле под видом папы — безбожника, ученого чернокнижника Герберта Сильвестра» (Амфитеатров 1896, с. 4–5).

Действие романа Мережковского разворачивается в эпоху Петра I. В народной среде, особенно старообрядческой, ждут конца света, старообрядцы сжигают себя, а забавы петровского двора с запусканием фейерверков и огненного дракона селят в народе представление о Петре-Антихристе: «Все смотрели на фейерверк в оцепенении ужаса. Когда же появилось в клубах дыма, освещенных разноцветными бенгальскими огнями, плывшее по Неве от Петропавловской крепости к Летнему саду морское чудовище с чешуйчатым хвостом, колючими плавниками и крыльями, — им почудилось, что это и есть предреченный в Откровении Зверь, выходящий из бездны. С минуты на минуту ждали они, что увидят идущего к ним по воде “немокрыми стопами” или по воздуху в громах и молниях на огненных крыльях, с несметною ратью бесовскою, летящего Антихриста» (Мережковский 2011, с. 354).

Первая глава романа называется «Петербургская Венера». В ней описывается маскарад в честь Венус — статуи, которую привезли Петру из Италии. По велению Петра весь двор принимает участие в пьяном разгуле и славит Венус, в народе же ее называют блудницей и срамной девкой. Статуя Венеры будто оживает и торжествует над поруганными Петром христианскими ценностями: «Богиня, казалось, безгневно смотрела на эти кощунственные маски богов, на эти шалости варваров <...>. Шутовской треножник превратился в истинный жертвенник, где в подвижном тонком, как жало змеи, голубоватом пламени горела душа Диониса, родного ей бога. И, озаренная этим пламенем, богиня улыбалась мудрою улыбкою» (там же, с. 333).

Царевич Алексей, сын Петра, — единственный, кого охватывает ужас от «шалостей варваров». Особенно это проявляется в финальном эпизоде главы — Петр разоблачает чудо с иконой Богоматери, начинается гроза, гости разбегаются кто куда: «Кто-то наступил

на икону. Алексей, наклонившийся, чтобы поднять ее, услышал, как дерево хрустнуло. Икона раскололась пополам» (там же, с. 344). В образах Петра и Алексея явлена скрепляющая трилогию Мережковского борьба Христа и Антихриста, христианства и язычества, духа и плоти, которые, по мысли писателя, борются вечно в истории человечества[3]. В историософской концепции Мережковского петровская эпоха — очередное поле боя двух стихий, где должна родиться синтезирующая стихия нового, Третьего Завета, объединяющая языческое и христианское. «Петр и Алексей» — последний роман трилогии; во второй части романа появляется образ, воплощающий идею синтеза двух начал: юноша Тихон, которому открылся Третий Завет — Царство Духа, идет проповедовать новую веру. Роман заканчивается словами: «Осанна! Антихриста победит Христос». Таким образом, вся конструкция романа подчинена развертыванию философской концепции Мережковского. Сюжет об ожившей статуе символизирует языческое торжество силы и плоти, которое врывается в русскую историю вместе с Петром.

В рассказе Амфитеатрова вслед за описанием смутной исторической эпохи следует легенда об оружейнике, который, услыхав манящие звуки, оказался в «другом мире», среди развалин античных храмов. Он разжег костер на старом жертвеннике и, сам того не зная, разбудил статую античной Дианы[4]. Герой влюбляется в нее и каждую ночь принимает участие в поезде «дикой охоты», страшной и кровавой вакханалии под предводительством свирепой, как прекрасный зверь, богини:

---

3 Система мифологем в романе Мережковского подробно рассмотрена в исследованиях А.В. Дехтяренок (Дехтяренок 2009) и З.Г. Минц (Минц 2004).

4 Сюжет об ожившей статуе контаминируется с немецкими преданиями о горе Hörselberg, населенной богами и духами. Существовало поверье о богине Хольде, которая живет в горе и вместе с душами умерших вылетает из нее на «дикую охоту» (*Wilde Jagd*). В средневековых легендах об ожившей статуе Венера и Диана нередко взаимозаменяемы.

«Он не разбирал, что было с ним ночью: сон ли ясный, как действительность, или действительность, похожая на сон. Да и не хотел разбирать. Он понимал одно: что судьба его решена, что никогда уже не оторваться ему от этого пустынного места, одарившего его такими страшными и очаровательными тайнами» (Амфитеатров 1896, с. 11).

Текст завершается сообщением о том, как случайным образом Флореаса нашли люди и с трудом узнали в одичавшем и обросшем звере пропавшего некогда оружейника. Его заточили в тюремную келью, куда каждую ночь налетали вихри со странными голосами. Флореас в ответ начинал биться, как зверь в клетке, и вопить. Свидетели этого решили, что Флореас — чародей, душой которого завладел дьявол, и решили казнить несчастного оружейника. В ночь перед казнью Флореас рассказал, что с ним произошло в лощине, одному из монахов, который и записал эту историю в монастырский меморандум. Флореас тут же начал чахнуть и умер до утра, тело его сожгли, а пепел унес страшный вихрь, который внезапно разметал костер.

Примирения между языческим и христианским мирами так и не происходит. Такой вывод позволяет сделать не только сама фабула рассказа, но и его повествовательная структура. Текст начинается как рассказ в рассказе: после авторского вступления следует сама легенда, якобы записанная неким монахом. Таким образом, автор настраивает нас на восприятие двух точек зрения — повествователя в рамочном рассказе и монаха, записавшего легенду, во вставном. Однако почти вся легенда передана с точки зрения повествователя, а не монаха, который, казалось бы, ее написал.

Монах — представитель средневекового христианского сознания, в чьих глазах необъяснимые события автоматически приравниваются к проделкам сатаны и имеют резко отрицательную оценку. Очевидно, что восхищенный рассказ о языческой богине и кровавой расправе над массой животных выходит за рамки сознания монаха и мы имеем дело с точкой зрения повествовате-

ля, сочувствующего главному герою. С упоением описываются охота и ее предводительница: «Она казалась двуногим зверем, но зверем сверхъестественным, в котором соединялись и самое возвышенное, и самое ужасное существа животного мира: зверь — самый хищный и самый красивый, самый кровожадный и самый величественный, самый жестокий и самый обаятельный. Пред нею надо было трепетать, но нельзя было не восторгаться ею и не поработиться ей всей душой. Под обаянием ее взгляда Флореас кричал так же, как она, вместе с нею рассыпал смертоносные стрелы, с тем же наслаждением впивал одуряющий запах потоков крови, обозначавших страшный путь дикой охоты по северным лесам» (там же, с. 10).

Только в самом конце рассказа прорезается точка зрения монаха: «Тогда стало ясно, что Флореас чародей, и решено было, пока не наделал он беды и соблазна христианскому миру, сжечь его, во славу Божию, по законам страны и церковному уставу, огнем на торговой площади доброго города Камайоре, в праздник Святой Троицы, после обедни <...>. Каковой рассказ Фра Эджицио и записал смиренномудро в монастырский мемориал на страх и поучение всем добрым христианам о коварных кознях и обольщениях неустанного отца всякого греха и лжи, вечно злодеющего, сатаны...» (там же, с. 12).

Мы видим, что автор сталкивает две точки зрения, два мировоззрения. Восхищение витальной силой языческого культа воссоздает ницшеанский комплекс правоты сильного и торжества плоти над духом. С точки зрения христианского мира, произошедшее с Флореасом — потеря души и вместе с ней человеческого облика то ли под влиянием дьявола, то ли из-за умопомешательства. И это уже не «сверхъестественный» и «красивый» зверь, а лишенное всяких человеческих черт животное. Релятивизм современной повествователю эпохи и внутренне близкая ему языческая стихия сталкиваются с жесткостью эпохи христианских ценностей, эпохи «готового слова» и «готового» знания о мире. Примирения

между этими двумя мирами, как отмечалось выше, не происходит. А в романе Мережковского привезенная статуя Венеры — подруга царя-Антихриста, олицетворение варварства и порока. Но, с другой стороны, Мережковский видит в ней безусловную красоту, к которой не применима категория морали.

Таким образом, в обоих произведениях обращение к мотиву ожившей статуи связано с популярной на рубеже XIX–XX вв. идеей святой плоти и шире — с идеей автономности категорий красоты и добра, красоты и морали. Но если в повествовательной структуре «Мертвых богов» два языковых образа и две системы координат не пересекаются, то Мережковский пытается построить сложную символическую, мифопоэтическую конструкцию, которая должна снять противоречия между взаимоисключающими началами цивилизации.

Литература

Fass 1974 — *Fass B.* La Belle Dame sans Merci and the Aesthetics of Romanticism. Detroit, 1974.

Thompson 1955–1958 — *Thompson S.* Motif-Index of Folk-Literature. Bloomington, 1955–1958. URL: http://www.ruthenia.ru/folklore/thompson/ (дата обращения: 18.07.2015).

Амфитеатров 1896 — *Амфитеатров А.* Мертвые боги // *Амфитеатров А.* Грезы и Тени. М., 1896. С. 4–12.

Багно 2004 — *Багно В.Е.* Дон Жуан // Пушкин: исследования и материалы. Т. XVIII–XIX. СПб., 2004. С. 132–138.

Дехтяренок 2009 — *Дехтяренок А.В.* Античность и христианство в трилогии Д.С. Мережковского «Христос и Антихрист». Петрозаводск, 2009.

Мережковский 2011 — *Мережковский Д.С.* Антихрист (Петр и Алексей) // *Мережковский Д.С.* Собр. соч.: В 4 т. М., 2011. Т. 2. С. 307–748.

Минц 2004 — *Минц З.Г.* О трилогии Д.С. Мережковского «Христос и Антихрист». Поэтика русского символизма. СПб., 2004. С. 223–241.

Назиров 1991 — *Назиров Р.Г.* Сюжет об оживающей статуе // Фольклор народов России. Фольклор и литература. Общее и особенное в фольклоре разных народов: межвузовский научный сборник. Уфа, 1991. С. 24–37.

Солнцева 2014 — *Солнцева Н.М.* Сюжет о статуе // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение, журналистика. 2014. № 2. С. 29–35.

Эпштейн 2015 — *Эпштейн М.* Фауст и Петр на берегу моря: От Гете к Пушкину // *Эпштейн М.* Ирония идеала: Парадоксы русской литературы. М., 2015. С. 13–33.

Якобсон 1987 — *Якобсон Р.* Статуя в поэтической мифологии Пушкина // *Якобсон Р.* Работы по поэтике. М., 1987. С. 145–180.

Сюжет об ожившей статуе в романе Д.С. Мережковского «Петр и Алексей» и в рассказе А.В. Амфитеатрова «Мертвые боги»

Средневековый сюжет об ожившей статуе лежит в основе большого количества произведений мировой литературы, в частности, фантастического рассказа А.В. Амфитеатрова «Мертвые боги» и первой главы романа Д.С. Мережковского «Петр и Алексей». Оба писателя прибегают к нему для изображения кризисной исторической эпохи, когда разворачивается борьба язычества и христианства.

Ключевые слова: Мережковский, «Петр и Алексей», Амфитеатров, «Мертвые боги», Гейне, Венера, ожившая статуя, историософия, мифопоэтика.

The Plot of Revived Statue in Dmitry Merezhkovsky's «Peter and Alexey» and Alexander Amfiteatrov's «Dead Gods»

The medieval story about the resurrected effigy of Venus is the subject of a wide range of world literature texts, like Amfiteatrov's «Dead Gods» and Dmitry Merezhkovsky's «Peter and Alexey». Both authors have used it as an image of crisis in the historical era, when great debate between paganism and Christianity unfolded.

Keywords: Merezhkovsky, «Antichrist. Peter and Alexey», Amfiteatrov, «Dead Gods», Heine, Venus, resurrected effigy, a moving statue, legend of Venus and the Ring, historiosophy, mythopoetics.

В.Б. Зусева-Озкан (Москва)

Образ девы-воина у Валерия Брюсова и Николая Гумилева: «Бой» и «Поединок»

Исследование
выполнено за счет гранта
Российского научного фонда
(проект № 14-18-02709)
и в ИМЛИ РАН

Образ девы-воительницы и связанный с ним сюжетно-мотивный комплекс пришли в литературу русского модернизма из нескольких традиций. Во-первых, это греческая мифология, в том числе опосредованная литературно (в частности, трагедией немецкого романтика Г. фон Клейста «Пентесилея»). Во-вторых, скандинавская мифология, опосредованная как оперным циклом Р. Вагнера, так и — в меньшей степени — немецким средневековым эпосом о Нибелунгах. В-третьих, русский фольклор (сказки, в том числе о Царь-Девице, и былины). В-четвертых, это уже не фольклорно-эпическая, а собственно литературная традиция. Нередко русские авторы эпохи модерна обращаются к нескольким из названных традиций одновременно.

Сам образ девы-воительницы — своего рода оксюморон и строится на шатком балансе женского и мужского, ибо воинская доблесть и физическая сила — традиционно мужские атрибуты. Связанные с этим образом сюжеты используют эту оксюморонность, испытывая обычное соотношение силы и слабости, мужского и женского (отсюда и важность любовного мотива — главного связующего элемента между двумя полами). Когда дева-воительница получает сюжетообразующую роль, то сюжет приобретает следующие вариации: 1) героиня представляется равной по силе мужским персонажам, и происходит испытание силы; основные мотивы — *поединок* (иногда сюжет может быть полностью сведен до него), понятый как «ратоборство равных» (М. Цветаева), и *любовь–ненависть*; вне зависимости от исхода поединка — кто бы ни победил — развязка у этого сюжета обычно трагическая и сопровождается гибелью либо одного, либо обоих персонажей (как в ходе поединка, так и в виде отдаленного его результата); 2) героиня полагается равной по силе мужскому персо-

нажу, но происходит сознательный отказ персонажей от испытания силы; поединок в качестве основного мотива замещается *любовным преследованием*; 3) женский персонаж заведомо и неоспоримо сильнее мужских (в том числе и главного среди них); основные мотивы — *встреча и брачное решение*, которое нередко принимается именно героиней.

Данная статья посвящена двум текстам, которые в рамках исследования образа девы-воина в русской литературе модернизма можно и нужно сопоставить уже хотя бы из соображений типологии: оба реализуют первую вариацию сюжета о воительнице. Но, по-видимому, эти тексты связаны еще и генетически; с нашей точки зрения, «Поединок» написан в своего рода поэтическом состязании с «Боем», так что мы имеем дело сразу с тремя «ратоборствами» — двумя, так сказать, интратекстуальными и одним экстратекстуальным.

Стихотворение «Бой», датированное 1907 г., входит в цикл «Обреченный» сборника «Все напевы», выпущенного Брюсовым в 1909 г. как третий том его собрания стихов «Пути и перепутья»:

Нет, не могу покориться тебе!
Нет, буду верен последней судьбе!

Та, кто придет, чтобы властвовать мной, —
Примет мой вызов на яростный бой.

Словно Брунгильда, приступит ко мне;
Лик ее будет — как призрак в огне.

Щит в ее легкой руке проблестит,
С треском расколется твердый мой щит.

Тщетно свой меч подниму на нее, —
В панцирь мой вражье вонзится копье.

Шлем мой покатится, грустно звеня.
Вражья рука опрокинет меня.

И, окровавлен, без сил, чуть живой,
Радостно крикну из праха: «Я — твой!»
(Брюсов 1973, с. 489–490)

Тут разыгрывается сюжет поединка равных — сюжет, хорошо известный и акцентируемый именем валькирии Брунгильды. Но если Зигфрид выдержал испытание силы, то герой стихотворения Брюсова отчетливо сознает свое поражение — причем, что очень важно, поражение будущее: все стихотворение, кроме первой строки, написано в будущем времени, как пророчество. Не менее важно отметить, что оно отнюдь не принадлежит ни к ролевой лирике, ни к стихам вроде тех, что входят в циклы «Правда вечная кумиров» или «Любимцы веков» и перелагают мифы и легенды: героиня приступит к герою, «словно Брунгильда», — это лишь уподобление, а не идентификация.

Так кто же героиня стихотворения? Это может быть как женщина, возлюбленная (и тогда речь идет о борьбе за главенство в отношениях), так и персонифицированная Судьба. И — обе одновременно, как, собственно, и Брунгильда была и возлюбленной Зигфрида, и воплощенным роком (а против рока бессильны даже боги). Вообще, валькирии в германо-скандинавской мифологии — не только воительницы, но и вестницы судьбы (исполняющие, как правило, волю верховного бога Одина), и вещие девы; кроме того, они посланницы Вальхаллы, чей приход воины приветствуют, ибо нет лучшей смерти для воина — и другого пути не в безрадостный Хель, а в небесную Вальхаллу, — как пасть на поле боя. Отчасти это может объяснить смысл последних двух стихов.

Героиня уподобляется Брунгильде не только посредством имени, но и с помощью еще одного намека: «Лик ее будет — как призрак в огне». Ведь спящая вечным сном (до того, как ее разбудит единственно достойный ее герой) Брунгильда как раз была окружена божественным пламенем. Одновременно это, разумеется, и огонь ярости, с которым она вступает в бой.

Первые шесть строк — прелюдия к бою, следующие шесть занимает само его описание. Удивительна полная

предсказуемость результата, своего рода обреченность героя. При этом свое поражение он встречает «радостно» и отдается во власть победительницы: здесь по-прежнему господствует отмеченная выше двойственность — героиня одновременно и женщина, которой герой, наконец, может покориться, и Судьба. Таким образом, отношения героя как с женщиной, так и с судьбой строятся в виде поединка, чей исход заранее предрешен, но отказаться от которого немыслимо. Отсюда странное, почти оксюморонное соотношение первых двух строк: «Нет, не могу покориться тебе! / Нет, буду верен последней судьбе!» Борьба с роком, непокорство ему как раз и оказывается «последней судьбой» героя.

Это вообще любимейший мотив Брюсова. Он пронизывает, в частности, цикл «Обреченный». Вот, например, первое его стихотворение — «Голос», датированное тем же 1907 г., что и «Бой»:

Ты — мой, моей рукой отмечен,
И я, уверенная, жду.
Играй, безумен и беспечен,
От счастья смейся, плачь в бреду, —
Ты вдруг очнешься, в час закатный,
Поймешь мой зов, лишь сердцу внятный,
И с воплем крикнешь мне: иду!

Ты многим клялся: буду верен!
Ты многим говорил: я — твой!
Но неизменен и размерен
Событий трепет роковой.
<...>
Я жду тебя с мечом разящим.
В былом, в грядущем, в настоящем
Мне дни твои обречены!
(Там же, с. 486)

Если «Бой» — от лица лирического героя, то «Голос» — от лица героини и как бы «сюжетно» ему предшествует. Герой «отмечен» ее рукой — рукой Судьбы, и настанет

час, когда он услышит ее зов, скажет ей «я — твой!» (как и произошло в «Бою»), и она встретит его «с мечом разящим». Здесь героиня — отчетливо Судьба, но в приглушенном виде присутствует и любовная тема. Мотив предназначенности друг другу, столь характерный для сюжетов, где появляется дева-воин, сохраняется и здесь. Более того, во всем цикле «Обреченный» варьируется сюжет борьбы с Роком, непокорства Судьбе, которая предстает и в виде демонической возлюбленной, а потом, после честного боя, — радостной, почти облегченной сдачи ей на милость.

Пафос самоуничтожения, *соединение эроса и танатоса* пронизывают и другие стихотворения «Всех напевов». Ср., например, «Неизбежность» (1909):

Нет, не случайность, не любовь, не нежность, —
Над нами торжествует — Неизбежность.
(Там же, с. 475)

Или «Лишь одного!» (1905):

В гробу объятий, в жуткой тесноте,
Услышать близко сердца бой — хочу!

Вдвоем спешить к мучительной мете
И вместе пасть у цели той — хочу!

Как палачу, отдаться красоте
И с плахи страсти крикнуть: «Твой!» — хочу!
(Там же, с. 476)

А также, например, «Призрак неизбежный» (1908):

Благословляю стоном счастья
Неспешный ужас сладострастья,
Как смертный холод лезвия.
(Там же, с. 478)

Равно важен для Брюсова и мотив *поединка равных*. См., например, «Жалобу героя» (1907):

И когда мы порой, волей Рока, встречаемся,
Мы, привыкшие к жизни средь малых, бесславных,
Как враги, друг на друга, грозя, ополчаемся,
Чтоб потешить свой дух поединком двух равных!
(Там же, с. 506)

Или стихотворение «Равному» (1906):

Хорошо, что в нашем мире
Есть, кого в борьбу вовлечь,
Что другой, как ты, в порфире,
Что нас двое на турнире,
Что на меч ответит меч!
(Там же, с. 542)

К уже названным примыкает и мотив *непокорности Року даже при сознании его необоримой мощи*. См. в стихотворении «Триумфатор» (1908):

Что ж, подниму ль ярмо судьбы?
Нет! от копья лица не скрою!
Трубите, трубы, снова к бою!
И пусть в парфянском стане мною,
Как пленным, тешатся рабы!
(Там же, с. 507)

Можно привести множество подобных примеров и из других поэтических книг Брюсова; видимо, это важнейшие мотивы брюсовской поэзии на всем протяжении его творчества. Таким образом, помимо своего, так сказать, словарного, типического, общего значения, сюжетно-мотивный комплекс, связанный с образом девы-воина, получил у Брюсова глубоко личный смысл борьбы с Роком.

Как известно, Брюсов имел огромное влияние на молодых поэтов; среди них, в частности, был и Н.С. Гумилев. Как пишут Р.Д. Тименчик и Р.Л. Щербаков, «в феврале 1906 г. состоялось знакомство по переписке, сыгравшее исключительную роль в становлении таланта

Николая Гумилева. История взаимоотношений Брюсова и Гумилева довольно четко распадается на три периода. Первый из них длится до середины 1910 года. <...> в это время Брюсов играл роль щедрого и терпеливого учителя, а Гумилев находился в положении послушного и благодарного ученика» (Тименчик, Щербаков 1994, с. 400). В книге «Жемчуга» (1910), по мнению авторов статьи, «наиболее полно отразилось влияние мэтра, и посвящение книги “Моему дорогому учителю Валерию Брюсову” было вполне закономерным и справедливым» (там же, с. 404).

Имея в виду ученичество Гумилева у Брюсова в период 1906–1910 гг., проанализируем стихотворение Гумилева «Поединок», датированное 1909 г. и вошедшее в книгу «Жемчуга» (1910). Еще ранее оно было опубликовано в № 6 «Журнала Театра литературно-художественного общества» за 1908/1909 гг. в чуть измененном варианте (фактически — с добавлением еще одной, последней, строфы). В окончательной редакции, в сильно сокращенном виде, оно появилось во втором издании «Жемчугов» в 1918 г. Именно этот текст представляет собой последнюю авторскую волю (хотя мы будем иметь в виду все три версии):

В твоем гербе — невинность лилий,
В моем — багряные цветы.
И близок бой, рога завыли,
Сверкнули золотом щиты.

Я вызван был на поединок
Под звуки бубнов и литавр,
Среди смеющихся тропинок,
Как тигр в саду, — угрюмый мавр.

Ты — дева-воин песен давних,
Тобой гордятся короли,
Твое копье не знает равных
В пределах моря и земли.

Вот мы схватились и застыли,
И войско с трепетом глядит,
Кто побеждает: я ли, ты ли,
Иль гибкость стали, иль гранит.

Я пал, и, молнии победней,
Сверкнул и в тело впился нож.
Тебе восторг — мой стон последний,
Моя прерывистая дрожь.

И ты уходишь в славе ратной,
Толпа поет тебе хвалы,
Но ты воротишься обратно,
Одна, в плаще весенней мглы.

И, над равниной дымно-белой
Мерцая шлемом золотым,
Найдешь мой труп окоченелый
И снова склонишься над ним:

«Люблю! Ты слышишь, милый, милый?
Открой глаза, ответь мне: “Да”.
За то, что я тебя убила,
Твоей я стану навсегда».

Еще не умер звук рыданий,
Еще шуршит твой белый шелк,
А уж ко мне ползет в тумане
Нетерпеливо-жадный волк.
(Гумилев 1998, с. 210–211)

Брюсов — единственный из довольно многочисленных рецензентов! — в своей рецензии на «Жемчуга» упоминает это стихотворение, причем дважды: «Герои Н. Гумилева — это или какие-то темные рыцари, в гербе которых “багряные цветы” и которых даже женщины той страны называют “странными паладинами”, или старые конквистадоры, <...> или капитаны. <...> И удивительные совершаются в этом мире события среди

этих удивительных героев: рыцарь принимает вызов девы-воина и своим последним стоном приветствует победу врага...» (Брюсов 2000, с. 360) и т. д. По нашему мнению, само это двойное упоминание не самого выдающегося стихотворения на пространстве небольшой рецензии весьма показательно. Укажем и на довольно ехидное окончание рецензии: «Гумилев не создал никакой новой манеры письма, но, заимствовав приемы стихотворной техники у своих предшественников, он сумел их усовершенствовать, развить, углубить, что, быть может, надо признать даже большей заслугой, чем искание новых форм, слишком часто ведущее к плачевным неудачам» (там же, с. 361).

В «Поединке» воспроизводится ситуация брюсовского «Боя», но с существенными модификациями. Мы имеем здесь тот же набор основных персонажей и схожий сюжет: лирический герой, героиня-воительница (к которым у более «декоративного» в тот период Гумилева добавляется еще и массовка) и событие их поединка, причем, как и у Брюсова, победу одерживает женский персонаж. Но вот детали оказываются очень и очень разными, так что возникает вопрос, не соревновался ли Гумилев со своим учителем.

Комментарий к «Поединку» в «Полном собрании сочинений» Гумилева, отмечая «тематическое и образное сходство данного ст-ния со ст-нием Брюсова “Бой”», объясняет его общими источниками, к которым якобы обращаются оба поэта, а именно к «эпизоду поединка Гунтера с Брюнхильдой» (Гумилев 1998, с. 439). И далее: «Сюжет ст-ния перекликается со ст-нием Леконта де Лиля “Смерть Сигурда” <...> Ст. 13–20. — Контаминация сюжетных мотивов “Песни о Нибелунгах”: поединка Зигфрида и Брюнхильды (Брунгильды) и смерти Зигфрида от руки подосланного Брюнхильдой убийцы. В “Смерти Сигурда” Леконт де Лиль делает Брюнхильду непосредственной виновницей смерти героя» (там же, с. 440). Хотя параллель с «Нибелунгами» и особенно с Леконтом де Лилем очень удобна тем, что знакомство Гумилева с этими текстами очевидно,

они, по нашему мнению, не являются основными его источниками.

Если обратиться к стихотворению де Лиля (1858), то мы увидим, что авторы комментария ошибаются, когда говорят, что «Леконт де Лиль делает Брюнхильду непосредственной виновницей смерти героя». По-видимому, это умозаключение делается из-за следующей реплики Брюнхильд, признающейся в своей ненависти к Гудрун:

> Elle me brûle encore autant qu'au premier jour.
> Mais Sigurd eût gémi sur l'épouse égorgée...
> *Voilà ce que j'ai fait*. C'est mieux. Je suis vengée!
> Pleure, veille, languis, et blasphème à ton tour!
> (Leconte de Lisle 1878, p. 99)

В не всегда точном, но артистичном переводе И.Ф. Анненского (1904):

> Убить разлучницу я не жалела — знай!
> Но он бы плакать стал над мертвою подругой.
> Так лучше: будь теперь покинутой супругой,
> Терзайся, но живи, старей и проклинай!
> (Анненский 1988, с. 203)

Анненский не случайно не сделал акцента на словах «Voilà ce que j'ai fait» («Вот что я сделала»), которые в комментарии к «Поединку» трактуются как признание Брюнхильд в непосредственном убийстве ею Сигурда. Это лишь признание в том, что она стояла за этим убийством как его вдохновительница, что совершенно соответствует сюжету «Эдды». Дополнительно в этом убеждает реплика Гудрун, обвиняющая в убийстве Сигурда Хагена (Хёгни), который и в «Эдде» выступает главным злодеем (а в «Нибелунгах» — непосредственным убийцей):

> Maudit! maudit le Frank aux paroles mortelles!
> Ah! si je vis, à moi la chair du meurtrier...
> (Leconte de Lisle 1878, p. 99)

У Анненского:

> О будь же проклят ты! И, если уцелею,
> Ты мне преступною заплатишь головой...
> (Анненский 1988, с. 202; курсив мой. — *В. З.-О.*)

Кроме того, французские комментаторы и исследователи Леконта де Лиля, которые, естественно, лучше понимают оттенки, неизменно трактуют слова «Voilà ce que j'ai fait» в традиционном, не противоречащем преданию смысле.

Наконец, если принять гипотезу о «Смерти Сигурда» как об источнике «Поединка», то приходится делать очень много допущений: тут и контаминация стихотворения французского поэта с эпизодом поединка Зигфрида и Брюнхильды из «Нибелунгов», и совпадение лишь центрального события — поединка, которое на самом деле типологично и происходит во всех произведениях, где осуществляется первая вариация сюжета о деве-воительнице. Между тем есть в мировой литературе текст, который «Поединок» воспроизводит с гораздо большей степенью точности, — это трагедия Клейста «Пентесилея» (1808), переосмыслившая миф об Ахилле и царице амазонок.

Напомним, что в наиболее широко известной версии мифа царица Пентесилея прибывает на помощь троянцам, Ахилл убивает ее в бою и, сняв с нее шлем, влюбляется в умершую. Терсит издевается над любовью Ахилла и пронзает Пентесилее копьем глаз. Ахилл убивает его за это и уезжает на остров Лесбос, чтобы очиститься от скверны пролитой крови. Так этот сюжет изложен в «Мифологической библиотеке» Аполлодора (Аполлодор 1972, с. 86). Еще один источник — поэма Квинта Смирнского «После Гомера» (Квинт Смирнский 1964).

Клейст решительно изменил античный сюжет: в его трагедии, отличающейся гигантизмом, преувеличенностью страстей, в бою погибает вовсе не Пентесилея, а Ахилл. Более того, происходит это в результате целой череды событий. Пентесилея является под Трою не для

того, чтобы помочь троянцам, но с собственной целью: по обычаю амазонок, она и ее сестры должны захватить себе в битве мужей, осилив их в честном бою, увести пленников в свою столицу Фемискиру, увенчать розами и соединиться в священном союзе, чтобы, зачав детей, потом изгнать мужчин из города. Двадцатитрехлетняя Пентесилея здесь — дева-воин в полном смысле слова: она не знала мужчин и теперь лишь подчиняется воле Арея, приказавшего ей вести мужа из-под Трои, и умирающей матери, открывшей ей имя избранника перед своей смертью.

В завязке пьесы, когда к Пентесилее являются ахейские послы, она мгновенно влюбляется в уже предназначенного ей Ахилла. Теперь в бою она, не жалея собственной жизни, неизменно преследует его, чтобы «победить <...> или погибнуть» (Клейст 1923, с. 180), ибо, как она скажет Ахиллу впоследствии,

Я юношу, избранника души,
Должна искать в кровавом поле битвы
И захватить железною перчаткой
Того, кем нежная томится грудь.
(Там же, с. 171)

Если в начале пьесы Пентесилея преследует Ахилла из чувства любви, то Ахилл собирается побороть и убить ее, но при этом свое намерение высказывает с использованием любовной риторики, так что центральная для пьесы коллизия «любви-борьбы» становится особенно отчетливой:

Чего божественная хочет, знаю;
Оперенных мне сватов шлет она,
И ветер их несет, ее желанье
Как шепот смерти в уши мне вливая.
<...>
И если б даже месяцы и годы
Пришлось мне свататься, — я колесницу
Не раньше поверну к моим друзьям;

Клянусь, что не увижу вновь Пергама,
Пока не обручусь с моей невестой
И, увенчав ее смертельной раной,
Вниз головой по камням не промчу.
(Там же, с. 119)

Амазонки, захватившие немало пленников, хотят вернуться в Фемискиру с победой, но Пентесилея неразумно отказывается уйти, пока не побежден Ахилл. То же происходит и в лагере греков, которые собираются отступить в безопасное место, но Ахилл, как и Пентесилея, ищет рокового поединка. В этот момент Клейст как бы возвращается к античному мифу, поскольку чувство Ахилла к Пентесилее возникает именно в ходе их боя — «весь гнев его в любовь преобразился» (Там же, с. 137).

Отныне Ахилл тоже оказывается охвачен любовным безумием, как и Пентесилея, которую в пьесе постоянно называют «безумной» (*Rasende, Wahnsinnige*) из-за ее действий, противоречащих долгу и разуму. Долг Пентесилеи — соблюсти древний закон амазонок и безопасно привести свое первоначально победоносное войско домой в Фемискиру. Все ее диалоги с амазонками вращаются именно вокруг сознаваемой ею необходимости уйти вовремя с победой и ее внутренней невозможности сделать это, пока Ахилл не стал ее пленником. Но и Ахилл отвергает долг помощи грекам в овладении Троей ради Пентесилеи, — сначала подвергая себя ненужной опасности ради того, чтобы сойтись с ней в первом поединке, а потом — добровольно желая уйти с ней в Фемискиру, что ведет к поединку второму — роковому.

Собственно, вся пьеса строится на параллельных событиях: ожидание и преследование (как со стороны Пентесилеи, так и со стороны Ахилла); приказ Пентесилеи амазонкам не трогать Ахилла и всецело предоставить его ей (такой же приказ отдаст и Ахилл); споры с разумными сподвижниками; первый поединок, в котором побеждает Ахилл (но оставляет Пентесилею в живых — как поступила она раньше, когда спасла его от меча троянца Деифоба); притворная сдача Ахилла на милость «побе-

дительницы» — дважды; второй поединок, где поэтому побеждает Пентесилея; смерть героини, следующая за смертью героя.

В центре пьесы оказывается не имеющее параллели событие — разговор Ахилла с Пентесилеей в стане амазонок, в котором оба оказываются готовы нарушить принятые в их обществах конвенции: амазонка не знает, сможет ли в соответствии с законом изгнать Ахилла из Фемискиры после праздника роз, а Ахилл допускает возможность уйти с Пентесилеей в Фемискиру в качестве ее пленника. Но трагедия заключена в том, что оба героя одновременно и нарушают закон, и не вполне свободны от него: безумие поглощает Пентесилею потому, что она не сумела победить Ахилла, а принять его добровольное согласие уйти с ней она не может — это противоречит всем ее убеждениям; Ахилл же, хотя и готов на время притвориться побежденным, все время сохраняет мысль о том, что впоследствии уведет Пентесилею к себе во Фтию, как завещано законом отцов.

Так или иначе, за этим разговором следует вызов на второй поединок, который поступает уже от Ахилла. Герой собирается дать Пентесилее возможность победить себя, ибо «хочет сказка, ей святая, / Чтоб я был их мечом в бою повержен. / Иначе ей нельзя меня любить» (там же, с. 192). Он до конца уверен в том, что Пентесилея, любя его, не сможет причинить ему вред. Здесь уже и Ахилла его сподвижники называют «безумным» (*Rasender, der Rasende*). Действительно, герой ошибается, ибо Пентесилея принимает его вызов за реальный, хотя другие амазонки разгадывают замысел героя. Но в каком-то смысле Пентесилея видит глубже их: для обоих героев «лобзанье» и «терзанье» слишком слились — недаром после первого поединка уже влюбленный Ахилл говорит в диалоге с Протоэ:

АХИЛЛ.
Хочу с ней поступить, скажу тебе,
Как поступил я с гордым Приамидом.
<...>

ПРОТОЭ.
Нет имени тому, что сделать хочешь!
И это тело юное, ужасный,
Прелестное, как девочка с цветами,
Бесстыдно хочешь ты, подобно трупу?..

АХИЛЛ.
Скажи ей, я ее люблю.

ПРОТОЭ.
О, боги!

АХИЛЛ.
Пред небом, да! Люблю, как любит муж:
Желаньем полон, и стыдлив; невинен,
И все же страстно жаждет обладанья.
Хочу ее моей царицей сделать.
(Там же, с. 157)

Ахилл поступил с «гордым Приамидом», т. е. с Гектором, известно как: протащил его труп за своей колесницей. Так и Пентесилея, которая Ахилла «любила. Больше ничего» (Там же, с. 217), увенчивает его не венком из роз, а венком из ран. Терзая его тело в состоянии вакхической одержимости вместе со своими псами, она фактически совершает спарагмос (Фрейденберг 1997, с. 58, 93) — ритуальное разъятие на части ради повторного сотворения, еще в древности получившее эротическое значение.

Знал ли Гумилев эту трагедию Клейста в 1909 г.? Прямых подтверждений тому нам найти не удалось. На русский язык она была впервые переведена Ф. Сологубом и А.Н. Чеботаревской в 1914 г.; в том же году этот перевод был опубликован в журнале «Русская мысль», а в 1923 г. перепечатан в двухтомном «Собрании сочинений» Клейста под общей редакцией В.А. Зоргенфрея и как раз Н. Гумилева (издательство «Всемирная литература»). Таким образом, к 1909 г. Гумилев либо должен был прочитать трагедию в оригинале, либо же он мог просто слышать об этой пьесе от кого-либо из своих высо-

кообразованных знакомых: Клейст и тогда уже считался классиком немецкой литературы (а в 1911 г. в Европе планировались торжества в память столетия его смерти). Гумилев также мог узнать содержание трагедии из какого-нибудь книжного пересказа (например, из учебника по истории немецкой литературы).

Кроме того, на знакомство с сюжетом «Пентесилеи» Гумилева могла натолкнуть одноименная симфоническая поэма Хуго Вольфа (1885). Творчество Вольфа в интересующий нас период было хорошо известно в России. В 1903 г. в Лейпциге впервые была издана партитура «Пентесилеи», а уже в апреле 1904 г. в «Весах» появилась статья Ив. Рачинского «Гуго Вольф». В 1905 г. в «Театральной России» вышли две посвященные ему статьи Н.Д. Бернштейна: «Гуго Вольф» и «Гуго Вольф и новорусская музыкальная школа». В № 1 журнала «Аполлон» за 1909 г. встречаем статью Евг. Браудо «Музыка после Вагнера», в которой он разбирает в том числе и произведения Вольфа: «Его симфоническая поэма “Пентезилея” и опера “Коррегидор”, законченная им незадолго до его трагической смерти, оставляют, несмотря на отдельные дивные страницы партитуры, тяжелое, скомканное впечатление» (Браудо 1909, с. 64). В «Музыкальной хронике» «Аполлона» постоянно встречаются упоминания об исполнении произведений Вольфа — в основном песен (см., например, № 6, 7, 8, 10 за 1910 г.), что поддерживается и воспоминаниями А. Белого о концертах Олениной-д’Альгейм (Белый 1990, с.425–426) — правда, не в Петербурге, а в Москве. Наконец, в № 11 «Аполлона» за 1910 г. Вяч. Каратыгин, сетуя на малое число интересных новинок в программе симфонических вечеров Императорского Русского музыкального Общества, отмечал все же, что с нетерпением ждет обещанной «Penthesilea» Вольфа (Каратыгин 1910, с. 46).

