

Transcende te ipsum. Дионисийская константа модернистского мифа – «Смерть в Венеции» Томаса Манна в контексте европейской мифопоэтики. Заметки к вопросу о критическом изучении сновидческого нарратива¹

Денис Иоффе
АМСТЕРДАМ

Noli foras ire, in teipsum redi; in interiori homine habitat veritas;
et si animam mutabilem inveneris, transcende te ipsum.
Augus. De vera relig. 39,72.

Думается, мы не согрешим против общепринятого консенсуса, если предположим, что одним из основных базисов литературной и жизненной (жизнетворческой) деятельности многих европейских модернистов (от Международного Символизма к Международному же Авангарду) был поливалентный знаковый «неомифологизм». Здесь имеются в виду культурные коды творимой мифопоэтической ноосферы, жиздившейся на возрождении старых (дионисийство – например у Вячеслава Иванова и Николая Евреинова), старонových (так называемый «аргонавтизм» молодого поколения русских символистов) и относительно «новых» (например, «мистический анархизм») поведенческих и мировоззренческих паттернов литературоцентричного бытия.

Неомифологизм русского модернизма оказывается прекрасно позиционирован на фоне неомифологизма Европейского: от Шеллинга, Гете, Вагнера и Ницше к Джойсу, Музилю, Манну и Кафке. Мы предлагаем попытаться рассмотреть частный случай широко известной (благодаря, например, одноименной киноленте Лукино Висконти) новеллы Томаса Манна в качестве *supplementum*² к исследованной нами в других работах² проблеме аналитического описания моделируемой знакосистемы «авторская биография/жизнь» ⇔ «литературный текст». В наших работах об обще-символистском (Брюсов, Блок, Белый³) и авангардном (были рассмотрены частные случаи Хлебникова и Хармса⁴) типах жизнетворчества мы занимались как бы более «классиче-

ским» видом модернистской модели «*lebenskunst*» (F.F.Ingold, Sh.Shachadat et al.) i.e. «*life-creation*» (Paperno, Grossman, B.Gasparov et al.), предполагающей, как известно, распознаваемую векторную направленность следования эстетически-отягощенного знака из текста в жизнь⁵. При этом, если обобщить, речь шла о построения реальной человеческой жизни, бытового поведения (как правило, самого автора или около-литературных божественных актантов) в соответствии с некими продуманными эстетическими принципами⁶.

В случае с Томасом Манном и его замечательной новеллой мы наблюдаем в семиотическом смысле противоположный по направленности вектор действия знака, т.е. – из жизни – в текст. Этому частному, и, как нам кажется, осознанно жизнетворческому случаю немецкого писательского автобиографизма⁷, тому, что ныне принято называть в термине «*ego-document*», мы бы и хотели уделить главное интерпретационное внимание в нашей статье. Основным «жизнетворческим мифом», стоящим в эпицентре описываемого Манном нарратива стоит, как нам представляется, ритуализированный «сон-о-Дионисе», сон-как-миф, дискурсивно выраженное Желание⁸, как кумулятивное воплощение основной *lebenskunst*'овой устремленности писателя. За всем построением новеллы сквозит, как представляется, довольно отчетливое намерение запечатлеть вакхический сновидческий опыт литературного героя в лице Густава Ашенбаха во всей его возможной полноте. В русле основных критических исследований «Смерти в Венеции» мы вслед за большинством авторов будем *ad hoc* постулировать условное тождество между фигурой «всезнающего» и «всеприсутствующего» «нарратора-автора» и его новеллическим «главным персонажем» – автобиографическим образом Густава Ашенбаха.

Не без определенных оговорок, можно утверждать, что очевидным путеводителем Томаса Манна по миру античных богов был знаменитый философ-античник Фридрих Вильгельм Ницше. Для постулирования великой значимости нищевевого творчества для Манна не нужно предпринимать особо глубокого исследования. Достаточно, как нам кажется, просто внимательно прочитать некоторые из самых известных текстов писателя, первым в ряду которых, без сомнения, должна стоять новелла «Смерть в Венеции», снискавшая довольно большую международную славу⁹.

Влияние нищевской концепции «воскрешения» эллинических мифологических констант противоборства архетипических стихий Диониса и Аполлона получило в работе Манна существенное уточнение, и, мы бы сказали «утончение» в связи со знаковым для обоих фигурантов, знакомством немецкого писателя с венгерско-немецким молодым ученым, в будущем – одним из крупнейших историков религий¹⁰ – Карлом Кереньи. Этот молодой и подающий надежды ученый-античник станет в будущем ближайшим другом писателя, проюнговски настроенным «архетипистом», и, что немаловажно, автором одного из наиболее значительных антиковедческих трудов о культе Диониса. Кереньи оставил ценные работы также и о некоторых аспектах аполлонической религии¹¹ (хотя в этом последнем качестве он несколько уступал в значимости своему американскому современнику Дж. Фонтенроузу с его фундаментальным для научного аполлоноведения «Пифоном»¹²). Заметим также, что эта цепочка мифологических личностных «взаимо-влияний» Ницше, Роде, Манна, Кереньи в чем-то

может напоминать исторически предшествующую культурную линию с именами Гете, Шеллинга и Крейцера.

По распространенному мнению многих исследователей, именно могучий импульс Ницше, воздвигнувший перед литературным сознанием Томаса Манна дилемму Аполлонизма и Дионисийства как двух несовпадающих и противоборствующих начал (чью покуда неосознанную проблему поднимал примерно в тот же период, что и Ницше, Владимир Соловьев¹³ в своей Критике) и повлиял на весь творческий процесс Манна. В особенности, как видится, влияние Ницше ощутимо в «Смерти в Венеции», в тексте которой проходит мотив столкновения двух моделей восприятия, олицетворяемых Аполлоном и Дионисом, как это вытекает из Рождения трагедии из духа музыки («Die Geburt der Tragödie»). Там, в частности, можно заметить интерес философа к осознанию мифологической роли снов в творческой деятельности человека и их места в архаической культуре¹⁴.

Немаловажные соображения в плане обще-оргастической доминанты «вакхического» или «вакхической философии» как единого целого ядра мировоззрений Ницше и Шопенгауэра высказывал в свое время великий русский мыслитель и провидец Николай Федоров. Дионисийский «оргазм» русский философ называл в слове «похоть»: «...Если мир есть воля, то есть похоть, проявляющая себя в поглощении последующим предыдущего, то мир как представление такого трагического поглощения должен стать проектом возвращения жизни предыдущей всеми последующими; Если мир как похоть достиг самоопределения, то он не мог остаться созерцанием такого безобразия, каковы смерть и разрушение, а должен был стать проектом воскрешения»¹⁵.

Федоров увязывает музыкальность мира с идеей воскрешения и, своего рода, «победы над желанием плоти», возобладанием над собственно, похотью. Как писал Федоров: «Если же мир обрел бы голос (в области музыки) для выражения своих переживаний, то этот голос, эти звуки могли бы быть только жалобой, плачем сынов и в особенности дочерей, обреченных судьбою на поглощение отцов и матерей, – плачем храмовым и внехрамовым. И эта жалоба была бы выражением не похоти опьяняющей; то был бы не гимн вакхического хмеля, а гимн покаянный, отрезвляющий от соблазна, – от греха и падения...»¹⁶.

Интересным образом Федоров осмысляет «пьяную радость» вакхического чувства у Ницше, подчеркивая драматичность того синтетического единения искусств, которое проповедовал немецкий философ: «Для Ницше брачное опьянение разрешается трагической катастрофой: все искусства соединяются в трагедии или музыкальной драме. Драма здесь соединяется с музыкою и танцами на фоне художественного ландшафта. <...> При таком лишь внешнем соединении искусств в музыкальной драме и весь театр, ее вмещающий, остается лишь также внешним вместилищем этого механического сочетания искусств – пологом, распростертым над зрителями или стенами и кровлею для защиты от солнца или непогоды; участия в действии он не принимает, в отличие от того органического объединения, которое все искусства получают в высшем проявлении архитектуры – в храме...»¹⁷. Этот «полог», то устройство, которое в одной из своих функций предохраняет наблюдающую публику от падения в буйство происходящего действия и служит в литературном тексте Томаса Манна для

установления одномоментно, призрачности сновидческого участия и де факто, физической отстраненности его читателя/зрителя. Этим «пологом» для Манна-писателя является, думается, сам остраивающий все происходящее язык его нарратива.

Как справедливо пишет современный американский исследователь «Рождения Трагедии» Барт Брайант (Bart Bruant), аналитически предвзято¹⁸ столь чувствительно важную для нас топику «прекрасного сновидения», связанную с деятельностью мироустроительных сил греческого божества, «аполлонийское начало может быть лучше понято и проанализировано по контрасту с буйными Титаническими силами природы, которые, согласно Ницше преобладали в прегомеровы времена. даже характер мира Гомера не рассматривается сквозь призму возвышенно-утонченного аполлинического зрения (в Илиаде), но демонстрирует ужасающий универсум брутальности и свирепого варварства»¹⁹. Как подмечает автор, согласно предположению Ницше идеалы красоты и ясности могли бы быть тем базисом, каковой как бы обусловил последующий успех всей системы художественных образов Гомера, «вышедших из предшествующего им мира дичайших кровавых страстей»²⁰.

Брайант говорит об особых «типах сознания», которые обеспечивали греков особым, специфически сно-видческим описанием самих себя. Как пишет исследователь, именно благодаря Аполлону горизонты этого «прекрасного сновидения» предоставляли некоторого рода «пристанище» для мятущейся личности, которая вдруг наделяется возможностью воспарить над «титановыми страстями» земного брэнного мироустройства. В согласии с этим, особые сновидческие практики, генерировавшие новые визионерские образы становились новой «радостной реальностью» для греков классической античности. Американский ученый полагает, что без аполлонийского импульса, без некоего призыва к красоте, который в силах высвободить творчество из пространства брутальных титановых тенет (из плоскости бесконечного страдания), греческое сознание пребывало бы в парадигме перманентной тоски и фрустрации. Брайант подчеркивает, что согласно Ницше «– без Аполлона жизнь не была бы достойна себя самой, и, возможно, даже не могла быть реально осуществимой»²¹.

Наблюдая последствия следования Ницше за так называемой «шопенгауэрианской дуальностью» (почувствованной еще и вышеупомянутым русским провидцем Николаем Федоровым), исследователь продолжает, осознанно и мотивированно увязывая Аполлона с путеводной нитью «самости», которая, одна и обеспечит потенциально возможный выход индивидуационных сил из хаотической тьмы «сновидческого прото-мира» на поверхность упорядоченного волею человека сознания. Брайант говорит о том, что именно посредством деятельного Аполлона, благодаря светопорождающим «силам нашего воображения» мы как бы оказываемся в состоянии выделять себя из темноты, обрести право собственного речения, приобретаем визионерскую площадку работы воображения. Все классические «аполлинистские видения», как не устает подчеркивать Брайант, не относятся к той же «сущности», что и окружающая нас эмпирическая реальность. Согласно исследователю, «Ницше полагает недвусмысленное разграничение между понятием правды и вымысла, реального и придуманного, безумного и разумного...»²². Как подмечает Брайант, в контексте обнаружения нескольких ссылок на Артура Шопенгауэра, Ницше солидарен

с полаганием сущностной «дуальности» у «воли и представления», не стремясь при этом соглашательно следовать в общем русле кантовской критической философии (ноумен и феномен). «В любом случае», пишет Брайант, «посредством дионисийского элемента, скорее, чем аполлонийского видения могут быть использованы для более глубокого постигания примордиальной реальности бытия»²³.