Не будем еще забывать, что значительную часть 1906–1908 гг. Гумилев провел в Париже, где в 1905 г. Ромен Роллан как раз опубликовал исследование о Хуго Вольфе, а в 1908 г. — книгу «Музыканты наших дней», куда вошел и очерк о Вольфе. В октябре 1906 г. в Штутгарте состоялся фестиваль в память Хуго Вольфа, где исполнялась и

«Пентесилея». Таким образом, и в Западной Европе, и в России Вольф на тот момент был очень на слуху.

Более того, по мотивам клейстовской трагедии примерно в то же время, что и симфоническая поэма Вольфа, были созданы и другие музыкальные произведения: увертюра «Пентесилея» (ор. 31) Карла Гольдмарка (1884), раскритикованная Вольфом, и симфоническая прелюдия к трагедии «Пентесилея» (ор. 50) Феликса Дрезеке (1888).

Так или иначе, «Поединок» содержит так много совпадений с «Пентесилеей» Клейста, что остается лишь предположить: Гумилев тем или иным образом был с ней знаком[1]. Фактически поэт помещает клейстовский сюжет в средневековый антураж; о последнем свидетельствуют такие детали, как гербы (у героини — белые цветы, лилии, у героя — багряные; в традиционной паре это должны быть розы — вспомним, какую важную роль этот образ играет у Клейста), и такие персонажи, как мавр в саду и короли; в ранней версии «Поединка» к этому добавляются и намеки на христианские идеологемы. Вопреки этой бутафории, стадии сюжета заметно повторяют уже известные нам из клейстовской трагедии — с понятным для лирики стяжением, так что детали первого и второго поединков объединяются: герой не сам вызывает на поединок, а оказывается вызван, но при этом сражается вполне всерьез и гибнет. Хотя предыстория отношений героев не показана, очевидно, что они знают друг друга.

---

1 Подчеркнем, что речь идет именно о *клейстовском варианте* сюжета о Пентесилее, хотя в своем более традиционном виде ее история трактовалась и поэтами, несомненно Гумилеву знакомыми, в частности, парнасцами Эредиа («Émail» и «Rêves d'Émail») и особенно Катюлем Мендесом («Penthésilée, reine des Amazones»), у которого отчасти тоже ощущается влияние Клейста (мотив любви Пентесилеи к Ахиллу), но финал повторяет античный миф (смерть героини от руки Ахилла); на слова этого стихотворения Мендеса композитор Альфред Брюно в 1884 г. написал поэму для голоса и оркестра «Пентесилея». Также отметим в этом ряду созданную в 1908 г. песню для голоса с оркестром «Пентесилея» (ор. 18) Кароля Шимановского по мотивам эпизода из драматических сцен С. Выспяньского «Ахилл» (1903).

По-клейстовски сочетаются в «Поединке» мотив одержимости и яростности героини с мотивом бессмертной любви; *эксцессы* вроде строк «Тебе восторг — мой стон последний, / Моя прерывистая дрожь» в совокупности с любовным признанием явно указывают на «Пентесилею». Именно такого сочетания, да еще в совокупности с победой героини, *нет в других источниках сюжета* о деве-воине.

«Нетерпеливо-жадный волк» и сопутствующий ему мотив разрывания тела героя на части, разумеется, тоже воскрешают в памяти трагедию Клейста — тем более что герой Гумилева вроде бы мертв, но для читателя как бы и жив: ведь именно он ведет речь. Отметим также клейстовский мотив на уровне чисто словесной формулы: герои идут сражаться «под звуки бубнов и литавр»; в «Пентесилее» «И звуки труб, литавров и кимвалов [Drommeten, Tuben, Cymbeln und Posaunen (Kleist 1859, s. 211)], — / Весь славный голос битвы слышен будет» (Клейст 1923, с. 132).

Но в «Поединке» отчетливы две линии влияния — не только клейстовская, но и брюсовская: вполне в духе своего учителя Гумилев как бы «охлаждает» сюжет Клейста. Происходит это и за счет, так сказать, эстетизации, декоративизации его, и за счет измененной концовки. Если Пентесилея убивает себя силой собственной скорби (а в «Эдде» Брюнхильд — вполне традиционно, мечом), то героиня «Поединка» не совершает самоубийства над телом возлюбленного и лишь обещает ему вечную любовь: «За то, что я тебя убила, / Твоей я стану навсегда». В поздней редакции не вполне понятно, что конкретно скрывается за этим обещанием, тогда как в ранней сказано совершенно отчетливо: «Уходишь ты, с тобою клятвы, / Ненарушимые вовек». И не удивительно: ведь там полюс героя маркирован как темный, злой, полюс героини — как светлый, чему подтверждением пятая и седьмая строфы:

Страшна борьба меж днем и ночью,
Но Богом нам она дана,
Чтоб люди видели воочью,
Кому победа суждена.
<...>

Меня слепит твой взгляд упорный,
Твои сомкнутые уста,
Я задыхаюсь в муке черной,
И побеждает красота.
(Гумилев 1998, с. 315)

В сочетании с атрибутируемым с героиней белым цветом (герб, плащ) эти строки свидетельствуют, что силы света побеждают темного, демонического героя. Соответственно, победа добра над злом, ангела над демоном не может быть омрачена добровольным самоуничтожением победительницы — это бы ее обесценило. Но питаемая героиней любовь превращает ситуацию во вполне декадентскую.

Таким образом, в «Поединке» сливаются две линии влияния — брюсовская и клейстовская. Заимствовав основную коллизию Клейста и ряд шокирующих эксцессов его трагедии, которая, безусловно, была в то время гораздо менее расхожим источником, чем косвенно затронутая Брюсовым история Нибелунгов, Гумилев вступил в своего рода соревнование с учителем. Но он понял условия поэтического состязания довольно, так сказать, прямолинейно: Брюсов в традиционном сюжете увидел свое и высказался на глубоко важную для себя тему, тогда как для Гумилева, который пытался повернуть этот традиционный сюжет более экзотической стороной, он фактически остался чужим. Брюсов, даже назвав имя Брунгильды, воспроизвел абстрактную ситуацию борьбы с роком. Напротив, его ученик, оставив героев безымянными и затушевав свой основной источник, придал рассказанной истории сугубую конкретность, так что получилось повествование о любви-ненависти и о поединке — и ни о чем больше, разве что — в ранней редакции — о «влюбленной в дьявола». Видимо, и поэтому Брюсов в своей рецензии, специально отметив «Поединок», сделал вид, будто не распознал собственного влияния.

Литература

Kleist 1859 — *Kleist H. von.* Gesammelte Schriften / Hrsg. L. Tieck. Berlin, 1859. Bd. 1.

Leconte de Lisle 1878 — *Leconte de Lisle*. La Mort de Sigurd // Leconte de Lisle. Poëmes barbares. Paris, 1878. P. 96–99.

Анненский 1988 — *Анненский И.Ф.* Избранные произведения. Л., 1988.

Аполлодор 1972 — *Аполлодор.* Мифологическая библиотека. Л., 1972.

Белый 1990 — *Белый А.* Начало века. Воспоминания: В 3-х кн. М., 1990. Кн. 2.

Браудо 1909 — *Браудо Е.* Музыка после Вагнера // Аполлон. 1909. № 1. С. 54–69.

Брюсов 1973 — *Брюсов В.Я.* Собр. соч.: В 7 т. М., 1973. Т. 1.

Брюсов 2000 — *Брюсов В.* Н. Гумилев. Жемчуга // Н.С. Гумилев: pro et contra. СПб., 2000. С. 359–361.

Гумилев 1998 — *Гумилев Н.С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. М., 1998. Т. 1.

Каратыгин 1910 — *Каратыгин Вяч.* Музыка в Петербурге // Аполлон. 1910. № 11. С. 44–46.

Квинт Смирнский 1964 — *Квинт Смирнский.* После Гомера / Пер. М.Е. Грабарь-Пассек // Памятники поздней античной поэзии и прозы II–V века. М., 1964. С. 40–55.

Клейст 1923 — *Клейст Г. фон.* Пентесилея / Пер. Ф. Сологуба и А.Н. Чеботаревской // Клейст Г. фон. Собр. соч.: В 2-х т. Пг.; М., 1923. Т. II. С. 97–219.

Тименчик, Щербаков 1994 — *Тименчик Р.Д., Щербаков Р.Л.* Переписка с Н.С. Гумилевым (1906–1920) // Литературное наследство. Т. 98. Валерий Брюсов и его корреспонденты. Кн. 2. М., 1994. С. 400–411.

Фрейденберг 1997 — *Фрейденберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра. М., 1997.

Образ девы-воина у Валерия Брюсова и Николая Гумилева: «Бой» и «Поединок»

В статье исследуется одна из типичных вариаций сюжета о деве-воине, а именно такая, где героиня представляется равной по силе мужским персонажам и происходит испытание силы; основные мотивы — *поединок* и *любовь-ненависть*. Не только в типологическом, но и в генетическом аспекте сопоставляются стихотворения В. Брюсова «Бой» (1907) и Н. Гумилева «Поединок» (1909), обсуждаются их источники.

Ключевые слова: дева-воин, поединок, любовь-ненависть, Брунгильда, Пентесилея.

Warrior Maidens in Bryusov's and Gumilyov's Work: «Combat» and «Duel»

This paper explores one of the typical variations of the plot related to warrior maidens, which is, namely, where the heroine is shown as the hero's equal and they undergo a trial of strength. The main motifs are dueling and love-hate. The poems by Valery Bryusov «Combat» (1907) and Nikolay Gumilyov «Duel» (1909) are compared — not only in typological but also genetic aspects. Their sources are discussed.

Keywords: warrior maiden, single combat, love-hate, Brunhild, Penthesilea.

О.А. Симонова (Москва)

Символика часов в поэзии И.Ф. Анненского в контексте литературной традиции

Исследование
выполнено за счет гранта
Российского научного фонда
(проект № 14-18-02709)
и в ИМЛИ РАН

Образ часов популярен в искусстве и литературе, так как изначально заключает в себе интригующую двойственность: механизм, изобретенный человеком, способен «отсчитывать срок» его жизни, и с помощью этого механизма определяют время — одну из основных форм земного существования. Мотив часов «обладает повышенным семиотическим статусом, формирует поле семиотического сгущения и потому особенно активен в переходные исторические периоды» (Злыднева 2013, с. 136).

Четко выраженной мифологической традиции, связанной с часами, нет, но этот образ становится сквозным в литературе и искусстве. В словаре символов Х.Э. Керлота дается его мифологическая трактовка: «Как механизм, часы связываются с обозначением “вечного движения”, а также с магией сотворения существ, которые больше не зависят от создателя» (Керлот 1994, с. 565). Очевидна связь часов с жизнью и смертью человека. На гравюре А. Дюрера «Рыцарь, смерть и дьявол» (1513) персонаж, символизирующий смерть, протягивает рыцарю песочные часы, свидетельствующие о быстротечности человеческой жизни.

Расцвет искусства часовщиков приходится на барочный XVII век. Барочному сознанию свойственно обостренное восприятие времени, поэтому механизм, его измеряющий, вызывает особый интерес, упоминания часов встречаются в философском дискурсе этого периода (например, у Б. Паскаля в «Мыслях»). Песочные и механические часы появляются на барочных натюрмортах типа Vanitas, напоминающих о быстротечности человеческой жизни и неизбежности смерти (Филипп де Шампань, «Натюрморт с черепом», вторая половина XVII в.; Антонио де Переда, «Аллегория тщеславия», 1634; Адриан ван Утрехт, «Натюрморт с букетом и черепом», ок. 1642 и др.).

Кратко охарактеризуем традицию осмысления часов в западных литературных произведениях, известных русскому читателю. В «Фаусте» И.В. Гёте момент достижения высшего счастья на земле знаменуется остановкой часов:

> *Фауст.* Тогда пусть станет часовая стрелка,
> По мне раздастся похоронный звон.
> (Гёте 1969, с. 88; пер. Б.Л. Пастернака)

Попытка удержать мгновение заканчивается смертью Фауста. Часы выступают символом человеческой жизни. Их остановка означает смерть:

> *Мефистофель.* Часы стоят.
> *Хор.* Стоят. Молчат, как ночь.
> Упала стрелка. Делу не помочь.
> *Мефистофель.* Упала стрелка. Сделано. Свершилось.
> *Хор.* Конец.
> (Там же, с. 455–456)

Образ часов фигурирует в произведениях западноевропейских романтиков (Э.Т.А. Гофман, А. Мюссе, Г. Гейне и др.). В повести «Щелкунчик и Мышиный король» (1816) Гофмана один из главных персонажей — часовщик: «Крестный сам был великим искусником, он даже знал толк в часах и даже умел их делать» (Гофман 1989, с. 474; пер. И. Татариновой). С полночным боем часов происходит переход из реального пространства в сказочное (ср. с «Золушкой» Ш. Перро). Подчеркивается значение маятника; крестный поет: «Всегда и впредь должен маятник скрипеть, песни петь» (Там же, с. 493).

Мотив часов характерен для творчества Эдгара По. В его рассказе «Черт на колокольне» (1839) часы приобретают статус всевластного регулировщика жизни (По 1970, с. 172–177). Они являются символом стабильности и миропорядка. Размеренный и довольно ограничен-

ный уклад жизни, подчиняющийся ходу часов, оказывается нарушенным вследствие переведения стрелки на час вперед. Восстановление былого уклада возможно только с возобновлением правильного хода времени. Таким образом, часовому механизму придается жизненно важное значение. Необходимо подчеркнуть принадлежность часов человеческому миру: черт, завладевший ими, предстает враждебной, темной силой. В рассказе Э. По «Колодец и маятник» (1842) однообразные движения острого маятника являются орудием казни, т. е. несут герою смерть не в переносном, а в прямом смысле (Там же, с. 409–420).

В одноименном стихотворении Ш. Бодлера (1857) часы предстают бесстрастным и беспощадным божеством, отмеряющим человеческую жизнь, отсчитывающим ее «срок»:

> Часы! угрюмый бог, ужасный и бесстрастный,
> Что шепчет: «Вспомни все!» и нам перстом грозит.
> (Бодлер 2008, с. 269; пер. Эллиса)

Типично сравнение человеческой жизни с часовым механизмом: «Жизнь напоминает маятник. Тяготеть к чему-либо — значит качаться из стороны в сторону» (В. Гюго «Человек, который смеется», 1869 — Гюго 1955, с. 238; пер. Б.К. Лившица); или: «Вчера, в час глубочайшей тишины, почва ушла из-под моих ног: сон начался. Стрелка подвинулась, часы моей жизни стали» (Ф. Ницше «Так говорил Заратустра», 1883–1885 — Ницше 2004, с. 142; пер. Ю.М. Антоновского).

Как поэтический образ в русскую литературу часы входят достаточно поздно, в конце XVIII в. До этого они упоминались чаще всего как обозначение времени. В стихотворении Г.Р. Державина «На смерть князя Мещерского» (1779) нет явных указаний на механизм, но в нем понятие времени определяется мотивами смерти, быстротечности человеческой жизни, оно характеризует очеловеченное пространство, «отмеряет» человеческий век:

А завтра где ты, человек?
Едва часы протечь успели,
Хаоса в бездну улетели,
И весь, как сон, прошел твой век.
(Державин 1957, с. 86)

Те же мотивы повторяются в «Водопаде» (1791–1794). Здесь течение времени сравнивается с водопадом и характеризует скоротечность жизни. Возникает образ текущего времени, восходящий, возможно, к Гераклиту («Нельзя дважды войти в одну реку»). Часовой механизм напрямую соотносится со смертью:

Не слышим ли в бою часов
Глас смерти, двери скрып подземной?
(Там же, с. 180)

А.С. Пушкин в «Стихах, сочиненных ночью во время бессонницы» (1830) определил реалии, впоследствии ассоциирующиеся с часами как механизмом: ночь, мрак, сон, потревоженная тишина:

Мне не спится, нет огня,
Всюду мрак и сон докучный.
Ход часов лишь однозвучный
Раздается близ меня.
(Пушкин 1995, с. 250)

Предмет и лирическое настроение в пушкинском описании равноправны, они сливаются в сложное человеческое переживание впечатлений внешнего мира. Важны чувства и ощущения, навеваемые лирическому герою ходом часов:

Парки бабье лепетанье,
Спящей ночи трепетанье,
Жизни мышья беготня...
(Там же, с. 250)

Философские вопросы о смысле жизни, ходе времен, человеческой судьбе рождаются при монотонном, однообразном тиканье часов. Даже мифологема судьбы подается в нарочито упрощенном виде. Философские вопросы важны только в их соотнесенности с материальной стороной жизни. Само стихотворение дало материал для последующих цитат и реминисценций (В.Я. Брюсов, И.Ф. Анненский, К.Д. Бальмонт) с использованием определенного круга тем (жизнь, смерть, судьба, рок, ночь, бессонница, тиканье часов как некий шепот) и размера (четырехстопного хорея). Пушкин положил начало традиции изображения часов в русской поэзии, когда нематериальное ставится в зависимость от предмета быта.

В стихотворении Ф.И. Тютчева «Бессонница» (1829) много образных перекличек с пушкинскими «Стихами...», сходства в лирическом настроении (ночь, томление):

Часов однообразный бой —
Томительная ночи повесть!
(Тютчев 1980, с. 41)

Ход часов — «язык для всех равно чужой». «Разговор» часов позволяет обозначить принадлежность их миру живого, но в то же время подчеркивается лишь соотнесенность их с этим миром, а не полная тождественность. У Тютчева ход времени выражается в смене поколений. Мотив смерти не только философски намечен, но и выражен в ритуальном действе («обряд печальный», звон колокола — «металла голос погребальный»). В стихотворении Тютчева есть некоторый дуализм: человек смотрит на себя и свою жизнь со стороны. Появляется мотив судьбы («неотразимый Рок»), пророчества. Важно отметить данный с отрицательной коннотацией (томление, однообразие) мотив творчества. Поэт дает широкую пространственную и временную перспективу: осиротелый мир, край земли, смена поколений людей. Часы участвуют в грозном свершении судьбы, способствуют забвению ушедших из жизни.

Тютчев закладывает основание другой традиции изображения часов, когда предмет становится стимулом для человеческой мысли, развитие которой сосредоточено на экзистенциальных вопросах. Часы — уже не объект материального мира, а олицетворение уходящего времени, его роковое знамение. Часы своим бедным, однообразным ходом бесстрастно напоминают о недолговечности человеческой жизни. Такие философски насыщенные стихи чаще всего будут написаны, подобно тютчевскому стихотворению, четырехстопным ямбом.

Стихотворение А.А. Фета «Непогода — осень — куришь...» (1847) написано в пушкинской традиции, с сохранением размера (четырехстопного хорея), здесь часы также наделяются человеческими качествами. В дремоте лирический герой уподобляет однообразный и надоедливый звук часов бормотанию при заучивании («Точно в комнате соседней / Учат азбуке кого-то») или шороху крыс («...где-то, / В кабинете или в зале, / С писком, визгом пляшут крысы / В худо запертом рояле» (Фет 1959, с. 691). Здесь есть явная перекличка с пушкинской фразой «жизни мышья беготня». В стихотворении Фета образу часов сопутствуют мотивы сердца, искусства («пляшут», «рояль»).

Часы, маятник в полном соответствии с вышеупомянутыми временем суток, состоянием героев, окружающей обстановкой появляются в творчестве А.Н. Апухтина («Ночь», 1856; «В горькую минуту», 1859), И.С. Тургенева («Песочные часы», 1876). В стихотворении Я.П. Полонского «Сны. Подсолнечное царство» (1856–1860) движение маятника символизирует переход в некий волшебный мир:

Ходит маятник, и сонный,
Чтоб догнать его скорей,
Как по воздуху иду я
Вдаль за тридевять полей...
(Полонский 1939, с. 123)

У К.М. Фофанова в стихотворении «Как стучит уныло маятник...» (1893) часы — часть мрачной и унылой

обстановки, в которой происходит расставание героев (Фофанов 2010, с. 244). В стихотворении «Старые часы» (1888) стрелки предстают как «два холодные бесстрастные меча суровой вечности» (там же, с. 114–115). Здесь часы, властные над временем (отсчитывают его для человека), сами оказываются невечными, подверженными разрушению и смерти, как и всё созданное человеком, да и сам человек. Так они в какой-то мере уподобляются человеку — являясь свидетелем его жизни, они проживают свою жизнь и также умирают:

И вот — наперсники сатурниной косы —
Они, забытые, как памятник могильный,
Стоят меж рухляди, и циферблат их пыльный,
Как инвалид слепой, не страшный никому,
Глядит бессмысленно в таинственную тьму
Недвижной вечности. И грозный гений тленья
Над ними празднует победу разрушенья.
(Там же, с. 115)

Поэтому власть часов над временем номинальна, она действительна только в тленном мире. В стихотворении «Догорает мой светильник...» (1908) надоедливый стук часов влечет за собой размышления о вечности, которая сравнивается с долготой ночи, с необъятностью звездного неба. Но вечность дробится на минуты, отмеряемые будильником:

Догорает мой светильник,
Все стучит, стучит будильник,
Отбивая дробь минут;
Точно капли упадают
В бездну вечности — и тают, —
И опять, опять живут!
(Там же, с. 379)

Так нечто неподвластное человеческому сознанию может быть упрощено и материализовано: простой механизм измеряет вечность.

В лирике М.А. Лохвицкой часы «отмеряют» человеческий век, чем заставляют дорожить каждой минутой земного бытия («Под впечатлением сонаты Бетховена», 1892). «Гулкий бой часов», «смерти близкий зов», напоминает о красоте жизни, о молодости, о любви, призывает наслаждаться ими, поэтому он звучит как нечто божественное:

Откуда этот тихий звон?
Он в сердце с болью отозвался...
То лиру тронул Аполлон,
Иль Филомелы гимн раздался?..
(Лохвицкая 1999, с. 70)

Такое восприятие звона часов необычно. Традиционно воспринимаемый как мучительный звук, здесь он музыкален и приятен для слуха, что позволяет предположить едва намеченную возможность переосмыслить образ часов с положительными коннотациями.

Старшие символисты помещают образ часов в декадентскую картину мира. У Д.С. Мережковского часы символизируют скуку и пустоту жизни. Размеренный стук маятника в стихотворении «Покоя, забвенья!.. Уснуть, позабыть...» (1887) не дает «ни сна, ни забвенья!» (Мережковский 2000, с. 131). В «Часах» (1895) жизнь характеризуется как «пустое бремя лишних дней». Это стихотворение перекликается с классическими пушкинским, последняя строка которого долгое время была известна в редакторской правке В.А. Жуковского («Темный твой язык учу»), и тютчевским, где бой часов — «язык для всех равно чужой». Мережковский пишет о способности понимать этот язык:

Часы, часы, я понимаю
Ваш утомительный язык.

Человек в своем равнодушии и хладнокровии сближается с механизмом:

И бьется сердце ровно, ровно,
Как сердце мертвое часов.
(Мережковский 2000, с. 614)

Часы своим неумолимым ходом приближают конец жизни. В.Я. Брюсов в стихотворении «И ночи, и дни примелькались...» (1896) сравнивает «стук перекрестных минут» со стуком молотка: «Так медленно гроб забивают» (Брюсов 1961, с. 106). В стихотворении «Голос часов» (1902) часы символизируют смерть:

Густеют и редеют тени.
А торжествующая медь
Зовет и нас в чреде мгновений
Мелькнуть, побыть и умереть.
(Там же, с. 214)

Здесь очевидна ориентация на тютчевскую традицию (размер, метафора «медь»/«металл»). То же понимание часов как символа смерти находим и у З.Н. Гиппиус в стихотворении «Часы стоят» (Гиппиус 2001, с. 501).

В творчестве К.Д. Бальмонта особое значение приобретают образ маятника и характерная фигура «безумного часовщика», который упорядочивает мир, изобретая часы. Стихотворение «Безумный часовщик» (1902) апеллирует к рассказу Гофмана «Песочный человек», в котором творение губит своего создателя. У Бальмонта создатель часов не может их остановить, они становятся независимыми от него, а он погибает (Бальмонт 1903, с. 237–239).

Итак, мы видим, что в лирике часы соотносятся с определенным набором реалий: ночь, дом, тишина, бессонница, одиночество. Их ход (навязчивый, однообразный, размеренный) вызывает определенные чувства и эмоции у лирического героя: во-первых, скуку, тоску, печаль; во-вторых, тревогу, трепет. Часы навевают размышления о быстротечности и смысле жизни, о смерти, вечности. Образу часов сопутствуют мотивы сердца, музыки и творчества. Часто часы являются свидетелем

изменений в отношениях между людьми. Часы знаменуют переход в другой мир, поэтому с ними связана какая-то загадка, волшебство.

Символ часов имеет принципиальное значение в лирике И.Ф. Анненского. Можно выделить более пятнадцати текстов, в которых использован образ часов или упоминается какая-то часть этого механизма (маятник, стрелка). В сборнике «Тихие песни» (1904): «Бесконечность», «Бессонница ребенка» (из цикла «Бессонницы»), «Далеко… Далеко…» (из цикла «Бессонницы»), «У гроба», «Там»; в сборнике «Кипарисовый ларец» (1919): «Будильник» (1909) и «Стальная цикада» (из «Трилистника обреченности»), «Прерывистые строки», «Тоска маятника» (из «Трилистника из старой тетради»), «Тоска вокзала» (из «Трилистника вагонного»), «Осень» (из «Трилистника замирания»), «Струя резеды в темном вагоне»; из не вошедших в сборники: «Тоска миража», «Зимний романс», «Старые эстонки» (1906), «Лира часов» (1907), «Тоска кануна», «Бессонные ночи» (Анненский 1959).

Используя образ часов, поэт опирался на сложившуюся традицию, но в его поэзии этот символ употребляется несколько иначе, чем у его предшественников. Вяч. Иванов, указывая на отличие метода Анненского от метода символистской школы, причисляет Анненского к поэтам ассоциативного типа: «Поэт-символист этого типа берет исходною точкой в процессе своего творчества нечто физически или психологически конкретное и, не определяя его непосредственно, часто даже вовсе не называя, изображает ряд ассоциаций, имеющих с ним такую связь, обнаружение которой помогает многосторонне и ярко осознать душевный смысл явления, ставшего для поэта переживанием, и иногда впервые назвать его прежде обычным и пустым, ныне же столь многозначительным его именем» (Иванов 1916, с. 291). Мировосприятие поэта характеризуется «сцепленностью» мира вещей с миром человека. Символ часов является в этом смысле показательным.

Особенностью лирики Анненского становится то, что в ней соединяются символистская эстетика и еще

не артикулированные новейшие тенденции. Акмеисты считали Анненского своим предшественником. И.П. Смирнов назвал его посредником между символизмом и постсимволизмом, обозначив признаком этого перехода «конкретизм и вещизм» (Смирнов 1977, с. 75–79). Предмет в лирике Анненского всегда подразумевает нечто большее, имеет символический подтекст, переносит читателя в область чувств и состояний, но не утрачивает своего значения. Поэтому мы будем говорить о символе часов у Анненского, подразумевая многозначность трактовок образа, но и имея в виду, что первое (бытовое) значение предмета остается важным и даже равноценным смыслам, скрытым за ним.

Во многих стихотворениях Анненского маркировано определенное время, важное для лирического «я». Очень часто выделенный момент прямо отсылает к часам как механизму (минута, миг-секунда, полночь), т. е. для Анненского важна соотнесенность времени с механизмом, отмеряющим его.

Символ часов появляется уже в единственном прижизненном сборнике стихов Анненского «Тихие песни» (1904). В стихотворении «Бесконечность» часы не названы прямо, но подразумевается, что бесконечность, — концепт, преодолевающий ограниченность жизни человека, — оказывается помещенной в рамки циферблата:

В кругу эмалевых минут
Ее свершаются обеты.
(Анненский 1959, с. 65)

Вообще, визуальное восприятие часов, их циферблата первично для Анненского. В не вошедшем в сборники стихотворении «Тоска миража» круг становится метонимической заменой часов:

В тоске безысходного круга
Влачусь я постылым путем…
(Там же, с. 211)

Часы изображаются неизменным спутником человека в его жизни, он властен управлять ими, но в стихотворении «У гроба» человек умер, а часы продолжают тикать. Происходит нарушение традиционного уклада жизни: в доме, где есть покойник, принято останавливать часы. Подчеркивается разница одушевленного и механистического бытия, трагизм несовпадения психического и физического времени:

Давно с календаря не обрывались дни,
Но тикают еще часы его с комода,
А из угла глядит, свидетель агоний,
С рожком для синих губ подушка кислорода.
В недоумении открыл я мертвеца...
Сказать, что это *я*... весь этот ужас тела...
(Там же, с. 66)

Тема времени возникает в цикле «Бессонницы», взгляд обращен из настоящего в прошлое, часы вновь показаны как постоянный свидетель жизни человека. Цикл возник под влиянием пушкинских «Стихов, сочиненных ночью во время бессонницы», о чем напрямую свидетельствует название второго стихотворения «Парки — бабье лепетанье». Аналогично состояние лирического героя — бессонница, время — ночь, когда затихает гул дня и начинаются размышления о жизни. У Анненского тема времени получает развитие: в «Бессоннице ребенка» герой еще на пороге познания мира, задается вопросами о его устройстве.

Во втором стихотворении возникает тема прошедшего времени — ночей, наполненных трудом и мечтами о будущем, но промелькнувших безвозвратно. Здесь появляется образ веретена, символизирующего приближение смерти (парки прядут нить человеческой жизни). Образ вяжущих старух еще раз возникнет в не вошедшем в сборники стихотворении «Старые эстонки» (1906), где снова будет сопровождаться образом часов. Часы понимаются как способ ограничивать человеческую жизнь (аналогичный плетению пряжи парками), но нееди-

ничность сочетания у Анненского этих образов позволяет говорить о сцепленности мифологической и механистической картин мира:

Но пришли, так давайте калякать,
Не часы ж, не умеем мы тикать.
(Там же, с. 217)

В третьем стихотворении из цикла «Бессонницы» «Далеко... Далеко...» лирический герой в старости вспоминает о детстве (отброшенный вариант названия — «Через сорок лет»), в котором часы были постоянным свидетелем жизни ребенка. Во всем цикле звучит тема ушедшего времени, часы оказываются частью бытовой обстановки, сопровождающей человека в его жизни.

В посмертном сборнике «Кипарисовый ларец» (1919) также встречается образ часов. Он становится основным в «Трилистнике обреченности». Лирический герой пытается познать суть предметов и их влияние на человека, он вглядывается в детали механизмов. В стихотворении «Будильник» важен мотив творчества, который проявляется на нескольких уровнях: музыкальное произведение, исполняемое будильником («рулады», «игра», «ноты», «поет»), литературный текст («бессвязные фразы», «точка», «рассказ»). А в синтезе — любое творчество, но творчество неудавшееся: мелодия будильника сбивается на звон, рассказ переходит в косноязычный бред, ищет точки и не находит ее, а постоянно натыкается лишь на многоточия (смысл воплощается и синтаксически). Так создается впечатление неоконченности и символической многозначности.

Стоит подчеркнуть, что такую интерпретацию получает обыденное событие (звон будильника) в сознании лирического «я». Возникает двоемирие. Этот мир — обычный, будничный, другой мир — тот, о котором поет будильник, — потенциальный, ненаступивший. В нем все искусственно, нет естественных чувств, нет природы («Где нет ни слез разлуки, / Ни стылости небес»), все механизировано, и даже человеческое сердце превращается

в механизм, «машинку для чудес». С описанием иного мира в стихотворение входят мотивы, прямо связанные с часами. Мелодия будильника повествует о несложившихся человеческих отношениях («обручена печаль», «слезы разлуки»). Все многообразие и серьезность жизни сведены к игре простого механизма. Сердце — аналог будильника в том мире, оно «счетчик муки», которой является время, жизнь. Сквозной темой становится разочарование во времени и в жизни («докучный лепет горя ненаступивших лет»). Таким образом, часы в стихотворении соотносятся с печалью, томлением, неудавшимся творчеством, несложившимися отношениями, разочарованием, сердцем и жизнью.

Второе стихотворение трилистника «Стальная цикада» уже своим названием закладывает множество пониманий символа. Название не содержит расшифровки символа стихотворения, как часто бывает у Анненского, оно само загадочно, вбирает в себя два несовместимых значения: стальная — как сделанная человеком, и цикада — насекомое, известное своим громким стрекотанием. Часы названы цикадой — в заглавии заключен мотив, обыгрывающийся в стихотворении. Неоднозначна и трактовка образа: часы предвещают счастье и конец муки, но они же выступают причиной разлуки, источником тоски.

Как мы говорили, важный уровень символа для Анненского — сам предмет в своем первом значении. Цикада непосредственно отсылает к оде Анакреонта «К цикаде» (в переводе Н.И. Гнедича — «Кузнечику»), где кузнечик воспевается как существо иного, божественного мира:

> Ты любезен Аполлону:
> Дар его — твой звонкий голос <...>
> Ты почти богам подобен.
> (Анакреонт 1896, с. 129)

В художественной традиции цикада выступает «символом неутомимого поэта, его помощницей или атрибутом муз» (Бидерманн 1996, с. 293). У Анненского

цикада становится механической и воспевает мир искусственный, противопоставленный миру чувств. Интересна композиция стихотворения. Возврат тоски, вызванный открытием двери часовщика, есть в первой и последней строфе, что образует кольцевую композицию. Внутри стихотворения возникает симметрия: центральные строфы описывают работу цикад. Окаймляющие их строфы упоминают дверь часовщика, они как бы оформляют переход из одного мира в другой и обратно. Часовщик — важный, но практически невидимый «герой» стихотворения, это некое высшее существо, кукловод, управляющий чужими жизнями и судьбами (ср. «Щелкунчик и Мышиный король» Гофмана).

С середины четвертой строфы лирическое «я» обращается к цикаде на «ты», появляется новая лирическая героиня, с которой ведется диалог. Это и есть часы, но персонифицированные и оживленные. Важен переход от множественного числа к единственному, когда настырные цикады замещаются дорогой герою цикадой, расставание с которой вызывает сожаление. Отремонтированная «стальная цикада» возвращается в свой вечный механический мир. Цикады предстают практически в антропоморфном виде, у них есть сердце, хотя и стальное.

Тот же образ возникнет в не вошедшем в сборники стихотворении «Бессонные ночи». Часы — спутник жизни, лживой и искусственной. Их тиканье не дает сосредоточиться, мешает наступить сну — единственному состоянию, в котором человек искренен:

Цикада жадная часов,
Зачем твой бег меня торопит?

Всё знаю — ты права опять,
Права, без устали токуя...
Но прав и я, — и дай мне спать,
Пока во сне еще не лгу я.
(Анненский 1959, с. 210)

В стихотворении «Тоска маятника» (из «Трилистника из старой тетради») акцентируется внешний вид ча-

сов («на белый циферблат пышный розан намалеван»), свидетельствующий об отсутствии какой бы то ни было загадки: нарисованный на часах розан (это устаревшая и разговорная форма слова «роза») показывает их незатейливость и даже вульгарность. А неразгаданность и колдовство живут только в сознании лирического «я». Но на самом деле душа попадает в плен пошлости. Изображение розы, являющейся эмблемой любви, подразумевает неосуществленную надежду, тоску по любви. Это свидетельство болезненного душевного опыта, запечатленного в упрощенно-бытовом виде в сознании лирического «я». Так, можно говорить о соотнесении символа часов с мотивом несчастной любви.

Душа лирического «я» превращается в маятник, который получает антропоморфное воплощение. Раскачивание маятника соотносится с хождением безумного человека, не случайно маятник именуется словом-паронимом «маниак», как совершающий повторные, бессмысленные, опасные и угрожающие действия. Их природа синкретична, что наиболее ярко передается словами «ходит-машет». Привычное и бытовое в болезненном сознании искажается до неузнаваемости.

Образу часов сопутствуют также мотивы тоски и смерти, загадочности происходящего и даже колдовства. Часы вызывают бессонницу, становятся причиной болезненных видений.

Та же идея соотнесенности живого и механизма есть в стихотворении «Человек» (из «Трилистника шуточного»):

Я завожусь на тридцать лет,
Чтоб жить, мучительно дробя
Лучи от призрачных планет
На «да» и «нет», на «ах!» и «бя».
(Там же, с. 146)

В «Кипарисовом ларце» часы предстают как эмблема вокзала, спутник расставания — например, в «Прерывистых строках»: «Стали прощаться, / Возле часов у стенки...» (Там же, с. 168). Образ часов не акцентируется,

но он неизменно присутствует, отмеряя последние совместно проведенные минуты двух любящих друг друга людей («Тоска вокзала» из «Трилистника вагонного»):

И эмблема разлуки
В обманувшем свиданьи —
Кондукто́р однорукий
У часов в ожиданьи...
(Там же, с. 128)

В стихотворении «Лира часов» описываются остановка маятника и его возвращение к работе. Во второй части говорится о такой же возможности в случае остановки сердца человека. Обращаясь к реальной биографии Анненского, можно сказать, что стихотворение стало пророческим: поэт умер от остановки сердца, но если бы рядом оказался человек, способный оказать первую помощь, то, возможно, Анненский остался бы жив. Так в жизни находится ответ на поставленный в стихотворении вопрос:

О сердце! Когда, леденея,
Ты смертный почувствуешь страх,
Найдется ль рука, чтобы лиру
В тебе так же тихо качнуть,
И миру, желанному миру,
Тебя, мое сердце, вернуть?..
(Там же, с. 182)

В первичном, конкретно-биографическом толковании лира здесь означает принадлежавшие поэту старинные часы в форме лиры, с таким же маятником. Части стихотворения параллельны, но не тождественны по смыслу: «Если остановка маятника — конец жизни, то это и наступление “мира”, покоя, которого человек ждал, а возврат к движению — это вместе с тем и возвращение в “тюрьму” футляра, меж тем как человеческое сердце, уподобленное маятнику, не хочет расставаться с “желанным” миром» (Федоров 1984, с. 146). Сердце челове-

ка необходимо вернуть «желанному миру». Анненский обыгрывает два значения слова «мир»: в первом случае «мир» как тишина, покой, во втором случае это «мiр» — земля, люди, общество. Таким образом, мир для маятника и мир, к которому стремится сердце, различны. И маятник, и сердце названы лирой, что рождает еще одну возможную трактовку стихотворения. «Лира» — это лира поэта, вдохновение и творчество.

Подводя итоги, отметим, что Анненский создает особое мировосприятие лирического «я», которое преображает окружающую его бытовую обстановку. Поэтому маятник становится одушевленным, чуть ли не человеком. Часы часто возникают в контексте ночи — времени обостренного восприятия жизни, перехода в другой мир. Их тиканье ассоциируется с неудавшимся творчеством, несложившимися отношениями, несчастной любовью и даже смертью. Образ часов символизирует как конкретные, материальные вещи, так и отвлеченные понятия. С его помощью выражаются чувства лирических героев и создаются элементы двоемирия, а также болезненных видений и волшебства.

Следуя пушкинской традиции, Анненский в развитии темы идет от предмета, лирическое «я» находится в диалоге с окружающим миром. Анненский и обогащает традицию: в его стихах часы становятся главным персонажем, субъектом действия. Поэт совершенно по-новому исследует материальную природу механизма, насыщая ее ментальными особенностями, свойственными человеку. Необычно и оригинально само изображение часов, когда они не сравниваются с человеком, а отождествляются с ним, и при этом каждый из них сохраняет свою автономность. Глубинная связь предмета и человека проявляется в постоянном перенесении признаков: человек наделяется атрибутами механизма, а часы антропоморфизируются. Часто возникающая в стихах аналогия между биением сердца и тиканьем часов объясняется и индивидуальной особенностью автора: больное сердце поэта из соматической проблемы стало ключевым образом его поэзии (Ашимбаева 2005;

Богданов 2002). Для Анненского первично визуальное восприятие часов, а уже в развитии темы — акустическое. Важность образа часов подтверждается повторяемостью его в поэзии Анненского (цикада часов, лира часов, маятник).

Сам предмет в стихотворении не только служит для создания символа, но имеет и самостоятельное значение, его материальная природа никогда до конца не утрачивается. «Автор дает читателю возможность ощутить бытие этих предметов. Но они при этом прочитываются в двойном коде — они тождественны самим себе и одновременно в них суггестируются эмоции лирического героя» (Кихней, Ткачева 1999, с. 62). Именно эта предметность свидетельствует о расширении Анненским поэтики символизма. Его «обретение» предмета позволит следующему поколению поэтов (акмеистам) этот предмет освоить и присвоить.

Литература

Анакреонт 1896 — *Анакреонт*. Первое полное собрание его сочинений в переводах русских писателей / Сост. А. Тамбовский. СПб., 1896.

Анненский 1959 — *Анненский И.Ф.* Стихотворения и трагедии / Вступ. ст., подгот. текста и прим. А.В. Федорова. Л., 1959.

Ашимбаева 2005 — *Ашимбаева Н.Т.* Сердце как образ лирики И. Анненского // Достоевский. Контекст творчества и времени. СПб., 2005. С. 213–224.

Бальмонт 1903 — *Бальмонт К.Д.* Будем как солнце. М., 1903.

Бидерманн 1996 — *Бидерманн Г.* Энциклопедия символов: пер. с нем. / Общ. ред. и предисл. И.С. Свенцицкой. М., 1996.

Богданов 2002 — *Богданов Н.Н.* Сердце Иннокентия Анненского // Три века русской литературы. Иркутск, 2002. Вып. 1. С. 77–83.

Бодлер 2008 — *Бодлер Ш.* Цветы зла / Пер. с франц. Эллиса. СПб., 2008.

Брюсов 1961 — *Брюсов В.Я.* Стихотворения и поэмы / Вступ. стат. и сост. Д.Е. Максимова. Л., 1961.

Гёте 1969 — *Гёте И.В.* Фауст / Пер. с нем. Б. Пастернака. М., 1969.

Гиппиус 2001 — *Гиппиус З.Н.* Собрание сочинений. Т. 2. Сумерки духа: Роман. Повести. Рассказы. Стихотворения. М., 2001.

Гофман 1989 — *Гофман Э.Т.А.* Житейские воззрения кота Мурра. Золотой горшок. Щелкунчик и Мышиный король: пер. с нем. / Вступ. ст. И. Миримского. Минск, 1989.

Гюго 1955 — *Гюго В.* Сочинения: В 15 т. Т. 10. Человек, который смеется / Пер. с франц. Б. Лившица. М., 1955.

Державин 1957 — *Державин Г.Р.* Стихотворения. Л., 1957.

Злыднева 2013 — *Злыднева Н.В.* Часовой циферблат и солярная символика // Злыднева Н.В. Визуальный нарратив: Опыт мифопоэтического прочтения. М., 2013. С. 135–154.

Иванов 1916 — *Иванов В.И.* Борозды и межи. М., 1916.

Керлот 1994 — *Керлот Х.Э.* Словарь символов. М., 1994.

Кихней 1999 — *Кихней Л., Ткачева Н.* Иннокентий Анненский: Вещество существования и образ переживания. М., 1999.

Лермантов 1993 — *Лермантов В.* Часы // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. М., 1993. Т. 75. С. 421–442.

Лохвицкая 1999 — *Лохвицкая М.А.* Песнь любви. М., 1999.

Мережковский 2000 — *Мережковский Д.С.* Стихотворения и поэмы / Вступ. стат., сост., подгот. текста и прим. К.А. Кумпан. СПб., 2000.

Ницше 2004 — *Ницше Ф.* Так говорил Заратустра / Пер. с нем. Ю.М. Антоновского. М., 2004.
По 1970 — *По Э.А.* Полное собрание рассказов / Пер. с англ. М., 1970.
Полонский 1939 — *Полонский Я.П.* Стихотворения / Вступ. ст., ред. и примеч. Б. Эйхенбаума. Л., 1939.
Пушкин 1995 — *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений: в 17 т. Т. 3. Кн. 1. Стихотворения. М., 1995.
Смирнов 1977 — *Смирнов И.П.* Художественный смысл и эволюция поэтических систем. М., 1977.
Тютчев 1980 — *Тютчев Ф.И.* Сочинения: В 2 т. Т. 1. Стихотворения. М., 1980.
Федоров 1984 — *Федоров А.В.* Иннокентий Анненский: Личность и творчество. Л., 1984.
Фет 1959 — *Фет А.А.* Полное собрание стихотворений / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. Б.Я. Бухштаба. Л., 1959.
Фофанов 2010 — *Фофанов К.М.* Стихотворения и поэмы / Вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. С.В. Сапожкова. СПб., 2010.

Символика часов в поэзии И.Ф. Анненского в контексте литературной традиции

В статье показано значение образа часов в западной и русской литературной традиции. В русской поэзии выделяются две трактовки образа: когда философские рассуждения и часы как предмет неразрывно связаны друг с другом, а значение механизма остается важным на протяжении всего стихотворения (берет начало от Пушкина), и когда предмет является лишь стимулом человеческой мысли и часы становятся олицетворением уходящего времени, его роковым знамением (начинается с Тютчева). Следуя пушкинской традиции, Анненский в развитии темы идет от предмета, но он совершенно по-новому исследует материальную природу механизма, насыщая ее ментальными особенностями, свойственными человеку. Предметность поэзии Анненского свидетельствует о расширении им поэтики символизма.

Ключевые слова: И.Ф. Анненский, образ часов, литературная традиция.

The Symbol of the Clock in the I.F. Annensky's Poetry in the Context of Literary Tradition

The article shows the meaning of the clock image in Western and Russian literary tradition. There are two kinds of this image interpretation in Russian poetry: 1) when philosophical reasoning and the timepiece are inseparably linked, and the device meaning is important throughout the entire poem (originating from Pushkin); 2) when the object is only an impetus for human thought, and the clock is the embodiment of passing time and its fatal sign (originating from Tyutchev). Following the Pushkin tradition, Annensky develops a theme from the object, but he explores the material nature of mechanism in a completely new way. He saturates it with the mental peculiarities inherent to man. Annensky's mode of representing objects in poetry indicates the expansion of their poetic symbolism.

Keywords: I.F. Annensky, image of the clock, literary tradition.

Е.П. Дыхнова (Санкт-Петербург)

Символ покрова в поэзии Вячеслава Иванова

В череде культурных явлений Серебряного века творчество Вяч. Иванова, без сомнения, наиболее трудно для понимания. Его поэзия подобна лабиринту, где прихотливая вязь символов сплетает отдаленные по времени культурные эпохи, воскрешает древние цивилизации, обновляет затвердевшие формы слова. В поэзии Вяч. Иванова символы, принадлежащие разным временным пластам, связываются и обогащаются смысловыми оттенками, которые они приобретали в произведениях многочисленных предшественников. Но они наполняются и новыми, самобытными, собственно ивановскими семантическими коннотациями.

Так и образ покрова, имеющий многовековую историю, становится у Иванова мифопоэтическим символом, в котором актуализируются различные источники. Обращаясь к трансформациям интересующего нас образа, стоит в первую очередь перечислить наиболее актуальные для Иванова традиции, где разрабатывался образ покрова. Древнейшая из коннотаций символа покрова у Иванова восходит к легенде о покрывале древнеегипетской богини Исиды в Саисе и сокрытии тайн мироздания. Статуя богини в храме была завешена тканью, которую никто не имел права срывать, поскольку снятие завесы повлекло бы за собой обнажение тайн бытия. Значение мифопоэтического символа покрова в такой его трактовке Иванов не заимствует напрямую из мистериальной традиции. Легенда о статуе Исиды была использована Ф. Шиллером, которого Иванов считал одним из «дионисийских» поэтов, в его балладе «Das verschleierte Bild zu Sais» (1793), а также Новалисом, ставшим, как известно, для символистов одним из провозвестников Вечной Женственности и лично важной для Иванова фигурой в связи с биографическими обстоятельствами. Сюжет философского отрывка Новалиса «Ученики в Саисе» (1799)

и частично — его неоконченного романа «Генрих фон Офтердинген» (1797–1800) разворачивается на фоне эллинистической легенды об Исиде и ее статуе.

Образ покрова связан и с православной легендой о явлении Богородицы св. Андрею и его ученику Епифанию в церкви во время всенощного бдения в осажденном сарацинами Константинополе. В открывшемся видении Матерь Божия сняла с головы белый покров и распростерла его над молящимися, после чего войска отступили. С тех пор Покров Богородицы стал ассоциироваться с ее милостью и заступничеством.

Важным для Иванова становится и то значение символа покрова, которое восходит к лирике Ф.И. Тютчева — к философским стихотворениям «День и ночь» (1839) и «Святая ночь на небосклон взошла...» (1848–1850). В этих произведениях предтеча символизма, чье творчество было в высшей степени значимым для Иванова, использует образ покрова златотканного, который многократно явит себя в ивановских стихах. «Златотканный покров» в «Дне и ночи» — метафора дня, скрывающего первородный хаос, обнажающийся ночью. В стихотворении «Святая ночь на небосклон взошла...» Тютчев показывает дихотомическое устройство человека как микрокосма, чье существо отражает структуру мироздания. Образ-символ покрова обнаруживается и в лирике А.А. Фета — в разных вариантах: это и покрывала мрачные, и звездный полог, и завеса ночи (Козубовская 2013, с. 289).

Столь многообразные значения символа покрова в стихотворениях Вяч. Иванова спаяны в неразрывное единство, причем каждой из коннотаций соответствует определенный уровень в иерархической структуре символа. В разных произведениях одни значения акцентируются, другие — затемняются, при этом, ориентируясь на различные традиции, поэт-символист всякий раз создает нечто оригинальное.

Впервые образ-символ покрова появляется в стихотворении «Покров» из цикла «Повечерие», вошедшего в книгу «Cor Ardens» (1911–1912). Оно служит одним из примеров тому, как в творчестве Иванова могут сплетаться богоро-

дичная и софийная темы: здесь появляется образ мистической Девы, соотносимый с Богородицей и св. Софией.

Твоя ль голубая завеса
Жена, чье дыханье — Отрада.
Вершины зеленого леса,
Яблони сада

Застлала пред взором, омытым
В эфире молитв светорунном,
И полдень явила повитым
Ладаном лунным?
<...>
Еще окрылиться робело
Души несказанное слово, —
А юным очам голубела
Радость Покрова...
(Иванов 1974, с. 279–280)

Центральный образ стихотворения — туманное видение, голубеющий дымный покров. В разгар полудня духовно подготовленный герой (его взор омыт «в эфире молитв светорунном»), подобно Епифанию из христианской легенды, созерцает сквозь голубой туман, явленный Небесной Женой, земной мир во всех его ипостасях («долина слез», но и «надежды»). При этом открывшееся видение — светлое, покров связывается с радостью и святостью, с чудом. Рядом тонких ассоциаций это мистическое переживание соотносится с опытом предшественников. Так, голубой туман — это образ из «Трех свиданий» (1898), поэмы В.С. Соловьева; Иванов следует за религиозным значением символа, но осложняет его, связывая с соловьевской традицией. Привлекает внимание и сходство изображаемой Ивановым эпифании с той, которая описана в экфрастическом сонете Фета «К Сикстинской мадонне» (1864): «Вот сын ее, — он — тайна Иеговы, / Лелеем Девы чистыми руками. / У ног ее земля под облаками, / На воздухе нетленные покровы» (Фет 1981, с. 18); можно предположить, что мы имеем дело с одной из многочисленных у Иванова неявных ре-

минисценций лирики Фета. В произведении присутствует и скрытая отсылка к поэзии Тютчева. В цикле «Повечерие» насчитывается, как минимум, пять реминисценций тютчевских стихотворений, а в рамках творческого метода Иванова это подсказывает, как прочитывать символику цикла. Само название стихотворения «Покров» соединяет в себе отсылки не только к христианской легенде, но и к философским стихотворениям Тютчева «День и ночь» и «Святая ночь на небосклон взошла...». Таким образом, в стихотворении мифопоэтический символ покрова, синтезируя религиозное, философское, историко-культурное значения, проявляет пути становления собственно литературного смысла.

В стихотворении «Читателю», открывающем поэму в сонетах «Спор» из той же книги «Cor Ardens», символ покрова связывается с тютчевскими коннотациями, а также с легендой о статуе в Саисе:

Таит покров пощады тайну Божью:
Убил бы алчных утоленный голод.
Безумит постиженье... Пусть же молод
Забвеньем будет ветхий мир — и ложью!
<...>
И пусть сердца, что ропщут, изнывая,
Разлукою во тьме живого трупа,
Тебя нежданным встретят, Воскреситель!
(Иванов 1974, с. 401)

Речь идет об опасностях пути познания и необходимости сокрытия главных мировых тайн. Первый стих содержит образ-символ покрова, который понимается в контексте тютчевской философской лирики: это спасительный «покров пощады», подобный тому, который наброшен «над бездной безымянной» (Тютчев 2002, с. 185): если бы тайны мироздания были постигнуты, это убило бы человека. Согласно мысли Иванова, сакральное не может быть явлено всем, процесс познания должен иметь эзотерический характер. Отсюда в тексте возникает тенденция к умолчанию, выражающаяся в использовании перифраза. Рито-

рическое обращение финального терцета свидетельствует о том, что перед нами — род индивидуальной молитвы. Герой просит о том, чтобы люди, изнывающие под спасительным покровом неведения на земле, все же встретили Христа, но нежданно, не зная о грядущем его явлении.

Поэт-символист вновь синтезирует различные традиции в рамках одного произведения. Тютчевские коннотации образа покрова накладываются на другие мифопоэтические значения. Здесь, в частности, возникает интонационное напоминание о покрывале саисской статуи Исиды, которая должна быть закрыта, дабы уберечь мир от разрушения. Также Иванов намечает и христианское значение символа, придавая произведению молитвенный тон и вводя образ Христа-Воскресителя. Все эти образы у Иванова соединяются в одну благодарную эмоцию приятия покрова, спасительного и защищающего, накинутого на мир из милости к человеку.

Образ покрова дает название целому циклу сонетов «Голубой покров» из «Cor Ardens», посвященному мистическим свиданиям поэта с его умершей женой, Лидией Зиновьевой-Аннибал. Ключевой образ появляется не только в разных вариациях, к этому добавляются непривычные, ранее не появлявшиеся оттенки значений, связанные со смертью и посмертной эротической мистикой. В сонете «Лазурь меня покровом обняла...» Иванов символически передает переживания возлюбленной перед смертью и ее пробуждение в мире ином, а также посмертную связь влюбленных:

«Лазурь меня покровом обняла:
Уснула я в лазури несказанной
И в белизне проснулась осиянной».
— «Дай мне покров, который ты сняла».

«Тебе довлеет, — Госпожа рекла, —
Через плечо мой шарф голуботканный:
С ним рыцарь мой ты будешь, мой избранный!» —
И голубым мне грудь перевила...
(Иванов 1974, с. 369)

Сонет построен на символике Вечно Женственного. Сцена мистического посвящения в рыцари происходит на бело-голубом фоне, и цвет, несомненно, играет особую роль и в стихотворении, и во всем цикле. Погружение в лазурь, описываемое в первой строфе, — это символическое описание смерти, постигшей возлюбленную героя. Он становится ее рыцарем, однако это посвящение — посмертное, герой — рыцарь новой небесной сущности, одновременно похожей и на св. Софию, и на Беатриче из «Божественной комедии» Данте. Смыслы соединения многих женских обликов в одном объясняет сам Иванов в статье «О Новалисе» (1910-е гг.), рассуждая о значении голубого в романе «Генрих фон Офтердинген»: «...смерть окрашивает для земного взора внутреннее обличие природы в голубой цвет, цвет небесной земли, тот, знакомый многим мистикам цвет (вспомним, хотя бы, софийные видения Владимира Соловьева, рассказанные в поэме “Три свидания”), восприятие которого сопровождает внутренний опыт переживания Богородичной тайны. <...> смерть пронизала землю в мистическом созерцании голубым цветом, и через Саисскую богиню, таинственную девственницу, которую не познал ни один бог и ни один смертный, просквозил облик Божьей Матери» (Иванов 1987, с. 275).

Иную функцию приобретает образ покрова в балладе «Cor Ardens Rosa» из цикла «В старофранцузском строе». Здесь значение образа перекликается со стихотворениями Тютчева, но также и Пушкина, в частности, с его «Воспоминаниями в Царском Селе» (1814). Символ покрова появляется во второй строфе стихотворения:

Когда священный свой покров
Раскинет звездная черница,
В богоявлении миров
Твоя дымится багряница.
Гремит за морем колесница —
Ты, солнце ночи затая,
Вдруг ало вспыхнешь, как денница,
И снидешь в сердце бытия.
(Иванов 1974, с. 484)

При очевидной ориентации на пушкинский текст, подробный анализ обнаруживает принципиальное переосмысление Ивановым его образности, которая в наибольшей степени была направлена на создание определенного пейзажа: «Навис покров угрюмой нощи / На своде дремлющих небес» (Пушкин 1962, с. 83). Иванов же изображает ночь как пространство сакрального — это «священный покров», а ночное небо — «черница»; таким образом, значение образа покрова в стихотворении ближе к тютчевскому миру. Однако отход от тютчевских смыслов также несомненен: «священный покров» у Иванова — не солнечная иллюзия дня, напротив — это раскинувшееся звездное небо.

Наиболее сложным для интерпретации является образ-символ покрова в стихотворении «Ночь» из сборника «Нежная тайна. Лепта» (1912). Это стихотворение посвящено исключительно важной в контексте ивановского творчества идее цикличности, а образ покрова отсылает здесь к текстам Пушкина, Тютчева и Фета, воспринимающимся как единая традиция. Символ покрова вводится в первом стихе: «Покров приподымает Ночь — / А волны ропщут, как враги. / Но слышу, Бездн Господних дочь, / Твои бессмертные шаги!» (Иванов 1979, с. 13). При всей схожести с текстом Пушкина это вновь не пейзажная зарисовка. Стих напоминает и тютчевское: «Святая ночь на небосклон взошла / И день отрадный, день любезный, / Как золотой покров, она свила...» (Тютчев 2002, с. 215). Однако основное значение символа — опять собственно ивановское: у Тютчева ночь набрасывает, а не приподымает покров, а в стихотворении Пушкина она выполняет функцию фона. У Иванова мифопоэтический символ Ночи — нейтрально-благостный, кроме того, в тексте есть указание на то, что Ночь скрывает в себе воскресение: «всех воскресений колыбель» (Иванов 1979, с. 14). Образ покрова связан не только с Ночью, но и с душами «отшедших»: «...Не так же ль вы / Переступаете порог / Стихий свирепых? И, как львы, / Они лежат у ваших ног — / И лижут длинный ваш *покров*...» (там же, с. 13; курсив мой. — *Е. Д.*). В данном случае символ

прочитывается в контексте стихотворения Фета «Сны и тени»: «Только минем / Сумрак свода, — / Тени станем мы прозрачные / И покинем / Там у входа / Покрывала наши мрачные» (Фет 1981, с. 183).

Образ-символ покрова в творчестве Иванова не претерпевает серьезной эволюции, однако он варьируется от стихотворения к стихотворению. Помещенный в контекст Вечно Женственного, он всегда остается связанным с комплексом сходных тем и мотивов. На примере этого символа мы стремились показать, как Иванов приводит к общему знаменателю подчас трудно совместимые семантические коннотации. Покров в его поэзии становится авторским символом, сформированным на основе различных традиций. Все значения, актуализируемые Ивановым, образуют в его стихотворениях сложный семантический, варьируемый, но единый комплекс. Главное, что посредством любого из них Иванов высказывает уникальную мысль, отходя от смыслов других авторов, меняя контексты, и достигает уникальной многозначности своих образов. Так поэт встраивает свой текст в непрерывную цепь традиции.

Литература

Иванов 1974 — *Иванов В. И.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. Брюссель, 1974.
Иванов 1979 — *Иванов В.И.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 3. Брюссель, 1979.
Иванов 1987 — *Иванов В.И.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. Брюссель, 1987.
Козубовская 2013 — *Козубовская Г.П.* Поэзия Фета и мифология. М., 2013.
Пушкин 1962 — *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений: В 10 т. Т. 1. М., 1962.
Тютчев 2002 — *Тютчев Ф.И.* Полное собрание сочинений и писем: В 6 т. Т. 1. М., 2002.
Тютчев 2003 — *Тютчев Ф.И.* Полное собрание сочинений и писем: В 6 т. Т. 2. М., 2003.
Фет 1981 — *Фет А.А.* Вечерние огни. М., 1981.

Символ покрова в поэзии Вячеслава Иванова

В статье рассматривается образ покрова в поэзии Вяч. Иванова. Автор преследует цель продемонстрировать, как на основе различных мировых традиций поэт-символист формирует свои уникальные смыслы для выражения собственных идей. Образ-символ покрова в стихотворениях Иванова сочетает в себе значения, восходящие к древнеегипетской, античной, христианской мифологическим традициям, а также к произведениям Новалиса, Тютчева, Пушкина, Фета, Соловьева.

Ключевые слова: символизм, Серебряный век, Вячеслав Иванов, символ покрова, реминисценция.

The Symbol of the Protection («Pokrov») in Vyacheslav Ivanov's Poetry

This article analyzes the symbol of the Protection (or cover, rus. «pokrov») as it is represented in Vyacheslav Ivanov's poetry. The author aims to demonstrate the poetic method of the Russian symbolist, who expresses his own unique interpretations of the symbol through references to different world cultures and traditions. In Ivanov's poems the semantic connotations of the symbol are based upon Egyptian, Classical, Christian mythology and the poetry of Novalis, Pushkin, Tiutchev, Fet, Soloviev.

Keywords: Symbolism, the Silver Age, Vyacheslav Ivanov, symbol of the Protection («Pokrov»), intertext.

С.А. Серегина (Москва)

Образ распятия в произведениях Андрея Белого, Николая Клюева и Сергея Есенина (1917–1918 гг.)

Исследование
выполнено за счет гранта
Российского научного фонда
(проект № 14-18-02709)
и в ИМЛИ РАН

Крест с распятым на нем Христом — центральный символический образ христианской цивилизации. За два тысячелетия он получил бесчисленное количество словесных и визуальных воплощений (Кардиа 2011; Под сенью креста 2011; Röhrig 1994).

Драматическое содержание образа обусловило его востребованность в русской поэзии и прозе первой четверти XX в. В произведениях А. Белого, Н. Клюева, С. Есенина образ распятия оказался неразрывно связан с представлением о русской революции как Голгофе.

Известно, что в революционные и пореволюционные годы русская культура решала для себя множество острых вопросов, один из которых — вопрос о противостоянии и сближении народа и интеллигенции. Творческое общение теоретика и практика младосимволизма А. Белого, с одной стороны, и поэтов-новокрестьян Н. Клюева и С. Есенина, с другой, можно интерпретировать как проявление глубинной интенции всей культуры модернизма, нацеленной на снятие оппозиций и формирование новых актуальных смыслов.

В 1917–1918 гг. в прозе и поэзии А. Белого, Н. Клюева и С. Есенина формируется общий комплекс образов и сюжетов. Это образы *словесного древа*, *солнца нового мира*, *очистительного пожара*, *нового человека*, *рая* (*идиллического топоса*), *святой плоти*, сюжеты о *посвятительном пути* и об *обретении сакрального знания*. Образ распятия организует сложную систему смыслов, которые раскрываются в произведениях поэтов по мере развертывания сюжета *о преображении мира и человека*.

У А. Белого образ распятия входит в структуру мифа о жертвенном посвятительном пути, преодолевая который художник преображает себя и мир. В художественном сознании Белого этот миф является «жизнестроительной моделью»: «...поэт подчиняет логику своей

биографии архаическим и общепринятым в оккультизме “посвятительным” схемам» (Глухова 1998, с. 9).

Белый осмысливал в единстве свою биографию и свой путь в культуре. В его философии культура не только брала на себя функции религии, но и должна была на следующем этапе явить собою новую форму религии. Будущее культуры разрешалось для Белого под знаком Христа. В 1912 г. антропософия явилась Белому как учение, указующее путь к культуре будущего, как «чистое христианство» («Ваш рыцарь» 2006, с. 199).

Идеолог антропософии Р. Штейнер видел в древних мистериях прообраз христианского учения. Мисты — участники древних мистерий — предвосхищали, по его мнению, опыт Христа. Здесь Штейнер следовал за общей эзотерической традицией, которая рассматривала самого Христа как «Великого посвященного» (Шюрэ 1910).

В 1912–1913 гг. Белый идентифицирует себя с мистом, вставшим на путь посвящения, который должен завершиться преображением его внутреннего «Я». Январь 1914 г. окрашен для Белого духовно-мистическим опытом, пережитым у могилы Ницше: «...мне показалось, что конус истории от меня отвалился; я — вышел из истории в надисторическое: время само стало кругом; над этим кругом — купол Духовного Храма; и одновременно: этот Храм — моя голова, “я” мое стало “Я” (“я” большим); из человека я стал Челом Века; и вместе с тем я почувствовал, что со мною вместе из истории вышла история; история — кончилась; кончились ее понятные времена; мы проросли в непонятное; и стоим у грани колоссальнейших <...> космических переворотов, долженствующих в 30-х годах завершиться Вторым Пришествием, которое уже началось в индивидуальных сознаниях отдельных людей (и в моем сознании)» (Белый 1992, с. 368). Белый возвращается в Россию в 1916 г. с убеждением, что он пережил мистериальный опыт и изменил свой экзистенциальный статус.

В конце 1916 г. Белый сближается с идеологом скифства Р.В. Ивановым-Разумником. Это сближение во многом определило доминанты творческого мировоззрения

Белого этого времени. В автобиографическом письме 1927 г. к Иванову-Разумнику Белый вспомнит о 1916–1918 гг. так: «Во втором *трехлетии* (16–18) антропософия мне звучит в темах: “социальная культура”, “Россия”, “путь обществ<енного> выявления”, “революция” <...> выростает для меня значение встречи с Вами, приносящей темы: “Россия”, “революция”, “народ”, “скифство” и потом “Вольфила”» (Переписка 1998, с. 25).

Р.В. Иванов-Разумник выступил посредником в общении А. Белого, с одной стороны, и Н. Клюева и С. Есенина — с другой. Знакомство Есенина с А. Белым состоялось именно на квартире Р.В. Иванова-Разумника в начале 1917 г., и в это же время Н. Клюев «неоднократно встречается <...> с А. Белым и беседует с ним, в т.ч. о сектах Севера и о хлыстовстве» (Субботин 2009, с. 27; о творческих контактах Белого и Клюева см.: Субботин 1988). Сам Белый запишет о феврале 1917 г.: «Этот месяц переживаю полосу увлечения поэзией Есенина и Клюева» (Белый [1930], л. 85).

Несмотря на различные жизненный опыт и стилистические установки, А. Белый, Клюев и Есенин принадлежали к единому полю литературы модернизма. В их творческом полилоге сложно безоговорочно определить доминирующего участника. А. Белый интерпретировал произведения Клюева и Есенина не по праву своего литературного первенства, а по праву посвященного в ту общую революционную мистерию, участниками которой все трое ощущали себя.

Во втором сборнике «Скифов» появилась «Песнь Солнценосца» Клюева, которую предваряла одноименная статья А. Белого. Уже в апреле 1917 г. А. Белый написал Иванову-Разумнику: «Читал Вашу статью “Вольга и Микула”; и радуюсь ей; верю — в “чудо” русской революции» (Переписка 1998, с. 98), а в июле 1917 закончил брошюру «Революция и культура», основной тезис которой: «Революция — акт зачатия творческих форм» (Белый 1994, с. 299). Революция представала в сознании Белого как явление не только социально-политического, но и культурного и космического порядка, как развернутый творческий акт.

В ноябре 1917 г. Иванов-Разумник заканчивает статью «Две России», в центре которой — образ революции как «крестного пути»: «...в конце крестного пути — стоит Голгофа. И крестный путь этот стал путем русской революции...» (Скифы 1918, с. 203). Здесь же возникает оппозиция *посвященные — непосвященные*. В ряду первых оказываются Клюев и Есенин — «народные поэты», которые «расслышали “певущий зов” нового благовестия — и воспели рожденную в вифлеемских яслях русскую революцию» (Там же 1918, с. 202–203).

Андрей Белый, редактировавший второй выпуск «Скифов», не мог не познакомиться со статьей «Две России». Второй выпуск «Скифов» открывается текстом Иванова-Разумника «Поэты и революция» (он же предваряет «Песнь Солнценосца» А. Белого), повторяющим основные мысли статьи «Две России». О Клюеве идеолог скифства говорит так: «...революция для Клюева, народно-глубинного поэта, — не внешнее только явление; он переживает ее изнутри, как поэт народный; за революцией политической, за революцией социальной он предчувствует и провидит революцию духовную» (Там же, с. 2).

Статья Белого «Песнь Солнценосца» демонстрирует, как органично скифские смыслы входят в мифологию поэта-символиста. Лейтмотив статьи — необходимость жертвы и страдания во имя осуществления великого «Грядущего»: «Грядущее издали слышно. Но гром серафической молнии, бьющий над нами, ужасен: тем не менее, гром *серафической* молнии он; этот гром — извещение; он — за грехи; но и в нем — упование; был Мессия предвещен не в куще эдмеской, а в болях работы; лучше ли жить в Раю, чтобы Мессии нам не было? Нет: лучше нам пострадать, чтобы исполнить задачи судьбы» (Там же, с. 6–7). Мотив жертвенного страдания вводится посредством ряда образов («боли работы», «разбитый купол неба», «грохоты великолепных обломков», «рухнувшие здания»). Центральное место в этом ряду занимает образ «Распятого»: «Все ругали Распятого» (Там же, с. 7). Жертвенный искупительный характер образа Христа

воплощает для Белого, с одной стороны, идею посвятительного пути, а с другой — его индивидуальный миф о «Голгофе самосознания», который найдет свое полное воплощение в поэме «Христос воскрес».

В статье «Песнь Солнценосца» распятие явлено не только как страдание Христа на кресте, но и как метафорический образ жестокости непосвященного большинства (его воплощает образ «утиного стада») по отношению к «жертвам»: «Их жертвы стоят перед нами; обруганный некогда Пушкин, обруганный Лермонтов, — Гоголь, Толстой, Достоевский, Белинский, Бетховен, Сократ, Микель-Анжело: всем доставалось! Бранили, щипали, травили, сжигали, и гнали их всех. <...> Но величайшего среди всех оно распяло» (Там же, с. 6).

Закономерно, что в «Песни Солнценосца» Белого образ распятия оказывается в центре евангельского мифа, будучи неразрывно связанным с образом рождения и воскресения Христа. Так, в «Песни Солнценосца» возникает образ рожденного в яслях «величайшего младенца» и услышавших о его рождении магов и пастухов: «...маги прошли со звездой (сорок лет уже идут) и пастухи отвечают на песни веков славословием, перемогающим миллионы убитых, терзаемых, поднимающих руки “горе” — пастухи славословят Звезду» (Там же, с. 8). Частью этого евангельского мифа оказывается и Клюев: «Сердце Клюева соединяет пастушечью правду с магической мудростью; Запад с Востоком; соединяет воистину воздыхания четырех сторон Света» (Там же, с. 10).

Кроме «Песни Солнценосца» во втором выпуске «Скифов» было также опубликовано стихотворение Клюева «Двенадцать месяцев в году...». В обоих текстах возникает метафорический образ «Грядущего»: «стобашенный, пламенный дом» («Песнь Солнценосца»), «Ржаной Град», «кровью выкупленный край» («Двенадцать месяцев в году...») (Там же, с. 11–14). В художественном пространстве стихотворения «Двенадцать месяцев в году...» образ распятого Христа в «крестном поту» и

терновом венце соединен с эсхатологическим образом Христа-Судии:

То огнепалое чело,
Очей грозовый пыл
Того, кто адское жерло
Слезою угасил.
<...>
Трепещет ад гвоздиных ран
Тернового чела...
В глухой степи, где синь-туман,
Пылают купола.
(Там же, с. 13)

Особое значение образа распятия в поэтическом сознании Клюева во многом обусловлено теми представлениями, которые сформировали его мировоззрение: это идеи старообрядчества и хлыстовства (Вроон 1997), а также философия голгофских христиан. Известно, что «Братские песни» Н. Клюева вышли в 1912 г. в издательстве журнала голгофских христиан «Новая земля» с предисловием В.П. Свенцицкого. Картина мира Клюева полисемантична и многомерна, но ее структурирует императив: через страдание и распятие — к преображению и воскресению.

В книге И. Брихнечева «Что такое голгофское христианство?» была опубликована «Песнь утешения» Клюева. В ней возникает принципиально важный для поэта образ «невидимого креста», перекликающийся с более поздним образом А. Белого — «Голгофой самосознания», а также с мифопоэтическим представлением Есенина о «законах световых скрещиваний» (Есенинb 1997b, с.209). Исток образа «невидимого креста» Клюева — в религиозной философии голгофских христиан: «Но если Христос — человек и смог понести свою Голгофу, то что мешает сделать то же нам?», — спрашивал И. Брихничев (Брихничев 1912а, с. 10), одновременно убеждая, что в результате «Голгофского подвига» личность должна была обрести «очищение и святость» (Брихничев 1912а, с. 11). При первом при-

ближении кажется, что основные смыслы философии голгофских христиан полностью совпадают с общехристианскими представлениями, в частности, с убеждением, что каждый человек «несет свой крест»: «И, подозвав народ с учениками Своими, сказал: ибо кто хочет идти за Мною, отвергнись себя, и возьми крест свой, и следуй за мною» (Мк. 8: 34–35).

Специфика представлений голгофских христиан воплощается в образе «вселенской Голгофы», значение которой, по их мнению, превосходило значение Голгофы Христа: «И вот, учение о Царстве Божием на земле, заменилось учением о рае. <...> Вселенская Голгофа — Голгофой Христа» (Брихничев 1912b, с. 2). «Невидимый крест» Клюева — символическое воплощение представлений голгофских христиан о том, что для каждого человека необходимым условием становится не просто сораспятие Христу, но буквальное уподобление Ему: «Христос же требует, чтобы каждый был, как Он. Как Он, принял Голгофу, взошел на нее. <...> На Голгофе принесена только первая великая жертва в мир, величайшая жертва, как образец и призыв, как проповедь и великое действие слияния воли Христовой с волей человеческой» (Устав, с. 27–31).

Уже в ранней лирике Клюев создает миф о лирическом герое, несущем «удел тернового венца».

Наш удел — венец терновый,
Ослепительней зари. —
Мы — соратники Христовы,
Преисподней ключари.
(Клюев 1912, с. 4)

Повторение крестного пути — единственная возможность обретения языка, открытого только посвященным:

Чтоб на Божьем аналое
Сокровенное читать,
Надо тело молодое
Крестным терном увенчать.
(Клюев 1999, с. 107)

Терновый венец и крест Голгофы — необходимые условия приобщения этому языку:

За непреклонные врата
Лишь тот из смертных проникает,
На ком голгофского креста
Печать высокая сияет.
(Там же, с. 144)

Для Клюева, как и для А. Белого, годы революции становятся одновременно и временем Второго Пришествия Христа, и повторением его крестного пути на Голгофу. Как и для поэта-символиста, для новокрестьянского поэта социальная революция знаменует начало революции духовной, и это дает возможность оправдать жестокость «новой Голгофы»: «Мы <...> целуем родную, голгофскую землю там, где ступила нога коммунара» (Клюев 2003, с. 128). Поэтическое восприятие революции затмевало ее социально-политическую природу: революция становилась мистерией: «Ныне сошло со креста Всемирное слово. Всколыхнулась вселенная — Русь распятая, Русь огненная, Русь самоцветная, Русь — пропадай голова соколиная, упевная, валдайская» (Там же, с. 118). Для Клюева, как и для А. Белого, внутреннее мистическое распятие открывало путь к новому словотворчеству, а через него и к новой культуре: «Путь к подлинной <...> культуре лежит через огонь, через огненное испытание, душевное распятие, погребение себя ветхого и древнего, и через воскресение нового разума, слышание и чувствование» (Там же, с. 146).