Автор подчеркивает, что в согласии с Ницше, Аполлон как бы не в состоянии слишком долго «сдерживать» буйный натиск дионисийской вселенной, сделавший «дело» Аполлон, как мавр, должен уйти. Как пишет Брайант, «в соответствии с тем, как Аполлон уступает свой путь Дионису, так и человеческая идентичность «самость» постепенно теряется в глубинном процессе смещения с Другими в границах мира природы. Этот процесс (растворения и смещения) в начале сопряжен с немалым страхом и многими опасениями, но затем переходит в радость обретения и освобождения от сдерживающих пут, что происходит согласно процессу замены визуальных образов на более глубинную власть музыкальных структур; иллюзия индивидуальной автономии уступает место действительности мистерио-естественного единения»²⁴.

В соответственном мифоритуальном контексте, любой «животный страх» и вся плохо определяемая широчайшая «область экстаза» собой являют два создательных полюса дионисийской «интоксикации». Брайант пишет, как с «мощностью воодушевлением», словно бы он взаправду вовлечен «в страстный водоворот религиозного энтузиазма» Ницше описывает безжизненность и «сглаженность» аполлинийской модели индивидуальности, как она представляется дионисийскому адепту, зависимому от своей корпоральной телесности. Подобный адепт, переполненный «сверкающей силой жизненных страстей» взирает на «тихого аполлинийского сновидца чистых образов» как на «недвижимый труп», подмечает Брайант²⁵.

Конфликтующий протагонист, бог Дионис, оказывается, по замыслу Ницше, как бы неким своеобразным «дополнителем» Аполлинийских структурных пут «упорядочиваемой свободы» индивидуума. По словам все того же американского автора, в *Рождении Трагедии* в духе собственной теории Ницше «представляет Диониса и Аполлона как находящихся в естественном конфликте божеств». В соответствии с этим, «пьянящая интоксикация» и практика чистого сно-видения, как полагает Брайант, выступают в качестве противоположных сил природы. У Ницше Аполлон и Дионис проявлены и описаны в роли некоего рода «креативных движений» или «состояний искусства», исконно присущих Природе. И лишь во вторую очередь, как считает Брайант, уже более смягченно и опосредованно, они начинают выражать себя посредством чистых творческих усилий человеческого естества. Брайант справедливо замечает, что на личностном уровне, Ницше описывает индивида, находящегося под аполлинийским контролем как довольно тоскливого «убогого парию», чья «тупость» или «отсутствие опыта» приводят к одичанию рядом с более глубоким переживанием реальности, которое предлагает «вдохновенный Дионис», пишет американский исследователь.

Однако, вместе с Брайантом следует признать, что Ницше не просто восхваляет Диониса в качестве выразителя «истинной реальности», тогда как Аполлона он приветствует в роли «выразителя видимого на поверхности об-

раза». В дополнение к этому нельзя забывать, что весь изначальный аполлинийский импульс красоты необходим человечеству, для того, чтобы еще раз попытаться превозмочь бесконечную круговерть страдания и отчаяния, которые дадены нам в удручающе необузданных и грубых силах «чистой Природы», персонифицированной в обликах предначальных Титанов и их страшного темперамента. На уровне человеческого субъекта, этот аполлинийский художественный импульс, как замечает Брайант, вовлекает своего рода «преодоление природы как таковой»²⁶.

По словам многих современных исследователей, ницшевский экстатический «энтузиазм», направленный в направлении Диониса и его духовных стихий в некотором смысле, как бы больше «бросается в глаза», но внимательное разглядывание внутри-смысловых связей текста «Рождения Трагедии» должно неминуемо привести к не менее влиятельной, чем дионисова, роли Аполлона. Как полагает Барт Брайант, в *Рождении Трагедии* гораздо проще заметить «ницшевское воодушевление дионисийством – той креативной силой, которая связывает нас с реальностью», нежели, как считает американский филолог, «суметь разглядеть ницшевский интерес к аполлинизму и к той равноважной роли, которую он аполлонийским силам уготовляет»²⁷.

После того как он в самом начале своего трактата описывает каждую художественную силу в моменте отчуждения и «облегчения» по отношению к Другому, Ницше предвосхищает один из главных узлов своей книги переходя от мифо-исторического развития к описаниям того, как опьяненный дионисийский адепт вместе с аполлонийским сновидцем могут синтетически быть смешаны в лице одного индивида, одного художника – это происходит, к примеру, в лице Густава Ашебаха = аполлонийского композитора, который подпадает обоим стихиям. И, неслучайно, подчеркивает Барт Брайант, этот процесс происходит таким образом, что «его единение с укромнейшей частью мира откроется в символическом образе сновидения»²⁸. Вместе с тем, как показывает американский филолог, развитие этого столь важного вопроса связано с ницшевским намерением общей демонстрации того понимания греческого *трагедийного видения жизни* и самой трагедии как особенной формы художественного творчества.

И мы не погрешим против истины, если продолжим следовать тому же историко-культурному видению этого вопроса, предполагающему известного рода «зависимость» известных нам изрядно «дуалистических» воззрений Ницше на двух греческих богов от предшествующего ему великого немецкого философа Артура Шопенгауэра (особенно актуального для Ницше периода написания «Рождения трагедии»). Напомним немало инспирировано-шопенгаурианские слова Ницше об Аполлоне, божестве сновидческом и музыкально-структурирующем *par excellence*: «...Эта радостная необходимость сонных видений также выражена греками в Аполлоне; Аполлон, как бог всех сил, *творящих образами*, есть в то же время и бог, вещающий истину, возвещающий грядущее. Он, по корню своему *блещущий*, великое божество света, царит и над иллюзорным блеском красоты во внутреннем мире соприродной фантазии. Высшая истинность, совершенство этих состояний в противоположность отрывочной и бессвязной действительности дня, затем глубокое сознание врачующей и вспомоществующей во сне и сновидениях природы, представляют в то

же время символическую аналогию дара вещания и вообще искусств, делающих жизнь возможной и жизнедостоинной. Но и та нежная черта, через которую сновидение не должно переступать, дабы избежать патологического воздействия — ибо тогда иллюзия обманула бы нас, приняв вид грубой действительности, — и эта черта необходимо должна присутствовать в образе Аполлона: как полное чувство меры, самоограничение, свобода от диких порывов, мудрый покой бога — творца образов»²⁹.

Аполлона, как пишет Ницше, «хотелось бы назвать великолепным божественным образом *principii individuationis*, в жестах и взорах которого с нами говорит вся великая радость и мудрость *иллюзии*, вместе со всей её красотой»³⁰. Этот будущее-юнггианский вящий «принцип индивидуации», конечно, очень консистентен в качестве «первобожества сновидческого и музыкального порядка», ответственного за сновидческую ипостась человеческой природы.³¹ Такого рода архетипический протагонист Диониса, есть, несомненно, — великий лучник Аполлон.

Известно, что главному персонажу «Смерти в Венеции» — Густаву фон Ашенбаху, это аполлонийское «божество света» в его столь драматическом бурном сне явно не помогло. Г. Ашенбах был всецело подвергнут маэнадическому терзанию могучего и стихийного Диониса, архетипически «пьяного бога», чью сущность подробно описывал Ницше (явный, как можно полагать, источник Манна). В известных словах немецкого философа «...либо под влиянием наркотического напитка, о котором говорят в своих гимнах все первобытные люди и народы, либо при могучем, радостно проникающим всю природу приближении весны, просыпаются те дионисические чувствования, в подъёме которых субъективное исчезает до полного самозабвения. Ещё в *Немецком Средневековье*, охваченные той же дионисической силой, носились всё возрастающие толпы, с пением и плясками, с места на место; в этих плясунах Св. Иоанна и Св. Витта мы узнаём вакхические хоры греков (— Ницше здесь не совсем точен, уподобляя лихорадочно-проказную болезнь эпилептически беснующихся Св. Виттовских плясунов «хорам»; подробнее о причинности Св. Виттовой пляски см. у С. Кемпа³². Д.И.). ... Под чарами Диониса не только вновь смыкается союз человека с человеком: сама отчуждённая, враждебная или поработщённая природа снова празднует праздник примирения со своим блудным сыном — человеком. <...> В пении и пляске являет себя человек сочленом более высокой общины: он разучился ходить и говорить и готов в пляске взлететь в воздушные выси. Его телодвижениями говорит колдовство. Как звери получили теперь *дар слова* и земля истекает молоком и мёдом, так и в человеке звучит нечто сверхприродное: он чувствует себя богом, он сам шествует теперь восторженный и возвышенный; такими он видел во сне шествовавших богов. Человек уже больше не художник: **он сам стал художественным произведением**; художественная мощь целой природы открывается здесь, в трепете опьянения, для высшего, блаженного самоудовлетворения Первоединого. Благороднейшая глина, драгоценнейший мрамор — **человек здесь лепится и вырубается**, и вместе с ударами резца дионисического миротворца звучит элевсинский мистический зов: *Вы повергаетесь ниц, миллионы? Мир, чуешь ли ты своего Творца?*...Каждый художник является только *подражателем*, притом либо аполлонийским художником сна, либо дионисийским художником опьянения,

либо, наконец, — чему пример мы видим в греческой трагедии — одновременно художником и опьянения и сна; этого последнего мы должны себе представить примерно так: в дионисийском опьянении и мистическом самоотчуждении, одинокий, где-нибудь в стороне от безумствующих и носящихся хоров, падёт он, и вот аполлонийским воздействием сна ему открывается его собственное состояние, то есть его единство с внутренней первоосновой мира в *символическом подобии сновидения*.³³