При ближайшем рассмотрении оказывается, что те же смысловые доминанты определяли логику творческого пути Есенина в 1917–1918 гг. В его произведениях образ распятия организует ту же систему смыслов, что у А. Белого и Н. Клюева: *через распятие к обретению нового знания* и *через внутреннее сораспятие с Родиной — собственное преображение и преображение всего бытия.*

В октябре 1917 г. Есенин заканчивает поэму «Пришествие», которую посвящает А. Белому. 9 ноября 1917 г.

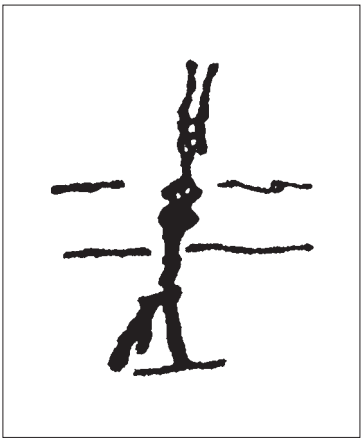
Иванов-Разумник отправил текст поэмы А. Белому, сопроводив письмо таким комментарием: «Посылаю Вам сегодня в этом письме поэму Есенина “Пришествие”, посвященную Вам. Как Вы думаете, если поместить ее в 3-ем “Скифе”? В ней есть чудесные места, некоторые я твержу уже несколько дней. И снова революция, как Крестный путь, как Голгофа. Конец какой чудесный:

Пролей ведро лазури
На ветхое деньми!

Растет мальчик (и откуда что берется)...» (Переписка 1998, с. 138).

Поэма произвела на А. Белого сильное впечатление: «Если увидите Есенина, поблагодарите его еще раз за поэму, посвященную мне; она мне очень понравилась; и я часто ее перечитываю» (Там же, с. 152). Поэма «Пришествие» была не единственным текстом Есенина, привлекшим пристальное внимание А. Белого. С августа по октябрь 1917 г. Белый работает над поэмой о звуке «Глоссолалия», в которой цитирует стихотворение Есенина «Твой глас незримый, как дым в избе...»: «На крепких сгибах воздетых рук / Возводит церкви строитель звук» (Есенин 1995, с. 102). В тексте новокрестьянского поэта А. Белый услышал отголосок собственных мифотворческих рассуждений 1900-х гг. о жизнетворческой энергии звука, оформленных в яркий поэтический образ. Эти рассуждения звучали для Белого по-новому, так как обретали подтверждение не только в антропософских занятиях эвритмией, но, как оказалось, в произведениях поэта нового поколения.

Для самого Есенина знакомство с А. Белым стало знаковым событием. Их встречи и беседы в 1917–1918 гг. оказали большое влияние на содержание и форму его произведений не только этого, но и более позднего периода. Их объединял интерес к архаическим слоям народной культуры, вера в жизнетворческую природу поэтического слова, общая мифология революции (Швецова 1985; Серегина 2009).



Илл. 1. С.А. Есенин. Рисунок в автографе «Ключей Марии». Сентябрь–ноябрь 1918 г.

Антропософское учение в транскрипции А. Белого актуализировало архетип пути в художественном мышлении Есенина (Серегина 2011). В «Ключах Марии» Есенин развертывает миф о жертвенном пути к Голгофе, которая «для духа закреплена не только фактическим пропятием *<так!>* Христа, но и всею гармонией мироздания» (Есенин 1997b, с. 209). Идея посвящения воплощена в образе «миста» — человека, имеющего своего духовного двойника и «завершаемого с обоих концов ногами» (Есенин 1997b, с. 209). Вероятно, именно от Белого Есенин перенял представление о духовном двойнике посвящаемого, с которым он «образует знак креста»: «Идущий по небесной тверди, окунувшись в темя ему, образует с ним знак того же креста, на котором висела вместе с телом доска с надписью I.Н.Ц.I» (Там же, с. 209–210). После этих слов в рукописи «Ключей Марии» Есениным сделан рисунок (илл. 1).

Символический образ «человека, завершаемого с обоих концов ногами», воплощает космический «закон световых скрещиваний» (там же, с. 209), на которых, по утверждению Есенина, построено мироздание. В «Ключах Марии» Священная история Христа обретает эзотерическое звучание: «...только фактом восхода на крест Христос окончательно просунулся в пространство от луны до солнца, только через Голгофу он мог оставить следы на ладонях Елеона (луны), уходя вознесением ко отцу (то есть солнечному пространству)» (Там же, с. 210). Мисты должны повторить подвиг Христа, они — «рожденные к посвящению слышать царство солнца внутри нас» (Там же, с. 210).

Цель миста, по Есенину — «вытягиваться из тела руками души» (Там же, с. 210): претворить физический

план бытия в план духовный и обрести новое «Я». Язык хранит следы этого таинства: так, буква ижица «есть не что иное, как человек, шагающий по небесному своду. Он идет навстречу идущему от фигуры буквы “Я”. <...> Волнообразная линия в букве <“фита”> означает место, где оба идущих должны встретиться. Человек, идущий по небесному своду, попадет головой в голову человеку, идущему по земле» (там же, с. 203). В черновиках — «Небесный челов<ек>» (там же, с. 300). Это пересечение физического и духовного является, по Есенину, тайной мироздания, символом «вечной Голгофы», постигнуть которую можно лишь через «послание в смерть» (Там же, с. 190).

Образ человека, «завершаемого с обоих концов ногами», возникает впервые в «Инонии», написанной раньше, чем «Ключи Марии»: С.И. Субботин, основываясь на собственных текстологических разысканиях, делает вывод о том, что «зарождение замысла “Инонии” приходится на последние месяцы 1917 года. <...> В январе 1918 она была завершена» (Есенин 1997a, с. 344). «Ключи Марии» — своеобразный автокомментарий к циклу революционных поэм. Строки о мисте в трактате являются своеобразным прозаическим изложением известной строфы из «Инонии», где зашифровано распятие «без креста и мук»:

По тучам иду, как по ниве, я,
Свесясь головою вниз,
<...>
В синих отражаюсь затонах
Далеких моих озер.
(Там же, с. 67)

В поэме осуществляется, говоря языком «Ключей Марии», распятие на «световых скрещиваниях» мироздания (Есенин 1997b, с. 209). Здесь явлено поэтическое воплощение есенинского мифа: «Человек, идущий по небесному своду, попадает головой в голову человеку, идущему по земле. Это есть знак того, что опрокинутость земли сольется в браке с опрокинутостью неба. Пространство будет побеждено...» (Там же).

Посвящение миста-поэта — залог обретения поэтического мастерства, он распинает себя на кресте творческого акта, чтобы, жертвуя своей обыденной, преходящей сущностью, обрести «отчее слово» и поэтическую власть над ним: «...у прозревших слово есть постижение огня над ним» (Там же, с. 182).

В художественном сознании Есенина миф о внутреннем распятии поэта соединен с мифом о революции как Голгофе: в поэмах Есенина 1917–1918 гг. Россия предстает избранной страной, с которой начнется преображение всего мира. Во имя этого Россия должна пройти крестный путь на Голгофу.

В это время Есенин создает цикл из одиннадцати революционных поэм[1] (о революционных поэмах см., например: Воронова 2002; Кузьмищева 1998; Семенова 2004; Серегина 2008; Скороходов 1995). Эти поэмы, объединенные пафосом преображения мира, развертывают авторский миф о претворении мира в идеальное пространство — Инонию. Поэт предстает в роли «сурового мастера», готового пересоздавать действительность с верой в преображающую роль поэтического слова: «... библейские поэмы Есенина — исключительно ценный документ мессианского сознания и его метаморфоз во время революции...» (Семенова 1997, с. 62). Действительно, в революционных поэмах развертывается миф о повторном распятии Христа, они объединены единым замыслом и сюжетом, который строится на мотивах Рождества, Крещения, Распятия, Воскресения, Вознесения, Преображения, Апокалипсиса.

Тексты ключевых революционных поэм Есенина можно условно разделить на два смысловых и художественных пласта: во-первых, переосмысление евангельских событий, связанных с сюжетом распятия, и, во-вторых, поэтическая утопия инобытия, создаваемая с верой не только в преображающую, но и в созидающую роль искусства.

---

1 «Товарищ», «Певущий зов», «Отчарь», «Октоих», «Пришествие», «Преображение», «Иорданская голубица», «Инония», «Небесный барабанщик», «Пантократор», «Сельский часослов».

В поэме «Сельский часослов» развернута картина мистического распятия родины:

Тяжко и горько мне...
Кровью поют уста...
Снеги, белые снеги —
Покров моей родины —
Рвут на части.

На кресте висит
Ее тело,
Голени дорог и холмов
Перебиты...
Волком воет от запада
Ветер...
Ночь, как ворон,
Точит клюв на глаза-озёра.
И доскою надкрестною
Прибита к горе заря:
ИСУС НАЗАРЯНИН
ЦАРЬ
ИУДЕЙСКИЙ.
(Есенин 1996, с. 172–173)

Лирический герой мучительно переживает вместе с родиной трагедию новой Голгофы:

О солнце, солнце,
Золотое, опущенное в мир ведро,
Зачерпни мою душу!
Вынь из кладезя мук
Страны моей.

Каждый день,
Ухватившись за цепь лучей твоих,
Карабкаюсь я в небо.
Каждый вечер
Срываюсь и падаю в пасть заката.
(Там же, с. 172)

Есенин, выстраивая сюжет поэмы, следует той же идее жертвенности и сораспятия, что и Клюев. «Кто пал, неся кровавый крест, / Земля тому легка», — убеждает Клюев в стихотворении «Двенадцать месяцев в году...» (Скифы 1918, с. 14). Время и пространство поэтического мифа позволяют Есенину, как и его учителю Клюеву, свободно обращаться с событиями Священного Писания: распятие предшествует новому рождению, о котором объявляет лирический герой поэмы:

Радуйся,
Земля!

Деве твоей Руси
Новое возвестил я
Рождение.
Сына тебе
Родит она...
(Есенин 1996, с. 176)

Один из самых ярких текстов цикла — поэма «Пришествие» (1917), посвященная А. Белому. Она имеет много общего с поэмой самого А. Белого «Христос Воскрес» (1918) как на уровне смыслов, так и на уровне художественной организации текста. В обеих поэмах повторяется евангельская история: унижение Христа («Опять его вои / Стегают плетьми / И бьют головою / О выступы тьмы»); предательство Иуды («“Кто ты?” — “Иуда!” — / Шамкнул прибой»); бегство учеников («О други, где вы? / Уж близок срок») и отречение Петра («Симоне Петр <...> / Где ты? Приди. Вздрогнули ветлы: “Там, впереди!”»; «Симоне Петр <...> / Где ты? Зову! / Шепчется кто-то: “Кричи в синеву”!) (Есенин 1997а, с. 47–50). В поэме «Христос Воскрес» Россия — «Облеченная солнцем Жена». В поэме Есенина «Пришествие» «Грядущая Русь» предстает как национальный мифический аналог «Новому Иерусалиму»:

О, Русь, Приснодева,
Поправшая смерть!
Из звездного чрева
Сошла ты на твердь.
(Там же, с. 47)

Повторение библейской мистерии осмысливается как акт творения нового мира в вечной мистерии бытия. Это болезненное, но необходимое восхождение «пронзенного края» на новый, совершенный план существования. Конечно, «Грядущая Русь» — это воплощение крестьянской мечты о рае, его «предтечей» был «абрис хозяйственно-бытовой жизни» русского народа (Есенин 1997b, с. 188). «Овечьи ясли», «златые затоны», «моря овса и гречи» — эти метафорические образы организуют в континууме поэмы пространство «голубой Руси». «Русь-Приснодева» и «голубая Русь» должны соединиться — как мир дольний и мир горний — в единое гармоничное пространство. Об этом моление Есенина-поэта:

Господи, я верую!
Но введи в свой рай
Дождевыми стрелами
Мой пронзенный край.
(Есенин 1997a, с. 46)

В художественном сознании Есенина сораспятие с Русью осмысливается как необходимая жертва во имя соединения «голубой Руси» и «Руси-Приснодевы».

Белый заканчивает поэму «Христос Воскрес» в апреле 1918 г. Как уже отмечалось выше, у А. Белого миф о крестном пути русской революции связан с мифом о «Голгофе самосознания»: «...приятие распятия пресуществляет тему смерти в тему воскресения; в этой теме каждое “Я” или “Ich” становится I. Ch.[2] — монограммой божественного “Я”» (Белый 2006, с. 539).

2 Очевидно, речь идет об инициалах Иисуса Христа на латыни — Isus Christus.

Расширение духовных горизонтов личности сопряжено с сакральным и мучительным актом внутреннего перерождения и сораспятия с революционной Россией. В поэме Белого, как и в поэме Есенина, трагические события революционного времени обретают нравственное оправдание сквозь призму евангельского сюжета.

В художественном пространстве текста евангельский сюжет определяет развитие «индивидуальной мистерии»:

Это жалкое, желтое тело <...>
Провисая между двух перекладин
Из тьмы
Вперяется
В нас.
Это жалкое, желтое тело
Проволакиваем:
Мы —
— В себя: — <...>
Не понимая,
Что эта мистерия
Совершается нами —
— в нас.
(Белый 2006, с. 22)

Знание поэтом подлинного смысла происходящего оплачено его «индивидуальной мистерией» — «Голгофой самосознания». «Индивидуальная мистерия» должна совершиться в каждом:

Я знаю:
Огромная атмосфера
Сиянием
Опускается
На каждого из нас, —
Перегорающим страданием
Века
Омолнится
Голова
Каждого человека.
(Там же, с. 23)

Белого, Клюева и Есенина объединяет в революционные годы общая мифология революции. В логике творческого мифа А. Белого «приятие распятия» означало символический акт согласия на жертву и страдание во имя преображения мира и человека. Испытав уже в 1919 г. «явное разочарование в близости “революции Духа”» (Переписка 1998, с. 506), Белый сосредотачивает свою работу на словесном оформлении процесса самопознания: «...Я — ни Котик, ни Борис Бугаев, ни Белый, я — “История становления самосознающей души”» (Там же, с. 508).

У Клюева образ распятия стоял в центре мифа о внутреннем преображении и преображении Родины. Это открывало возможности для новой культуры и для новых сфер бытия. Говоря словами Клюева, это вело Россию «в страну высочайшего и сейчас немыслимого духовного могущества и духовной культуры» (Клюев 2003, с. 142). Трагическое разочарование Клюева в послереволюционной эпохе воплотилось в поэмах «Погорельщина» и «Каин»: «В полной мере долю вины и ответственности за случившееся поругание, за слом станового крестьянско-христианского хребта России (как мог опьяниться в свое время революционным хмелем, пытаясь поженить несочетаемое: титанический революционаризм и китежские чаяния?!) поэт взял и на себя» (Семенова 2004, с. 341).

Есенин также уверовал в начало пресуществления собственного мифа. Переродившаяся Русь должна была явить собою новое пространство существования, в котором будет преодолен мучительный разрыв плотского и духовного, действительности и искусства. В письме к Е. Лившиц 1920 г. Есенин вынужден был признаться в крушении своих иллюзий о воплощении «мира невидимого» в реальность истории: «Мне очень грустно сейчас, что история переживает тяжелую эпоху умерщвления личности как живого. Ведь идет совершенно не тот социализм, о котором я думал, а определенный и нарочитый, как какой-нибудь остров Елены, без славы и без мечтаний. Тесно в нем живому, тесно строящему мост в мир невидимый, ибо рубят и взрывают эти мосты из-под ног грядущих поколений» (Есенин 1999, с. 116).

Литература

Белый 1992 — *Белый А.* Материал к биографии (интимный) // Минувшее. Ист. альманах. М., 1992. Вып. 6. С. 337–450.

Белый [1930] — *Белый А.* Ракурс к дневнику — материал к биографии за 1899–1930 гг. // РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 100. [1930].

Белый 1994 — *Белый А.* Революция и культура // *Белый А.* Символизм как миропонимание / Сост., вступ. ст. и прим. Л.А. Сугай. М., 1994. С. 296–306.

Белый 2006 — *Белый А.* Стихотворения и поэмы в 2 т. / Вступит. ст., сост., подгот. текста и примеч. А.В. Лаврова и Дж. Малмстада. СПб.; М., 2006. Т. 2.

Брихничев 1912a — *Брихничев И.* Что такое голгофское христианство? М., 1912.

Брихничев 1912b — *I. Б.* <*Брихничев И.*> Новое вино // Новое вино. 1912. № 1. С. 2.

«Ваш рыцарь» 2006 — «Ваш рыцарь»: Письма А. Белого к М.К. Морозовой. 1901–1928 / Предисл., публ. и примеч. А.В. Лаврова и Дж. Малмстада. М., 2006.

Воронова 2002 — *Воронова О.Е.* Сергей Есенин и русская духовная культура. Рязань, 2002.

Вроон 1997 — *Вроон Р.* Старообрядчество, сектантство и «сакральная речь» в поэзии Николая Клюева // Николай Клюев: Исследования и материалы. М., 1997.

Глухова 1998 — *Глухова Е.В.* «Посвятительный миф» в биографии и творчестве Андрея Белого: Дис. ... канд. фил. наук. М.: РГГУ, 1998.

Есенин 1995 — *Есенин С.А.* Полн. собр. соч.: В 7 т. / Гл. ред. Ю.Л. Прокушев. Т. 1 / Подгот. текста и коммент. А.А. Козловского; науч. ред. А.М. Ушаков. М., 1995.

Есенин 1996 — *Есенин С.А.* Полн. собр. соч.: В 7 т. / Гл. ред. Ю.Л. Прокушев. Т. 4 / Сост., подгот. текстов и коммент. С.П. Кошечкина и Н.Г. Юсова; науч. ред. Л.Д. Громова. М., 1996.

Есенин 1997a — *Есенин С.А.* Полн. собр. соч.: В 7 т. / Гл. ред. Ю.Л. Прокушев. Т. 2 / Подгот. текста и коммент. С.И. Субботина; науч. ред. Ю.Л. Прокушев. М., 1997.

Есенин 1997b — *Есенин С. А.* Полн. собр. соч.: В 7 т. / Гл. ред. Ю. Л. Прокушев. Сост., подгот. текстов и коммент. А.Н. Захарова, С.П. Кошечкина, Е.А. Самоделовой, С.И. Субботина, Н. Г. Юсова. М., 1997. Т. 5.

Есенин 1999 — *Есенин С.А.* Полн. собр. соч.: В 7 т. / Гл. ред. Ю.Л. Прокушев. Т. 6. Письма / Сост. и общ. ред. С.И. Субботина; подгот. текстов и текстологич. коммент. Е.А. Самоделовой и С.И. Субботина; реальный коммент. А.Н. Заха-

рова, С.П. Кошечкина, С.С. Куняева, Г. Маквея, Ю.А. Паркаева, Ю.Л. Прокушева, Т.К. Савченко, М.В. Скороходова, С.И. Субботина, Н.И. Шубниковой-Гусевой, Н.Г. Юсова. М., 1999.

Кардиа 2011 — *Кардиа К.* Европейская религиозная и культурная идентичность. Вопрос о распятии. М., 2011.

Клюев 1912 — *Клюев Н.* Братские песни. М., 1912.

Клюев 1999 — *Клюев Н.* Сердце Единорога. СПб., 1999.

Клюев 2003 — *Клюев Н.* Словесное древо. Проза / Вступ. статья А.И. Михайлова; сост., подготовка текста и примеч. В.П. Гарнина. СПб., 2003.

Кузьмищева 1998 — *Кузьмищева Н.М.* Мифопоэтическая модель мира в «маленьких» поэмах С.А. Есенина 1917–1919 гг.: Дис. канд. фил. наук. Иркутск, 1998.

Переписка 1998 — Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка / Публ., вст. статья и коммент. А.В. Лаврова и Дж. Малмстада; подгот. текста Т.В. Павловой, А.В. Лаврова и Дж. Мальмстада. СПб., 1998.

Под сенью креста 2011 — Под сенью креста: западноевропейские кресты и распятия VIII–XIX веков: из частной коллекции / Науч. ред. каталога М.Я. Крыжановская. СПб., 2011.

Семенова 1997 — *Семенова С.Г.* Стихии русской души в творчестве Есенина // Столетие Сергея Есенина. Международный симпозиум. Есенинский сб. М., 1997. Вып. III. С. 57–82.

Семенова 2004 — *Семенова С.Г.* Полюса русской души и русской идеи в поэзии Сергея Есенина // Семенова С.Г. Метафизика русской литературы: В 2 т. М., 2004. Т. 1. С. 359–390.

Скифы 1918 — Скифы. Вып. 2. Пг., 1918.

Серегина 2008 — *Серегина С.А.* «Маленькие поэмы» С.А. Есенина как циклическое единство // Современное есениноведение: Рязань, 2008. № 8. С. 136–144.

Серегина 2009 — *Серегина С.А.* Андрей Белый и Сергей Есенин: Творческий диалог. Дис. канд. фил. наук. М., 2009.

Серегина 2011 — *Серегина С.А.* Андрей Белый и Сергей Есенин: эзотерический путь // Миры Андрея Белого: сб. статей / Ред. А. Вранеш; ред.-сост. К. Ичин, М. Спивак. Белград; М., 2011. С. 177–194.

Скороходов 1995 — *Скороходов М.В.* Раннее творчество С.А. Есенина в историко-культурном контексте («Радуница» 1916 г. и «маленькие поэмы» 1917–1918 гг.): Дис. канд. фил. наук. М., 1995.

Субботин 1988 — *Субботин С.И.* Андрей Белый и Николай Клюев: К истории творческих взаимоотношений // Андрей Белый. Проблемы творчества: Ст., восп., публ. / Сост. С.С. Лесневский, А.А. Михайлов, М., 1988. С. 386–403.

Субботин 2009 — *Субботин С.И.* Николай Алексеевич Клюев (1884–1937): хронологическая канва жизни и творчества. Томск, 2009.
Устав 1915 — Устав голгофских христиан. Цит. по: *Гринякин Н.М.* «Новый завет» у социал-анархистов, или «Устав голгофских христиан» при свете Христова Евангелия. Пг., 1915.
Швецова 1985 — *Швецова Л.К.* Сергей Есенин и Андрей Белый // Изв. АН СССР: Сер. лит. и яз. 1985. Т. 44. № 6. С. 535–547.
Шюрэ 1910 — *Шюрэ Э.* Великие посвященные: очерк эзотеризма религий. СПб., 1910.
Röhrig 1994 — *Röhrig J.* Crucifixus: Das Kreuz in der Kunst unserer Zeit. Freiburg, 1994.

Образ распятия в произведениях Андрея Белого, Николая Клюева и Сергея Есенина (1917–1918 гг.)

Драматическое содержание образа распятия обусловило его востребованность в русской поэзии и прозе первой четверти XX в. В произведениях А. Белого, Н. Клюева, С. Есенина образ распятия неразрывно связан с представлением о русской революции как Голгофе: социальная революция знаменует начало революции духовной, и это дает возможность оправдать жестокость «новой Голгофы». Годы революции воспринимаются поэтами как время Второго Пришествия Христа и повторения его крестного пути на Голгофу.

Одновременно образ распятия входит в структуру общего для поэтов мифа о жертвенном посвятительном пути, преодолевая который художник постигает тайну подлинно поэтического слова, преображая себя и мир. Это постижение оказывается возможным через переживание внутреннего распятия: «Голгофы самосознания» (А. Белый), «невидимого креста» (Н. Клюев) и «вечной Голгофы» (С. Есенин).

Ключевые слова: Андрей Белый, Сергей Есенин, Николай Клюев, революция, распятие, посвящение, Голгофа, скифство, модернизм.

The Image of the Crucifixion in the Works Andrey Bely, N. Klyuev and S. Yesenin (1917–1918)

As an image of dramatic content, the Crucifixion was important in Russian literature of the first quarter of the XXth century. In A. Bely's, S. Yesenin's and N. Klyuev's works the image of the Crucifixion is inextricably linked with the idea of the revolution as Calvary: the social revolution signifies the beginning of the spiritual revolution. It allows the possibility of justifying the cruelty of a new Calvary. Thus, the years of the revolution are perceived as the Second Coming of Christ and the repetition of his way to a new Calvary.

At the same time the image of the Crucifixion is the part of the poets' general myth of the sacrificial initiatory path. Travelling this path, a poet discovers the mystery of true poetic word and transfigures himself and the world. The discovery is possible if a poet experiences an «internal Calvary»: «The Calvary of consciousness» (A. Bely), «the invisible cross» (N. Klyuev) and «Eternal Calvary» (S. Yesenin).

Keywords: Andrey Bely, S. Yesenin, N. Klyuev, revolution, initiation, Calvary, «Scythian», modernism.

А.С. Акимова (Москва)

Структурообразующие мотивы повести Бориса Пастернака «Детство Люверс»

Исследование
выполнено за счет гранта
Российского научного фонда
(проект № 14-18-02709)
и в ИМЛИ РАН

В статье «Говорящие» М. Кузмин поставил «Детство Люверс» в один ряд с произведениями о детстве М. Горького, А.Н. Толстого, Вяч. Иванова, А. Белого; «автобиографией художественного сознания» назвал К. Локс в своей рецензии книгу Пастернака; высоко оценили ее А. Туринцев и Д. Святополк-Мирский, М. Горький и Е. Замятин (Pro et contra 2012).

В заглавии повести Пастернака «Детство Люверс», в ее сюжете и мотивной структуре, как указывают многие исследователи (в том числе Л. Флейшман, Е. Фарыно, Л. Горелик), нашла отражение тема становления личности. Проникновение в сознание андрогина-подростка отмечает в прозе поэта О. Клинг, говоря об андрогинизме как одном из характерных символистских мотивов (Клинг 2002, с. 48).

Организует повествование и определяет его поэтику тема памяти. По нашему мнению, формирование героини происходит под воздействием образов, которые всплывают из глубин прапамяти. Главной героине, Жене Люверс, «не исполнилось еще и тринадцати» (Пастернак 2004а, с. 39). Она только начинает осваивать мир и просит взрослых разъяснять значения тех слов и явлений, которые ей непонятны. В то же время Женя стремится разобраться в происходящем самостоятельно. Благодаря врожденной наблюдательности и чуткости она объясняет еще незнакомые понятия при помощи сравнения, уподобления уже известному. При этом девочка познает не только то, что ее окружает в данный момент, но и видит в настоящем знаки давно прошедшего и будущего. Обращение к прапамяти не осознается ею: так, например, в первой части «Долгие дни» при виде крови необъяснимым образом в ее памяти словно оживает история грехопадения человечества. Первое кровотечение напоминает о библейском грехе и соб-

ственной виновности: «Женя расплакалась <...> от того, что, чувствуя себя неповинною в том, в чем ее подозревала француженка, знала за собой что-то такое, что было — она это *чувствовала* — куда сквернее ее подозрений» (там же). Таким образом, в самом начале заявлена тема прапамяти, которая последовательно развивается на протяжении всего повествования. Ее кульминацией становится переезд семейства Люверс из Перми в Екатеринбург.

Если посмотреть на карту России, мы увидим, что траектория движения поезда из Перми в Екатеринбург означена вертикалью, но пассажиру кажется, что поезд движется по горизонтали. И только Женя чувствует, что земной мир и она в нем, передвигаясь, преодолевают не горизонтальную плоскость, а вертикальную. Так, в купе Женя и ее брат «улеглись на верхних местах» (там же, с. 44). Лежа на верхней полке, девочка постоянно с любопытством заглядывает вниз, словно за горизонтальной линией доступного ей земного мира скрыто что-то важное, значимое для нее. Не только увидеть, но и понять, проникнуть в суть происходящего важно для Жени: в описании первого дня пребывания Люверс в поезде преобладают глаголы речемыслительного действия и глаголы восприятия. Объектом изучения и источником размышлений является *то, что находится внизу*: пассажиры, сидящие на нижних местах; орешник, сбегающий «вниз широко и отлого»; и, наконец, какой-то край, у которого «есть громкое, горное имя, раскатившееся кругом, с камнями и с песком *сброшенное вниз*, в долину» (там же, с. 45; курсив мой. — *А. А.*).

Еще по пути на вокзал Женя замечает в окружающем стремление преодолевать очертания горизонтального мира: «уличные фонари *ударили* по бурому чугуну»; «за пристанскими бараками *болтались* огоньки, город *полоскал* их в воде с бережка»; «лежали, *глядя на звезды*, баржи» (там же, с. 43; курсив мой. — *А. А.*). А в первый день пребывания в Екатеринбурге девочка заметила стрижей, которые *пороли* воздух; искры, *падающие* с точильного круга; уборка дома напоминает ей о *выплескивании* воды из лоха-

ни. Логика подобных размышлений приводит к выводу, что, путешествуя, Женя открывает связь миров — чувственного, земного и потустороннего, который хранит истинное знание. Столб на границе Азии, который видит Женя из окна поезда («что-то вроде могильного памятничка»), в сознании девочки оказывается и границей между этими мирами, причем границей стертой.

Важно заметить, что с давних времен понятие «память» в русском сознании тесно связывалось с понятием «смерть». Это представление отразилось в словарях: память – «способность сохранять и воспроизводить в сознании прежние впечатления, опыт...»; «то, что связано с умершим» (Ожегов 1999, с. 490–491); «поминание, заупокойная служба»; «день памяти святых» (Срезневский 2003, с. 871–873). Таким образом, прапамять — это не «индивидуальная память», а «“память культуры” и “память естества”, то есть не столько “памятование некоторого опыта”, сколько “понимание себя и окружающего мира”, “проникновение в сущность”» (Фарыно 1993, с. 60).

Средством перехода в подземный мир, согласно поверьям язычников, являются ладья, корабль, которые ассоциируются с мотивами «реки», «воды» и «границы». Все описание переезда Люверсов на Урал, после которого «жизнь пошла по-новому» (Пастернак 2004а, с. 47), пронизано этими образами, что позволяет рассматривать поезд как один из вариантов «корабля», с одной стороны, и «реки» — с другой. Так, например, купе поезда, в котором путешествовала Женя, было залито «*колыханьем*», исходившим от попутчика; змеясь, «*вливался*» в орешник поезд; Люверс ощущает быстроту «*безбрежного* воздуха» (курсив мой. — *А. А.*). При этом в описании преобладают звуки [к], [х], [ч’], [ж], [ш], передающие журчание воды. Окружающее становится «морем, миром»: «А где же земля? — ахнуло у ней в душе» (там же, с. 45). Но если безбрежность моря пугает девочку, то ограниченная берегами река несет успокоение и утешение. В решающий и самый напряженный момент жизни Женя ищет у реки защиты и покровительства.

Еще до переезда в Екатеринбург, в Перми, уличенная гувернанткой-француженкой в использовании пудры, пристыженная матерью, она не решается рассказать о первом кровотечении и попытке «затереть белым» пятно. Девочку пугает разговор взрослых, она не понимает его. Все наименования в нем табуированы: о Жене гувернантка говорит ее матери «ваша дочь», о пудренице — «эта вещь». Не от взрослых, а от реки, виднеющейся за окном, исходят поддержка и спасение: «Женя снова глянула на звезды и на Каму. Она решилась. <...> И — бросилась. Она, путаясь в словах, непохоже и страшно рассказала матери *про это*» (там же, с. 40).

Связь с водой и морем означена и фамилией героини. Согласно одной из трактовок, «Люверс» — слово, заимствованное из голландского языка: leuver (-s во мн. ч.) — «петля снизу на парусе» (Фасмер 1971а, с. 545), которая служит для «пришнуровывания» парусов и тентов. А в сознании Жени объединяются весьма отдаленные понятия — например, образы мира земного и царства теней: тазик и салфетка ассоциируются со смертью (Пастернак 2004а, с. 50). Между мамой и дворничихой Аксиньей ей видится «какое-то неуследимое сходство» (там же, с. 56), а мамин новый шелковый капот без кушака напоминает корабль.

Важно заметить, что беременность и рождение ребенка в прозе Б. Пастернака связаны с мотивом «корабля». Вспомним роман «Доктор Живаго»: словно «только что причаленная и разгруженная барка, совершающая переходы через море смерти к материку жизни с новыми душами, переселяющимися сюда неведомо откуда» (Пастернак 2004b, с. 105), возвышается посреди палаты Тоня, родившая сына. В данном сопоставлении нашло отражение архаичное представление, согласно которому ладья отождествлялась с чревом, куда все уходит и откуда берет начало.

В связи с этим важно не пропустить в тексте образы петуха и лошади, которые во многих мифологических системах связаны и с царством света, жизни, и с подземным миром. Так, например, на вокзале Люверс ви-

дит лошадь, задравшую морду, так что «хомут вырос, встал торчмя, петухом» (Пастернак 2004а, с. 44); мысли о предполагаемом в далеком краю пении петухов сопровождают ее в поезде. Затем, уже в Екатеринбурге, Женя, укутанная в толстый шерстяной платок, сама «курочкой похаживала» по двору и в этот день впервые, сидя на поленнице, увидела за забором чужой сад и «пустынную, малоезжую улочку» (Пастернак 2004а, с. 54). По мнению Е. Фарыно, «локус “за садом” определен как “тот свет” самим автором» (Фарыно 1993, с. 31): «Вынесенная мрачным садом *с этого света на тот*, глухая улочка светилась так, как освещаются происшествия во сне...» (Пастернак 2004а, с. 54; курсив мой. — *А. А.*). Далее Женя замечает незнакомок и следовавшего за ними «странною, увечной походкой» (там же, с. 55) невысокого человека; это был Цветков. Девочка воспринимает его как человека, принадлежащего миру «за садом». Со смертью Цветкова (причина его гибели – лошадь Люверсов) становится понятно, что пение петухов, лошадь, он сам являются проводниками в иной мир.

Да и Женя Люверс принадлежит скорее миру «запредельному», ведь она родилась и выросла в Перми. Топоним «Пермь» образован от финского «perä» — «задняя, крайняя часть». Некоторые исследователи возводят слово «Пермь» к англосаксонскому «Beormas» и объясняют его с помощью английского существительного «berm» — «край», «граница» (Фасмер 1971b, с. 242). Преодолеть границу двух миров и стремится героиня повести Пастернака, а ее путешествие может рассматриваться как духовное странствие между миром земным и царством теней посредством прапамяти. Согласно точному замечанию Е. Фарыно, «движение повести вспять по “воспоминаниям” Жени — это движение к генезису, туда, где возникает и откуда прибывает жизнь» (Фарыно 1993, с. 62).

Таким образом, мы приходим к выводу, что главная героиня повести, Женя Люверс, связана не столько с земным миром живых, но, прежде всего, с метафизическим, «запредельным» миром. Взаимодействие двух миров, диалектическое единство жизни и смерти от-

крываются девочке во время переезда на Урал. С ним связаны мотивы перемещения, преодоления границы и образы животных, которые ассоциируются как со смертью, подземным миром, так и с жизнью, солнцем (петух, лошадь.) Их взаимодействие в тексте повести дает возможность предположить, что не существует непроходимой границы между мирами усопших и живых, и Женя является связующим звеном между ними.

Эта способность позволяет девочке предугадывать важные для ее семьи события (рождение «мертвого братика»; смерть «постороннего», Цветкова). Она является хранителем семьи, своеобразным тотемом рода (достаточно вспомнить, что имя героини — Евгения — происходит от греческого «eugenēs», т. е. «благородный»; «благой род», точнее, представительница этого рода становится объектом повествования). Не случайно с образом главной героини тесно связан мотив медвежьих шкур, а, как известно, медведь считался прародителем некоторых народов, в частности, англосаксов.

Обратимся к тексту повести. Повествование открывается упоминанием о месте рождения главной героини, после чего следует описание дома и ее комнаты: «Люверс родилась и выросла в Перми. Как когда-то ее кораблики и куклы, так впоследствии ее воспоминания тонули в мохнатых медвежьих шкурах, которых много было в доме. <...>

Дареные шкуры были черно-бурые и пышные. Белая медведица в ее детской была похожа на огромную осыпавшуюся хризантему. Это была шкура, заведенная для “Женечкиной комнаты”, — облюбованная, сторгованная в магазине и присланная с посыльным» (Пастернак 2004а, с. 34). Вслед за этим говорится об испуганной ангорской кошке, движение которой разбудило девочку. Именно начиная с этого внезапного пробуждения автор показывает формирование души маленькой женщины. Пол, по мнению М. Окутюрье, связывает существование с вечностью и вводит нас в мир зла и страдания. «Пол — это как бы средоточие трагической сущности жизни, той борьбы противоположных начал, которая проходит вну-

три нее» (Окутюрье 1998, с. 80). Е. Фарыно рассматривает «Детство Люверс» как повесть не просто о становлении личности, но об интуитивном постижении Женей своей женственности (Фарыно 1993).

В связи с этим мотив «шкур», «белой медведицы» и его «реализации по признаку “мохнатости”» (по выражению Е. Фарыно), включающие в себя «кошку», «хризантему», может быть рассмотрен как знак «женского начала» (там же, с. 63). Так, например, с медвежьей шкурой будет связана «история первой девичьей зрелости» (Пастернак 2004а, с. 41). Окровавленное место на шкуре, которое девочка хотела скрыть под слоем пудры, гувернантка-француженка, накричав на Женю, выстригла. Крик гувернантки, обида и боль в суставах вызывают ощущение собственной греховности в сознании подростка, с одной стороны, и невиновности — с другой: «Томящее и изможданющее, внушение это было делом организма, который таил смысл всего от девочки и, ведя себя преступником, заставлял ее полагать в этом кровотечении какое-то тошнотворное, гнусное зло <...>. Поднявшаяся кутерьма ушла в глухоту чернобурых шкур...» (там же, с. 39).