Можно предположить, что такое (нищанское) представление о месте дионисийства/аполлонийства в его сущностном проецировании сна на воспалённое ментальное состояние писателя среди заражённой Венеции легло в основу замысла Манна (что и оправдывает приведение несколько избыточно пространной цитаты). Немецкий писатель воспроизвёл ту оргиастическую субстантивно-душную атмосферу, которую мы встречаем в спящем сознании Густава фон Ашенбаха и которая кардинально-вариантно отличается от «классического» немецкого литературного сна, выраженного Гёте в его Вальпургиевой Ночи (Walpurgisnacht). Ядовитость Венецианской атмосферы усиливает интоксикацию организма Ашенбаха (чи морально-этические основы деформировало страстное увлечение молодым представителем своего же пола) и не даёт писателю сопротивляться нахлынувшей дионисийской вакханалии (несомненно позаимствованной у Еврипида); Ашенбахово «Geistig» — духовное самосознание, бывшее доселе столь по-Аполлоновски рассудочным и всезатмевающим, всерьёз деградирует и полностью «сдаётся на милость победителя» — Диониса. В описываемую ночь (в заключительной части новеллы) неизвестные силы заполняют душу спящего писателя и побеждают «цивилизованную» воспитанность его природы. В грандиозной внутри-Ашенбаховой битве разврата и похоти писательская привычка погибает и растворяется. Прежняя утонченная поза «любownika» как изысканного знатока искусств сейчас может быть отброшена и принята за ту, которой она и была с самого начала — не более чем за декоративную фасадность с болезненной и надломлено-двусмысленной, пустотой внутри, и её заполняют дионисийские горячечные силы, которых не наблюдалось в прежней «благопристойной» жизни и преждем, во многом, чисто «аполлонийском» творчестве Ашенбаха. Сон Густава Ашенбаха являет собой своеобразную конденсацию, уплотнённое средоточие предыдущих эмпирических переживаний, непосредственно предшествующих во времени моменту сна. Сам Тадзио закамуфлировано присутствует во сне в виде длинного звука «Ууу» (последняя гласная в произносимом «Тадзиу»), наличие же самой фигуры Чуждого Бога ранее явило себя в образе загадочного незнакомца, появившегося ещё в самом начале новеллы — в Мюнхене. Отбрасывая принятые ранее пуританские нормы, освободившаяся под покровами сна личность Ашенбаха погружается в сатурналию празднества плоти, знаменующую собой животную деградацию и отступление к безраздельной власти фрейдовского внесистемного Ид'а. Мистерийная оргия, несущая характер архаического культового ритуала Диониса и происходящая во сне Ашенбаха, находит свои корни в описаниях оргиастических ритуалов древней Греции. Если сон Ашенбаха можно назвать «оргиастической мистерией», рождённой его подсознанием, то имя Бога-вдохновителя будет, несомненно, Дионис, в греческих терминах — азиатско-тракийско-чуждый бог.³⁴

Изучение культа Диониса пришло, в известном нам контексте, к Томасу Манну от Карла Кереньи, который, в свою очередь, вдохновился этой научной темой в связи с контактом с великим немецким дионисоведом Вальтером Отто, последователем Эрвина Роде. Вот как писал о «ницшеанце» Эрвине Роде Парк МакГинти – автор специальной «герменевтической» монографии о Дионисе: «Дионис имел основополагающее значение для истории греческой религии, исповедуемой Эрвином Роде, постольку, поскольку, этот бог функционировал как своего рода «властный центр» в эллинистической цивилизации. Для Роде, Дионис был, в первую голову, великим разрушителем классицистского духа; будучи истинным гением эллинистической религии, вступившей в Грецию с гомеровской революцией...»³⁵.

Как отмечает П. МакГинти, введение культа Диониса в Грецию принесло за собой ряд важных изменений религиозного ландшафта и обусловило своего рода «прорыв в концепции разделения божества и человека»³⁶. Как полагает МакГинти, типичный жрец Диониса всегда должен был демонстрировать некоторый опыт возможности выхода за обычные границы человеческой телесности. Дионисийская линия древнегреческой культуры составляла, как подчеркивает исследователь, довольно мощную оппозицию некогда господствовавшей картине «по сию-сторонности опыта» и жизни, предлагая вариант выходы за ее пределы в сферы чистой чувственности и суверенной фантазии «веселья». Как показывает МакГинти, Эрвин Роде обозначает свой анализ в терминах оппозиции между дионисийской религией и «начальной» «эллинистической» верой, которую представлял Гомер. И здесь, как подчеркивает МакГинти, довольно трудно не заметить этих «бросающихся в глаза сходств, существующих между воззрениями двух немецких филологов – Ницше и Роде»³⁷.

Парк МакГинти справедливо описывает известную зависимость взглядов Роде на греческий дионисизм от Ницше и его мировоззрения, выявленного в знаменитом тексте «Рождения Трагедии». В словах исследователя: «Подобно тому, как Ницше представил аполлинийскую религию в роли гаранта соблюдения границ как и самого принципа индивидуации, Роде описал изначальный эллинистический полюс греческой религии в качестве отвечающего за границы, в данном случае – между человеческой сферой и божественной»³⁸. В контекстуальной связи с тем как Ницше представил дионисийскую религию в терминах разрушения и преступления границ, приводящих к растворению множества индивидуальных форм в *Первоначальном Едином*, Роде описывал дионисийскую религию в качестве элемента, стирающего, как полагает МакГинти, «различие между человеческой душой и священным, в качестве силы, обещавшей человеку единение с богом в бесконечном экстатическом событии»³⁹.

Подобный ницшеанский взгляд на Диониса мог выражаться в некоторых специфических религиозных деталях: «Сходства двух типов анализа весьма интересны; различия же, между тем, оказываются даже более любопытны. Согласно *Рождению Трагедии*, Дионис оказывается настолько же необходим греческой цивилизации, как и его протагонист Аполлон»⁴⁰. Вслед за Парком МакГинти мы можем рассматривать этот момент в качестве некоего *единого поля сопряжения*, которое пролегает между двумя эстетико-философскими

принципами, которые обеспечивают эллинистическую культуру ее особой провокативной неоднозначностью и глубиной. Как полагает МакГинти, согласно Ницше, вопрос в отношении происхождения Диониса как бы не получает своего финального «исторического решения». Исследователь подчеркивает, что своей книге *Psyche* Роде описал дионисийскую религию не в качестве интегрального компонента греческой культуры и религии но, скорее, в виде «некоей абстрактной силы, которая угрожала разрушить уже сформировавшийся к тому времени единый эллинизм»⁴¹.

МакГинти далее продолжает: «Ницше представил вариант, согласно которому Дионис определил греческую концепцию земного существования, но не обсудил при этом роль бога в древнегреческих представлениях о загробной жизни. Ограничивая себя таким образом, он предпочел представить Диониса в *Рождении Трагедии* в качестве источника своего рода «трагической глубины» в древнегреческом искусстве и философии»⁴². Мы знаем, что в более поздних своих работах Ницше описывал бога как некую жизнеутверждающую экзистенциальную модель, функционирующую в общей культуре Греции. МакГинти полагает, что согласно Роде, Дионис сумел своеобразно «пробудить» человека древнегреческой культуры, открыв для него телесно-привлекательное «земное бытие».

Фигура Диониса оказывалась, таким образом, кардинально значимой в созидаании альтернативных представлений греческой античности о самой *природе жизни*, где стирались привычные миру центробежные противоречия. Отчасти это происходило в связи со все укрепляющейся верой в то или иное достижимое перерождение или бессмертие. В соответствии с тем, что греки почитали важным, Дионис, как не устают тонко подчеркивать Парк МакГинти, вовсе «не отождествлялся с уходом от реальности, но, был, скорее, воспринимаем в качестве какого-то импульса-трамплина», в качестве «проводника» в иную сферу бытия. Эта функция дионисийства в общем была призвана, по мысли исследователя, «приподнять человека до уровня реальности в ее ультимативном виде»⁴³.

Согласно концепции Эрвина Роде в понимании ее, предлагаемом Парком МакГайнти, имеет смысл говорить о своего рода «возвышении» и мистическом «выделении» всякого дионисийски вовлеченного адепта из пучины каждодневной бытовой жизни. Именно этот факт, как подчеркивает ученый, явился залогом того феноменального успеха, который сопутствовал культу Диониса в пределах эллинской ойкумены: «Отличительной чертой дионисийской религии было, как Роде указывает, своего рода эмоциональное возвышение адепта культа из его каждодневной реальности в особую экзальтацию настолько значительной силы, что зачастую это называлось *священным безумием* (mania)»⁴⁴.

Как можно заметить, находясь в подобном состоянии само-осознания, участник культа становился как бы полностью одержим богом, которому поклоняется. В то же время, восприятие обычной реальности, как показывает МакГинти, как бы отходило на второй план. Дионисийский праздник, как его фиксирует современный исследователь, обычно происходил на вершинах гор, «...во тьме ночи, нарушавшейся лишь всполохами факелов. Громкий и тревожно-гулкий звук музыки производили бронзовые кимвалы, громоподобный

рокошущий напев звучал в ударах бубнов, обеспечивая всепроникновенное настроение безумствующего единения участников, что сопровождалось глубоким звуком особой фригийской флейты, которую впервые начали использовать *auletai* в своих ритуалах»⁴⁵. Поэтически описывая этот религиозный хэппенинг, МакГинти сообщает о том, как «возбужденный перевозданной дикостью такой музыки хор адептов кружился в танце, сопровождаемом резкими криками и радостной жестикуляцией. Нам меньше известна тема конкретного пения: воинственная власть танца оставляла слишком мало дыхания для пения обычных песен. Эти песни сильно отличались от размеренного движения обычного танца, в котором греки Гомеровых времен столь преуспевали (*Paian*)»⁴⁶.

Описания МакГайнти и Роде, как легко заметить, до удивительного напоминают дионисийский экстатический *восторг*, посетивший Гюстава Ашенбаха в его венецианском почти «поллюционном» сне. Приведем нарратив дионисийского «события» как оно видится Парку МакГинти, чье современное научно-герменевтическое прочтение этого древнегреческого культа видится нам вполне адекватным и во-многом корреспондирующим моделям изучения, релевантным для Ницше и Роде. В словах исследователя: «это было заключено в кружащееся, беспокойное, импульсивно-пенистое месиво кругообразных танцев которыми восхваляли бога дионисийские адепты на склонах священных гор. Большею частью это были женщины, которые кружились, двигаясь по кругу, покуда не достигали точки полного изнеможения; облаченные в странные одежды brassari: длинные развевающиеся на ветру куски кожи и меха лисиц, скрепленные специальными застежками, у некоторых были рога животных на голове. Волосы адептов были распущены и ветер играл ими, многие несли жертвенных животных для Сабасия, особые кинжалы и посохи Тирсорсы, чьи копьевидные наконечники украшались листьями плюща. Так все и продолжалось, участники исходились в опьяняющем иступлении *священного безумия*, достигая наивысшей точки возбуждения, они нападали на животное, избранное в качестве жертвы и раздирали его на части голыми руками. Затем в ход шли зубы, адепты вонзали их в кровоточащее сырое мясо разорванного животного и жадно насыщались. В ходе этого праздника иступленного экстаза, каждый участник претерпевал острое возбуждение, недоступное для его обычного ежедневного опыта и в полной мере ощущал присутствие божества, будучи действительно одержим духом Диониса. Можно сказать, что испытываемый религиозный экстаз давал адепту представление о существовании в божественном облици»⁴⁷.

МакГинти продолжает, увязывая свою концепцию культового дионисийства с Эрвином Роде: «Подобный религиозный импульс был, как полагал Роде, обще-мировым феноменом, происходившим на различных уровнях развития культуры. Дионис был богом мистического опыта греков, а до них – тракийцев». По всему миру, как полагает МакГинти, мистицизм был одной из наиболее фундаментальных религиозных техник, используемых дабы облегчить человеческой душе контакт с божеством. «Ощутимое эмфатическое желание разрушить границы и воссоединить себя с божеством можно наблюдать у многих народов в самых разных регионах и странах. Подобное мистическое состояние могло удовлетворить соответственный тип аффективного желания.