Вскоре гувернантка была «разочтена за нераденье» (там же, с. 41), шкуры убраны на лето. В дальнейшем вид луж, темных дорожных ям, свинцовых туч, напоминающих по форме и цвету шкуру медведя, будет вызывать в памяти у девочки историю с француженкой и, как следствие, тревогу и недоумение. «В это время с виадука открылся вид на Каму, и под них грохнулась и выбежала *черная, как сажа, яма*, вся в тяжестях и в тревогах. Она стрелой побежала прочь и там, далеко-далеко, в том конце, пугаясь, раскатилась и затряслась мигающими бусинами сигнализационных далей» (там же, с. 43; курсив мой. — *А. А.*). Облака, тучи, покрывало также соотносятся в сознании Жени со шкурами. Они рождают в душе смятение и беспокойство, предвещают опасность. Так, решив пойти к подруге, и возвращаясь с полдороги домой серым, пасмурным утром, продрогшая Женя отмечает: «По улице летал и *листом* приста-

вал к *мокрым плитам* холодный белый блеск. *Мутные тучи* торопились вон из города <...>, панически волнуясь в конце площади...» (там же, с. 66; курсив мой. — *А. А.*). Она замечает «переезжавшего» и предсказывает ему скорую болезнь, но вскоре заболевает сама. Однако наиболее показательным примером служит описание вечера накануне отъезда родителей в театр. Еще на прогулке девочка «ясно услышала, как смягчается воздух, как *мякнут тучи* и *мягчеет чок подков*» (там же, с. 70; курсив мой. — *А. А.*); ее охватывает желание «бесноваться на манер беснующейся вокруг непогоды» (там же). Смутные предчувствия сбываются: вечер закончился шумным торопливым возвращением родителей. По дому разносился топот, хлопанье дверей, дом ошпарил женский визг. Женя догадалась, что это была ее мать, что «родился мертвый братик» (там же, с. 83).

Таким образом, медвежьи шкуры и связанная с ними тревога неосознанно соотносятся Женей с теми явлениями, которые отдаленно напоминают их очертания и служат предвестниками опасности, болезни или смерти. Важно заметить, что в мифологии различных народов носителем идеи смерти выступал медведь — животное, которые впадает в зимнюю спячку, словно умирает на зиму (Афанасьев 1995, с. 22). С медведем связаны представления о божестве (умирающем и возрождающемся), о родоначальнике, тотеме. В то же время животное — воплощение души, звериный двойник человека. Таким образом, в повести Пастернака «Детство Люверс» нашли отражение следы мифологических представлений, связанных с культом медведя.

Нередко происхождение медведя связывалось с людьми. Считалось, что человек был обращен в медведя за некий проступок, но, если снять с него шкуру, он выглядит, как обычное человеческое существо (в представлении некоторых народов — как девушка). Боязнь произносить имя тотема рода, медведя, приводила к тому, что для его называния в языке закрепились описательные обороты: «русское слово “мед-ведь” — “поедатель меда”, немецкое “Bär” и английское “bear” озна-

чает “бурый” или заменяется описательным оборотом “Beo-wulf” — “пчелиный волк”. Но исконной формой всех слов считается “бер”» (Шапарова 2001, с. 353). Этот корень сохранился в наименованиях медведя в европейских языках, в русском же содержится в названии логова медведя — «берлога» («логово бера»). Одно из наименований медведя в древнеанглийском языке — *beo-rxe-(na)*. Как отмечал М. Маковский, оно имеет тот же корень, что и в словах, обозначающих рай и ад: «ад» — *beo-w(o)le genipu*, что переводится как «мертвое поле» (*beo* — «труп, мертвое тело»; *wael* — «поле мертвых»). Таким образом, *beo-w(o)le genipu* — «земля мертвых медведей» (Маковский 1996, с. 214). По-видимому, загробный мир ассоциировался с местом будущей жизни героя-медведя (Степанов 1993, с. 18), прародителя рода — впрочем, как и рай. «Рай» в древнеанглийском языке обозначается словом *neorxena wang*. При этом как в английском, так и в русском языке наименования рая и ада тесно связаны с идеей рода. Для сравнения приведем обозначение рая и ада в русских старинных рукописях: области, где обитают души предков, обозначаются также однокоренными словами: греческое παράδεισοζ (рай) переводится словом «по-рода», а γεέννα (ад) словами «род» и «родство» (Афанасьев 1995, с. 117). У славян существовал культ бога Рода, владыки усопших предков. Он не только препровождал души усопших в страну бессмертия, но и посылал на землю души младенцев (там же, с. 192).

В связи с подобными семантическими совпадениями в английском и русском языках следует отметить: несмотря на то, что «отдельные лексемы в некоторых культурных ареалах могут не восходить к одному лексическому архетипу, они, тем не менее, восходят к некоторому единому архетипу, который является мифологическим, или культурным» (Степанов 1993, с. 19).

В английском национальном сознании индивидуум мыслится как «звено в цепи преемственности поколений» (Зусман 2001, с. 182). И для русской культуры родственные отношения обладают огромной ценностью, а по мысли лингвистов — «и чрезвычайной эмоци-

ональной насыщенностью» (Левонтина 2005, с. 246). При этом в прилагательном «родной» на первом плане «не факт родства, а *ощущение* органической связи» (Левонтина 2005, с. 241; курсив мой. — *А. А.*).

По замечанию Вяч. Вс. Иванова, «главное, что просыпается в это переломное время в Жене Люверс, <...> что и отличает человека от животного, — представление о Другом, ей равном человеке...» (Иванов 2015, с. 277). Пастернак, как и молодой Бахтин, испытал влияние взглядов главы марбургской философской школы Г. Когена на Ближнего и Другого, которые нашли отражение не только в «Детстве Люверс», но и в наброске, не опубликованном при жизни Пастернака, — «Фантазии “Поэма о ближнем”» (1916/1917).

Тема рода, преемственности поколений очень значима в «Детстве Люверс». С одной стороны, здесь нашла отражение языковая модель, связанная с мифологическими представлениями англосаксов и славян о загробном мире. С другой, детство для Пастернака — «сумеречная зона, где нет четких границ между жизнью и смертью <...> и между полами» (Лотман 1996, с. 160), и, чтобы выбраться из нее, необходим Другой, Посторонний, проводник, принадлежащий и миру взрослых, и миру детства (там же). Между мирами живых и мертвых, как оказывается, не существует непроходимой границы, что позволяет представительнице рода — Жене Люверс — прикоснуться к тайнам прошедшего и грядущего и осознать свое место в ряду поколений.

Литература

Pro et contra 2012 — Б.Л. Пастернак: pro et contra: антология: В 2 т. СПб., 2012. Т. 1.

Афанасьев 1995 — *Афанасьев А.Н.* Поэтические воззрения славян на природу: В 3 т. М., 1995. Т. 3.

Горелик 2000 — *Горелик Л.Л.* Ранняя проза Пастернака: миф о творении. Смоленск, 2000.

Зусман 2001 — *Зусман В.Г.* «Свое» и «чужое» как концепт культурологии // Межкультурная коммуникация / Под ред. В.Г. Зусмана. Нижний Новгород, 2001. С. 242–243.

Иванов 2015 — *Иванов Вяч.Вс.* Пастернак. Воспоминания. Исследования. Статьи. М., 2015.

Клинг — *Клинг О.Б.* Пастернак и символизм // Вопросы литературы. № 2. 2002. URL: http://magazines.russ.ru/voplit/2002/2/kl.html (дата обращения: 25.07.2015).

Левонтина 2005 — *Левонтина И.Б.* Милый, дорогой, любимый... // *Зализняк А.А., Левонтина И.Б., Шмелев А.Д.* Ключевые идеи русской языковой картины мира: сб. ст. М., 2005. С. 238–246.

Лотман 1996 — *Лотман М.Ю.* Мандельштам и Пастернак (попытка контрастивной поэтики). Таллин, 1996.

Маковский 1996 — *Маковский М.М.* Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках. Образ мира и миры образов. М., 1996.

Ожегов 1999 — *Ожегов С.И., Шведова Н.Ю.* Толковый словарь русского языка. М., 1999.

Окутюрье 1998 — *Окутюрье М.* Пол и «пошлость»: тема пола у Пастернака // Пастернаковские чтения. Вып. 2. М., 1998. С. 71–81.

Пастернак 2004a — *Пастернак Б.* Полное собрание сочинений: В 11 т. М., 2004. Т. III.

Пастернак 2004b — *Пастернак Б.* Полное собрание сочинений: В 11 т. М., 2004. Т. IV.

Срезневский 2003 — *Срезневский И.И.* Материалы для словаря древнерусского языка: в 3 т. М., 2003. Т. 2.

Степанов 1993 — *Степанов Ю.С., Проскурин С.Г.* «Уникальные концепты» («Загробный мир» в англосаксонской культуре) // Константы мировой культуры: Алфавиты и алфавитные тексты в периоды двоеверия. М., 1993. С. 17–18.

Фарыно 1993 — *Фарыно Е.* Белая медведица, ольха, мотовилиха и хромой из господ. Архипоэтика «Детства Люверс» Бориса Пастернака. Stockholm, 1993.

Фасмер 1971a — *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка: В 4 т. М., 1971. Т. 2.

Фасмер 1971b — *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка: В 4 т. М., 1971. Т. 3.
Флейшман 2003 — *Флейшман Л.С.* Борис Пастернак в двадцатые годы. СПб., 2003.
Шапарова 2001 — *Шапарова Н.С.* Краткая энциклопедия славянской мифологии. М., 2001.

Структурообразующие мотивы повести Бориса Пастернака «Детство Люверс»

В заглавии повести Б. Пастернака «Детство Люверс», в ее мотивной структуре и системе образов заложена идея взросления. В статье она исследуется в связи с понятием прапамяти и представлением о границе между миром живых и миром мертвых.

Ключевые слова: Б. Пастернак, детство, прапамять, тотем, медведь, познание.

Narrative Motives of the Novel by B. Pasternak «Lyuvers' Childhood»

The psyche of a growing child is the main focus of the novel by B. Pasternak «Lyuvers' Childhood» which is reflected in its title, strucure of motives and image system. In this paper it is explored in connection with the concept of pre-memory and the idea of the border between the world of the living and the world of the dead.

Keywords: B. Pasternak, childhood, pre-memory, totem, bear, perception.

Е.А. Извозчикова (Москва)

Обетованная земля или «дикая пустота»? Образ Европы в произведениях А.Н. Толстого конца 1910-х и 1920-х гг.

Исследование
выполнено за счет гранта
Российского научного фонда
(проект № 14-18-02709)
и в ИМЛИ РАН

К теме Европы А.Н. Толстой обращается начиная с эмигрантского периода своего творчества. Прежде всего, это обращение было связано с распространенным сравнением французской и русской революций.

Еще в Москве в 1918 г. писатель работает над переделкой пьесы Г. Бюхнера «Смерть Дантона» (1835). В предисловии к трагедии Толстой указывает: «Побуждением, а затем и пафосом моей пьесы было переживание в образах давно минувшего нашей еще более кровавой и страшной революции» (Толстая 2006, с. 555). Е.Д. Толстая в книге «Деготь или мед» указывает на характер переработки пьесы: поскольку текст Г. Бюхнера был достаточно объемным за счет документально-исторического и литературного материала (немецкий драматург проводил параллели с Древним Римом), Толстой сократил пьесу, но добавил бытовые сцены, которые сам наблюдал в революционной Москве, внес изменения в концепцию.

Сопоставление двух революций будут звучать в произведениях Толстого следующих лет. В качестве примера можно привести любопытный рассказ «Гобелен Марии-Антуанетты» (1928), в котором писатель представил историю гобелена, висевшего сначала в Версальском дворце, ставшего немым свидетелем Французской революции, казни королевы, а затем оказавшегося в Царском Селе в качестве подарка императрице Александре Федоровне уже в конце правления Романовых. Стоит отметить, что Толстой стремился осмыслить происходившие события и с точки зрения русской истории. Так появляются рассказы «Наваждение» (1918), «День Петра» (1918), «Повесть Смутного времени» (1922).

Наиболее активно тема Европы зазвучит в художественных текстах Толстого эмигрантского периода. Стоит отметить, что в произведениях писателя обычно изображается Париж, поскольку этот город был лучше всего

знаком ему: Толстой не раз бывал в Париже до эмиграции — в 1908, 1911 и 1913 гг. В период своей первой парижской поездки Толстой сближается со многими известными поэтами и писателями того времени: В. Брюсовым, М. Волошиным, И. Эренбургом, Н. Гумилевым, К. Бальмонтом и др. В письмах отчиму А. Бострому Толстой рассказывает о «триумфах», которые ему устраивают поэты, а также об атмосфере города: «Париж живой, полный съехавшимся к сезону народом, яркий и развратный. Здесь все живет женщиной, говорит и кричит о красоте, о перьях, о разврате, о любви изощренной и мимолетной. Люди как цветы зацветают, чтобы любить, и хрупки и воздушны и ярки их сношения, грешные изысканные орхидеи французы и теплица, полная греховного их аромата, — Париж» (Толстой 1989, с. 132); «...все это время мы жили в среде художников и поэтов, в той среде, которая в Петербурге только в зачатке в избранных кружках» (там же, с. 134).

Париж оставил у писателя очень яркие впечатления, которые он сохранил до конца жизни. Илья Эренбург в воспоминаниях о Толстом писал: «За несколько месяцев до своей смерти Алексей Николаевич говорил мне, что, когда кончится война, он поедет на год в Париж, поселится где-нибудь на набережной Сены и будет писать роман; помню его слова: “Париж располагает к искусству...”» (Эренбург 2005, с. 131).

Здесь мы упомянули только личные впечатления Толстого. Любопытно, что наблюдения о творческой атмосфере Парижа, об особенной жизни французов не отразились в его художественных произведениях этого периода. До отъезда в эмиграцию у него был только один рассказ, действие которого происходит в Париже, — «Миссионер» (1916). Герой рассказа — русский эмигрант Назар Иванов, который бежал из России в 1905 г. после солдатского бунта. Французская столица здесь не играет большой роли, служит только декорацией. В центре рассказа находится исповедь опустившегося простого мужика. Назар Иванов чувствует свое преимущество перед французами, очень ловок в придумывании себе

очередного заработка; другими словами, это настоящий аферист, который попал в благодатную среду. Заглавие рассказа связано с одним из источников дохода героя: он обращает католиков в православие, и наоборот, и получает за это деньги от священников. В основу рассказа, по сообщению И. Эренбурга, положена реальная история русского сапожника, оказавшегося в Париже.

Позднее, в 1920-х гг., у Толстого будут появляться небольшие истории, в которых облик Парижа предстанет лишь декорацией для вероломных ограблений, таинственных убийств («Убийство Антуана Риво», «Авантюрист», «Великосветские бандиты» и др.). Европа окажется авантюрным пространством для многих произведений Толстого эмигрантского периода. Так, герой повести «Похождения Невзорова, или Ибикус» (1924) будет стремиться уехать за границу: «Россия — место гиблое, так указывал ему здравый смысл. Всю ее разграбят и растащат до нитки. <...> Нужно торопиться рвануть и свой кусок. Невзоров поджидал случая, чтобы произвести короткую и удачную операцию с каким-нибудь высоковалютным товаром, и тогда, ни на что больше не льстясь, бежать навсегда в Европу. Там с хорошими деньгами, — он это знал по кинематографу, — жизнь — сплошное наслаждение» (Толстой 1982, с. 489). Повесть имеет особенный хронотоп: внешнее движение героя обусловлено желанием скорее покинуть Россию, внутреннее связано с восхождением на новые ступени безнравственности. Кража, попытка убийства, отказ от собственного имени — все это этапы к утверждению нечеловеческого, «ибикусова» обличья. Именно с Европой главный герой повествования связывает свой абсолютный успех: он создаст интимный салон, а затем станет императором, который окончательно уничтожит русских.

Беспокойная жизнь эмигрантов очень напоминала авантюру, иногда страшную. Поэтому в произведениях Толстого конца 1910-х и 1920-х гг. появляются темы рока, игры случая, писатель создает яркие образы аферистов, которых не касаются войны и разрушение империй; наоборот, эти персонажи стремятся разбогатеть, пока

окружающие пребывают в растерянности. Так появляются образы Невзорова, Адольфа Задера («Черная пятница», 1924), Поморцева («Рукопись, найденная под кроватью», 1923) и др. Итак, Европа в некоторых произведениях Толстого представляет собой декорацию, на фоне которой действуют аферисты, с блеском осуществляющие свои коммерческие операции.

Путь Толстого в эмиграцию начался в 1919 г. с Одессы, откуда он с семьей на корабле «Кавказ» отправился в Константинополь, а затем через Марсель в Париж. Его жена, Н.В. Крандиевская, в воспоминаниях передает собственные впечатления, в частности, от путешествия мимо греческих островов, и эмоции других пассажиров: «Время остановилось! <...> Смотри, этот остров выглядел так же, когда его огибал Одиссей»; «Троя! Нравоучительный пейзаж! А мы Новороссийск оплакиваем!» (Крандиевская 1977, с. 143–144).

Позднее события этой поездки станут основой рассказа Толстого «Древний путь» (1927). В нем писатель размышляет о конце европейской цивилизации — эта тема стала весьма популярной после сочинения О. Шпенглера «Закат Европы» (1918). Главный герой рассказа — французский солдат Поль Торен: «...на тех же берегах Средиземного моря был пронзен пулей в верхушку легкого, отравлен газом, брошенным с воздушного корабля, и, умирая от туберкулеза и малярии, возвращался из пылающей Гиперборея в Париж тою же древней дорогой купцов и завоевателей — дорогой, соединяющей два мира — Запад и Восток, — дорогой, текущей между берегов, где под холмами лежат черепки исчезнувших царств, — дорогой, где глубоко на дне дремлют среди водорослей ладьи ахейцев...» (Толстой 1983, с. 76).

Гибель Старого Света связывается у Толстого с Первой мировой войной. Поль Торен, единственный из всех персонажей, чувствует приближение конца, в его больном сознании проносятся мысли об «истории, которая свернула к пропасти», образы героев прошлого. Но он видит и другие племена, появляющиеся молодые культуры, среди которых и новая Россия: «Есть твоя культура,

твоя правда, то, на чем ты вырос, то, из-за чего считаешь всякий свой поступок разумным и необходимым... А есть жизнь миллионов. Ты слышал топот их ног по кораблю? И жизнь их не совпадает с твоей правдой. Они, как те синеглазые пелазги, смотрят с дикого берега на твой гибнущий корабль с изодранными парусами. Взывай с поднятыми руками к своим богам. В ответ с неба только огонь и грохот артиллерийской канонады...» (там же, с. 87). Обращаясь к теме конца европейской цивилизации, Толстой использует отсылки к древней истории, упоминает мифологических героев, стремясь показать «древний путь», который завершается для того, чтобы началась новая история.

Достаточно разнообразно тема Европы представлена у Толстого в повести 1923 г. «Рукопись, найденная под кроватью». Как и во многих произведениях эмигрантского периода, повествование идет от лица героя. Текст представляет собой записки Александра Епанчина, дворянина, который попал в Париж в 1916 г. В повести описываются обстоятельства, в которых оказывается русский эмигрант: богатырские кутежи, вести из России о революции и новой власти, конец войны, страх, одиночество, нищета, мелкий заработок песнями в кабаках.

С одной стороны, Париж предстает здесь как «вечный город», ко всему равнодушный: «все помнит — и голоса счастья и стоны смерти, — все сберегает — суету сует, и мудрость, и преступление, и несбывшиеся мечтания, — все запечатлевает в линиях, в очертаниях, в запахах, в растворенной повсюду спокойной печали» (Толстой 1982, с. 159). Описание Парижа часто связано с упоминанием об исторических событиях: мост, на котором «Генрих IV дрался по ночам из-за девчонок», улочка, которую мостил король-Солнце, кабак, мимо которого везли Дантона и Робеспьера отрубать головы... Епанчин в очередном приступе отчаяния и одиночества осознает, что тени прошлого не умерли.

С другой стороны, у Парижа есть и иное лицо: «беспечная, пустяковая жизнь». В этом «птичьем» счастье и пытается забыться Александр Епанчин — со своей

любовницей певичкой-француженкой сочиняет куплеты и номера для выступления в кабаках. Его падение происходит, когда он снова встречается с Михаилом Поморцевым, двойником главного героя, увлекающим его на дно жизни с пьяными разговорами о всемирной истории, с переживаниями «хлыстовской, сатанинско-порочной славянщины».

В повести «Рукопись, найденная под кроватью» образы Запада и Азии сопровождаются музыкальными темами. Они связаны с «демоническим» героем — Михаилом Михайловичем Поморцевым. Если Епанчин чувствует и слышит вокруг себя европейскую историю, то его друг живет переживаниями русского прошлого. Он ощущает себя потомком опричников, его обуревают низкие страсти. Поморцев постоянно просит Епанчина играть ему отрывок из оперы Н.А. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии»: «Помнишь это место в Китеже: над темным полем летит умученный князь, мертвый жених. Его шаги налетают, как топот коней, — надрывающий, мертвый топот. В сердце Февронии запевают похоронные лики лесных скитов, голосит исступленная вера... Преобразись, неправедная земля!.. И вот ударили колокола Града Китежа, раздались дивным звоном, гремящим солнечным светом... Михаил Михайлович раскачивается, пьяный, замученный...» (там же, с. 158). Тема града Китежа становится лейтмотивом самоистязаний Поморцева в духе героев Ф.М. Достоевского. Другая музыкальная тема повести связана с новостями о революции в Петрограде и отречении царя: Поморцев в честь окончания истории России заставляет Епанчина играть «Гибель богов» Р. Вагнера.

Таким образом, другое лицо французской столицы конца 1910-х и 1920-х гг. — это «русский Париж», воссозданный в образах эмигрантов Епанчина и Поморцева. В письме от 18 июля 1921 г. своему другу А.С. Ященко Толстой пишет об обстановке вокруг себя: «У нас в Париже такая гниль в русской колонии, что даже я становлюсь мизантропом. <...> Я стараюсь им не подражать. На днях начинаю новый роман, обдумываю пьесу. <...> Живем

мы в удивительной местности, в гуще бордовских виноградников. Господи боже, как я завидую крестьянам, возвращающимся усталыми с работ, ужин на закате солнца, мирная беседа, — Господь благословил труд и плоды его, бездельников же поразил страшным бедствием — войной, большевиками, холерой, тифами, голодом» (Толстой 1989, с. 291–292).

Европа становится берегом, на котором спасаются русские беженцы. Но Толстой вместе с другими писателями часто отмечает, что многие эмигранты мертвы внутренне, находятся в состоянии духовной деградации, поэтому продолжать полноценную жизнь они не могут. Так и для Епанчина с Поморцевым пребывание за границей — это ловушка.

Важным моментом становится известие о прекращении существования Российской империи. Пространство перестает быть устойчивым для главного героя: «Подумай, я твердо стоял обеими ногами на земле: за спиной — 185 миллионов *мужепесов*, империя, закон и прочее, вплоть до тетушки Епанчиной с большими рысаками. Все это я мог поносить и предавать под пьяную руку, но я был твердо влит в скалу. И вдруг за спиной — холодок и пустота. Земля уходит! Ужас! Мираж! Бред! Дым!» (Толстой 1982, с. 162). Герои отказываются от родины в пользу Европы, но из-за их предательства «обетованная земля», «оплот цивилизации», где они видят для себя столько материальных благ и возможностей, оказывается «дикой пустотой», в которой они не могут существовать. Поэтому и сюжет повести заканчивается самоубийством Епанчина.

Итак, в произведениях А.Н. Толстого конца 1910-х и 1920-х гг. образ Европы возникает неоднократно. Как было отмечено выше, писатель затрагивает в них популярные темы — такие, как параллели французской и русской революций, крушение европейской цивилизации, «закат Европы». Вместе с тем, произведения Толстого этого периода отражают и собственные впечатления русского эмигранта, потерявшего «опору под ногами», и создают емкий образ «русского Парижа».

Литература

Крандиевская 1977 — *Крандиевская-Толстая Н.В.* Воспоминания. Л., 1977.
Толстой 1982 — *Толстой А.Н.* Собр. соч.: В 10 т. Т. 3. М., 1982.
Толстой 1983 — *Толстой А.Н.* Собр. соч.: В 10 т. Т. 4. М., 1983.
Толстой 1989 — *Толстой А.Н.* Переписка: В 2 т. Т. 1. М., 1989.
Толстая 2006 — *Толстая Е.Д.* Деготь или мед: А.Н. Толстой как неизвестный писатель (1917–1923). М., 2006.
Эренбург 2005 — *Эренбург И.* Люди, годы, жизнь. М., 2005.

Обетованная земля или «дикая пустота»? Образ Европы в произведениях А.Н. Толстого конца 1910-х и 1920-х гг.

На творчество А.Н. Толстого конца 1910-х гг. большое влияние оказала эмиграция. Изображение Европы в произведениях автора будут связаны с французской революцией, идеями О. Шпенглера. Образ Европы раскроется и через отношение к Родине: отказываясь от России и проклиная ее, главный герой остается вне времени и пространства, то есть в «дикой пустоте». Статья посвящена источникам этих образов, их изменению и развитию в творчестве писателя.

Ключевые слова: образ Европы, Париж, эмиграция, А.Н. Толстой, хронотоп.

The Promised Land or «the Wild Emptiness»? The Image of Europe in A.N. Tolstoy's Works of the end of 1910s and 1920s

A.N. Tolstoy's creative work of late 1910s was greatly influenced by his emigration. In the author's works, Europe was associated with the French Revolution and the ideas of Spengler. The image of Europe was also revealed in his attitude towards Russia: rejecting Russia and cursing it; the main character is beyond time and space, in the «wild emptiness». The article focuses on the sources of these images, as well as to their change and development in Tolstoy's texts.

Keywords: the image of Europe, Paris, the emigration, A.N. Tolstoy, chronotope.

О.Г. Тишкова (Тамбов)

Славянские мифологические образы в сборнике Н.А. Тэффи «Ведьма»

Творчество Н.А. Тэффи (1872–1952) является важной частью литературного процесса как предреволюционной России, так и русского зарубежья, где открылись новые грани таланта писательницы. Востребованность ее произведений у читателей-эмигрантов была невероятно высока. По оценке исследователей, «с 1920 года до начала второй мировой войны, наверное, никакой другой писатель не был столь популярен в среде русской эмиграции, как Тэффи. Разные издательства, газеты и журналы во всех центрах русской эмиграции публиковали ее произведения, она была любимой писательницей в Париже, в Берлине, в Варшаве, в Шанхае и Харбине» (Аверин 1992, с. 11).

Известность пришла к писательнице с юмористическими рассказами, однако «серьезная» проза также занимает важное место в ее литературном наследии. Тем не менее, до сих пор даже среди исследователей преобладает представление о Тэффи исключительно как о писателе-юмористе. Несмотря на то, что в последнее время все же появились работы о «серьезной» стороне творчества Тэффи, эта часть наследия писательницы остается плохо изученной.

Сборник рассказов «Ведьма» (1936) Тэффи выделяла как один из наиболее удачных: «Что из моих вещей я больше других ценю? Мне кажется, что хорошо написаны рассказы “Соловки”, “Тихая заводь” и книга “Ведьма”. В этой книге наши древние славянские боги, как они живут еще в народной душе, в преданиях, суевериях, обычаях. Все, как встречалось мне в русской провинции, в детстве...» (Тэффи 2006, с. 235).

Мир дореволюционной России показан в сборнике Тэффи преимущественно в форме детских впечатлений, а также ностальгических воспоминаний взрослых героев: «Иногда, вспоминая, даже удивишься — неужели были такие люди, такая жизнь?» (Тэффи 1997, с. 198).

События книги происходят в поместьях, в «глухой провинции», «глухих деревушках», «маленьких городишках», где поверья и предания о так называемой «нежити» являются неотъемлемой частью повседневной жизни. Писательница упоминает целый ряд демонологических персонажей, вера в которых прочно укоренилась в народном сознании: ведьму, оборотней, лешачиху, водяного, ведуна, русалку, банного черта и т. д. Устойчивость подобных поверий Тэффи подчеркивает словами «непременно», «конечно», «часто», «всегда» — например, в рассказе «Оборотни»: «Такая собака бывает очень большая, *непременно* белая»; «Ч*асто* встречаются еще оборотни-кошки»; «Кошка-оборотень *всегда* очень большая, черная и *непременно* с отметиной. <...> И тоже, *конечно*, тени не бросает» (Тэффи 1997, с. 281; курсив мой. — *О. Т.*).

По имени персонажа народной демонологии назван и рассказ «Русалка». В нем повествуется о том, как горничную Корнелю прозвали русалкой, об изменениях, произошедших с ней и с ее жизнью, о ее загадочной смерти. Корнеля выделяется среди остальных слуг в доме, она медлительна, отличается аристократическими манерами, держится отдельно от прочих, за что ее невзлюбили и посмеивались над ней: «Была она благородного роду из шляхтянок, держала себя манерно и за свои деликатные фасоны получила насмешливое прозвище “панночка”» (там же, с. 270). Горничная Корнеля упоминается также в рассказе «Вурдалак»: «Баба знала, что у нашей горничной Корнельки “под сподницей рыбий хвост”» (там же, с. 215).

По народным поверьям, в образе русалок «олицетворяются души некрещеных детей и утопленниц» (Афанасьев 1995a, с. 205); «славянские <...> русалки с головы по пояс представляются юными девами чудной, обольстительной красоты, а ниже пояса имеют рыбий хвост» (Афанасьев 1995b, с. 90); «русалка означает водяную деву» (Афанасьев 1995c, с. 44). Водная стихия в рассказе представляется опасной — местом жительства водяного и самоубийства героини, что соответствует народным представлениям о воде как о «месте обитания нечистой силы и душ умерших» (Славянские древности 1995, с. 386).

Отдельные элементы, семантически связанные с водой, появляются в образе Корнели постепенно. Еще до того, как окружающие начинают видеть в ней русалку, при ее описании упоминаются «рыбьи глаза». Кроме того, на протяжении всего рассказа Корнеля произносит лишь одну содержательную фразу; в ней через образ воды она характеризует себя: «Тихая вода бжеги рве» (т. е. «Тихая вода берега рвет») (Тэффи 1997, с. 271). Корнеля — обладательница «удивительных» русых кос «ниже колен», что сближает ее образ со славянскими русалками, «русые, черные или зеленые косы» которых «ниспадают по спине и плечам ниже колен» (Афанасьев 1995с, с. 45). Постепенно героиня приобретает все больше сходства с персонажем народной демонологии. В ее руках появляется гребень, которым она расчесывает волосы детям, при этом она «все время что-то про себя напевала». Так русалки расчесывают волосы и, «качаясь на древесных ветвях <...>, подпевают себе под нос хвастливые песни» (Максимов 1991, с. 227).

По мере физического приближения героини к воде она еще более сближается с образом русалки. После замужества «жила она уже не в девичьей, а в белом флигеле, рядом с прачечной у самого пруда» и молилась, сидя на старой вербе, которая «развалила стволы один над прудом, другой низко вдоль берега» (Тэффи 1997, с. 276). А «водяные девы», согласно народным представлениям, «выбирают себе развесистую, склонившуюся над водой иву или плакучую березу, где и живут» (Максимов 1991, с. 226). В дальнейшем героиня изображена уже погруженной в воду: «Слышим, шлепают по воде. Купаются какие-то бабы. Оказалось — Корнеля и прачка Марья» (Тэффи 1997, с. 276). Погрузившись в воду, она пересекает водную поверхность, которая, по народным представлениям, «разделяет земной и потусторонний миры», осмысляется «как граница между этим и тем светом» (Славянские древности 1995, с. 386).

Действительно, после погружения в воду героиня полностью отдается во власть мифологического образа, связанного с потусторонним миром: «А Корнеля <...> вытянула руки, заколотилась прерывистым истерическим смеш-

ком. И вдруг стала прыгать, высоко по пояс выскакивая из воды, и ноздри у нее раздулись, и глаза раскрылись круглые, желтые, в дикой звериной радости. Она перебирала пальцами вытянутых рук...» (Тэффи 1997, с. 276). С этого момента Корнеля не только в собственном воображении, но и в умах окружающих перешла в разряд «нечисти»: «Таким нельзя причастия давать. То-то замечаю — от ей окунем пахнет» (там же, с. 277), — заявляет нянечка.

Окончательное превращение Корнели в русалку происходит после того, как она утопилась — «ушла, как русалка, в воду». Слуги заявляют: «Гад ее утянул...» (там же, с. 280). А заболевшие дети видят в зеркале горничную в образе русалки, с рыбьей чешуей: «Не та ли Корнеля, совсем черная, мутная... смотрит огромными рыбьими глазами... И вдруг подпрыгнула, как тогда в пруду, по пояс голая, руки вытянула и манит, манит, а ниже груди рыбья чешуя. <...> Рот у нее раскрыт, не то поет, не то плачет: “о-о-и-о-о!”» (там же, с. 279–280). Зеркало, наделенное в народной культуре «сверхъестественной силой, способностью воссоздавать не только видимый мир, но и невидимый и даже потусторонний» (Славянские древности 1999, с. 321), словно показывает детям, что произошло с Корнелей после смерти, ее окончательную трансформацию в мифологический персонаж.

Отметим, что в рассказе Тэффи образ русалки при наличии в нем традиционных славянских мифологических составляющих является опоэтизированным, литературным. В произведении упоминается чешуя, рыбий хвост Корнели. Наличие хвоста связывает ее с образом полуженщины-полурыбы, который, как отмечают исследователи, «несомненно, книжного происхождения» (Виноградова 1986, с. 97). Кроме того, в рассказе присутствует сравнение главной героини с Лорелей — характерным образом романтической поэзии, героиней немецких народных легенд, воспринятых в России через творчество Г. Гейне. Сестра рассказчицы, услышав песню Корнели, восклицает: «Да ведь это песня про Лорелей!» (Тэффи 1997, с. 276).

В связи с этим заметим, что в славянской народной традиции любовная сюжетная линия по отношению к

русалкам проявляется слабо, в то время как в европейской является одной из основных. Связь Корнели с литературным образом русалки Лорелей, привнесенным из европейской романтической традиции, выводит на первый план мотив несчастной, преданной любви. Таким образом, становится объяснимой гибель горничной в день женитьбы конюха Федько на другой, а Корнеля предстает в образе несчастной женщины, брошенной своим возлюбленным.

Образ русалки встречается у Тэффи и в более позднем рассказе «Баба-Яга» (1947). Обращение к нему позволяет понять значимые для писательницы черты фольклорного образа, важные и в случае Корнели. В «Бабе-Яге» Тэффи пишет о русалке: «...заманивала она на погибель — красотой и нежностью. Она душу брала жалостью. <...> Сидит маленькая, нежная, робкая и горько-горько плачет. Просто бы сидела или манила — иной бы и не подошел. А если плачет — как тут не подойти. Жалко ведь. Жалостью и потянет» (там же, с. 369). Плачет и Корнеля в рассказе «Русалка», однако ее никто не жалеет: «Плачет! Такие всегда плачут. Попробуй-ка, пожалей, она тебе покажет» (там же, с. 278). Только дети обращают внимание на слезы Корнели, а затем видят ее во время свадьбы Федько, плачущую, в зеркале.

Любовь, нежность — одна из основных тем творчества Тэффи. Суть их, по мнению писательницы, заключается в способности сердца пожалеть другого человека. В рассказе «О нежности» Тэффи пишет: «Сестра нежности — жалость, и они всегда вместе». И далее: «Нежность встречается редко и все реже» (Тэффи 2000, с. 192).

Тема жалости, неспособности и нежелания окружающих понять, что творится в душе человека, встречается и в других рассказах сборника, например, в «Лешачихе». Грубоватую, нескладную Ядю в народе называют Лешачихой, в светском обществе стараются не замечать. Лишь у ребенка она вызывает сочувствие: «Мне было как-то жалко бедную Лешачиху» (Тэффи 1997, с. 242). Только ребенок чувствует трагедию героини, которая «болезненно любила своего отца, а он ее не очень. Должно быть, стыдился, что она такая неладная...» (там же).

Молчаливому, честному и трудолюбивому столяру Мошке из рассказа «Который ходит», поселившемуся за неимением другого жилья в старой баньке, перебили стекла и утащили дверь. Когда же после этого он ушел из деревни, «одни говорили, будто пошел на заработки в Киев, другие собственными глазами видели, как его черт тащил». Снова только ребенок понимает, что «хоть кому без окон — без дверей жить не с руки» (там же, с. 347).

Как отмечает критик П. Бицилли, у Тэффи мир детства, способный к жалости, «мир “нежности”, радости, мир в этом отношении неизмеримо более человеческий, нежели тот, который мы, взрослые люди, сами себе устраиваем» (Бицилли 1938, с. 197). «Более человеческими» в рассказах писательницы оказываются и люди, наделяемые в глазах простого народа связью с нечистой силой. Интересно, что «нечеловеком» называют столяра Мошку в рассказе «Который ходит» из-за его положительных качеств: «Хороший был, тихий, работящий и честный. Но ведь это все оттого, что нечеловек он был» (Тэффи 1997, с. 347).

Обращение к народной мифологии позволяет Тэффи отчетливее высветить социальные проблемы: страшнее «нечисти» представляются отношения людей, их равнодушие, неспособность к сочувствию и жалости. В рассказе «Русалка», увидев в зеркале отражение свадьбы и Корнелю, дети боятся не нечистой силы, а людей, пляшущих на свадьбе: «И кружатся зеленые злые люди, упорно колотя ногами, словно втаптывают кого-то в землю» (там же, с. 279).

По воспоминаниям П. Ставрова, Тэффи часто называла себя ведьмой, всегда при этом прибавляя: «Вы не думайте, я очень добрая ведьма!» (Ставров 1954, с. 254) — а ведь название «Ведьма» носит и книга писательницы. Оксюморонное высказывание Тэффи помогает лучше понять содержание сборника, а также отношение автора к его персонажам.

Так, в рассказе «Русалка» мифологический образ претерпевает определенную эволюцию. Персонаж народной демонологии, якобы несущий зло, оказывается в произведении Тэффи в противоположной ситуации: «русалку» окружают люди, по отношению к которым автор рассказа дважды употребляет определение «злые». А сама героиня

предстает одинокой, отверженной любимым человеком и обществом женщиной, способной, в отличие от равнодушных окружающих, на сильные чувства. Здесь мифологический образ служит и для усиления психологизма рассказа.