Ведь здесь отменялись условия обычной жизни, человеческая душа получала независимый от тела статус и могла путешествовать в сторону бога. Душа находилась в *ekstasis*, т.е. *вне тела*, человек как бы наполнялся божеством изнутри, в состоянии энтузиазма (*enthousiasmos*)⁴⁸.

В связи со всем этим, оказывается далеко не случайно, что именно этот столь буйный и «чуждый бог» «тракийского экстаза» и культового «энтузиазма» и стал «закадровым»⁴⁹ вдохновителем и одновременно как бы полноценным участником Ашенбахова оргиастического сна, случившегося посреди холерной атмосферы венецианского городского безумия. О важности изучения «интернационального» культа архаического Диониса много говорит Ницше, удовлетворенно отмечая неплохое состояние доступных для его времени источников в контексте подобного предприятия. Концептуальную связь дионисийских ритуалов в различных частях света и разных географиях Ницше предлагает описывать в едином поле дифференциацию «эллинов» от «неэллинов», путей «проникновения» козлований и дионисий от локуса к локусу, минуя местнопоместные запреты и автохтонные замещения: «...напротив того, нам не приходится опираться на одни предположения, когда мы имеем в виду показать ту огромную пропасть, которая отделяет дионисического *грека* от дионисического *варвара*. Во всех концах древнего мира — оставляя здесь в стороне новый, — от Рима до Вавилона — можем мы указать существование дионисических празднеств, тип которых в лучшем случае относится к типу греческих, как брататый сатир, заимствовавший от козла своё имя и атрибуты, к самому Дионису. Почти везде центр этих празднеств лежал в неограниченной половой разнужданности, волны которой захлестывали каждый семейный очаг с его достопочтенными узаконениями; тут спускалось с цепи самое дикое зверство природы, вплоть до того отвратительного смешения сладострастия и жестокости, которое всегда представлялось мне подлинным *напитком ведьмы*. От лихорадочных возбуждений этих празднеств, знание о которых проникало в Грецию по всем сухопутным и морским путям, греки были, по-видимому, некоторое время вполне защищены и охранены царившим здесь во всём своём гордом величии образом Аполлона, который не мог противопоставить голову Медузы более опасной силе, чем этот грубый, карикатурный дионисизм»⁵⁰.

Интересующие нас аспекты дионисового культа широко описываются в современной исследовательской литературе. Дионисийская религия составляла одну из базисных «блоков» и главных ритуальных «основ» обще-греческих духовных практик архаического периода. Как пишет известная исследовательница древнегреческой мифопоэтики (в духе «школы» Грегори Надя) Фрома Цейтлин в своей интересной статье, посвященной времени апробации дионисийства в античной Элладе: «Греция шестого столетия была особым временем религиозного брожения, эрой особенного успеха дионисийства, а также орфизма в их мистических изводах, ощутимого продвижения Элевсинских мистерий, усиления дельфийского оракула и даже шаманистических практик наряду с интересом к исторической мысли»⁵¹.

Характеризуя всю дисциплинарную сложность любого адекватного научного «разговора о времени вхождения Диониса» исследовательница писала: «Мечта об идеально сбалансированном механизме, репрезентирующем идеальное государство уступила место представлению о том, что конфликт и про-

блемность являются неизбежно важными полюсами жизни и любого порядка. В этой динамической модели – ритуалы, как искусство несмотря на их *рамки* часто утверждают отсутствие порядка... .. здесь упрочается их статус фиксируемого миметического действия, который может ограничивать и даже проверять все возможные двусмысленные аспекты социального прогресса посредством их противоречивых и творческих возможностей. (e.g. Victor Turner)»⁵².

Американская исследовательница описывает различные формы эпифанической сексуальности дионисических вакханок и важного терминологического вклада Карла Кереньи в дело изучения этого. Женщины, по мысли Цейтлин, образовывали, как это часто бывает, свои собственные (со)общества и всячески регламентировали общую видимую сферу жизни, что вступало в «некое противоречие с существующими социальными нормами, в соответствии с которыми женщина обычно была под полным контролем мужчины (мужа, брата, отца или даже взрослого сына)»⁵³. В случае с Вакханками там имелся, как показывает исследовательница, своего рода *мужской лидер* Дионис, который иногда изображаем в образе ребенка, или бисексуальной фигуры, как бы престаупающей границы полов, что в свою очередь оказывало определенное влияние и на женщин-участниц. Рассматриваемые Цейтлин культы (речь о фестивалях в честь Деметры) подчеркивают связь женщин с природой, в случае с Деметрой, конечно, эта связь была ярче и специфически выражена, как указывает исследовательница, «в аграрном аспекте, и, в добавок к этому в том, что Кереньи называл *зоё* мистериальный поток жизненной энергии не сдерживаемый никакой преградой, связанный со многими эпифаниями, проводимыми под эгидой Диониса»⁵⁴.

Дионисийская ипостась древнегреческой культуры, согласно Цейтлин⁵⁵ пролегает через гендерные «стирания» мужественных характеристик, смыкаясь с платонической философией пограничности в ее общетелесных определениях. Женская «неутоляемая» телесность и женское архаическое «культурное предназначение» в понимании древних греков, может выглядеть как особенно подпадающая вакхическому оргиазму: Фрома Цейтлин в частности пишет, как и Парк МакГинти, об особой «животной природе» дионисийского культа, в согласии с которой адепт блуждает по горам, раздирает диких зверей и поедает их сырыми. Именно эта природа, по мысли Цейтлин, могла составлять архаичный античный взгляд на культурную сущность женского естества в связи с ее сексуальностью и сенсуальностью, которая как пишет исследовательница, якобы движима лишь «запросами ее матки, как Ио, которую ужалил овод (*oistros*) странствует по миру, которая отправилась в путь из-за слишком долгого девства, которое никак нельзя было прервать».⁵⁶

Согласно исследованию Фромы Цейтлин, античную женщину можно было контролировать, как иронически формулирует автор, «лишь намеренным орошением ее чрева с помощью мужского семени, которое бы сохраняла ее влажным и обособленным, затверделым в беременности, которое дает ему правильную форму». Цейтлин также подчеркивает, что в «социальных терминах», *стабильность* существовала лишь в виде контроля, «осуществляемого мужчинами, в патриархальной семье», где это происходило в виде «рождения законных детей, особенно сыновей». Цейтлин напоминает, что Дионис, как сообщает Плутарх есть «повелитель и носитель всего влажного в природе»⁵⁷ и

вообще в данном контексте античными авторами особое внимание обычно уделяется фаллосу и сперме⁵⁸. Привлечение женщин к культу Диониса представляет собой, по мысли Цейтлин, некий симптом более целостного феномена, который влиял на женские пути, увлекал их из дома в чашу леса, заставляя заниматься всякого рода малопристойными и «непонятными делами». Здесь же Цейтлин подчеркивает, что после наступающей «разрядки», также и предоставлялось «надлежащее лекарство, возвращавшее их всякий раз обратно»⁵⁹.

Фрома Цейтлин определяет весьма важную в контексте Ницше и Манна историко-религиозную связь, пролегающую между вакхическими процессиями экстатических оргиастов и древних, корневых культов, опознаваемых, например, в традиции пифагорейских жреческих нарративов. Исследовательница задается вопросом – что может лучше всего описать вакханку, «увенчанную плющом, держащую в руках своих ритуальных змей, с запрокинутой головой, в движении исступления, бражничающую и блуждающую по горам в ночных обрядах в толпе других женщин...?»⁶⁰. Как замечает Цейтлин, пифагорейский культ сам по себе был направлен на реформирование общества посредством изменения и упорядочивания женского возбужденно-непристойного поведения с помощью некоего рода «конкретных правил социализации, дававших женщине более значимый и уважаемый статус, но в то же время укрепляли ее подчинение мужчине»⁶¹.

Цейтлин подчеркивает, что женщинам было предписано «держаться подальше от тайных плодородных культов – общий городской закон возбранял женщинам участвовать в подобных культах, ибо данные мероприятия укореняли в них любовь к пьянству и к экстазу»⁶². В плане «религиозной точки зрения» исследовательница говорит об особой категоризации женской природы в качестве «буйной противоположности мужскому и также жесткой иерархизации тех черт, которые были античестскими и подчиненными друг другу согласно данным языка у мужского и женского типов естества»⁶³.

Цейтлин замечает, что «Gernet, в своей рецензии на Jeanmaire's "Dionysus" (1951), показывает общую важность женских аспектов в данном культе. ... мы можем осознать основополагающую роль женщины в культе, постольку, поскольку женщина была, как бы более приспособлена к восприятию этого культа. (1953-1968, р. 84). Женщина менее *программируема*, менее *вовлечена*. ... Она может собой олицетворять как бы некий общий принцип общества, противоположенный самому обществу, но в котором социум явно продолжает нуждаться»⁶⁴. Вслед за исследовательницей мы можем также предполагать то, что подобная специфическая общественная потребность должна была быть характерна для греческой ментальности, на религиозно-дионисийском уровне мировосприятия.

Другой современный исследователь хтонической области дионисийского культа, ученик Альберта Хейнрихса (Albert Henrichs) Scott Scullion – увязывая «хтонический», подземносоотнесенный «культ душ» с некоей общей дионисийской религиозной парадигмой, в свою очередь дескриптитрует жертвоприношения и экстастику *Диониса Бакхеуса*. *Dionysos Bakcheus* согласно исследователю, это своего рода «божество-реципиент», вместительный сосуд для экстатических чаяний своих адептов. Такая ипостасность Диониса, как пишет Скаллион, имеет явные связи с подземным миром, которые могут и не быть

всегда очевидны. Здесь для исследователя становится интересен аграрно-плодородный и суггестивно-хтонический Зевс совместно с *Ge Chthonie*. Как пишет автор: «...годовое празднество в честь Диониса Ленея... и хтоническая ипостась Диониса полностью поддерживается его спутниками, которые являются *хтоническими* по преимуществу... ... являя собой связную хтоническую и аграрную природу»⁶⁵.

Манн называет сон Густава Ашенбаха «телесно-духовным событием»⁶⁶. Читателя как бы поэтапно *вводят в описываемый сон* посредством таких характеристик нахождения объекта: «...Местом действия была как будто самая его душа... Вне его (сна – Д.И.) он (Ашенбах – Д.И.) уже не видел себя существующим в мире». Победа Дионисийства почти не камуфлируется уже с первых же моментов сновидения: «...События ворвались извне, разом сломив его сопротивление — упорное сопротивление интеллекта, пронесли над ним и обратили его бытие, культуру его жизни в прах и пепел»⁶⁷.

Двигательные силы любого восприятия сна – ощущения; сон существует в них, это единственные путеводные нити спящего, помогающие ему сформировать своё понимание происходящего⁶⁸. Во сне мы не можем дать обоснованную моральную оценку видимой событийности, мы можем лишь почувствовать разные, зачастую противоположные, эмоции, рвущиеся из заговорившего (или заговорённого?) подсознания. И Томас Манн *знает* это, нарративизируя сон в соответствии с этим:

«...Страх был *началом*, страх, и вождление, и полное ужаса любопытство к тому, что должно свершиться. Стояла ночь, и чувства были насторожены, ибо из далека близился топот, гудение, смешанный шум...»⁶⁹. На первый план здесь выходит туманность и неопределённость всего базисного мировосприятия. Основные способности душевных устремлений человеческой природы, двигатели бессознательной природы, такие, как «страх», «вождление», а также их верный спутник – «любопытство», заполняют манновский «сонный» дискурс. Отсутствие зримой точности в восприятии видимых реалий, а, в частности, звуков, выражается в «смешанности» «шума», в сопутствующих ему «топоте» и «гудении», не несущих в себе конкретности картины происходящего. Присутствие сдерживаемой в жизни, запрещённой гомосексуальной страсти к Тадзио находит своё выражение в назывании имени через доминанту его конечного звука: «...глухие раскаты, пронзительные вскрики и вой — протяжное У, — всё это пронизывали и временами пугающе-сладко заглушали воркующие, нечестивые в своём упорстве звуки флейты, назойливо и бесстыдно завораживающие, от которых всё внутри содрогалось». И далее приходит тот, под чьей эгидой и осуществляется весь описываемый нарратив, приходит закавыченное имя «чуждый бог». Вспомним, что так называл Диониса ещё Еврипид в *Бакхαι* («Вакханки») – важный смыслообразующий текст, который был по всей видимости неплохо знаком Манну, человеку европейской гуманитарной учёности. Еврипид последовательно говорил о Дионисе как о «чужестранце», влияющем, в том числе, и на галлюцинанты снов⁷⁰. В первую очередь, этот бог доселе был как бы «чужд» мировосприятию самого *спящего*, отныне превратившегося предположительно в другого человека. Дикая оргия, видимая спящим Ашенбахом, создана именно так, как она может представляться *человеку книжному*, в своей жизни ничего подобного, вероятно, не пробовавшему, но, разумеется,

знакомому с основными теоретическими элементами ритуала. Благодаря такого рода тонкостям в конструкции и создаётся ощущение правдивости и своеобразной «реальности» или верности сна, видимого нами опосредованным мировосприятием Манна-Ашенбаха: «...В разорванном свете, с лесистых вершин, стволов и замшелых камней, дробясь, покатился обвал: люди, звери, стая, неистовая орда — и наводнил поляну телами, пламенем, суетой и бешеными плясками»⁷¹.

Полное эротическое раскрепощение, устранение знакомых бытовых табу; известное поведение дам, которое всегда ассоциировалось у Ашенбаха со строжайшим запретом общественных приличий, становится, наконец, возможным. Внешне-реальные обстоятельства, случившиеся в жизни Ашенбаха перед самым сном, безусловно, спровоцировали, вывели на поверхность *видимого* латентно-природные склонности писателя к сексуальному освобождению и вседозволенности, находящиеся в укромной сфере подсознательного, которым было дано *право слова* во сне.

Важно подчеркнуть принципиальное *неразличание* Ашенбахом-Манном текстуальности греха — разврата плоти: как гетеросексуальное, так и вообще безразличное, в отношении пола партнёра, поведение, (т.е. бисексуальное) приравнивается Ашенбаховой гомосексуальной тяге к отроческим прелестям Тадзио. Об идентичности Ашенбаха и Манна существует немало исследований.⁷² Все авторы, включая супругу Манна Катю, отмечали конкретно-биографическую основу всего повествования новеллы «Смерть в Венеции». Путешествие в Венецию было предпринято Манном и его супругой как раз именно в то время, когда польская аристократическая семья отдыхала в том же отеле (не называемый в новелле реальный и поныне функционирующий 'Hotel des Bains'). Так, наиболее ценный источник информации о произошедшем — сама спутница Манна, его супруга Катя Манн, подтвердила, что все основные инциденты, описанные в новелле, произошли в действительности⁷³.

Дочь писателя Эрика Манн, даже получила много лет спустя письмо от одного польского джентльмена, который, прочтя появившийся в широком доступе польский перевод «Смерти в Венеции», узнал самого себя и своих сестёр, во время их путешествия в холерную Венецию. Сегодня практически ни у кого нет серьёзных сомнений относительно того, что Густав Ашенбах (и его душевные коллизии) есть, по сути, сам Томас Манн с его реальными устремлениями, датирующимися его Венецианским вояжем в 1911 году. Постыдный, явно отождествляемый с каким-то грязнейшим развратом, позыв к гомосексуальности и чистому вожделению (пусть и не сформулированному словами), к особи своего — т.е. мужского, пола, прослеживается у Манна и в некоторых других его произведениях, в частности, в более поздних.

Припоминается сильнейшая увлечённость, граничащая с влюблённостью, главного героя — лирического «я» Манна Ганса Касторпа⁷⁴ по отношению к его школьному товарищу Пшебыславу Хиппе. Образ этого юноши Ганс Касторп сохранил в памяти для себя и в «рассудочные» «взрослые» годы, перенеся мужской смысл своей отроческой привязанности на полюбившуюся ему даму. На «русскую» мадам Шоша, чьи глаза оживляли в памяти Касторпа лик Пшебыслава Хиппе: «А она (мадам Шоша — Д.И.) — в точности Пшибыслав, прямо как живой. Вот уже не думал, что увижу его опять так отчётливо. До чего же он

похож на неё, на эту здесь в санатории! Вот, значит, почему она меня так интересуется?»⁷⁵.

Итак, Ашенбах хочет плотско-физического сближения с юным Тадзио, и разрешение на это он как бы незаметно получает от своего подсознания, которое выплёскивает в его сновидение целые грозды ныне дозволенных распутств, лишь слегка зашифрованных символов того потаённого и вожделённого влечения к *недостигаемому* (табу для Ашенбахова дневного желания) польскому мальчику: «Женщины, путаясь в длинных одеждах из звериных шкур, которые свисали у них с пояса, со стоном вскидывали головы, потрясали бубнами, размахивали факелами, с которых сыпались искры, и обнажёнными кинжалами, держали в руках извивающихся змей, перехватив их за середину туловища, или с криками несли в обеих руках свои груди. Мужчины с рогами на голове, со звериными шкурами на чреслах и мохнатой кожей, склонив лбы, задирали ноги и руки, яростно били в медные тимпаны и литавры, в то время как упитанные мальчики, цепляясь за рога козлов, подгоняли их увитыми зеленью жезлами»⁷⁶.

Общий исследовательский манноведческий консенсус неразрывно связывает весь «литературный полигон» Томаса Манна, предстающий в рассматриваемой нами новелле с общей влажно-ядовитой атмосферой декадентствующего «Упадка», царящего в тот момент в морбидной Венеции. Об этом говорят и авторы ценной статьи 1970-го года написания «The Dialectic of Decadence: An Analysis of Thomas Mann's *Death in Venice*» Альберт Браверман и Ларри Нахман⁷⁷. Исследователи также наметили важные «Аполлонийские» общие рамки, в которых пролегли «сходства-и-отталкивания» двух завязтых «любителей Диониса» Манна и Ницше – «В отличие от *Рождения трагедии*, «Смерть в Венеции» показывает *аполлонийское* и *дионисийское* в качестве взаимоисключающих начал. Тяготы труда безжалостно отрабатывают связь между высшим типом личности и декадентством. Во время написания своей новеллы Манн еще не открыл для себя надлежащее решение проблемы, которая так его волновала. И действительно, то решение, к которому Манн придет через десять лет уже отчасти просматривается в последнем сне Ашенбаха, где он озвучивает речь Федру. Говорящий здесь оказывается более способен найти надлежащие решения нежели Манн сам по себе. Все решения подобного рода, как кажется, двигаются в соответствии с постоянным движением их собственной диалектики. В то же время, форма речи весьма примечательна: общий тон мягок, вкрадчив, но в то же время ироничен. Говорящий сумел каким-то образом отделить себя от тех бурных страстей, которые он обсуждает в своей речи. В финальных моментах своей речи Ашенбах вызывает фигуру Сократа, который был, согласно Ницше разрушителем живой культуры. В то время как для Ашенбаха и для самого Манна, Сократ представлял собой своего рода средоточие нереализованных возможностей»⁷⁸.

Миф о Федре и Сократе также, как известно, находит свое отображение в мире такого грекофила, каким был «немецкий эллин» Томас Манн: «Совершенно очевидно, что фигуры Сократа и Федра отсылают к Ашенбаху и Тадзио: пожилой похотливый человек и юноша, явственный объект стариковского гомоэротического вожделения. Сократ, мы знаем, очень часто находил своих юных учеников весьма привлекательными в физическом смысле. Вместе с тем, в отличие от Ашенбаха, греческий мыслитель мог в том или ином виде сво-

бодно общаться со своими мальчиками. Он был учителем и мог сообщить своим ученикам немало нового»⁷⁹.

Помимо всего прочего, исследователи подчеркивают то, как атмосфера венецианского «декадентского» отеля-санатория способствовала приданию определенного направления мыслям Ашенбаха о польском мальчике: «С того самого момента, как он впервые увидел мальчика на этом венецианском курорте, куда завела его собственная блуждающая натура, Ашенбах начал выражать свои мысли и чувства в примечательной классицистской манере. Он оценил юношу с пронизательностью знатока, удивленно обнаружив такую удачность воплощения идеальной формы в реальном физическом теле подростка. Этот момент, видимо, находился в непосредственной связи с классицистским стилем его поздних работ, и с общим статуторным образом Ашенбаха»⁸⁰.

Связь этой системы образов новеллы Манна, несомненно, привязывается к известному нам тексту Фридриха Ницше: «Здесь намечается целый мир аллюзий. Тесный, чувственный, но все же прохладный логос, заключенный в видах, запечатлевающих мальчика явно отсылает к Ницшевой аполлонийской модели. То бишь паттерну художника, улычиво созерцающего парадный вид вещей. Ашенбах стал жертвой своего особенного состояния. Он мог преклоняться перед юношей, наблюдая за ним, но все же сохраняя надлежащий элемент отстранения, позволяющий ему писать то или иное эссе на эту тему. Его текст был не о Тадзио, но его общая структура явно питалась вдохновением от совершенных телесных пропорций обзриваемого им юного героя»⁸¹.

Исследователи далее присовокупляют весьма значимый для русского читателя (Пушкин и др.) «мотив статуи», мраморную скульптурную образность, с помощью которой рисуется лик мальчика-соблазнителя, где имеется немало аллюзий в мыслях Ашенбаха в отношении схожести тела мальчика и статуи. С помощью особого внутреннего взора живая человеческая плоть оказывается как бы превращена в мрамор. Индивидуация как процесс – для Ашенбаха, как замечают исследователи, означала свободу от привязанности и желания. «Неожиданное осознание тела Тадзио превратило его знаточеское ценительство классицистской красоты мальчика в некую самодавлеющую и всепоглощающую страсть. Конечно, страстность издавна присутствовала, пусть и в маске аполлонийской иллюзорности; тем не менее, Манн использует образ дионисийской оргии для того, чтобы представить ашенбахово, неожиданное *прозрение* в этой связи»⁸².