Психологический аспект проявляется и в иррациональной составляющей рассказов сборника. Непонятные, отличающиеся от других люди — Корнеля, Ядя, Мошка — воспринимаются в народной среде негативно. Они выделяются на фоне обыденной реальности. Объяснение подобного поведения, как и всего необычного, простые люди ищут в связи с потусторонним, мистическим. В результате герои рассказов в народном сознании становятся представителями «нечистой силы».

Использование мифологических образов позволяет писательнице раскрыть такую особенность русского национального характера, как любовь ко всему таинственному, загадочному, сверхъестественному. Об этой черте Тэффи упоминает в другом рассказе эмигрантского периода — «Потустороннее» (1927): «Мы, русские, вообще народ мистически настроенный» (Тэффи 1998, с. 338). В рассказе «Сон? Жизнь?» писательница замечает: «Русская душа любит чудеса и все, граничащее с ними: предчувствия, приметы, сны» (Тэффи 2000, с. 286). Мифология, вера в потусторонний мир, склонность видеть сверхъестественное в повседневности прочно вошли в жизнь русского человека. Они служат способом ухода от обыденности, объяснения непонятных явлений окружающей действительности. Слова из рассказа «Ведьма» можно отнести ко всем произведениям сборника: «Иностранцу, само собою разумеется, рассказать об этом совершенно невозможно — ничего не поймет и ничему не поверит. Ну, а настоящий русский человек, не окончательно былое забывший, тот, конечно, все сочтет вполне достоверным и будет прав» (Тэффи 1997, с. 198).

Таким образом, в эмигрантском сборнике Н.А. Тэффи «Ведьма» славянские мифологические образы, отчасти будучи проявлением ностальгии писательницы и тоски по родине, являются средством отражения национального мировоззрения, формируют сложный синтез обыденно-реального и мистически-психологического начал.

Литература

Аверин 1992 — *Аверин Б., Нитраур Э.* Тайна смеющихся слов // *Тэффи Н.А.* Смешное в печальном. М., 1992. С. 3–16.

Афанасьев 1995a — *Афанасьев А.Н.* Поэтические воззрения славян на природу: Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи мифическими сказаниями других родственных народов: В 3 т. М., 1995. Т. 1.

Афанасьев 1995b — *Афанасьев А.Н.* Поэтические воззрения славян на природу: Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи мифическими сказаниями других родственных народов: В 3 т. М., 1995. Т. 2.

Афанасьев 1995c — *Афанасьев А.Н.* Поэтические воззрения славян на природу: Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи мифическими сказаниями других родственных народов: В 3 т. М., 1995. Т. 3.

Бицилли 1938 — *Бицилли П.* Н.А. Тэффи. — О нежности // Русские записки. Париж. 1938. № 10. С. 197–198.

Виноградова 1986 — *Виноградова Л.Н.* Мифологический аспект полесской «русальной» традиции // Славянский и балканский фольклор. Духовная культура Полесья на общеславянском фоне. М., 1986. С. 88–134.

Максимов 1991 — *Максимов С.В.* Крестная сила. Нечистая сила. Неведомая сила: трилогия. Кемерово, 1991.

Славняские древности 1995 — Славянские древности: Этнолингвистический словарь: В 5 т. Т. 1. М., 1995.

Славянские древности 1999 — Славянские древности: Этнолингвистический словарь: В 5 т. Т. 2. М., 1999.

Ставров 1954 — *Ставров П.* Н.А. Тэффи. Ко второй годовщине со дня смерти // Литературный современник. Мюнхен, 1954. С. 254–256.

Тэффи 1997 — *Тэффи Н.А.* Собр. соч.: В 7 т. Т. 2. М., 1997.

Тэффи 1998 — *Тэффи Н.А.* Собр. соч.: В 7 т. Т. 3. М., 1998.

Тэффи 2000 — *Тэффи Н.А.* Собр. соч.: В 7 т. Т. 4. М., 2000.

Тэффи 2006 — *Тэффи Н.А.* Черный ирис, белая сирень. М., 2006.

Славянские мифологические образы в сборнике Н.А. Тэффи «Ведьма»

В статье рассматривается фольклорно-мифологическая основа сборника рассказов Н.А. Тэффи «Ведьма». На примере рассказов «Русалка», «Лешачиха», «Который ходит» прослеживается тесная связь их образной системы с традиционной народной культурой. Анализируются функции мифологических образов в произведениях сборника, а также особенности их авторского осмысления. Обращается внимание на то, что с помощью обращения к славянской мифологии Н.А. Тэффи исследует особенности русского национального характера.

Ключевые слова: Н.А. Тэффи, литература русского зарубежья, фольклорно-мифологические образы, русалка, ведьма.

Slavic Mythology Images in the Collection by N.A. Teffi «The Witch»

The article deals with the folkloric and mythological basis of the collection of stories «The Witch» by N.A. Teffi. Having studied the stories «The Mermaid», «Wood goblin», «One who walks», it is clear that there is a close connection between their imagery and traditional folk culture. The article examines the function of mythology images in the works of the collection and their interpretation by the author. The article calls attention to the fact that by referring to Slavic mythology N.A. Teffi explores the peculiarities of Russian national character.

Keywords: N.A. Teffi, Russian literature abroad, folklore and mythology images, the mermaid, the witch.

О.А. Неклюдова (Москва)

«Лавр» Евгения Водолазкина как неомифологический роман

В 2013 г. роман Евгения Водолазкина «Лавр» получил премию «Большая книга», после чего появилось большое количество рецензий и отзывов на него. Довольно часто «Лавр» в них называют постмодернистским текстом. Есть и статьи, спорящие с этим тезисом: например, Ольга Балла справедливо отмечает, что «при всей своей ироничности <...> “Лавр” — роман с жесткой вертикалью», едва ли не «проповеднический» (Балла 2014, с. 221). Сам Водолазкин не считает себя постмодернистом и заявляет, что приемы, на первый взгляд, близкие постмодернизму, он переносит в современную литературу из средневековой (Водолазкин 2014с). В статье «О средневековой письменности и современной литературе» он перечисляет эти приемы: фрагментарность, центонная структура и др. (Водолазкин 2013, с. 38, 42).

Обращение Водолазкина к эпохе Средневековья позволило критикам увидеть в нем «русского Эко». Водолазкин воссоздает атмосферу Средних веков, так что мы узнаем, как жили люди, какие книги читали, как был устроен средневековый город и т. п.; кроме того, он вживается в эмоциональный мир героев и пытается показать, как в то время мыслили. Но если У. Эко называет «Имя розы» «повестью о книгах, а не о несчастной повседневности» (Эко 2004, с. 13), то Водолазкин в «Лавре» обращается к темам, в равной степени актуальным и для Средневековья, и для современности.

Водолазкин пишет, как он сам заявляет, «неисторический роман», и в нем, наряду с подробным описанием средневекового быта, встречаются анахронизмы, такие как «потускневшие пластиковые бутылки» на снегу (Водолазкин 2014а, с. 82), на которые неоднократно обращали внимание рецензенты. Такое смешение происходит, конечно, не случайно. В романе «Лавр» Водолазкин раскрывает свою философию иллюзорности времени,

и вкрапление анахронизмов, соединение различных языковых пластов — древнерусского и современного русского — работают на нее.

В романе присутствует несколько реминисцентных пластов: отсылки к текстам древнерусской словесности, мифологические аллюзии, наконец, реминисценции из русской и западноевропейской литератур. На наш взгляд, многочисленные аллюзии и цитаты не создают особого «книжного» мира, «постмодернистского» пространства, в котором они вступали бы в произвольную игру и порождали бесконечное число смыслов, но становятся проясняющим смысл романа «шифром-кодом» (З.Г. Минц). «Сложную полигенетичность», «гетерогенность образов и сюжета», благодаря которой роль «шифра» играют несколько мифов одновременно, причем в качестве таковых выступают и классические тексты мировой литературы (Минц 2004, с. 74), З.Г. Минц считает важнейшей особенностью «неомифологического текста». Таким образом, в данной статье мы попытаемся рассмотреть «Лавр» Водолазкина как неомифологический роман.

Евгений Водолазкин — ученик Д.С. Лихачева, профессиональный филолог-медиевист, поэтому не удивительно, что в его тексте обнаруживается огромное количество отсылок к древнерусским текстам — житиям, хождениям и др. — и даже цитат из них. Например, герои романа Арсений и Устина читают «Александрию» — древнерусскую повесть об Александре Великом, и этот текст становится своеобразным лейтмотивом романа. С «Александрией» связан сюжет путешествия, объединяющий четыре книги романа, поскольку, как отмечает Т. Морозова, это «знак преодоления пространства, смелого, отодвигающего границы горизонтального познания»: именно с «Александрией» Арсений соотносит свой путь, «чтобы противопоставить ей в конце концов путь внутренний, уводящий за другие горизонты и по другому направлению» (Морозова 2013, с. 211).

Для первой части книги важен мифологический подтекст, заостряющий полемику христианства и язы-

чества. Ее название — «Книга познания» — может быть интерпретировано через миф о грехопадении: сюжет этой части связан с познанием женщины, после которого герой уходит из Рукиной слободки, где жизнь нелегка, однако благодаря реминисценциям воспринимается как аналог райской жизни, жизни до грехопадения. Так, образ волка, которого встречают и приручают Арсений и его дед Христофор, отсылает к райскому существованию: «До грехопадения звери были Адаму и Еве покорны. Можно сказать, любили людей. А теперь — только в редких случаях, как-то все разладилось. Христофор потрепал по загривку трусившего за ними волка» (Водолазкин 2014а, с. 30).

Мифологический пласт «Книги познания» дает возможность прочесть ее как книгу познания мира, как один из этапов становления героя. С окружающим миром Арсения знакомит в первую очередь его дед Христофор, который напоминает древнего фавна: «Проводя большую часть времени в лесу, дед все охотнее растворялся в природе. Он становился похожим на собак и медведей. На травы и на пни. И говорил скрипучим древесным голосом» (там же, с. 20). Однако образ деда встраивается и в христианскую картину мира — в тексте несколько раз подчеркивается его связь с образом мученика Христофора. Как и его святой покровитель, дед Арсения обладает огромным ростом (кстати, высоким был и Христофор Колумб, чье имя не раз встречается в первой части книги). Св. Христофор традиционно изображался на иконах с песьей головой, и в восприятии Арсения «сквозь трогательный облик кинокефала мало-помалу проступали черты деда» (там же). Двойственная природа Христофора заставляет вспомнить еще одно мифологическое существо — кентавра Хирона, функцию которого (воспитание героя) и род занятий (лекарское дело) берет на себя дед Арсения.

Еще одна мифологическая отсылка, присутствующая в «Лавре», — легенда об Икаре. Желание повторить опыт Икара у Арсения мотивировано христианским мировидением: «Небо давно его привлекало, и сообще-

ние о пребывании там не виденной им бабушки сделало влечение неодолимым. В этом ему могли помочь только перья павлина — птицы безусловно райской» (там же, с. 21–22). И завершается эпизод в христианском ключе: старец Никандр намекает на духовный путь героя, по завершении которого возможно попасть на небеса: «Знаю, что собираешься на небо, сказал с порога кельи старец Никандр. Но образ действий твой считаю, прости, экзотическим. В свое время я расскажу тебе, как это делается» (там же, с. 22). Таким образом, с помощью введения в текст легенды об Икаре в романе противопоставляются языческое и христианское начала, и христианское мировидение оказывается ближе и герою, и автору.

Образ Устины, возлюбленной главного героя, также связан и с языческой культурой, и с христианской. Он может быть рассмотрен через миф о Пигмалионе («Рыжая девочка казалась Арсению глиной в его руках, из которой он лепил себе Жену»; там же, с. 83) и через житийную литературу. Прототипами главных героев, по словам Водолазкина, являются персонажи древнерусской агиографической литературы, «в частности, так называемых кризисных житий — историй, в которых человек совершает великий грех, и потом всю свою жизнь его искупает и становится святым» (Водолазкин 2014b); писатель приводит в пример северорусское житие Варлаама Керетского. Вероятно, образ Арсения восходит также к житию Ксении Петербуржской: после смерти мужа Ксения берет его имя (как Арсений после смерти Устины становится Устином), носит его одежду и говорит всем, что Андрей Федорович не умирал, а умерла его жена.

Жизнеописание Арсения, ставшего юродивым в Пскове, перекликается с московской легендой о Василии Блаженном: герой растаптывает «плохие» калачи, наказывая недобросовестного калачника; бросает камни в дома благочестивых людей и целует стены домов «людей развратных или ведущих себя неподобающе» (Водолазкин 2014a, с. 182), поскольку «у первых снаружи виснут изгнанные бесы, у вторых плачут ангелы» (Федотов 2004, с. 253); отдает кошелек посадника Гавриила не нищим,

а, на удивление людям, купцу, потому что тот голодает, но не решается просить милостыню; заливает пожар в Новгороде вином.

Легенда о Василии Блаженном вызывает в памяти другие художественные тексты, затрагивающие тему юродства. Так, она близка А. Платонову, и, вероятно, не случайно в «Лавре» появляются эксперименты со стилем, напоминающие платоновское «прекрасное косноязычие». С одной стороны, Платонов воссоздает язык эпохи, показывает мир глазами рабочего (но и высмеивает официально-бюрократические штампы), с другой стороны, очевидна поэтическая природа его стиля. Для него характерно расширение валентностей слова, нарушение грамматических и стилистических норм с целью «высветить», по словам Ю. Левина, «вещество существования», скрытое за бытовыми подробностями, увести «к метафизическим основам бытия» (Левин 1998, с. 394). Слова, которые заполняют непривычную валентность, становятся знаковыми, оказываются в сильной позиции и таким образом выводят на поверхность заложенные в романе смыслы. Так в повести «Котлован» проступает тема поиска смысла жизни: «...было жарко, дул дневной ветер, и где-то кричали петухи на деревне — все *предавалось безответному существованию*, один Вощев отделился и молчал»; «Ты же не работаешь, *ты не переживаешь вещества существования*, откуда же ты вспомнишь мысль!»; «Так, — ответил Вощев. — Я теперь тоже хочу работать *над веществом существования*»; «*Не убывают ли люди в чувстве своей жизни*, когда прибывают постройки? — не решался верить Вощев» (Платонов 2002, с. 513, 517, 519, 520; курсив мой. — *О. Н.*).

В романе Водолазкина язык 1920-х гг., а иногда и отчетливо платоновский язык, может соседствовать с древнерусским, создавая комический эффект: «Следует констатировать, что разделявшая нас преграда скрылась на время под невиданно толстым льдом. Если желаешь собирать замерзающий элемент и на моей территории, ничтоже вопреки глаголю» (Водолазкин 2014а, с. 201). Вкрапления близких платоновскому

стилю выражений подчеркивают ключевые для романа слова. Вопросы о смысле жизни мучают и Арсения: «Интересно, сказал Арсений, ощупав под собой тележное колесо. Интересно, что время идет, а я лежу на тележном колесе, не думая нимало о *сверхзадаче своего существования*...»; «Он не чувствовал в ней ничего, кроме *убывания жизни*» (там же, с. 172, 137; курсив мой. — *О. Н.*). Мотивы сиротства, «оставленности», наряду с блужданиями героя в неопределенном направлении («Арсений не знал, в каком — и вообще в одном ли — направлении он двигался...»; там же, с. 174), тоже могут восходить к повести Платонова «Котлован».

Характерно, что в итоге своего пути Арсений, уже получивший в схиме имя Лавр, оказывается в Рукиной слободке, в том месте, откуда ушел после смерти Устины. События в художественном мире романа воспринимаются повторяющимися, но не идентичными, они совершаются на новом витке спирали: так, после удара мамлюкской сабли Арсения выхаживает пожилая чета; пытаясь вспомнить их имена, герой называет их то Тадеушем и Ядвигой, то Авраамом и Саррой. В конце романа в пещеру, где живет схимник Лавр, приходит Анастасия, которую он спасает от людского гнева, назвавшись отцом ее ребенка. События начала и конца романа рифмуются, но не совпадают: Арсений проходит тяжелый путь и изменяется внутренне, ведет себя иначе; Анастасия, если принять во внимание значение ее имени, является как бы «воскресшей» Устиной.

Также в романе можно найти отсылки к Пушкину, Гоголю, дед Арсения даже «цитирует» «Маленького принца» А. де Сент-Экзюпери: «Мы в ответе за тех, кого приручили» (там же, с. 33). Гоголь — один из любимых писателей Водолазкина (Водолазкин 2014с), и вслед за ним в «Лавре» он обращается к размышлениям о судьбе России, ее месте в мире. В тексте возникают иронические отсылки к образу Руси-тройки: «Спросишь, бывало, молодого: кто сей Елеазар? Не дает ответа»; «Кто ты, птица, спросил ее в шутку капитан? Не давала ответа, пела о своем» (Водолазкин 2014а, с. 44, 332). Гоголевские выра-

жения, оказавшись в составе нового текста, переключают повествование в комический регистр. Работает прием обманутых ожиданий: высокая гоголевская тема Руси-тройки важна для романа, но развивается она самостоятельно, в отрыве от цитатных вставок из лирических отступлений «Мертвых душ». Разрешение эта тема находит в конце романа, в диалоге двух купцов, Зигфрида и Аверкия: «Ты в нашей земле уже год и восемь месяцев, отвечает кузнец Аверкий, а так ничего в ней и не понял. А сами вы ее понимаете, спрашивает Зигфрид. Мы? Кузнец задумывается и смотрит на Зигфрида. Сами мы ее, конечно, тоже не понимаем» (там же, с. 441).

В «Книге пути», третьей части романа, Арсений вместе с итальянцем Амброджо направляется в Святую землю. Одним из пунктов их маршрута становится Венеция, в которой Арсений встречает девушку Лауру, больную проказой. Сквозь образ итальянского города проступают черты северной Венеции — Петербурга, можно говорить о традициях «петербургского мифа» в изображении города. Выбор имени девушки едва ли случаен. Ее прообразом может быть Лаура, возлюбленная Петрарки, который воспевал любимую и после ее смерти. История любви Петрарки к Лауре перекликается с историей Арсения, для которого Устина становится смыслом жизни; он постоянно обращается к ней, просит совета. Интересно, что Лаура и Лавр, последнее имя Арсения, — одно и то же имя в женском и мужском вариантах (как Устина и Устин). Прочтение «Лавра» как романа о вечной любви не исключается самим автором, и в таком случае Лаура — символ этой любви, связывающий роман «Лавр» с эпохой итальянского Возрождения, с Петраркой.

Итак, анализ мифологических и литературных отсылок позволяет увидеть несколько смысловых уровней в романе «Лавр». Древнерусский контекст дает прочтение романа как современного жития. А античные и литературные реминисценции, с одной стороны, вливаются в размышления о судьбе России, своеобразии русского менталитета, а с другой, раскрывают «вечные» темы любви и поиска смысла существования.

Литература

Балла 2014 — *Балла О.* Опровергая иллюзию смерти // Дружба народов. 2014. № 6. С. 220–225.

Водолазкин 2013 — *Водолазкин Е.* О средневековой письменности и современной литературе // Текст и традиция: альманах. 1. СПб., 2013. С. 37–65.

Водолазкин 2014a — *Водолазкин Е.* Лавр. М., 2014.

Водолазкин 2014b —*Водолазкин Е.* Мои тексты не учат религиозности, они предполагают собеседника // Литературная Россия. 2014. № 23. URL: http://www.litrossia.ru/archive/item/7832-evgenij-vodolazkin-moi-teksty-ne-uchat-religioznosti-oni-predpolagayut-sobesednika (дата обращения: 25.07.2015).

Водолазкин 2014c — *Водолазкин Е.* Человек в центре литературы // Правмир. URL: http://www.pravmir.ru/chelovek-v-centre-literatury/ (дата обращения: 25.07.2015).

Левин 1998 — *Левин Ю.И.* Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М., 1998.

Минц 2004 — *Минц З.Г.* О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // *Минц З.Г.* Поэтика русского символизма. СПб., 2004. С. 59–96.

Морозова 2013 — *Морозова Т.* Евгений Водолазкин. Лавр // Знамя. 2013. № 4. С. 210–213.

Платонов 2002 — *Платонов А.П.* Котлован: романы, повести, рассказ. СПб., 2002.

Федотов 2004 — *Федотов Г.* Святые Древней Руси. СПб., 2004.

Эко 2004 — *Эко У.* Имя розы. СПб., 2004.

«Лавр» Евгения Водолазкина как неомифологический роман

В данной статье роман Е. Водолазкина «Лавр» рассматривается в парадигме неомифологического романа. Разнообразные отсылки к произведениям древнерусской словесности, русской и западноевропейской литературы, к античной мифологии углубляют проблематику романа. Сюжеты античной мифологии заостряют полемику христианства и язычества. Параллель с текстами А. Платонова, возникающая на уровне темы юродства, позволяет увидеть в главном герое романа тип правдоискателя. Девушка Лаура из Венеции, эпизодический персонаж романа, ассоциируется с Лаурой из сонетов Петрарки, благодаря чему «Лавр» воспринимается как роман о вечной любви.

Ключевые слова: Евгений Водолазкин, неомифологизм, реминисценции, Икар, св. Христофор, Василий Блаженный, Ксения Петербуржская, А. Платонов, Н. Гоголь, Петрарка, Лаура.

«Lavr» by Evgeny Vodolazkin as a Neomythological Novel

In this paper, Evgeny Vodolazkin's «Lavr» is considered a neomythological novel due to its numerous references to Old Russian literature, Russian and European literature and myths of ancient Greece. Scenes from Greek mythology sharpen the debate between Christianity and paganism. Holy fools (*yurodivy*) in «Lavr» can be compared to the characters in Andrei Platonov's novels, which highlights the protagonist's search for truth. Laure from Venice, a minor character, is associated with Laura from «Il Canzoniere» by Petrarch, and thus, the novel can be considered a book about eternal love.

Keywords: Evgeny Vodolazkin, neomythologism, reminiscences, Icarus, saint Christopher, Basil Fool for Christ, Xenia of Saint Petersburg, A. Platonov, N. Gogol, Petrarch, Laura.

Мифы и символы в визуальных проекциях

Д.А. Зеленин

Е.В.Журбина

С.В. Соловьева

Д.А. Зеленин (Москва)

Становление художественной формы книжной эмблемы

Книжная эмблема — феномен литературной и художественной парадигмы эпохи Возрождения — имеет длительную предысторию и укореняется в античности и Средневековье, развивается во взаимодействии различных литературных, художественных и философских источников. В данной работе мы сконцентрируемся на некоторых, в основном литературно-художественных, и прежде всего жанровых, источниках эмблематики[1].

Среди жанровых составляющих эмблематики особым значением наделяется эпиграмма. Она актуализируется в эпоху Возрождения, когда стали издаваться и компилироваться различные «anthologiae Graecae», включавшие фрагменты из более чем 300 авторов. Эпиграммы были увлечением многих гуманистов, включая и самого изобретателя книжной эмблемы, Андреа Альчиато. Он перевел на латинский язык более 150 эпиграмм из «Греческой антологии», включив эти переводы в первое издание эмблем 1529 г., а в основную книгу эмблем («Emblematum liber», 1531) оттуда вошли 40 эпиграмм. Напомним, что в замысле эмблемы у Альчиато внимание изначально акцентировалось именно на *особого рода эпиграмме*, образный материал которой мог бы послужить ремесленникам материалом для всевозможных значков. Об изображениях, ставших плодом собственно издательских усовершенствований, речь поначалу не шла: задача автора эмблем сводилась лишь к написанию эпиграммы, обозначающей «нечто изящное» («quidquid elegans»).

Но все же книга Альчиато задает тенденцию сочетания эпиграммы (словесного ряда) с изображением[2]. При

1 Сфера, из которой «произрастала» эмблема, получила название «протоэмблематики» (Drysdall 1988).

2 Заметим, что некоторые книги эмблем вообще не имели изображений (они получили прозвание «голых» эмблем), что позднее поставило закономерный вопрос: как отличить такие эмблемы

этом Альчиато отводит особую роль экфрастическим эпиграммам, или описаниям произведений искусства в поэзии (таковы многочисленные описания древних статуй и монументов). Распространены также и символические похоронные эпиграммы (к примеру, эмблема со львом на гробнице Леонида с бросающимся в глаза каламбуром, обыгрывающим сочетание имени героя и имени зверях — «λέων»). Третий вид составляют эпиграммы с «остроумным замыслом», напоминающие о традиционных символах (окруженное лозой мертвое дерево отсылало к известному символу дружбы, живущей и после смерти). Кроме того, именно от Альчиато эмблематика наследует эпиграмматическую диалоговую (вопросно-ответную) форму («— Отец Вакх, кто направил на тебя смертные очи и соответственно одел члены твои рукою ловкой? — То был Пракситель, увидевший, как я несу девушку с Кносса, и изобразил меня таким, каким тогда увидел» и т. д.).

Диалоговая форма, как и иные виды эпиграмм Альчиато, сыграли особую роль в дальнейшем развитии эмблематики, в постепенной «канонизации» нераздельной связности словесного и визуального элементов. В самом же принципе сочетания визуального и вербального весьма важен и очевиден еще один источник — идущая от Эзопа басенная традиция. Как известно, еще Филострат в своих «Картинах» отмечал, что традиция иллюстрирования басен наблюдается с древних времен, а много позднее К.Ф. Менестрие в теоретическом трактате «Искусство эмблем» рассуждал, что изображения Филострата могли сойти за

от обычных эпиграмм и в чем состоит их «эмблематичность»? На сегодняшний день точных ответов эти вопросы не существует. Оглавления в книгах такого рода (например: Francis Thynne, «Emblemes et Epigrammes», 1600) представляют совершенно четкое деление: сначала эмблемы, затем — эпиграммы, но первые как будто ничем не отличаются от вторых. Похожий пример «голых» эмблем представляет собрание «Degli' Heroici Furori» Дж. Бруно, небольшой фрагмент которого посвящен эмблемам, но вместо изображений в нем имеются только их прозаические описания, то есть представлены подменяющие эмблему «голые» экфрасисы.

эмблемы, хотя содержат они басни[3]. Напомним, что и в Средневековье басни Эзопа пользовались повсеместным успехом, а в эпоху Возрождения проявляются тенденции к своего рода эмблематизации басен. Особенно распространенным становится следующий тип издания басен: через каждые десять страниц фрагменты текста прерывались одним листом с двенадцатью миниатюрными эмблемами на басни с их названиями, что как бы соответствовало визуальному обобщению той или иной басни. А в некоторых иллюстрированных (ср. голландское издание) книгах эзоповских басен обнаруживается, например, *эмблематическая* трехчастная организация текста, причем само изображение становится подобным именно эмблеме (т.е. книга басен по сути превращается в настоящую книгу эмблем). Но не только издания басен перенимали эмблематическую форму. Сами эмблематисты находились под очевидным влиянием басенной традиции. Альчиато взял за основу эмблем порядка двадцати пяти басен Эзопа. Не брезговали этим и другие сочинители эмблем (Г. Пичем, Д. Уитни). Примечателен в этой связи и следующий факт: в 1540 г. известный французский эмблематист Жиль Коррозе выпустил книгу эмблем «Hecatomgraphie», а через два года — книгу басен «Les Fables d'Esope Phrygien», где все было организовано идентично эмблемам. Нет сомнения, что басенная традиция находилась в фокусе внимания эмблематистов и в XVI–XVII вв.

Еще одним, в чем-то родственным басням, но, тем не менее, самостоятельным источником эмблем, является традиция фаблио и фацеций, как и иных шуточных жанров (в том числе и таких зачастую распутных, но якобы правдивых историй с юмором, известных как «ridicula», «nebulae» или «nugae»)[4]. В эмблематике возводимое к Ари-

---

3 «Cebes & Philostrate s'estoient contentez de donner le nom d'Images & de Tableaux à leurs Emblemes, mais comme ce nom conuenoit à toute sorte de peintures, l'usage, qui a droit de prescrire a fait que ce mot Grec est à present uniuersellement receu parmy les sçauans pour une peinture d'instruction» (Menestrier 1662, p. 14).

4 Ср. собрание стихов XI в. «Carmina Cantabrigensia» или «Песни Кембриджа».

стотелю понимание «шутки», смеховых шуточных жанров как особого вида «остроумия» высвечивало специфическую грань этой традиции: возможность рассуждать о серьезных «вещах» (даже о метафизических) в простой манере. Именно такое соотношение простого и серьезного закрепилось в одной из максим эпохи Возрождения «serio ludere» (играть серьезно), которая, в свою очередь, ориентировала (в качестве заглавия) целую книгу итальянского эмблематиста Ахилле Боккия «Symbolicarum Quaestionum <...> quas serio ludebat».

Не менее важной, в том числе в контексте сопряжения высокого и низкого, стала для эмблематики паремиологическая традиция. Как в свое время напоминал Й. Хейзинга, в эпоху позднего Средневековья сочинялись целые стихотворения, полностью состоявшие из поговорок, а в XV в. возник и особый жанр книги иллюстрированных поговорок. До настоящего времени дошло порядка тридцати таких книг, из них некоторые, подобно книгам эмблем, посвящены отдельным темам (духовным, политическим, нравственным и т.д.). Иллюстрации в этих книгах иногда буквальны (к примеру, мужчина, открывающий пасть коня и осматривающий его зубы), иногда же могут показаться загадочными, и требующими расшифровки. Так, иллюстрацией к поговорке «Не все то золото, что блестит» служило изображение домохозяйки и стола, полного яств: в этой картинке раскрывалась неожиданная мораль хрупкости и мимолетности успеха.

Именно загадочные (многосмысленные) иллюстрации к поговоркам могут сближаться с эмблемами, где некая загадочность, двойственность или недосказанность между элементами композиции (словом и образом) разрешалась либо посредством превосходной эрудиции, либо знанием символической подоплеки темы (Hill 1970, p. 261). Заметим, кстати, что эмблематические inscriptio нередко представляют собой поговорки («Много званых, мало избранных»); в сборнике эмблем Фрэнсиса Куорлса (Quarles) содержится отсылающая к книгам поговорок эмблема под названием «Не все то золото, что блестит». Иногда использовались фрагменты поговорки («...но взыскуем

небесного [царства]» и т.д.), иногда поговорки объединялись с эпиграммами, возникая, в частности, в последней строке эпиграммы, для усиления нравственного посыла эмблемы. Так, несколько измененная поговорка встречается в эмблеме «Возмездие» у Якоба Борница: «Кто чем грешит, тем же тот и наказывается; / Упал он в ловушки, которые другому приготовил»[5].

Говоря о влиянии поговорок, нельзя обойти вниманием крупнейший компендиум — «Адажии» Эразма Роттердамского. В предисловии автор вполне отчетливо выразил, почему поговорки столь родственны эмблемам по духу: согласно Эразму, в поговорках всегда содержится некая загадка («энигма»), указывающая на возможные переносные или аллегорические значения. С Эразмом, как известно, был знаком Альчиато, ряд эмблем которого основывался на эразмовых фрагментах (у Эразма, в принципе, можно найти практически любой мотив, использовавшийся авторами эмблем). Альчиато, как и его последователи, хорошо осознавали, какое богатство для эмблематических сюжетов содержалось в «Адажиях», устанавливающих новые взаимосвязи паремиологии и иносказательности. Не случайно два непосредственных французских преемника Альчиато — Гийом де ля Перьер (в книге «Le Theatre de Bons Engins») и Жиль Коррозе (в «Hecatomgraphie») — использовали в качестве заголовков для эмблем исключительно поговорки. На основе поговорок сочинялись труды и в Англии, и в Голландии; примечательна также немецкая книга эмблем «Dreistandige Sinnbilder» (1643), созданная при участии Г. Шотеллия. Этот известный теоретик языка XVII в. использовал эмблематику для продвижения своей концепции о древнейшем происхождении поговорок, способных служить знаками природного соответствия слов тем вещам, которые они обозначают.

Общие проблемы именования, связи вещей и знаков в принципе чрезвычайно важны для развития эмблематики, совершенно не случайно глубоко воспринявшей иеро-

5 «Per quod quis peccat, per quod & punitur & idem; Incidit insidias, quas alii peperit».

глифическую традицию Египта[6]. Сейчас хорошо известно, что египетские иероглифы являлись идеограммами, т. е. репрезентировали идею объекта, но для ученой мысли Возрождения внезапно открывшиеся им в Гораполлоновой «Иероглифике» (первый трактат по иероглифам) знаки представились не иначе как первозданным адамическим языком, на котором происходило общение до грехопадения. В этом контексте вполне понятен необыкновенный энтузиазм (от Д.Л.Б. Альберти до Ф. Бэкона) в отношении проекта восстановления божественного языка посредством, в частности, создания особых символических образов. Символическую составляющую укрепляло к тому же убеждение, что иероглифы родственны платоническим архетипам, соотносятся с возможностью репрезентации божественного мира идей — высочайшей формы реальности. Не случайно и то, что Альчиато в трактате «О значении слов» («De verborum significatione») специально указывал на свое знакомство с «Иероглификой»: «Слова означают, вещи означиваются. Но иногда и вещи могут означать, как это происходит у Гора и Херемона...»[7].

Подчеркнем, что эмблемы и иероглифы сопрягались друг с другом на основе символизма. Открыв с помощью Гораполлона «истинную» природу иероглифов, гуманисты решили, что они обнаружили конструктивные элементы того универсального символического языка, посредством которого можно было прямо выражать и понимать любое метафизическое и концептуальное построение (по крайней мере, в среде адептов и посвященных). Тем самым эмблема оказывалась своего рода главным «плодом» восста-

6 «Представление о “загадочной сокровенности” египетской мудрости — это часть общей любви к экзотике, это «египтомания». Образованные греки, как правило, не знали египетского языка, чем не в последнюю очередь объяснялся их пиетет перед египетской мудростью» (Протопопова 2010, с. 136).

7 «Verba significant, res significantur. Sed res quoque significant, ut apud Horum et Chaeremonem». «Гор» — это Гораполлон, а «Херемон» — менее известный автор древней «Иероглифики». Заметим, что Альчиато был не только близко знаком с первым переводчиком трактата Гораполлона на латинский язык Филиппо Фазанини, но и одно время являлся его учеником.

новленной иероглифической традиции. Иероглифы и эмблемы не только постоянно соотносились, сами слова употреблялись как взаимозаменяемые. А когда в Европе стали появляться новые издания «Иероглифики» Гораполлона с иллюстрациями, то при организации текста была взята уже вполне известная, испробованная, удобная трехчастная «эмблематическая» структура. Так, в издании Кервера 1543 г. 198 заголовков вкупе с краткой эскпликацией оформляли каждый параграф как эмблему, превратив «Иероглифику» в книгу эмблем. Характерно, что даже если сам иероглиф уже как бы исчерпывал свой потенциал (свою состоятельность в качестве знака «универсального языка») для посвященных, то приходящая ему на смену эмблема, открывала новые возможности экзотеризации контекстуально опосредованных эзотерических смыслов.

В контексте символизации заслуживает внимания и фигуративная (или визуальная) поэзия — традиция написания стихов в форме, воспроизводящей их суть, известная в древнегреческой литературе под названием *technopaegnia*. К самым знаменитым образцам фигурных стихов принадлежит, как известно, фрагмент Симия Родосского в форме яйца, который нужно было «воспринимать» как самое настоящее яйцо: последнюю строку «вкушать» после первой, затем вторую и предпоследнюю, пока, наконец, не достигался центр. Питер Дэйли, один из самых известных современных исследователей эмблематики, отмечал, что фигуративная поэзия явилась не просто воплощением горацианской формулы «ut pictura poesis», но даже его вершиной (Daly 1998, p. 142). Действительно, стихи и эпиграммы во многих книгах эмблем (Ф. Куорлс, К. Харви и др.) имеют фигурное устройство (хотя иногда скрытый смысл этого и не очень понятен, в целом же это подтверждает мысль о «сдвинутом» (Григорьева 1987, с. 90) характере ряда эмблем). В следовании данной традиции создано посвящение королеве Елизавете в книге эмблем «Одна центурия Священных Эмблем» (1591) Эндрю Уиллета. Посвящение представляло собой поэму в форме дерева, а первая и последняя буквы в строках были выделены, образуя тем самым сентенцию «Elizabetham Reginam

Diu nobis servet Iesus incolumen. Amen» — «Да хранит нам Господь королеву Елизавету во здравии на многая лета. Аминь». Традиция технопегнии зафиксирована, впрочем, и в прозаическом письме, в том числе в окончаниях глав, имевших форму ваз, чаш или урн. И в эмблемах многие прозаические комментарии также сужались книзу, вероятно, из эстетических соображений.

Именно особенностями ренессансного символизма может объясняться еще один источник эмблематики — нумизматический. В эпоху Возрождения практически всякая известная римская монета в том или ином виде могла использоваться как основа для эмблемы, а создатели новых медалей, в свою очередь, черпали вдохновение из эмблематических трудов. Ренессансное собирание монет вполне соответствовало общим тенденциям эпохи, монета почиталась весьма удобной для выражения любого символизма: две стороны ее как бы являют собой означающее и означаемое, могут трактоваться и буквально, и символически, и аллегорически. Как справедливо отмечал С.С. Аверинцев, «эстетика эмблемы — *необходимое соединительное звено* между философским умозрением и политической реальностью эпохи» (Аверинцев 1977, с. 317). В связи с этим не случайно, что один из главных ренессансных нумизматов, Себастьяно Эриццо, написал трактат с частично историческим, частично аллегорическим толкованием 241 древней монеты от Августа до Константина. И символические, и аллегорические смыслы монет рассматривались в непосредственной связи с эмблематикой. Авторы книг эмблем (например, К. Параден и Г. Симеони) не утаивали того, что изучение монет использовалось в их сочинениях, Иоанн Самбук включил перечисление монет в свою книгу эмблем, а уже упоминавшийся теоретик Менестрие отвел медалям целый раздел в своем трактате о символах и философии изображений.