Категории ницшевской общей эстетики и поэтики оказываются как нельзя более релевантны для анализа сюжетопостроения «Смерти в Венеции». В словах уже цитировавшихся исследователей: «Эта эстетическая теоретическая категория Ницше представляется весьма подходящей, если это именно то слово, которое здесь необходимо... Знать то, что твой возлюбленный тоже из плоти и крови, функционирует как животное, подвержен изменениям и смерти – большая печаль. Но в ней также имеется немалая нежность и увлеченное участие». Вместе с тем, как подмечают авторы, это не приблизило Ашенбаха к Тадзио. «Он не подходил к нему лично, он даже не воспользовался возможностью предупредить семью польского юноши о надвигающейся угрозе холеры»⁸³.

Даже видимая нами тяжелая перверсионная «похоть» Ашенбаха коренится, думается, в своеобразном аполлоническом переосмыслении Ницше, осущес-

ствляемом Манном, когда вся гомозротическая похоть оказывается, по мысли Бравермана и Нахмана столь же *надперсональна*, как и ее аполлонийское созерцание. Это желание могло быть, как кажется, «воплощено физически», т.е. могло вести к телесному общению, но этого не случилось. Ашенбах, как пишут исследователи, наконец-то обретает постоянную отстраненность *от человечества*, не умея «пережить» образовавшееся таким образом расстояние, возникшее таким образом пространство несоответствия. Не мог он, как полагают оба автора, и надеяться на «реальное плотское удовольствие, по крайней мере – не в сем мире». Браверман и Нахман убеждены, что художник, в случае Манна и Ашенбаха, «оставляет себя, если он отдает на откуп все свои прошлые привязанности, тогда он может по-настоящему подпасть оргии. При всем при этом, в своем наиболее опасном сновидении, воображаемом кого-то *другого* в добавок к индивидуальности автора, или его оргиастической развоплощенности, предполагающей потерю своей самости в независимом бытии другого человеческого существа...»⁸⁴.

Манн заполняет многие перечисленные образные элементы одной доминантой — разными названиями-намёками фаллоса, как движущей смысловой силы происходящего: факелы у женщин, обнажённые кинжалы, у них же змеи, чьи извивания заставляют вакханок страстно сжимать свои груди, рога у мужчин, козлов, увитые зелёные жезлы пухлых мальчиков. О наличии фаллических символов в снах массу (эвристически, как показывает десятилетний давности ценный сборник, несколько устаревшего) материала можно найти у такого манновского современника, как Зигмунд Фрейд⁸⁵.

Кульминация приходит вместе с названием имени мальчика через тягучий звук, вместе с готовностью спящего Ашенбаха осуществить то, чего он так стыдился в реальной жизни. Его мозг заполняет «едкий смрад» — то ли козлов, то ли от смешения пред-коитусных выделений, исходящих от возбуждённой телесной массы. Ядовитая атмосфера Венеции, окружающая спящего, даёт о себе знать в запахе гноящихся ран всеобщей болезни. Но Ашенбах уже побеждён, его освободившаяся от Аполлонийских оков и рассудочных приличий истинная натура отчаянно жаждет совокупления под чутким протекторатом «чуж(д)ого» Диониса — вдохновителя, покровителя и участника всего происходящего: «...вокруг стоял вой и громкие крики — сплошь из мягких согласных с протяжным «Ууу» на конце, сладостные, дикие. ...Но всё пронизывали, надо всем властвовали низкие, влекущие звуки флейты. Не влекут ли они — бесстыдно, настойчиво — и его, сопротивляющегося и сопричастного празднеству, к безмерности высшей жертвы? Велико было его омерзение, велик страх, честное стремление до последнего вдоха защищать своё от этого чуждого, враждебного достоинству и твёрдости духа. Но гам, вой, повторённый горным эхо, нарастал, набухал до необоримого безумия. Запахи мутили разум, едкий смрад козлов, пот трясущихся тел, похожий на дыхание гнилой воды, и ещё тянуло другим, *знакомым* запахом ран и повальной болезни. В унисон с ударами литавр содрогались его сердце, голова шла кругом, ярость охватила его, ослепление, пьяное сладострастие, и его душа возжелала примкнуть к хороводу Бога»⁸⁶.

Подобный нарратив отчасти напоминает описываемое у русского современника Манна Дмитрия Мережковского, где ведьмовский шабаш синкретически сливается с полноценной дионисийской оргией: «...И в это время дьяволь-

ский шабаш превратился в божественную оргию Вакха... Сатиры, вакханки, ударяв тимпаны, поражая себя ножами в сосцы, выжимая алый сок винограда в золотые кратеры и смешивая его с собственной кровью, плясали, кружились и пели: «Слава Дионису! Воскресли великие боги! Слава воскресшим богам!...»⁸⁷.

Неоспоримая победа Диониса, ее главная сущность зримо повествует о возможности неприкрытого вдохновенного соматического соприкосновения мужчин и женщин, где Ашенбах является полноценным и сопричастным элементом. И вот появляется твердый в своей каменной эрекции, гигантский фаллос из дерева, который влечёт за собой непосредственное начало совокуплений и продвижение общего сценария ритуальной оргии как таковой. Здесь присутствует пена губ, сексуальные перипетии сплетённых тел и их частей; классическая в своей вседозволенности и первобытной дикости, мистерия чуждого *просвещённому* эллинству «пришлого» бога Диониса, с хорошо знакомыми большинству мистериоведов и дионисоведов⁸⁸, традиционными раздираньями живых зверей дикого леса и пожиранием их сырой плоти, лишь слегка тронутой пламенем костра.

Вот как это описывает сам Томас Манн: «Непристойный символ, гигантский, деревянный, был открыт и поднят кверху: ещё разнуданнее заорали вокруг, выкликая всё тот же призыв. С пеной у рта они бесновались, возбуждая друг друга любовными жестами, елозили похотливыми руками, со смехом, с кряхтением вонзали острые жезлы в тела близстоящих и слизывали выступающую кровь. Но, покорный власти чуждого бога, с ними и в них был теперь тот, кому виделся сон. И больше того: они были он, когда, рассвирепев, бросались на животных, убивали их, зубами рвали клочья дымящегося мяса, когда на изрытой мшистой земле началось повальное совокупление — жертва Богу. И его душа вкусила блуда и неистовства гибели. От этого сна Ашенбах очнулся разбитый, обессиленный, безвольно подпавший демону»⁸⁹.

В контексте фрейдовского ошутимого влияния на Томаса Манна один современный исследователь манновской психологии (Harry Slochower) в свое время писал: «...Влияние Фрейда на Манна пришло относительно поздно. Вместе с тем, он был отчасти *подготовлен* к этому с помощью своего чтения Ницше и Шопенгауэра. Манн ищет более тесной связи с музыкальным миром, мифом и глубинной психологией, то что он будет называть *Фрейлистской глубинной наукой*. Он описывает свой интерес к мифологии как «бытующий во всех примитивных и пре-культурных аспектах человеческой истории, в самом тесном виде увязанный к Фрейдовому психологическому интерьеру»⁹⁰.

Искусство, для Манна, как полагает Шлохвер, состоит из запретных, *приключенческих типов* самоинспекции и само-отстранения. В согласии с Фрейдом, он противостоит романтикам, которые бы предпочли «возвратиться в до-историческое материнское чрево»⁹¹. Как напоминает исследователь, в своем эссе «Фрейд и Будущее», в связи с нацистскими «Ночными всадниками», Манн предупреждает о моральном иссушении, которое может произойти при поклонении *бессознательному*, прославлении динамики всех опасных бессознательных процессов как якобы единственно связанных с жизнью, систематическом *возвеличивании* примитивно-иррациональных импульсов. Манн, полагает Шлохвер, оказывает дополнительный знак уважения Фрейдю за его анализ

бессознательного и мифологии, предлагая надежду на более мудрое и свободное человечество. Гуманизм Фрейда, он заключает, связан с будущим, он стоит в особом отношении со властью нижних миров, бессознательного, Ид'а. Эти отношения более солидны, тверды и положительны, обозначающие особую зрелость подхода в наш безумный век, где царит страх, нервозность и ненависть. Событие, которое возымело наиболее прямое напоминание о теме Эроса-Танатоса. Опосредованно проявленным в новелле *Смерть в Венеции* оказывается, как убежден Шлохвер, суицид сестры Манна Карлы, который произошел в 1910 году – т.е. примерно за год до того, как сам текст был написан. В «Зарисовке моей жизни», сообщает Шлохвер, «Манн пишет с недюжинной открытостью не очень часто встречаемой в автобиографических текстах о том эффекте, которые это событие произвело на него. Это событие, он пишет, *потрясло меня до глубин души...*»⁹².

И действительно, отталкиваясь от фрейдистской психологии сна, преломленной в обильном мифоцентричном чтении Ницше, Манн осуществляет тщательно продуманное моделирование всех формальных и событийных составляющих сна, нисколько не утрачивая при этом столь присущую любому сну *спонтанность развёртывания происходящего события*. Существует связь взаимной зависимости между событиями внешне реальной действительности и внутрисонными событиями. Вторые вызваны первыми, но здесь еще приплюсовывается главный элемент, исходящий из подсознания Ашенбаха (возможно, генетически восходящий к уровневому подсознанию героя), которое выступает своеобразной копилкой всего духовного опыта писателя, никогда полностью не бывшего устремлённым адекватно этому подсознанию.

Но важным будет заключить, что такой сон, как изображённый Манном нарратив Ашенбаха, *может* присниться. Сновидение, продиктованное неупоминаемыми жизненными происшествиями автора, с использованием мифологического конструирования, выступает в естественном обрамлении строящегося образа Ашенбаха. Как этот процесс описывает известный в свое время (шестидесятые годы США) вышепротитированный литературовед-психоаналитик Гарри Шлохвер: «Развитие личности Ашенбаха проходило по вектору в сторону возврата к давнишним, подавляемым им внутренним силам. В этот момент, его *Ид* начал усиливать свое влияние, заставляя Ашенбаха принимать то странное сно-подобное состояние, в результате которого он далее безрассудно *влюбляется* в юного мальчика, эмоционально сдается на милость волн своих гомоэротических постыдных поползновений»⁹³.