В связи с вышеизложенным становится очевидным особый пограничный смысловой потенциал эмблематики. В построении этого пограничья специфическую роль играла еще одна традиция — бестиарная, также ставшая важным источником книжной эмблемы. Эмблемати-

ка опиралась и на хорошо известный в эпоху Возрождения трактат «Физиолог», и на иные бестиарии Средневековья. Но в эмблематике происходило существенное размывание христианских смыслов, обнаруживалась принципиальная разнородность семантических модусов бестиарного символизма. Можно не только утверждать, что в связи с набирающей популярность эмблематикой бестиарии пережили свое подлинное возрождение, но и что бестиарный ракурс особым образом связал художественные и естественнонаучные смыслы. Не случайно авторами систематизирующего фауну трактата «Decades de la description... des animaulx» (1549) стали два признанных эмблематиста Ано (Aneau) и Геру (Gueroult). А Конрад Геснер — пионер ренессансной систематики животного и растительного мира — передал значительную часть своей коллекции во владение эмблематиста Иоахима Камерария, выстроившего на ней свой капитальный труд из 400 эмблем — «Symbolorum & Emblematum Centuria». Труд Камерария, ставший подлинным венцом всей эмблематической бестиарной традиции, представил очень тщательное и глубокое, сопряженное с собственным опытом рассмотрение зверя в гармоничном сочетании символического, научного и остроумного. Но эта книга, кроме того, обозначила и особую грань перехода от эпохи символизма к эпохе естественнонаучного просвещения.

При всей кажущейся простоте своего устройства, книжная эмблема не имеет формальной, раз и навсегда утвержденной законченности, но представляет собой конструкт, вобравший огромное количество самых разнообразных источников, которые проявляются в ней с разной степенью интенсивности. Рассмотренные нами жанровые и иные источники и традиции, существенно влиявшие на становление эмблематизма XVI в., легли в основу семиотического и семантического (иероглифика, бестиарии), тематического (басни, фацеции, бестиарии, эпиграммы, поговорки), композиционного (эпиграмма, фигуративная поэзия) уровней эмблематики, обеспечивших ей особое место в культуре и литературе XVI–XVII вв.

Литература

Аверинцев 1977 — *Аверинцев С.С.* Символика раннего Средневековья (К постановке вопроса) // Семиотика и художественное творчество. М., 1977. С. 308–337.

Григорьева 1987 — *Григорьева Е.Г.* Эмблема и сопредельные явления в семиотическом аспекте их функционирования // Символ в системе культуры. Тарту, 1987. С. 78–88.

Леонтьева 2003 — *Леонтьева И.П.* Феномен символа: опыт осмысления и исследования в европейской культуре. Дис. … канд. филос. наук. М., 2003.

Протопопова 2010 — *Протопопова И.А.* Иероглифика как топос античной литературы // Классика… и не только: Нине Владимировне Брагинской. М., 2010. С. 136–158.

Daly 1998 — *Daly P.M.* Literature in the Light of Emblem. Toronto, 1998.

Drysdall 1988 — *Drysdall D.L.* Préhistoire de l'emblème: commentaires et emplois du terme avant Alciat // Nouvelle Revue du XVIe siècle. 1988. Vol. 6. P. 29–44.

Menestrier 1662 — *Menestrier P. C. F.* L'art des emblèmes. Lyon: Benoît Coral, 1662.

Hill 1970 — *Hill E.K.* What Is an Emblem? // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. 1970. Vol. 29. № 2 (Winter). P. 261–265.

Становление художественной формы книжной эмблемы

В данной работе рассматривается феномен так называемой «протоэмблематики» — широчайшего семантического поля эпохи Средних веков и Возрождения, которое обусловило и предопределило весь ход последующего развития эмблемы как самостоятельной художественной формы. В статье выделяются восемь важнейших источников, из которых эмблематика в большей или меньшей степени почерпнула свое тематическое, семантическое и семиотическое разнообразие.

Ключевые слова: Средние века, Возрождение, литературная эмблема.

Development of the Emblem as a Literary Form

This article considers the phenomenon of «protoemblematics», a very wide cultural field of both Middle Ages and early Renaissance, which predetermined the future development of the emblem as an autonomous literary form. This article points out eight sources, which formed the basis for the development of emblematics and to a certain degree determined its thematic, semantic and semiotic variety.

Keywords: Middle Ages, Renaissance, literary emblem.

Е.В. Журбина (Москва)

Мифологические и символические аспекты картины Яна Брейгеля Младшего «Аллегория вкуса»

Произведения художников из семейства Брейгелей высоко ценились в Европе на протяжении конца XVI и всего XVII столетия. Их охотно заказывали и приобретали монархи и придворные, а также представители зажиточного бюргерского сословия. После смерти великого Питера Брейгеля Старшего (Мужицкого), прославившегося своим искусством уже при жизни, его сыновья Питер Младший (Адский) и Ян Старший (Бархатный) унаследовали мастерскую отца. В начале своего творческого пути они охотно копировали композиции Питера Брейгеля Старшего, во многом руководствуясь идеей сохранения престижа мастерской, нуждавшейся в заказах. И если творчество Питера Брейгеля Младшего, оказавшегося главой семьи, оставшейся без кормильца, с необходимостью пребывало в русле художественных приемов и композиционных построений отца, то Ян Брейгель Старший пользовался большей свободой. Его отправили для обучения в Италию, где он приобрел характерный колорит, мягкость рисунка и точность в передаче натуры. Он прославился своими райскими пейзажами, изображением животных, а также цветочными натюрмортами, благодаря которым получил еще при жизни прозвище Бархатный. Среди его заказчиков были кардинал Борромео, эрцгерцог Альбрехт Австрийский и его супруга Изабелла — крупнейшие европейские меценаты того времени.

Ян Брейгель Бархатный, вовлеченный в куртуазную среду, создавал произведения, наполненные сложными смыслами и идеями, популярными в то время. Его интерес к точности в передачи деталей натуры, а также талант к расстановке, распределению смысловых групп на поле картины наиболее наглядно проявились в серии «Аллегории пяти чувств» (ок. 1617 г. Дерево, масло. 65 × 107 см. Музей Прадо, Мадрид).

Эту уникальную серию, созданную в творческом тандеме с Питером Паулем Рубенсом, заказал эрцгерцог Аль-

брехт. «Аллегория пяти чувств» так же, как и «Четырех элементов», раскрывала упорядоченную систему знаний о человеке и материальном мире с помощью предметов-символов. Представления о чувствах были напрямую связаны с элементами, и, наоборот, четыре элемента отражали их сенсорное восприятие человеком. Так, в своей книге «De occulta philosophia» (опубл. в 1533 г.) Агриппа Неттесгеймский дает четкие параллели между природными элементами и чувствами, а также добавляет другие категории, такие, к примеру, как типы животных: птицы = воздух, рыбы = вода, млекопитающие = земля, насекомые = огонь (Nettesheim 1550, p. 188–194, 285).

Картина «Аллегория вкуса» из частного собрания К.Ю. Мауергауза (цвет. вклейка, илл. 1) принадлежит кисти сына Яна Бархатного — Яна Брейгеля Младшего, чье творчество во многом находилось под влиянием его знаменитого отца. Здесь художник повторяет общее композиционное решение работы отца (холст, масло. Художественный музей Жанны д'Абовиль, Ла-Фер) (цвет. вклейка, илл. 2), лишь заменяя три центральные фигуры на среднем плане у стола на две фигуры — женщины с бокалом вина и рогатого сатира, угощающего ее яствами. В остальном (особенно задний план интерьера справа и пейзажный задник слева) работа весьма схожа с картиной Яна Брейгеля Старшего из музея Прадо.

Картина наполнена множеством несущих сложную символическую нагрузку элементов, традиции и значение изображения которых уходят корнями в эпоху Средневековья. С одной стороны, на картине представлены различные деликатесы и лакомства, которые были характерны для роскошных королевских столов начала XVII в. Их изображение показывает многообразие богатой, элитарной жизни и в то же время несет морализаторский оттенок. Убитые животные небрежно свалены в правой части картины как образ пресыщения, среди них особенно выделяется павлин с привлекающими внимание зрителя пестрыми перьями: именно эта птица еще у ранних христиан стала одним из главных образов Небесного Сада, или Эдема. На переднем плане, напротив стола, на полу расположилась обезьянка в окружении фруктов, жадно пьющая вино из

изящного бокала. Обезьяна в Средние века появлялась в изобразительном искусстве как негативное отражение греховной сути человека, его животных страстей (хотя позже образ обезьяны стал ассоциироваться с архитекторами и художниками как копиистами Природы). Стоит отметить, что в творчестве Брейгелей средневековые аллюзии и символы были весьма значимы, как, впрочем, и в искусстве многих других художников Северного Возрождения.

Один из самых известных в нидерландском искусстве символов — раскрытые устрицы, представленные в картине на блюде, к которому тянется рука женщины — персонификации вкуса. Устрицы считались не только деликатесом, но и яством, стимулирующим сексуальное влечение. «Голландский врач Иоханн ван Бевервейк, автор известного медицинского трактата “Сокровищница отменного здоровья”, впервые опубликованного в 1636 году, со всей серьезностью утверждал, что устрицы “из всех морепродуктов, скрывающихся под твердыми раковинами, всегда считались изысканным деликатесом. Они возбуждают аппетит, как в еде, так и в половых сношениях, две возможности их употребления одинаково доставят удовольствие гурманам и любвеобильным персонам”» (Садков 2015, с. 152).

Немаловажными для раскрытия смысла композиции являются жанровая сцена на заднем плане и пейзаж. За архитектурной галереей, разделяющей зал на две части, видна пирующая компания в костюмах XVII в. (в отличие от центральных фигур) как представление греха, отраженного в многочисленных элементах на переднем плане, уже в действии. Картина, висящая на торцевой стене, по традиции являет собой ключ к раскрытию замысла художника: это сцена грехопадения в Раю. Таким образом, женская персонификация вкуса, искушаемая сатиром, является продолжением темы главного, первородного греха, причинами которого были, в частности, невоздержанность и преступление заповеди, а следствием — сладострастие[1].

1 Здесь также отражается религиозное предупреждение о назначении и важной роли поста в жизни христиан, нарушение которого приводит к грехопадению.

Часто подобные картины в картинах изображали конкретные произведения известных мастеров своего времени; в данном случае это полотно Якоба Йорданса «Грехопадение» (холст, масло. 203,2 × 182,9 см. Музей искусств Толидо, США). Пейзаж, открывающийся в левой части живописного пространства, наполнен животными, беззаботно гуляющими по его просторам, а собор с возвышающейся колокольней предстает неким духовным маяком, на который необходимо ориентироваться, чтобы не впасть в греховное состояние.

Подобные композиции Ян Брейгель Младший исполнял весьма часто, поскольку они были уже известны и пользовались успехом среди богатых европейских заказчиков. Аналогичная картина хранится в собрании ГМИИ им. А.С. Пушкина в Москве (цвет. вклейка, илл. 3).

Наполненная символами и аллегориями картина Яна Брейгеля Младшего из частного московского собрания Мауергауза является прекрасным примером творчества художника и отражает высокий уровень его живописного мастерства. Стоит отметить, что возрождение среди современных коллекционеров интереса к сюжетам и образам, популярным в элитарной европейской среде XVII в., а также в частных дореволюционных русских собраниях, является знаком формирования новой культурной среды, объединенной интересом к произведениям старых мастеров Европы.

Литература

Ertz 1984 — *Ertz K.* Jan Breughel der Jungere (1601–1678): die Gemalde mit kritischem Oeuvrekatalog. Freren, 1984.

Korsmeyer 2014 — *Korsmeyer C.* Making Sense of Taste: Food and Philosophy. N. Y., 2014.

Nettesheim 1550 — *Nettesheim H.C.A., von.* De occulta philosophia: libri III. Bering, 1550.

Prosperetti 2009 — *Prosperetti L.* Landscape and Philosophy in the Art of Jan Brueghel the Elder (1568–1625). Burlington, 2009.

Садков 2015 — *Садков В.А.* Младшие Брейгели // Каталог выставки в ГМИИ им. А.С. Пушкина. М., 2015.

Мифологические и символические аспекты картины Яна Брейгеля Младшего «Аллегория вкуса»

Статья посвящена картине Яна Брейгеля Младшего (сына Яна Брейгеля Старшего) «Аллегория вкуса», композиция которой основана на произведении его отца. Картина наполнена образами и предметами аллегорического и эмблематического содержания, пришедшими из средневековой традиции, соединенной с культурой и художественным вкусом XVII в.

Ключевые слова: Ян Брейгель Младший, XVII в., изобразительное искусство, символизм, аллегории, Северный Ренессанс.

Mythological and Symbolical Aspects of Jan Brueghel II's Painting «Allegory of Taste»

This paper analyzes the painting by Jan Brueghel II (son of Jan Brueghel I) «Allegory of Taste». Its composition is based on the masterpiece of his father. The painting abounds with allegorical and emblematical subjects and images, which mostly came from medieval tradition coupled with the culture and artistic taste of the XVIIth century.

Keywords: Jan Brueghel the Younger, XVIIth century, fine art, symbolism, allegory, northern Renaissance.

С.В. Соловьева (Москва)

Рама как элемент мифотворчества: влияние рамы на восприятие живописного образа

Вспоминая свою любимую картину (будь то шедевр мирового искусства или произведение знакомого художника), человек, как правило, не может воспроизвести в памяти и описать ее раму. Это некий фантом: она реально существует, но зачастую не попадает в поле нашего зрения. Рама является границей двух миров — осязаемого мира реальности и бесплотного мира фантазии, созданного живописцем. Она служит перегородкой, защищающей два эти обособленные пространства от перетекания друг в друга.

Но рама может стать и ключом к восприятию живописного образа. При смене рамы нередко меняется угол зрения на обрамленное произведение. Потенциальную многозначность рамы интуитивно чувствовали многие художники, уделявшие внимание выбору рам для своих картин. Нередко эти поиски обрамления были видны уже на стадии эскизов будущих полотен. Некоторые живописцы выносили на рамы определенные знаки и символы, тематически связанные с произведением и формирующие контекст восприятия живописного образа; особенно в этом плане показательны рамы с христианскими символами. Именно влияние декора рамы на восприятие христианских мотивов станет предметом нашего анализа, который мы проведем в основном на примерах полотен из собрания Третьяковской галереи.

Рама для произведения И.Н. Крамского «Христос в пустыне» (1872 г., ГТГ) (цвет. вклейка, илл. 1) является довольно нейтральной и с первого взгляда не привлекает к себе большого внимания. Между тем, художник не сразу оформил полотно именно в эту раму, какое-то время размышляя над ее декором. Рама была выполнена в Санкт-Петербурге по его заказу только через два года после окончания работы над картиной. Впервые связала форму рамы с сюжетом этого полотна С.Н. Гольдштейн,

обратив внимание на то, что «художник как бы выходит за пределы возможностей собственно изобразительного искусства. Рама принимает на себя известную долю в выражении авторского замысла» (Гольдштейн 1965, с. 338)[1]. Углы рамы, действительно, имеют необычный декор: они скреплены веревкой, позолоченной в тон покрытия рамы. О.Ю. Тарасов развил мысль С.Н. Гольдштейн, предположив, что суровая перекрещивающаяся веревка, стягивающая углы рамы, отсылает внимательного зрителя к мотиву вервия[2] — орудия пыток и символа крестных мук Христа (Тарасов 2007, с. 318) (илл. 1). Между тем, вервие символизирует не только веревку, которой был связан ведомый на крестные муки Христос, но и божественную силу, сдерживающую Вселенную и не дающую ей разрушиться под воздействием противоборствующих сил. Внимательный зритель, улавливая краем глаза необычный декор на раме, подсознательно объединяет его в один образ с картиной, всплывают дополнительные ассоциации, связанные с вервием, — и эффект воздействия на зрителя становится более ярким.

Напомним, что мнения современников художника об этой картине были крайне противоречивы. Однако П.М. Третьяков приобрел ее для своей галереи, считая одной из самых выдающихся картин русской школы. И.Н. Крамского же, по его словам, занимала следующая мысль: «Есть один момент в жизни каждого человека, мало-мальски созданного по образу и подобию Божию, когда на него находит раздумье — пойти ли направо или налево, взять ли за Господа Бога рубль или не уступить ни шагу злу?» (Крамской 1965, с. 446). Видимо, именно вопрос выбора между добром и злом не давал художни-

1 И далее: «...Своему ученику и помощнику М.Л. Щербатову И.Н. Крамской еще в 1872 году писал: “...к большой раме для Христа нужно сделать кругом черный ящик непременно” [Архив Краеведческого музея в Острогожске]. Несомненно, эта деталь должна была, по мысли художника, усилить трагический смысл его произведения. Однако, по-видимому, не была осуществлена» (там же).

2 Вервие, длинная веревка до 40 м длиной, как правило, опоясывает храмовый престол, образуя по его углам кресты.

Илл. 1. И.Н. Крамской. Христос в пустыне. Фрагмент. 1872

ку покоя те несколько лет, что он писал этот шедевр[3]. Кажется, что он трактует Христа как сомневающегося человека, еще не принявшего окончательного и судьбоносного решения, а борьбу его с сатаной — как внутреннюю борьбу в человеке добра и зла. Но рама, отсылая нас к тексту Нового Завета, придает событию, изображенному на полотне, дополнительный смысл, позволяя шире раскрыться задуманному художником образу. Благодаря этому мы смотрим на изображенное событие с позиции знания о неизбежности крестных мук Христа, прошедшего через все искушения, страдания и смерть во имя

3 Христос на полотне И.Н. Крамского предстает перед нами в момент сорокадневного поста в пустыне. Сюда привел его после таинства крещения Святой Дух, чтобы Иисус, постясь и молясь в уединении, мог подготовиться к последующим событиям. В пустыне Христа искушает сатана, но Иисус остается тверд в своей вере. Одним из искушений является искушение голодом, когда сатана предлагает Сыну Божию превратить камни в хлеба. Но Иисус отвечает: «не хлебом одним будет жить человек, но всяким словом, исходящим из уст Божиих» (Мтф 4:4). Именно этот момент и изображает И.Н. Крамской.

нашего спасения. Мы видим, что глубокая скорбь его вызвана болью за тех, кого он должен спасти, пройдя свой мученический путь, а сцепленные руки Христа символизируют не смятение, но решимость пройти этот путь до конца. И мы понимаем, насколько велика Его любовь к человечеству и та божественная сила, что сдерживает Вселенную, не давая злу ее уничтожить.

Похожий мотив вервия, оплетающего тернии, появляется и на раме картины В.Г. Перова «Проповедь в селе» (1861 г., ГТГ) (цвет. вклейка, илл. 2). По словам самого художника, разрабатывая сюжет этого полотна, он пытался проследить впечатление, производимое проповедью Иоанна Златоуста на разные слои населения. Напомним, что одной из тем 64-й проповеди Златоуста является рассуждение о бедности и неправедно приобретенном богатстве, о том, что «лучше быть обиженным, нежели обижать», ведь нищие, ограбленные и обиженные войдут в царствие небесное, а те, кто их ограбил и обидел, — в геенну огненную. Иоанн Златоуст призывает обиженных быть милосердными и плакать не о себе, а о своих обидчиках, молиться об их исправлении.

Рама полотна В.Г. Перова имеет необычную форму, завершающуюся вверху полуовалом и повторяющую абрис картины. Это позволяет судить о том, что данное обрамление было изготовлено специально для «Проповеди в селе». Известно также, что художник нередко делал подготовительные эскизы для своих работ, обозначая на них и форму рамы[4]. Можно предположить, что анализируемое обрамление было создано по эскизу художника и полностью соответствует его видению собственно живописного образа. Мотивы терний и вервия в обрамлении, символизирующие мученический путь, бедность и лишения во имя веры, соседствуют с изображением массивной золотой цепи, расположенной по внутреннему периметру рамы и являющейся символом богатства, стяжательства и зависти (илл. 2). Два символа расположены

4 «Современная идиллия» (1880, ГТГ), «Странница в поле» (эскиз к картине «На пути к вечному блаженству», 1879, ГТГ).

по внутреннему и внешнему краям рамы как два параллельных не пересекающихся жизненных пути, один из которых ведет к Богу, а второй — в преисподнюю[5]. Таким образом, внимательный зритель бессознательно отмечает связь обрамления с изображением на картине, а также со смыслом проповеди Иоанна Златоуста, который, между прочим, не порицает богатство как таковое: «Богатство не есть зло: его можно употреблять и с пользой, если, например, мы тратим его на нуждающихся. Но зло — любостяжание; оно приготовляет нескончаемые казни» (Иоанн Златоуст 1902, с. 436).

Илл. 2. В.Г. Перов. Проповедь в селе. Фрагмент. 1861

Не менее красноречиво и обрамление полотна В.Е. Маковского «Спаситель» (1890, частное собрание), украшенное резными зооморфными символическими изображениями четырех евангелистов[6]. Фигуры расположены таким образом, что вместе образуют крест. Эта содержащая элементы распятия рама (специально выполненная на Императорской мебельной фабрике Шмидта в Москве), окаймляя образ Христа, вполне отчетливо отсылает к идее крестных мук. Резной орнаментальный

5 Возможно, их следует трактовать даже шире — как положительные и отрицательные качества, черты характера, как правило, сосуществующие в каждом человеке.

6 Матфей — ангел, Марк — лев, Лука — телец (вол), Иоанн — орел.

декор рамы представляет собой стилизованное изображение чертополоха, близкое к распространенному в средневековом искусстве орнаменту из листьев аканта. Но значимо и то, что на Руси чертополох[7] издавна считался растением, способным отгонять нечистую силу и защищать от всякого зла.

Известно, что В.Е. Маковский написал «Спасителя» в период работы в церкви Христа Спасителя Преславного Преображения в Борках (Харьковская губерния)[8], заложенной в 1891 г. на месте крушения императорского поезда Александра III[9]. Для этого храма художник в 1888–1889 гг. выполнял эскизы росписей, а также эскиз мозаичного лика Христа Спасителя на западной стене. Несколько картин[10] и образы для четырехъярусного иконостаса были также созданы В.Е. Маковским. В Великую Отечественную войну храм был разрушен, и росписи не сохранились. Но, судя по описанию и фотографиям, снаружи, в люнетах по четырем сторонам храма, а также внутри его, на парусах, располагались изображения евангелистов. Таким образом, декор на раме полотна В.Е. Маковского перекликался с интерьером и оформлением постройки, для которой, скорее всего, предназначалась картина. Рама не только вызывает у зрителя ассоциации с распятием Христа, но и отсылает нас к чудесному спасению императорской семьи при крушении

7 Слово означает «пугающий чертей» (Меркулова 1967, с. 96).

8 Храм строился по проекту архитектора Р.Р. Марфельда (1852–1921) с 1891 по 1894 г.

9 Крушение императорского поезда произошло 17 октября 1888 г. на железнодорожном участке Тарановка–Борки. Пострадало большое количество людей, но императорская семья осталась в живых. Современники утверждали, что Александр III собственноручно поддерживал крышу вагона, чтобы спасти свою семью, до тех пор, пока не прибыла помощь. Император и императрица не сразу покинули место происшествия, лично помогая раненым. На месте крушения был устроен Спасо-Святский скит, а рядом — храм Христа Спасителя. Считалось, что часовня храмового комплекса возвышается на том месте железнодорожной насыпи, где чудом спасшаяся императорская семья вышла из поезда.

10 «Нагорная проповедь», «Положение Христа во гроб», «Моление о чаше» и др.

поезда в Борках, создавая параллели с местом крушения и храмом, построенном на этом месте.

Рамы для произведений М.В. Нестерова сергиевского цикла (все из собрания ГТГ): «Видение отроку Варфоломею» (1889–1890) (цвет. вклейка, илл. 3), «Юность преподобного Сергия» (1892–1897) (цвет. вклейка, илл. 4), «Труды преподобного Сергия» (1896–1897) — принадлежат к типу «табернакль», возникшему в эпоху Средневековья. Рамы-табернакли имели классические архитектурные элементы (базу, пилястры и лежащий на них антаблемент) и напоминали порталы храмов. Произведения М.В. Нестерова на сюжеты жития св. Сергия, оформленные в рамы-табернакли, производили на современников сильное впечатление. С одной стороны, реалистические пейзажи, являющиеся фоном картин М.В. Нестерова, призывали зрителя ощутить реальность происходящего на полотне события. С другой стороны, сам сюжет и необычное для живописи обрамление отсылали к православным иконам, оформленным в похожие киоты. Картина почти сливалась в восприятии зрителя с иконой. Скорее всего, именно такой ассоциации и добивался художник, выбирая для своих полотен подобные обрамления. Можно предположить, что для М.В. Нестерова сама рама, представляющая собой образ храмового портала, несла важное символическое значение: то, что помещалось внутри храма, имело статус святыни. Оформляя религиозные полотна подобным образом, М.В. Нестеров как бы проводил параллели между картинами своего сергиевского цикла и иконами.

Иногда, согласно замыслу художника, рама-табернакль украшалась декором, также имеющим символическое значение. Дополнительный символизм включен, в частности, в обрамление картины «Видение отроку Варфоломею», в верхних углах декорированное изображениями четырехлистного клевера. Клевер с четырьмя лепестками встречается очень редко и считается хорошим знаком, символом удачи. В данном случае он символизирует неожиданную для отрока, но предопределенную Богом встречу со старцем, изменившую всю жизнь Варфоломея.

Рамы картин Н.Н. Ге, напротив, всегда были довольно аскетичными и выдержанными в темных тонах. Отчасти это объяснялось тем, что художник был стеснен в средствах, отчасти же такой тип рамы был продиктован сюжетами его картин. Например, картина «“Что есть истина?” Христос и Пилат» (1890 г., ГТГ) (цвет. вклейка, илл. 5) оформлена в простую гладкую, фанерованную дубом раму, позволяющую зрителю полностью сосредоточиться на сюжете и одновременно напоминающую о деревянном кресте, на котором был распят Христос.

Рамы могли быть очень разными, не обязательно богато декорированными, и служили не только для оформления картины, но и для того, чтобы незаметно, не отвлекая зрителя от созерцания полотна, на уровне подсознания, сфокусировать внимание на главной идее произведения. Рамы несли и несут не только утилитарную, но и художественную функцию, иногда даже с элементами философского подтекста. Такие рамы сливаются с произведением искусства в единый образ и нередко способствуют окончательному оформлению целостности художественного замысла.

Литература

Гольдштейн 1965 — *Гольдштейн С.Н.* И.Н. Крамской. М., 1965.

Драгоценная оправа 2014 — Драгоценная оправа. Картина и рама. Диалоги: каталог выставки. М., 2014.

Иоанн Златоуст 1902 — Творения святого отца нашего Иоанна Златоуста, архиепископа Константинопольского, в русском переводе: В 12 т. СПб., 1902. Т. 8. Кн. 1.

Крамской 1965 — *Крамской И.Н.* Письма. Статьи: В 2 т. М., 1965. Т. 1.

Меркулова 1967 — *Меркулова В.А.* Очерки по русской народной номенклатуре растений: травы, грибы, ягоды. М., 1967.

Тарасов 2007 — *Тарасов О.Ю.* Рама и образ. Риторика обрамления в русском искусстве. М., 2007.

Рама как элемент мифотворчества: влияние рамы на восприятие живописного образа

Вспоминая картину, человек, как правило, не может описать ее раму. Рама — некий фантом, она реально существует, хотя зачастую и не попадает в поле нашего зрения. Но нередко на рамы, согласно авторскому замыслу, выносятся определенные знаки и символы, тематически связанные с живописным произведением. В статье речь идет о влиянии символики рамы на восприятие сюжета картины на примере русского искусства второй половины XIX— начала XX в. (В.Г. Перов, И.Н. Крамской, М.В. Нестеров, В.Е. Маковский, Н.Н. Ге).

Ключевые слова: живопись, рама, обрамление, символ, знак, образ, табернакль, ассоциация, христианство.

Frame as an Element of Myth Formation: the Influence of Frame on the Perception of the Image

When recalling any painting, a person usually isn't able to describe its frame. The frame is a sort of phantom: it exists but does not attract our attention. Sometimes painters place on the frames certain signs and symbols which are thematically connected to the painting. The article describes how the frame influences the perception of painting and draws on examples from the Russian paintings of the second half of the XIXth century and the beginning of the XXth century (V.G. Perov, I.N. Kramskoy, M.V. Nesterov, V.E .Makovsky, N.N. Ge).

Keywords: painting, frame, framing, sign, symbol, image, tabernacle, association, Christianity.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Цветные иллюстрации

Д.М. Синичкина.
Образы античных мифов как ключ
к расшифровке позднего творчества Николая Клюева
(стихи Анатолию Яр-Кравченко)

Илл. 1. Тициан Вечеллио. Noli me tangere. Ок. 1514 г. Холст, масло. 110,5x91,9. Национальная Галерея, Лондон. Источник изображения: http://www.wm-painting.ru/MasterPieces/p19_sectionid/16/p19_imageid/3471

Ю.Г. Котариди.
Лики Психеи в литературе западноевропейского романтизма

Илл. 1. Ф. Жерар. Первый поцелуй Амура и Психеи. 1798 г. Холст, масло. 186x132. Лувр, Париж. Источник изображения: http://gallerix.ru/album/Louvre/pic/glrx-312576707

Е.В. Журбина.
Мифологические и символические аспекты картины
Яна Брейгеля Младшего «Аллегория вкуса»

Илл. 1. Ян Брейгель Младший. Аллегория вкуса. Первая половина XVII в. Медь, масло. 59,4x91,4. Собрание К. Мауергауза, Москва. Фотография автора.
Илл. 2. Ян Брейгель Старший. Аллегория вкуса. 1618 г. Холст, масло. Прадо, Мадрид. Источник изображения: http://www.culture.fr/var/culture/storage/images/actualites/musee-expo/festins-de-la-renaissance-au-chateau-royal-de-blois-du-7-juillet-au-21-octobre/47743-1-fre-FR/Festins-de-la-Renaissance-au-chateau-royal-de-Blois-du-7-juillet-au-21-octobre.jpg

Илл. 3. Ян Брейгель Младший. Аллегория вкуса. Дерево, масло. Первая половина XVII в. 87x116,5. ГМИИ. Источник изображения: http://www.arts-museum.ru/data/fonds/europe_and_america/j/1001_2000/4911_Allegoriya_vkusa/index.php?coll=9398

С.В. Соловьева.
Рама как элемент мифотворчества:
влияние рамы на восприятие живописного образа

Илл. 1. И.Н. Крамской. Христос в пустыне. 1872 г. Холст, масло. 180x210. ГТГ. Публикуется с разрешения ГТГ.
Илл. 2. В.Г. Перов. Проповедь в селе. 1861 г. Холст, масло. 69,3x59,3. ГТГ. Публикуется с разрешения ГТГ.
Илл. 3. М.В. Нестеров. Видение отроку Варфоломею. 1889–1890 гг. Холст, масло. 161x214. ГТГ. Публикуется с разрешения ГТГ.
Илл. 4. М.В. Нестеров. Юность преподобного Сергия. 1892–1897 гг. Холст, масло. 251x232. ГТГ. Публикуется с разрешения ГТГ.
Илл. 5. Н.Н. Ге. «Что есть истина?» Христос и Пилат. 1890 г. Холст, масло. 233x171. ГТГ. Публикуется с разрешения ГТГ.

Черно-белые иллюстрации

С.И. Серегина.
Образ распятия в произведениях Андрея Белого, Николая Клюева и Сергея Есенина (1917–1918 гг.)

Илл. 1. С.А. Есенин. Рисунок в автографе «Ключей Марии». Сентябрь–ноябрь 1918 г. 2,1x1,7. Бумага, перо. Местонахождение: Отдел рукописей ИМЛИ РАН (ф. 32, оп. 1, ед. хр. 56, л. 38). Воспроизведение: *Есенин С.А.* Полное собрание сочинение в 7 т. Т. 5. М., 1997. С. 210. Отсканировано там же.

С.В. Соловьева.
Рама как элемент мифотворчества:
влияние рамы на восприятие живописного образа

Илл. 1. И.Н. Крамской. Христос в пустыне. Фрагмент. 1872 г. Холст, масло. 180x210. ГТГ. Публикуется с разрешения ГТГ.
Илл. 2. В.Г. Перов. Проповедь в селе. Фрагмент. 1861 г. Холст, масло. 69,3x59,3. Публикуется с разрешения ГТГ.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Айрапетян Лилия Саркисовна (Москва), аспирантка, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова. Область научных интересов: филология, история латиноамериканской литературы.

Акимова Анна Сергеевна (Москва), кандидат филологических наук, Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН, старший научный сотрудник. Область научных интересов: русская литература XX в., проза поэта, Б. Пастернак, А.Н. Толстой.

Ахмедова Эльнара Теймуровна (Москва), аспирантка, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова. Область научных интересов: британская литература XIX–XX вв.

Балакирева Маргарита Евгеньевна (Москва), аспирантка, Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН; Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», преподаватель. Область научных интересов: сюрреализм, авангард, феноменология восприятия, рецептивная эстетика, орнаментальность.

Брагина Марина Сергеевна (Москва), аспирантка, Российский государственный гуманитарный университет, кафедра сравнительной истории литератур. Область научных интересов: французская литература конца XIX — начала XX в., эпоха декаданса, декадентство в России.

Володина Анастасия Всеволодовна (Москва), аспирантка, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова. Область научных интересов: Фолкнер, литература американского Юга, модернизм.

Волховская Анна Григорьевна (Москва), аспирантка, Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН; Государственный музей А.С. Пушкина, научный сотрудник. Область научных интересов: испанская литература, восприятие русской литературы в Испании и Латинской Америке.

Ганиева Регина Равильевна (Москва), аспирантка, Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН. Область научных интересов: литература Испании XIX–XX вв.

Голубцова Анастасия Викторовна (Москва), кандидат филологических наук, Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН, старший научный сотрудник. Область научных интересов: итальянская литература, итальянский авангард, русско-итальянские литературные связи.

Дыхнова Екатерина Петровна (Санкт-Петербург), магистр филологии, аспирантка, Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН. Область научных интересов: Серебряный век, история русской литературы XIX в., символизм, мифопоэтика, миф.

Журбина Анна Викторовна (Москва), кандидат филологических наук, Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН, старший научный сотрудник. Область научных интересов: античность, Овидий, аллегория, рецепция античности, европейское Средневековье, Возрождение, Рабле, методика преподавания латинского языка.

Журбина Екатерина Викторовна (Москва), искусствовед, Частная коллекция К.Ю. Мауергауза, куратор. Область научных интересов: искусство античности, искусство Средних веков, старые мастера.

Зеленин Даниил Андреевич (Москва), аспирант, Российский государственный гуманитарный университет. Область научных интересов: поэтика эмблемы, литература эпохи Возрождения и барокко, поэтика визуальности.

Золина Дарья Валерьевна (Москва), аспирантка, Московский педагогический государственный университет, кафедра русской литературы. Область научных интересов: русская литература XX в.

Зусева-Озкан Вероника Борисовна (Москва), доктор филологических наук. Область научных интересов: литература модернизма и постмодернизма, компаративистика, историческая поэтика, автометарефлексия в литературе.

Извозчикова Екатерина Андреевна (Москва), магистр филологии, аспирантка, Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН. Область научных интересов: история русской литературы XX в., А.Н. Толстой, русская эмиграция, текстология.

Кастрель Вера Дмитриевна (Москва), кандидат филологических наук, Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН, старший научный сотрудник. Область научных интересов: сравнительно-историческое литературоведение, английская и русская литература рубежа XIX–XX вв., «вечные герои», беллетристика как литературный феномен и исторический источник.

Ким Юлия Витальевна (Москва), аспирантка, Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН. Область научных интересов: метафикциональность, академический роман, современная британская и американская литература.

Коконова Виктория Борисовна (Москва), аспирантка, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, кафедра истории зарубежной литературы. Область научных интересов: зарубежная литература Средних веков и романтизма.

Котариди Юлия Георгиевна (Москва), кандидат филологических наук, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, доцент кафедры истории зарубежной журналистики и литературы факультета журналистики; Гуманитарный институт телевидения и радиовещания им. М.А. Литовчина, доцент кафедры теории и истории культуры. Область научных интересов: мифопоэтика, компаративистика.

Леонавичус Анна Витальевна (Москва), аспирантка, Российский государственный гуманитарный университет, кафедра истории русской классической литературы. Область научных интересов: история русской литературы XIX–XX вв., частные хронотопы русской литературы, типы и функции хронотопа бала в русской и мировой литературе XIX–XX вв.

Москаленко Ольга Александровна (Севастополь), Севастопольский государственный университет, старший преподаватель. Область научных интересов: испанская литература, деконструкция мифа, теория архетипов.

Неклюдова Ольга Александровна (Москва) кандидат филологических наук, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, преподаватель отделения дополнительного образования филологического факультета. Область научных интересов: история русской литературы XX в., творчество М. Булгакова, В. Каверина, сравнительное литературоведение.

Патронникова Юлия Сергеевна (Москва), кандидат философских наук, Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН, старший научный сотрудник; Московский государственный строительный университет, старший преподаватель кафедры истории и философии. Область научных интересов: история философии, итальянская культура Возрождения.

Серегина Светлана Андреевна (Москва), кандидат филологических наук, Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН, старший научный сотрудник. Область научных интересов: русская литература первой четверти XX в., творчество С.А. Есенина, Н.А. Клюева, А. Белого.

Симонова Ольга Алексеевна (Москва), кандидат филологических наук, Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН, старший научный сотрудник. Область научных интересов: русская литература конца XIX — начала XX в., женские журналы, массовая литература, детская литература.

Синичкина Дарья Михайловна (Париж, Франция), аспирантка, университет Сорбонна. Область научных интересов: история русской литературы XX в., Н. Клюев.

Соловьева Светлана Владимировна (Москва), Государственная Третьяковская галерея, научный сотрудник; Государственный институт искусствознания, соискатель. Область научных интересов: живопись второй половины XIX — начала XX в.

Тишкова Ольга Геннадьевна (Тамбов), аспирантка, Тамбовский государственный университет им. Г.Р. Державина, кафедра русской и зарубежной литературы. Область научных интересов: русская литература первой половины XX в.

Черепанов Даниил Дмитриевич (Москва), Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, преподаватель. Область научных интересов: немецкая литература XIX и XX вв., немецкий романтизм.

ABOUT THE AUTHORS

Akhmedova Elnara (Moscow), postgraduate student, Lomonosov Moscow State University. Research interests: 19th and 20th century British literature.

Akimova Anna (Moscow), candidate of Philology (Ph. D.), Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Senior researcher. Research interests: Russian literature of the 20th century, comparative literature, Boris Pasternak.