В конце концов, Ашенбах упирается, согласно Шлохверу, в *настоящую реальность*, где Эрос смешивается с Танатосом, в результате чего Ашенбах погибает. Роль и функции Томаса Манна как «интерпретатора» Ашенбахового сна здесь роде бы вполне очевидны. Здесь его *эго* и *суперэго* довольно четко дают о себе знать в принципиально полярных предпочтениях автора, и, далее, через особую технику, которая вылепляет из видений Ашенбаха своеобразную художественную форму, созидают все произведение новеллы. Как сообщает Шлохвер, «заключение, проистекающее из нашего подхода состоит в том, что художник не является реально-живущим пациентом, его создание не является клиническим *медицинским случаем* из чьей-либо практики. <...> Художник как бы проходит над сублимационными процессами всех патологических влияний,

находя нечто более значимое, нежели обычная временная замена, добывая для себя определенную вторичную автономию»⁹⁴.

Как сообщает Гарри Шлохвер, в «Зарисовке моей жизни» Манн повествует о том, что в новелле действительно как бы «ничего не придумано». Он добавляет, однако, что в процессе письма с ним происходили некие небезынтересные моменты ощущения чистой трансцендентности, дающей понимание того, что новое самодостаточное создание будет рождено в результате его деятельности. Можно подтвердить, вслед за критиком, что и читатель испытывает подобное чувство трансцендентной реальности, своего рода магнетический магизм искусства, заложенный в этом произведении. И вместе с тем, читатель, как пишет Шлохвер, отнюдь «не становится заложником того лунатического состояния сновидчества, вытекаемого из описываемых Манном материй, ибо конкретика предлагаемых реалий всякий раз обеспечивает нас четкой мерой происходящей в описании реальности. Авторские вдумчивые тематические и символические инвенции давали необходимый флер фантазии при сохранении общего ощущения реальности описываемого. Весь текст новеллы представляет из себя динамическое взаимопроникновение сна и его анализа, латентности и проявленности, досознательного и сознательного. Подобным способом изложения, автор, как Эрос Платона становится своего рода посредником между планом феномена и планом идеи»⁹⁵.

В отношении самого стиля манновской автобиографической новеллы тот же исследователь, помимо всего прочего, писал, вырабатывая в отношении нашего автора такой чудесный термин как «эстетический онанизм»: «Самый стиль открывающих текст блоков вплоть до первого лицезрения Ашенбахом Тадзио дает ощущение чего-то резкого, формального и строго-фактического. Позднее, однако, все становится мягче, тягучее, сенсуальнее, сочетая в себе пластичность образности»⁹⁶ и музыкальность ритмов⁹⁷. Едва ли не всякий фрагмент новеллы выглядит, как это подчеркивает Шлохвер, как самодостаточный мотив, за которым следует другой, диалектически продолжающий предыдущий, а также обогащающий его и подготовляющий нас к следующему тексту. Сам читатель начинает опознавать главные характеристики описываемых Манном героев и фигур, которые последуют далее. Манн, как утверждает Шлохвер, использует аналогичные стратегии в развертывании своих дополнительных мифологических мотивов. Ашенбах ночью кошмар в завершении новеллы, как полагает Гарри Шлохвер, демонстрирует пляску смерти, диалектически знаменующую также и победный танец плодородия. Подобная синтетическая техника заряжает едва ли не каждую сцену и дает общее настроение всему рассказу. Дополнительная образность текста связана с самим зрением, *рассматриванием* и, шире, всей лананианской вуайеристской парадигмой. Ашенбах как бы вовлекает себя в некое подобие вуайеристского опыта с Тадзио в качестве интимного объекта своего эротического наблюдения. То, что он видит может быть описано в виде зеркальных образов, где его креативность соположена *эстетическому онанизму*, в то время, как наш автор становится неспособен продолжать творить-писать в Венеции. Наше наслаждение, как замечает Шлохвер, «незаметно переходит в печаль, как только мы начинаем сознавать общую схему Ашенбахова само-обмана, заключающуюся в том, что Тадзио может быть, но *может и не быть*, объектом адекватным его физической

любви. В каком-то важном смысле польский аристократический мальчик Тадзио репрезентует собой *двойник* Ашенбаха»⁹⁸.

В своем вожделении к прекрасному мальчику Тадзио Ашенбах достигает своего рода эфемерно-тактильных субстанций, лежащих вне поля его возможного физического касания. Мало-помалу мы начинаем отдавать себе отчет в том, что мальчик и его красота не имеют независимого, самодостаточно корреспондирующего с реальностью «значения» и осязаемого наполнения; что все это есть ни что иное, как лишь плод праздной-эротической фантазии Ашенбаха (мы бы, в наш черед, хотели в данной связи заметить параллельную этому деталь, исходящую из сюжета романа В.Набокова *Отчаяние*, где уникальное сходство с убиваемым главным героем объектом тоже, как и в данной интерпретации, есть лишь плод больного воображения главного героя Набокова). Все это наделяет, по мысли Шлохера, произведение Манна «особым мифо-трагическим характером». Как полагает критик, еще здесь возникает *анамнезис*. «Так же как и в *Волшебной горе* и *Докторе Фаусте*, совмещая свою репрезентацию *симптомов*, Манн дает в сжатом и пунктирном виде свое биографическое наполнение для создаваемого им персонажа».⁹⁹

В то же время, манновский сон Ашенбаха, будучи не очень претенциозным по своему общему месту в произведении, он немаловажен для понимания сущностного характера главного героя новеллы в его динамической изменчивости. Здесь следует обозначить два важных замечания.

Первое из них заключается в весьма развитой *полифоничности объектов*, выступающих во сне. Но при этом автор выражен более выпукло и явно, он как бы довлеет извне; следуя событийной череде пером (языком), он неуклонно наследует образной структуре фигуры Густава Ашенбаха. Читатель в начале знакомится с «завершенным» «миром Ашенбаха», а лишь затем вместе с разными исследователями открывает скрытый манновский целевой дионисийский и гомоэротический дискурс, его подоплеку и иконографию. Второй момент заключается в характере использования мифологии и культового ритуала богов. Томас Манн старается воссоздать полноценную вакхическую мифоритуальную оргию, учитывая многие детали, почерпнутые им из достаточно скрупулезного изучения (в своей основе *педантически-немецкого*, как мы находим у анти-ницшевого Ульриха фон Виламовиц-Моллендорфа, но также и у многих других исследователей древних религий немецкого происхождения, от Макса Мюллера и Эрвина Роде к Мартину Нилссону и, наконец, к швейцарскому антиковеду Вальтеру Буркерт, которые вот уже два века задают тон всему мировому научно-академическому процессу исследования древних религий) всех важных моментов архаической культуры и мифофилософии¹⁰⁰ (чего стоит хотя бы один многозначительный платоновский диалог в конце новеллы Томаса Манна).

Томас Манн, как писатель-гуманитарий, имел, верится, немало возможностей «прочсть» мифологический нарратив дионисийства¹⁰¹ вполне адекватным образом (его переписка с выдающимся венгерско-немецким дионисоведом Карлом Кереньи многое может прояснить в этой связи). Спящий интеллект Ашенбаха безошибочно выдаёт знакомые ему элементы дионисийского культа: бубны, шкуры, увитые зеленью жезлы – тирсы, искусственный символ плодородия – гигантский фаллос, ритуальное раздирание на части диких зве-

рей, само словесное обозначение Бога, отражающее не только его прежнее неприятие спящим, но и историческую правду о *гречески неродном* происхождении Диониса: ибо сказано о нем, на разных языках – *се чуждый бог*. Ницшевская религиозно-трагедийная эллинская «музыка», как нам представляется, может выступить достаточно релевантным фоном для аналитического описания многих «дионисически-гармонических» текстов Манна, но в особенности такого относительно «раннего» как интересующая нас новелла «Смерть в Венеции».

В своей ценной статье «The Role of Music in Nietzsche's *Birth of Tragedy*»¹⁰² Питер Хекман (Peter Heckman) в частности пишет: «...В отношении искусства, дионисийская музыка контрастирует с аполлонийской скульптурой, которая указывает на дальнейшие различия между слухом и зрением. Имеются также некоторые показатели, согласно которым разница между правдой и вымыслом иллюзии может быть уложена в эту же модель. Нам представляется совершенно очевидным тот факт, что Ницше рассматривает Аполлонийское сновидение в качестве источника удовольствия и иллюзорности»¹⁰³.

Как полагает критик, в виду своей иллюзорности сны могут приносить радость и сам Ницше ведет речь о «прекрасной иллюзии» (*Schein*) пространства сна и замечает, что «даже если эта сновидческая реальность становится очень напряженной, мы тем не менее, опознаем в ней удивительные ощущения внешней красоты (*Scheins*). Связь Диониса с *истиной*, в то же время, приходит относительно поздно в текст, там где Ницше описывает триумфальное шествие дионисийской религии по Греции, которая была доселе подвержена культуре Аполлона. Музы искусства иллюзии (*Scheins*), как пишет Хекман, падают ниц перед таким искусством, которое в силу своей пьянящей сути «глаголет истину». «Эта связь веселящей и пьянящей интоксикации с истиной кажется крайне важной и в то же время, не очень простой для понимания»¹⁰⁴.

Исследователь создает любопытную «заместительную» аналогию, сближая отсутствие возбуждающих плоть аполлинерианских «алкоголей» с Духом Музыки, исходящей не только от ее (Музыки) Покровителя Аполлона, но и из буйного вакханта-Диониса: «Сам текст, мы должны заметить, как это ни странно, практически ничего не говорит об алкоголе, редко упоминает эту материю. Вместо алкоголя, согласно Ницше, музыка играет роль всеобщепьянящего субстрата. Можно быть, полагает критик, опьяненным от звуков дионисовой флейты или под влиянием зрелищности вагнерианской оперы. Как бы мы могли описать ту особую «истину», которая происходит от дионисийской пьянящей интоксикации? Здесь можно упомянуть один важный контраст, пролегающий между двумя типами сознаний (дионисийским и аполлонийским). Речь здесь должна идти о своего рода оппозиции между нашим обязательством лицеизреть нас самих в качестве отдельных и само-идентичных индивидов и неким желанием нарушить этот режим. Музыка, согласно Ницше, имеет уникальную возможность начинать утерю нами чувства самоидентичности. «Музыкальное опьянение – это именно тот опыт, когда мы превозмогаем себя в нашем чувстве индивидуации, тогда, когда *все субъективное тонет в полном самозабвении*»¹⁰⁵.

Истина же, между тем, как размышляет Хекман, «доступна посредством Диониса и она заключается в кружащем голову осознании предлежащего

единства вещей, осознании, которое заслонено нашим рутинным восприятием самости как отделенной от всего мира. Мы видим, что по контрасту с благими иллюзиями аполлонийского сновидения, Дионис себя отличает тем, что предлагает такую правду, которая может быть осознана и востребована в рамках общего музыкального опьянения субъекта. Эта дионисийская правда является, вместе с тем, очень специфической, такой, при которой границы, разделяющие и структурирующие мироздание в некотором смысле «навязываются» вселенной, а не естественно интегрированы в нее¹⁰⁶.