Ayrapetyan Liliya (Moscow), postgraduate student, Lomonosov Moscow State University. Research interests: philology, history of Latin American literature.

Balakireva Margarita (Moscow), postgraduate student, Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences; Higher School of Economics, National Research University (HSE). Research interests: surrealism, avant-garde, phenomenology of perception, reader-response criticism, ornament studies.

Bragina Marina (Moscow), postgraduate student, Russian State University for the Humanities. Research interests: French fin-de-siècle literature, Decadence in France at the end of the 19th century, Decadence in Russia at the beginning of the 20th century.

Cherepanov Daniil (Moscow), Lomonosov Moscow State University, Department of History of Foreign Literatures, Lecturer. Research interests: German Literature of the 19th and 20th centuries, German literary Romanticism.

Dykhnova Ekaterina (Saint-Petersburg), Master of Philology, postgraduate student, Institute of Russian Literature «Pushkinsky Dom» of the Russian Academy of Sciences. Research in-

terests: history of Russian literature of the 19th century, the Silver Age, symbolism, poetics of the myth.

Ganieva Regina (Moscow), postgraduate student, Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences. Research interests: Spanish Literature of the 19th and 20th centuries.

Golubtsova Anastasia (Moscow), candidate of Philology (Ph. D.), Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Senior researcher. Research interests: Italian literature, Italian avant-garde, Russian-Italian literary relations.

Izvozchikova Ekaterina (Moscow), Master of Philology, postgraduate student, Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences. Research interests: history of Russian literature of the 20th century, A.N. Tolstoy, Russian emigration, textual criticism.

Kastrel Vera (Moscow), candidate of Philology (Ph. D.), Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Senior researcher. Research interests: comparative literature/history studies, English and Russian literature at the turn of the 20th century, mythological figures in world literature, belles-lettres of given periods as a literary phenomenon and a historical source.

Kim Yulia (Moscow), postgraduate student, Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences. Research interests: metafiction, the academic novel, contemporary British and American literature.

Kokonova Viktoria (Moscow), postgraduate student, Lomonosov Moscow State University, Department of History of Foreign Literatures. Research interests: medieval and Romantic literature.

Kotaridi Julia (Moscow), candidate of Philology (Ph. D.), Lomonosov Moscow State University, Department of Foreign Journalism and Literature, Assistant Professor. Research interests: comparativistics.

Leonavichus Anna (Moscow), postgraduate student, Russian State University for the Humanities, Department of History of Russian Literature. Research interests: the history of Russian

literature of the 19th and 20th centuries, special chronotopes of Russian literature, types and functions of the chronotope of the ball in Russian and world literature of the 19th and 20th centuries.

Moskalenko Olga (Sevastopol), Sevastopol State University, Senior lecturer. Research interests: Spanish literature, myth deconstruction, theory of archetypes.

Neklyudova Olga (Moscow), candidate of Philology (Ph. D.), Lomonosov Moscow State University, Department of Further Education. Research interests: history of Russian literature of the 20th century, Mikhail Bulgakov, Veniamin Kaverin, comparative studies.

Patronnikova Yulia (Moscow), candidate of Philology (Ph. D.), Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Senior researcher; Moscow State University of Civil Engineering, Senior Lecturer. Research interests: history of philosophy, Italian culture of Renaissance.

Seregina Svetlana (Moscow), candidate of Philology (Ph. D.), Institute of World literature of the Russian Academy of Sciences, Senior researcher. Research interests: Russian literature of the first half of the XX th century, the works by A. Bely, N. Klyuev, S. Yesenin.

Simonova Olga (Moscow), candidate of Philology (Ph. D.), the Institute of World Literature of the Russian Academy of Science, Senior researcher. Research interests: Russian literature of the Silver Age, women's magazines, mass literature, children's literature.

Sinichkina Daria (Paris, France), postgraduate student, Sorbonne University. Research interests: history of Russian literature of the 20th century, Nikolai Klyuev.

Solovjeva Svetlana (Moscow), State Tretyakov Gallery, Department of Painting of the second part of the 19th century — the beginning of the 20th century; postgraduate student, State Institute of Art History. Research interests: painting of the second part of the 19th century — the beginning of the 20th century.

Tishkova Olga (Tambov), postgraduate student, Tambov State University named after G.R. Derzhavin, Department of Russian

and Foreign Literature. Research interests: Russian literature of the first half of the 20th century.

Volkhovskaya Anna (Moscow), State A.S. Pushkin museum, researcher; postgraduate student, Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences. Research interests: Spanish literature, perception of Russian literature in Spain and Latin America.

Volodina Anastasia (Moscow), postgraduate student, Lomonosov Moscow State University, Department of Foreign Literature. Research interests: Faulkner, literature of the Old South, modernism.

Zelenin Daniil (Moscow), postgraduate student, Russian State University for the Humanities, Department of Theoretical and Historical Poetics. Research interests: emblem poetics, Renaissance and Baroque literature, visual studies.

Zhurbina Anna (Moscow), candidate of Philology (Ph. D.), Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Senior researcher. Research interests: Antiquity, Ovid, allegory, Middle Ages and Renaissance reception of Antiquity, European Middle Ages, Renaissance, Rabelais, methods of teaching Latin language.

Zhurbina Ekaterina (Moscow), art historian, private collection of Konstantin Mauergauz, curator of the collection. Research interests: antiquity art, medieval art, Old Masters paintings and drawings.

Zolina Daria (Moscow), postgraduate student, Moscow State Pedagogical University, Department of Russian Literature. Research interests: Russian literature of the 20th century.

Zuseva-Özkan Veronika (Moscow), Doctor of Philology. Research interests: modern and postmodern fiction, comparative studies, historical poetics, self-reflexive literature.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ*

Абовиль Ж. де 344
Аввакум Петров, протопоп 87
Август Октавиан 338
Аверин Б.В. 316
Аверинцев С.С. 338, 340
Агриппа Неттесгеймский 344
Азадовский К.М. 96
Айрапетян Л.С. 6, 99, 174
Акимова А.С. 7, 195, 284
Александр I 166, 172
Александр III 354
Александра Федоровна (императрица, жена Николая II) 299
Алексей (царевич, сын Петра I) 7, 196, 198, 200, 204
Алкивиад 94
Алмейда Гаррет Ж.-Б. 6, 100–109
Альберти Д.Л.Б. 336
Альбрехт VII Австрийский 343
Альчиато А. 331–333, 335, 336
Амфитеатров А.В. 7, 198, 200, 204, 205
Анакреонт 83, 242, 248
Андреев М.Л. 24
Анненков П.В. 172
Анненский И.Ф. 7, 57, 59, 64, 216, 217, 226, 228, 233, 238, 239, 241, 242, 245–250
Ано В. 339
Антокольский П.Г. 64
Антоновский Ю.М. 249
Аполлодор 217, 226
Апулей 11–14, 16, 19, 37, 39, 40, 42, 43, 57
Апухтин А.Н. 234
Арагон Л. 135, 136, 138
Аристотель 37, 334
Аристофан 47
д'Арк Ж. 48
Арсентьева Н.Н. 165
Архангельская И.Б. 152
Асмус В.Ф. 54
Афанасьев А.Н. 295, 316
Ахмедова Э.Т. 6, 99, 110
Ашимбаева Н.Т. 248
Багно В.Е. 198, 204
Байетт А.С. 6, 184, 186, 188, 189, 191, 192
Байрон Дж. Г. 43, 44
Балакирева М.Е. 6, 99, 132
Балла О. 319, 326
Бальзак О. де 48,
Бальмонт К.Д. 57, 233, 237, 248, 300
Батай Ж. 136, 140
Бахтин М.М. 160, 162, 294
Башмакова Л.П. 152
Беатриса Португальская 105
Беатриш см. *Беатриса Португальская*
Бевервейк И. 345
Бедный Демьян 93
Белинский В.Г. 267
Белокриницкая С.С. 33
Белый Андрей 7, 57, 222, 226, 262–268, 270–272, 276–282
Бенак А. 134
Бернштейн Н.Д. 222
Бетховен Л. ван 236, 267

* Составила А.В. Леонавичюс.

Бидерманн Г. 248
Бир Р. 130
Бирд У. 145
Бицилли П.М. 314, 316
Блок А.А. 5, 57, 66–75, 87, 96
Богданов Н.Н. 248
Богданов-Бельский Н.П. 93
Богданович И.Ф. 38
Бодлер Шарль 231, 248
Боккаччо Д. 23
Боккия А. 334
Борниц Я. 335
Борромео Ф. 343
Борромини Ф. 157
Бостром А.А. 300
Брагина М.С. 5, 9, 46
Брагинская Н.В. 340
Браудо Е.М. 222, 226
Брейгель П. Младший 343
Брейгель П. Старший (Мужицкий) 343
Брейгель Я. Старший (Бархатный) 343, 344, 347
Брейгель Я. Младший 8, 342–347
Брентано К. 33
Бретон А. 136, 137, 139
Брихнечев И. 268, 280
Бруно Дж. 332
Брюно А. 223
Брюсов В.Я. 5, 7, 56, 57, 59–65, 71, 74, 206, 208–215, 224–227, 233, 237, 248, 300
Бугаев Б. см. *Белый Андрей*
Бульвер-Литтон Э. 117
Бухштаб Б.Я. 249
Бэкон Ф. 336
Бюхнер Г. 299
Вагнер Р. 207, 222, 226, 304
Вакенродер В.Г. 27, 30, 33, 34
Вергилий П. 11, 116, 117
Веригина В.П. 67, 68, 71, 74, 75
Виардо П. 167
Виктор-Эммануил II 156
Винкельман И.И. 41
Виноградова Л. Н. 316
Виролайнен М.Н. 172
Висенте Ж. 102
Водолазкин Е.Г. 7, 318–320, 323, 324, 326, 327
Володина А.В. 6, 99, 144
Волохова Н.Н. 73, 75
Волховская А.Г. 6, 99, 164
Волошин М.А. 300
Вольф Х. 222
Воронова О.Е. 280
Воронцов М.С. 166
Воронцова Е.К. 165–167, 170
Вранеш А. 281
Вроон Р. 280
Врубель М.А. 93, 94
Выспяньский С. 223
Гаевский В.П. 166, 172
Гальцова Е.Д. 138, 139, 142
Гамсун К. 88
Ганиева Р.Р. 6, 99, 120
Гарибальди Дж. 155–157
Гарнин В.П. 96, 281
Гарсиа Лорка Ф. 5, 76–83, 85, 169, 170, 172
Ге Н.Н. 355, 357
Гейне Г. 41, 43, 44, 197, 198, 205, 230, 312
Генрих IV 303
Гераклит 232
Гермий Александрийский 15, 17
Геродот 57
Гесиод 78, 83
Геснер К. 339
Гете И. 198, 204, 230, 248
Гёру У. 339
Гиппиус З.Н. 237, 248
Глухова Е.В. 280
Гнедич Н.И. 242
Гнедич Т.Г. 43
Гоголь Н.В. 267, 324, 325
Голубцова А.В. 6, 99, 154
Гольдмарк К. 223
Гольдштейн С.Н. 349, 350, 356
Гомер 37, 78, 87, 217, 226
Гор см. *Гораполлон*
Гораполлон 336, 337
Горелик Л.Л. 285, 294

Горький М. А. 3, 285
Готье Т. 52
Гофман Э.Т.А. 38, 44, 230, 237, 243, 248
Грабарь-Пассек М.Е. 226
Григорьев Б.Д. 93
Григорьева Е.Г. 340
Гримова О.А. 61, 64
Гринякин Н.М. 282
Громова Л.Д. 280
Гумилев Н.С. 7, 212–215, 221–227, 300
Гуревич А.Я. 175, 182
Гюго В. 102, 231, 248
Данте А. 63, 115, 117, 159, 161, 258
Дантон Ж.Ж. 299, 303
Дарио Р. 77
Державин Г.Р. 231, 248
Деснос Р. 135, 136, 138
Дехтяренок А.В. 200, 204
Джефферсон Т. 145
Джири П. 101
Диккенс Ч. 117
Диотима 52
Достоевский Ф.М. 248, 267, 304
Дрезеке Ф. 223
Дыхнова Е.П. 7, 195, 252
Дюма А. 102
Дюрер А. 229
Дюшан М. 136, 139
Елизавета I (королева Англии) 337, 338
Есенин С.А. 7, 92, 262, 263, 265, 266, 268, 270–274, 276–282
Есипов В.М. 172
Жирмунский В.М. 32, 33
Жуан I (король Португалии) 105
Жуан VI (король Португалии) 101
Жуковский В.А. 87, 167, 172, 236
Жуковский П.В. 167
Жулавский Е. 38
Журбина А.В. 5, 9, 10
Журбина Е.В. 8, 329, 342
Зализняк А.А. 295
Замятин Е.И. 285
Захаров А.Н. 280
Зеленин Д.А. 8, 329, 330
Зелинский Ф.Ф. 57, 64
Зенкин С.Н. 142
Зиновьева-Аннибал Л.Д. 257
Злыднева Н.В. 248
Золина Д.В. 5, 9, 56
Зоргенфрей В.А. 221
Зусева-Озкан В.Б. 7, 195, 206
Зусман В.Г. 295
Ибаньес В.Б. 6, 120–123, 125, 126, 128–131
Иванов Вяч.Вс. 294, 295
Иванов Вяч.Ив. 7, 57, 67, 69, 71, 74, 75, 87, 96, 238, 248, 252–261, 285
Иванов-Разумник Р.В. 264–266, 271, 281
Изабелла Клара Евгения 343
Извозчикова Е.А. 7, 195, 298
Ильина Н.А. 124, 130
Иоанн Богослов 353
Иоанн Златоуст 352, 353, 356
Ирвинг В. 198
Ичин К. 281
Йорданс Я. 346
Кальдерон П. 38
Камерарий И. 339
Камоэнс Л. де 102
Каратыгин В.Г. 222, 226
Кардиа К. 281
Карузерс У.А. 145
Касаткина Н.Г. 44
Кастрель В.Д. 7, 195, 196
Квинт Смирнский 217, 226
Кейбл Дж. 145
Кеннеди Дж.П. 145, 152
Кервер Ж. 337
Керлот Х.Э. 229, 248
Ким Ю.В. 6, 99, 184
Китс Дж. 39–41, 43, 44
Кихней Л. 249
Клейст Г. фон 207, 217, 219, 221–226
Клинг О.А. 285, 295
Клюев Н.А. 5, 7, 86–88, 90, 92–97, 262, 263, 265–270, 276, 279–282

Клюс Э. 75
Коган В.А. 172
Коген Г. 294
Козлова С.И. 22, 24
Козловский А.А. 280
Козубовская Г.П. 260
Коконова В.Б. 6, 99, 100
Колонна Ф. 5, 18, 19, 22–25
Колумб Х. 321
Кольридж С.Т. 43
Комиссаржевская В.Ф. 67
Константин Великий 338
Коррозе Ж. 335
Котариди Ю.Г. 5, 9, 36
Кофман А.Ф. 182
Кошечкин С.П. 280
Крамской И.Н. 349–351, 356, 357
Крандиевская Н.В. 302, 306
Кружков Г.М. 40
Крыжановская М.Я. 281
Кузмин М.А. 285
Кузнецов А.Е. 14, 16
Кузьмищева Н.М. 281
Кумпан К.А. 249
Куняев С.С. 281
Куорлс Ф. 334, 337
Лавров А.В. 67, 72, 75, 280, 281
Лафонтен Ж. де 38
Ле Фаню Дж. Ш. 117
Лебедева О.Б. 172
Левин Ю.И. 323, 326
Левонтина И.Б. 295
Лейтнер И. 130
Леконт де Лиль Ш.М.Р. 215–217
Леонавичус А.В. 5, 9, 66
Леонтьева И.П. 340
Лермантов В. 249
Лермонтов М.Ю. 267
Лесневский С.С. 281
Лившиц Б.К. 231
Лившиц Е. 279
Линцер Р. 130
Лихачев Д.С. 320
Лобачевский Н.И. 152
Лодж Д. 186
Локс К.Г. 285
Лонг 90
Лонгфелло Г.У. 87
Лосев А.Ф. 44, 58, 64
Лотман М.Ю. 140, 295
Лохвицкая М.А. 236, 249
Лука (евангелист) 353
Льюис К.С. 38
Мазер К. 166
Маквей Г. 281
Маковский В.Е. 354, 357
Маковский М.М. 293, 295
Максимов В.М. 93
Максимов Д.Е. 248
Максимов С.В. 316
Малерба Л. 6, 154–160, 162
Малмстад Дж. 280, 281
Мандельштам О. Э. 57, 96, 295
Мануэл I 103, 108
Мария-Антуанетта 299
Марк, евангелист 353
Марфельд Р.Р. 354
Маршак С.Я. 41
Матта Р.С. 136, 139
Матфей, евангелист 353
Мауергауз К.Ю. 342, 344, 346, 347
Маури П. 160
Мейерхольд В.Э. 68
Мекш Э. Б. 96
Мелеагр Гадарский 37
Мелетинский Е.М. 133, 142
Мельников-Печерский П.И. 96
Мендес К. 223
Менестрие К.Ф. 332, 338
Мережковский Д.С. 7, 196, 198–200, 203–205, 236, 249
Мериме П. 198
Меркулова В.А. 356
Мещерский А.И. 231
Микеланджело Буонарроти 267
Мильтон Дж. 114
Минц З.Г. 73, 75, 200, 204, 320, 326
Миримский И.В. 248
Михайлов А.А. 281
Михайлов А.И. 281
Мольер Ж.Б. 38
Морозова И.В. 152

Морозова М.К. 280
Морозова Т. 320, 326
Москаленко О.А. 5, 9, 76
Мур Т. 198
Мэйкин М. 96
Мюра М. 135
Мюссе А. де 230
Назиров Р.Г. 197, 198, 204
Нащокин П.В. 166
Неклюдова О.А. 7, 195, 318
Некрасов Н.А. 93
Нестеров М.В. 354, 355, 357
Нитраур Э. 316
Ницше Ф. 61, 67–75, 139, 157, 202, 249, 264
Новалис 253, 258, 261
Овидий П.Н. 19, 48, 57, 89
Ожегов С.И. 295
Окутюрье М. 290, 295
Оленина-д'Альгейм М.А. 222
Ортега-и-Гассет Х. 123, 130
Оттингер Д. 133
Павлова Т.В. 281
Паперный В.М. 67, 75
Параден К. 338
Паркаев Ю.А. 281
Пас О. 176, 178
Паскаль Б. 229
Пастернак Б.Л. 7, 248, 284, 285, 288, 289, 292, 294–297
Патронникова Ю.С. 5, 9, 18
Пейдж Т.Н. 145
Пеладан Ж. 5, 46–48, 50–55
Переда А. де 229
Перейра Н.А. 105, 107
Перов В.Г. 352, 353, 356
Перро Ш. 230
Перьер Г. де ла 335
Петр I 7, 196, 198–200, 204, 205, 299
Петрарка Ф. 325, 327
Пичем Г. 333
Платон 14–17, 31, 37–40, 42, 47, 48, 52, 54, 55, 57, 79, 94, 96, 129
Платонов А.П. 323, 324, 326, 327
Плиний старший 19
По Э.А. 42, 43, 230, 231, 249
Полициано А. 23, 24
Полонский Я.П. 234, 249
Посидипп из Пеллы 37
Пракситель 332
Прокушев Ю.Л. 280, 281
Проскурин С.Г. 295
Протопопова И.А. 340
Пушкин А.С. 6, 91, 164–173, 198, 204, 232–234, 236, 240, 246, 249, 250, 258–261, 267, 324, 346
Рачинский И. 222
Рибейру Б. 102
Римский-Корсаков Н.А. 304
Робеспьер М.Ф.М.И. де 303
Роллан Р. 222
Ромм М.Д. 172
Рубенс П.П. 343
Рэнсом Д.К. 145
Савченко Т.К. 281
Сад Д.А.Ф. де 139
Садков В.А. 346
Самбук И. 338
Самоделова Е.А. 280
Сапожков С.В. 249
Сведенборг Э. 112, 114
Свенцицкий В.П. 268
Святополк-Мирский Д.П. 285
Сегал Л. 78
Семенова С.Г. 281
Сент-Экзюпери А.М.Ж.-Б. де 324
Сервантес М. де 185
Серегина С.А. 7, 195, 262, 281
Сильвестр II 199
Симеони Г. 338
Симий Родосский 337
Симмс У.Г. 145, 152
Симонова О.А. 7, 195, 228
Синичкина Д.М. 5, 9, 86
Скороходов М.В. 281
Скотт В. 148
Смирнов И.П. 239, 249
Соколов Б.М. 24
Сократ 14, 52, 94, 267
Соловьев В.С. 57, 255, 258, 261
Соловьева С.В. 8, 329, 348
Сологуб Ф.К. 221, 226

Солнцева Н.М. 198, 204
Спивак М.Л. 281
Срезневский И.И. 295
Ставров П. 314, 316
Стаций П.П. 11
Степанов Ю.С. 295
Стокер Б. 117
Субботин С.И. 273, 280–282
Суньиги Х.Э. 6, 164–171, 173
Сю Э. 102
Сюэцинь Ц. 177
Такер Дж. 145
Тамюли А. 133
Тарасов О.Ю. 350, 356
Татаринова И.С. 230
Творожников И.И. 93
Тейт А. 145
Тертерян И.А. 103, 108
Тик Л.И. 27–30, 32, 34
Тименчик Р.Д. 212, 226
Тициан В. 92, 93, 95
Тишкова О.Г. 7, 195, 308
Ткачева Н. 249
Толстая Е.Д. 306
Толстой А.Н. 7, 285, 298–307
Толстой И.И. 130
Толстой Л.Н. 267
Томпсон С. 197
Топоров В.Н. 158, 161
Третьяков П.М. 350
Тургенев И.С. 165, 167, 172, 234
Туринцев А.А. 285
Тютчев Ф.И. 93, 233, 234, 236, 237, 249, 250, 254, 256–261
Тэффи Н.А. 7, 308–310, 312–317
Уиллет Э. 337
Уитни Д. 333
Уоррен Р.П. 145
Утрехт А. ван 229
Ушаков А.М. 280
Фазанини Ф. 336
Фарыно Е. 285, 289, 291, 295
Фасмер М. 295, 296
Фасс Б. 198
Федоров А.В. 249
Федотов Г. 326
Фельдман Е.Д. 39
Фернанду I (король Португалии) 105
Фет А.А. 234, 249, 254–256, 259–261
Филострат 332
Фихте И.Г. 38
Флейшман Л.С. 285, 296
Фокс К. 111
Фокс Л. 111
Фокс М. 111
Фолкнер У. 6, 144–153
Фофанов К.М. 234, 249
Фрейд З. 141, 187
Фрейденберг О.М. 226
Фрэзер Дж.Дж. 130
Фульгенций Ф.П. 5, 10–15, 17
Фуэнтес К. 6, 174, 176, 177, 179, 182, 183
Хайме III (король Майорки) 125
Харви К. 337
Хармид 94
Хатчен Л. 185, 192
Хвольсон Д.А. 166
Хейз Г. 11
Хельм Р. 11
Херемон 336
Хёйзинга Й. 334
Хилл Дж. 110
Хлодовский Р.И. 23, 24
Христофорова Н. 87
Хьюм Д.Д. 112–114
Хэвис Г.Р. 112
Хюбнер К. 104, 108, 133, 142
Цветаева М. И. 57, 207
Чавчанидзе Д.Л. 27, 33
Чеботаревская А.Н. 221, 226
Черепанов Д.Д. 5, 9, 26
Чубаров И.М. 137, 142
Шампань Ф. де 229
Шамсонов С.М. 130
Шапарова Н.С. 296
Шведова Н.Ю. 295
Швецова Л.К. 282
Шекспир У. 48, 198
Шеллинг Ф.В.Й. фон 38
Шенье-Жандрон Ж. 133
Шиллер И.К.Ф. фон 253

Шимановский К. 223
Шлегель А.В. 41
Шлегель Ф. 41
Шмелев А.Д. 295
Шольц В.Б. 168
Шотеллий Г. 335
Шоуолтер Э. 185
Шпенглер О. 302, 306
Штейнер Р. 264
Штёкляйн П. 30
Шубникова-Гусейнова Н.И. 281
Шюре Э. 57, 64, 282
Шюрэ Э. см. *Шюре* Э.
Щеголев П.Е. 172
Щербаков Р.Л. 212, 226
Щербатов М.Л. 350
Эзоп 332, 333
Эйхенбаум Б.М. 249
Эйхендорф Й. фон 5, 26, 27, 29–34, 198
Эко У. 319, 326
Элиаде М. 111, 113, 118, 175, 177, 182
Эллис 231
Эмонт Н. 54
Энгельке А.А. 130
Энрикеш А. 104
Эпштейн М.Н. 198, 204
Эразм Роттердамский 335
Эредиа Ж.М. де 223
Эренбург И.Г. 300, 301, 306
Эриццо С. 338
Юсов Н.Г. 280, 281
Якобсон Р.О. 198, 204
Ямпольский М.Б. 161
Яр-Кравченко А.Н. 5, 86, 88, 91–94, 96
Ященко А.С. 304

Alciat A. 340
Almería L.B. 172
Almeida Garrett J. 108
Amossy R. 142
Apuleius 16
Aragon L. 142
Benac H. 142
Breton A. 142
Breton J.J. 54
Breughel J. d. Elder 346
Breughel J. d. Jungere 346
Byatt A.S. 191
Canellis A. 16
Chénieux-Gendron J. 142
Clebert J.-P. 142
Daly P.M. 340
Dronke P. 16
Drysdall D.L. 331, 340
Duchamp M. 142
Eichendorff J. von 33
El Hamdi 142
Emont N. 54
Ertz K. 346
Ésope 333
Fass B. 204
Flora J.M. 152
Förster R. 16
Fuentes C. 182
Fulgence F.P. 16
Fulgentius F.P. 16
Fulgenzio F.P. 16
García Lorca F. 84
García Lorca Fr. 84
Garrett A. J. 108
Geary P.J. 108
Golan R. 142
Hays G. 16
Helm R. 16
Hesíodo 79
Hill E.K. 340
Hill J. 117
Home D.D. 117
Hutcheon L. 191
Ibáñez Blasco 130
Kleist H. von 226
Korsmeyer C. 346
Laurant et V. 54
Leconte de Lisle 226
Maitre H. le 16
MacKethan L.H. 152
Malerba L. 161
Mann W. 117
Matta R. 142
Mattiacci S. 16
Mauri P. 161

Menestrier P.C. 340
Milton J. 117
Moreschini C. 16
Murat M. 142
Nettesheim von H.C.A. 346
Ottinger D. 142
Paz O. 182
Peladan J. 54
Piro A.Di. 16
Prosperetti L. 346
Pushkin A.S. 165, 168, 172
Röhrig J 282
Rubio E. 142
Showalter E. 191
Stöcklein P. 33
Stramaglia A. 16
Tamuly A. 142
Thompson S. 204
Thynne F. 332
Tieck L. 33, 226
Wackenroder W.H. 33
Wallis E.W. 117
Wallis M.H. 117
Zúñiga J.E. 172

УКАЗАТЕЛЬ ЛИТЕРАТУРНЫХ И МИФОЛОГИЧЕСКИХ ПЕРСОНАЖЕЙ*

Аверкий 325
Авраам 324
Аврора 81
Агамемнон 147
Адам 13, 51, 114, 321
Адонис 58
Актеон 12
Алда 107
Александр Великий (Македонский) 320
Алёнушка 88
Алкиона 135
Алфей 12
Амброджо 325
Амето 23
Амур 5, 10–14, 17, 37–41, 43, 81
Анастасия 324
Андрей Цареградский Св. 254
Андрогин 5, 46–55, 79, 149, 285
А-нель 178–181
Антар 48, 49
Антихрист 198–200, 203, 204
Аполлон 20, 58, 80, 222, 226, 236, 242
Аргонавты 57, 80
Арей 218
Аретуза 12
Арсений 320–322, 324, 325
Артемида см. *Диана*
Астарта 42
Атлан-Феррара Габриэль 177, 178, 180
Атлант 20
Аттис 58
Афродита 20, 42, 78–80, 82, 83
Ахилл 14, 217–221, 223, 334
Баба-Яга 312
Беатриче 115, 159, 160, 258
Бебе Кадум 136
Бэйли Мод 186–188, 190
Беллерофонт 21
Берглингер Йозеф 27, 28
Бибендум 136
Бог 13–15, 20, 38, 69, 114–116, 123, 157, 224, 350, 352, 355
Богородица 78, 199, 254, 255, 258
Богоматерь см. *Богородица*
Божья Матерь см. *Богородица*
Бон Чарльз 148, 150, 151
Бонд Джим 151
Борей 14, 15, 17
Брунгильда 208–209, 215–217, 224, 225, 227
Брюнхильда см. *Брунгильда*
Будда 129
Бьянка 31
Ваз Фернан 105–107
Вакх 332
Вакханки 63
Варлаам Керетский 322
Варфоломей см. *Сергий Радонежский Св.*
Василий Блаженный 322, 323
Ведьма 7, 308, 309, 314, 316
Венера 5, 12–14, 20, 21, 23, 26–34, 78–83, 85, 197–200, 203, 205
Венера Милосская 78

* Составила А.В. Леонавичюс.

Виолетта (Валери) 180
Вощев 323
Вулкан 19
Вулф Фергус 190
Гавриил 89
Гадань 49
Галатея 78
Гектор 221
Гелиос 58
Генрих фон Офтердинген 254, 258
Геракл 20, 21, 49, 50, 55
Гераклида 49, 50
Геркулес см. *Геракл*
Гермафродит 48, 53
Гиомар 106
Глюк 38, 39, 44
Гудрун 216
Гунтер 215
Дафна 20
Двойник 50, 124, 272, 292, 304
Дева-воин 7, 206–208, 211, 213, 215, 217, 218, 224
Деифоб 116, 219
Деметра 20
Джим 186
Диана 50, 55, 200
Диаш Фройлан 106, 107
Дидона 21
Диона 78
Дионис 20, 57–59, 68, 70, 71, 73, 75, 124, 199
Дракон 20, 175, 198
Друд Эдвин 117
Дьявол 124, 201, 202, 225, 229
Ева 114, 321
Европа 12
Единорог 92
Елеазар 324
Епанчин Александр 303–305
Епифаний 254, 255
Ёрмунганд 175
Живаго (Громеко) Антонина Александровна 288
Живаго Юрий Андреевич 288
Загрей — см. *Дионис*
Задера Адольф 302
Заратустра 67, 69, 71, 72, 75, 231, 249
Зевс 78
Зигфрид 209, 215, 217, 325
Золушка 230
Ибикус см. *Невзоров Семен Иванович*
Иванов Назар 300
Иегова 255
Икар 321, 322
Исида 253, 254, 257
Иуда 276
Ифигения 21
Иштар 47, 53
Каин 279
Калипсо 197
Кассандра 147, 148
Кентавр 96
Кецалькоатль 176
Кипарис 20
Кихот Дон 169, 185
Климена 20
Клитемнестра 21, 148
Клити 147, 148, 151
Коатликуэ 176
Козел 83
Колдфилд Роза 146, 147, 150
Колдфилд Эллен 150
Корнеля 310–315
Красная Шапочка 81
Красотка Розина 156
Кристиан 29, 30
Ксения Петербургская 322
Купидон 13, 15, 20, 21, 80
Лавр 7, 318–321, 323–327
ЛаМотт Кристабель 186–191
Ланселот 148, 187, 188
Лаура 325, 327
Леди из Шалотт 187, 188
Лелио 23
Лель 90
Леонид 332
Лешачиха 310, 313, 317
Лорелея 312, 313
Люверс Женя 7, 284–292, 294, 297
Магомет 129
Мадонна Сикстинская 255

Макарий 93
Маргалида 127
Мария см. *Богородица*
Мария Магдалина 92, 95
Марс 20
Марфа и Мария 95
Мауро 23
Медный Всадник 198
Мелеагр 21
Мелеагриды 21
Мелюзина 190
Меркурий 20
Мессия 266
Мефистофель 230
Митчелл Роланд 186, 188, 190
Михаил Архангел 49
Моисей 129
Мопен Мадмуазель де 52
Мошка 314, 315
Мургния 23
Мурр 248
Нарцисс 88, 96
Невзоров Семен Иванович 301, 302
Небо 50–53
Не-эль 178–180
Незнакомка 156
Нибелунги 207, 215–217, 225
Никандр 322
Нина 48, 49
Нис Мегарский 21
Один 136, 209
Одиссей 80, 197, 302
Озирис см. *Осирис*
Онегин Евгений 91
Осирис 58, 114
Орифия 14, 15, 17
Орфей 57–65
Падуб Рэндольф Генри 186, 188–190
Падуб Эллен 187
Пан 82, 83, 92–96
Папа Римский 157
Пелей 14
Пентесилея 207, 217–224, 226, 227
Пепсикоатль 176
Перейра Нуну Алвареш 105, 107
Перстчет Бланш 189
Петр, апостол 276
Пигмалион 322
Полифил 5, 18–20, 22–25
Полия 20, 21, 23
Поморцев Михаил Михайлович 302–305
Понтий Пилат 356
Прада Инес 6, 174, 177, 180–183
Прекрасная Дама 30–32
Протоэ 220
Психея 5, 10, 11, 13–15, 17, 23, 36–45
Раймунд 29, 30
Рем 90
Риво Антуан 301
Русалка 310–314, 317
Рязань Поль де 50–53
Сабазий 58
Сарра 324
Сатир 83, 94, 344, 345
Сатпен Генри 149, 150
Сатпен Джудит 146, 150
Сатпен Томас 147, 150, 151
Сверхчеловек 139
Себастьян 93
Сергий Радонежский Св. 354, 355
Сигурд 215–217
Сирены 80
Сихей 21
Скилла 21
Собрайл Мортимер 189
Солнценосец 266, 267
София Св. 255, 258
Спаситель см. *Христос*
Супермен 139
Сфенебея 21
Тадеуш 324
Тангейзер 27–30, 34, 197
Теннисон 187, 188
Терсит 217
Тесей 20
Титан 88
Титаны 58, 96
Тифон 20
Тихон 200
Торен Поль 302

Троица 115, 116, 202
Уриил 114
Устин см. *Арсений*
Устина 320, 322
Фавн 321
Фауст 204, 230, 248
Феб см. *Аполлон*
Фебрер Хайме 125–128
Феврония 304
Федон 37
Федр 14–16, 43, 94
Федько 313
Феникс 178
Фетида 14
Филомедея 78, 83
Филомела 22, 236
Флореас 201, 202
Флорио 32
Хаген 216
Хирон 321
Хлоя 90
Хольда 200
Христос Иисус 58, 59, 78, 79, 92, 95, 107, 114, 116, 129, 167, 200, 204, 257, 263, 264, 267–270, 272, 274–277, 282, 349, 350, 351, 353, 354, 356
Христофор 321
Христофор св. 321
Царь-Девица 207
Цветков 289, 290
Черт 230, 231, 310, 314
Шрив 148
Щелкунчик 230, 243, 248
Эвридика 57, 59, 61, 62
Эджицио Фра 202
Эккарт 27–29, 34
Эмма 28, 29
Эней 15, 116
Эос 87
Эрехтей 15
Эрос см. *Эрот*
Эрот 20, 37, 40, 42, 52, 53, 55, 78, 79, 81
д'Эсте Леонора 48–50
Юдифь 48
Юнона 21
Юпитер 12–14, 20, 39
Ядвига 324
Ядя 313, 315

Amor 16
Cupido 16
Hermes 16
Inez 177
Istar 47
Polia 22
Poliphilo 20, 24
Psyche 15, 16
Sigurd 216

Иллюстрации

Д.М. Синичкина.

Образы античных мифов как ключ к расшифровке позднего творчества Николая Клюева (стихи Анатолию Яр-Кравченко)

Илл. 1. Тициан Вечеллио. Noli me tangere. Ок. 1514 г.

Ю.Г. Котариди.
Лики Психеи в литературе
западноевропейского романтизма

Илл. 1. Ф. Жерар. Первый поцелуй Амура и Психеи. 1798 г.

Е.В. Журбина.

Мифологические и символические аспекты картины Яна Брейгеля Младшего «Аллегория вкуса»

Илл. 1. Ян Брейгель Младший. Аллегория вкуса. Первая половина XVII в.

Илл. 2. Ян Брейгель Старший. Аллегория вкуса. 1618

Илл. 3. Ян Брейгель Младший. Аллегория вкуса. Первая половина XVII в.

С.В. Соловьева.

Рама как элемент мифотворчества: влияние рамы на восприятие живописного образа

Илл. 1. И.Н. Крамской. Христос в пустыне. 1872

Илл. 2. В.Г. Перов. Проповедь в селе. 1861

Илл. 3.
М.В. Нестеров.
Видение отроку
Варфоломею.
1889–1890

Илл. 4. М.В. Нестеров. Юность преподобного Сергия. 1892–1897

Илл. 5. Н.Н. Ге. Что есть истина?
Христос и Пилат. 1890

Научное издание

МИФОЛОГИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ
в литературе и искусстве

Литературный редактор *В.Б. Зусева-Озкан*
Оригинал-макет *А. С. Старчеус*

Издательство «Индрик»

INDRIK Publishers has the exceptional right
to sell this book outside Russia
and CIS countries. This book as well as other **INDRIK** publications
may be ordered by
+7(495)938-01-00
www.indrik.ru
market@indrik.ru

Налоговая льгота —
общероссийский классификатор продукции (ОКП) — 95 3800 5

ЛР № 070644, выдан 19 декабря 1997 г.
Формат 60×90 1/16. Печать офсетная.
24,5 п. л. Тираж 500 экз.
Отпечатано в ОАО «Первая Образцовая типография»
Филиал «Чеховский печатный Двор»
142300, Московская область, г. Чехов, ул. Полиграфистов, д. 1
www.chpd.ru, sales@chpk.ru, 8(495)988-63-87

В сборнике статей, написанных молодыми филологами и искусствоведами, обсуждаются трансформации мифологических сюжетов и образов от Средневековья и Возрождения к романтизму, символизму, модернизму и постмодернизму.

Книга предназначается для филологов, искусствоведов и исследователей русской и зарубежной культуры.