«Умиротворение» и «спасение» – термины, зачастую используемые Ницше для описания подобного типа сознания. Индивидуация, как кажется, занимает то же место в мысли Ницше, как миф о грехопадении в христианской традиции. В этом есть своего рода признание того потенциала, который имеется в трагедии, могущей предложить эту спасительную правду, эту «тайную доктрину трагедии». Этот потенциал обозначает трагедию в качестве очень ценной субстанции, дающей фундаментальное знание «единства» со всем сущим, концепция индивидуации как первопричины (*Urgrundes*) *Абсолютного зла* и также искусства как некоей светлой надежды влияющей на таинство индивидуации в авгурском искусстве восстановленной единственности. Совершенно очевидно, полагает Хекман, «что для Ницше та трагедия, где по каким-либо причинам отсутствует дионисийский элемент оказывается лишенной своего культурного значения»¹⁰⁷. Квинтэссентно-важным выразителем «дионисийской трагедии» становится, по мысли Ницше – драматург-мифолог Еврипид: «Свидетельство для этого состоит в жалобе о Еврипиде. Хоровой элемент в трагедии несет суть музыкального опьянения и общей *мелодической интоксикации*. Ницше готов был бы утверждать, что Еврипид в своем творчестве как бы убивает трагедию»¹⁰⁸.

Первоначально, в соответствии с тем, что Ницше говорит нам, трагедия состояла из одного лишь хора. Таким образом, можно заключить, что зарождение трагедии было лишено какого-либо аполлонийского элемента. Музыкальная природа трагедийного хора, как полагает Хекман, обеспечивает все то, что трагедия может предложить связи с музыкой: она может обеспечить нарушение принципа индивидуации. «Процесс воцарения трагического хора представляет собой некий драматический прото-феномен: узреть себя в состоянии изменения, начиная действовать как если бы становился кем-то еще, принимая обличье другого персонажа. Здесь речь должна идти о самом зародыше трагедии... Там, где индивидуальность как бы сдает свои права (*Aufgeben des Individuums*) ради проникновения в дружость иного персонажа. Трагедия, которая умалывает хоровой элемент порывает, тем самым, со своими основами»¹⁰⁹.

Драматизм «упорядоченной» аполлоновой страсти дает себя проявить в чисто дионисийских «хоральных действиях», на которые отваживаются едва ли не все участники мистерийного перформанса: «Партии хора, с которыми связана трагедия являются своего рода маткой, которая породила весь так называемый *диалог*, т.е. весь мир сцены, настоящее искусство драмы. Помимо потери индивидуальности, дионисийская музыкальная интоксикация – опьяняющая и креативная дает ощущение большой силы образов. Ницшевский взгляд на лирическую поэзию предполагает ее происхождение от дионисийского дифирамба, который сам по себе является предшественником древней

трагедии....»¹¹⁰.

Все вышесказанное никак не может трактоваться в русле того, что *дионисийское прочтение* этого литературного текста нами понимается в качестве единственно доминантного и всяко предпочтительного. Мы лишь хотели еще раз подчеркнуть важность именно *дионисийской* оргиастической и религиозной мистерии для более чуткого и осмысленно-адекватного понимания связки «Томас Манн <= Ницше», или, более точно: Кереньи ↔ В.Отто} Томас Манн, Карл Густав Юнг и др. Для дополнительных (в сравнении с упоминавшейся ценной статьей М.В. Безродного) параллельных соображений о важности аполлонического сознания в литературных традициях можно указать на важную в данном разрезе недавнюю книгу академика В.Н.Топорова. В своей интересной книге «Из истории петербургского аполлонизма: его золотые дни и его крушение»¹¹¹ Владимир Топоров дал новые описания и научные соображения о том, что в аннотации названо «судьбой светлого аполлоновского начала (понятия, выходящего далеко за пределы античности и мифологии), проявляющего себя в разные периоды истории русской культуры в самом широком ее понимании и тесно связанного с путем России к Просвещению». Покойный ученый подробно продемонстрировал как «аполлонизм», будучи по мысли автора, феноменом, напрямую относящимся к понятию «петербургского текста» и «петербургского мифа», проявлял себя во многих аспектах жизни российской культурной цивилизации – от литературы до архитектуры и искусства.

Почтением памяти великого русского ученого-компаративиста мы бы хотели завершить настоящие заметки.

Примечания и библиография

¹ Автор признателен Владимиру Паперному за первичное обсуждение этой работы.

² См. журнал «Критика и Семиотика» за 2005 год. См. также нашу работу “Modernism in the Context of Russian ‘Life-Creation.’ Observations on the Theory of ‘life ↔ text’ Sign Systems with Regard to the ‘Lebenskunst’ Phenomenon and its Immediate Comparative Setting”, *New Zealand Slavonic Journal*, vol. 40 (2006-2007), pp. 22-56.

³ См. Dennis Ioffe, “The Discourses of Love: Preliminary Observations Regarding Charles Baudelaire in the Context of Brjusov’s and Blok’s Vision of the ‘Urban Woman’”, *Russian Literature*, Amsterdam, vol. LXIV, issue 1, 2008, pp. 23-48.

⁴ См. Д.Июффе, От Блока к Хармсу, “Daniil Kharmas as Homo Ludens: Playful Life-Creation and the Problem of the Mask. On the Role of Ludism in the Poet’s Activity”, *Russian Literature*, Volume LX, Issues 3-4, 2006, pp. 325-345. А также: “Велимир Хлебников ad marginem ислама”, *Philologica*, (Russian Academy of Sciences), Bilingual Journal of Russian and Theoretical Philology, no. 8, Moscow, 2003-2005, pp. 217-259. “Велимир Хлебников и дискурс Востока”, *Доски Судь-*

бы и вокруг. Статьи материалы, Москва, "Tri Kvadrata" Academic Publishers, 2007, pp. 529-623, и др.

⁵ См., например, случай гетеанско-соловьевской блоковской «Прекрасной Дамы», самоназванными рыцарями которой были Сергей Соловьев и Андрей Белый. («Женской идее», олицетворяющей гностическо-симонидский софийный идеал, согласно определяюще-важной здесь финальной фаустовской строке: *Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan...*).

⁶ В русском Символизме это были, к примеру, довольно известные «масковые» игры в «аргонавтов» или «единорогов», или дендистские устремления пост-байронической или уайльдовской литературной молодежи.

⁷ Когда за описываемыми в тексте «Der Tod in Venedig» событиями кроется, как говорят в один голос едва ли не все доступные нам первичные источники, подлинная и конкретная *поведенческая основа* реального Манна-человека.

⁸ О вопросе «дискурсивности желания» см. нашу недавнюю работу: Denis Ioffe, "Some Considerations..."

⁹ Мы использовали русский перевод «Смерти в Венеции» Натальи Манн: в Манн, Т., *Новеллы*, Москва, 1989, пер. с нем. Н. Манн, стр. 227-259; из немецкоязычных изданий «Смерти в Венеции» можно отметить Mann, T., *Der Tod in Venedig*, Oxford, 1971, bilingual edition; Mann, T., *Der Tod in Venedig*, Frankfurt am Main, 1971. О влиянии Ницше на Манна существует большое количество исследований. См., однако, некоторые наши соображения об этом в дальнейшем.

О популярности и общекультурной значимой известности данного текста можно судить по обращению к нему одного из ведущих мировых кинематографистов – в знаменитом фильме Лукино Висконти «Смерть в Венеции» (Warner Brothers, 1971). Известный актер Дирк Богард снялся в роли Густава Ашенбаха. Как уже отмечалось многими критиками, в фильме происходит своего рода алхимическая трансмутация героя самого текста i.e. *писателя* Густава Ашенбаха, в синтетического персонажа фильма, коим оказывается на уровне подтекста фигура Густава Малера. В данном случае имеет смысл вести речь о своего рода амбивалентно-двуличностном образе, служащем дополнительным приемом для описания «Густава Ашенбаха». Здесь возникает сам биографический Автор => Манн + Малер, и здесь доминирует также значимое имя «Густав». Нарратив фильма имеет и несколько других аспектов, усиливающих обертоны связи героя с фигурой Малера (многозначительные беседы о музыке, музыка Малера, писанная на слова Ницше и др.) Смотрите об этом специальную статью Курта фон Фишера: Fischer K. von, «Gustav Mahlers Adagietto und Luchino Viscontis Film *Morte a Venezia*», *Verlust und Ursprung*. Festschrift für Werner Weber, Zurich, 1989, стр. 44.

Сравните с воспоминаниями самого «Ашенбаха» – Дирка Богарда, описавшего, в частности, такие важные в нашем контексте слова-руководства Лукино Висконти времен работы над фильмом: «... – А ты знаешь, что это про Малера, про Густава Малера? Томас Манн говорил, что встретил его в поезде из Венеции. Такой несчастный, забившийся в угол купе, в гриме, весь в слезах... потому что влюбился в красоту. Он познал совершенную красоту в

Венеции – и вот должен уехать, чтобы умереть... Больше ничего ему в жизни не остается. ... Будем снимать прямо по книге, как написано у Манна, – никакого сценария <...> Слушай музыку Малера – все, что он написал. Слушай не переставая. Нам надо проникнуть в это одиночество, в эту неприютность; будешь слушать музыку – все поймешь. И еще надо читать, читать и читать книгу... Манн и Малер тебе... все скажут». См. Дирк Богард «Мемуары», в Лукино Висконти: Статьи. Свидетельства. Высказывания. Москва, Искусство, 1986. С. 183 – 184. Как пишет дотошный биограф Томаса Манна – Рональд Хайман: «18го Мая, во время пребывания Маннов в отеле, Густав Малер умер, в возрасте пятидесяти одного года. Манн вырезал заметку, сообщавшую это из газеты. «Его аристократическое движение к смерти, через Париж и Вену, о котором сообщали все газеты, заставило меня придать герою моей новеллы ярко-страстные черты сходства с этим выдающимся человеком искусства, с которым мне выпала честь быть знакомым.» См. Ronald Nauman, Thomas Mann : A Biography, New York, 1995, p.248.(перевод наш – Д.И.) Помимо этого, базисное увязывание Малера и Манна в идеографический пласт, предлагающий текст «Смерти в Венеции» можно найти и в таких общих работах, как воспоминания вдовы Малера: Alma Mahler, Werfel. Mein Leben. Sonderausgabe, Taschenbuch, 1999. И в биографиях Питера Франклина или Анри-Луи де ла Гранжа: Peter Franklin, The Life of Mahler (Musical Lives). – Cambridge University Press, 1997. Henry-Louis de La Grange, Gustav Mahler, vol. III. Vienna: Triumph and Disillusion (1904-1907), Oxford, 1999. Укажем также, что и у самого Малера имеется музыкальное произведение под названием «Смерть в Венеции».

¹⁰ Чье имя без большого труда встает в один ряд с Максом Мюллером, Джеймсом Фрейзером, Мирчей Элиаде и Джозефом Кемпбеллом в качестве логического звена в цепи этих великих западных «популяризаторов» и «описателей» мирового компаративистского мифологизма.

¹¹ См. Kerényi, Karl, *Apollo : The Wind, the Spirit, and the God : Four Studies*, translated from German by Jon Solomon, Dallas, Texas, Spring Publications, 1983. См. также, и другую книгу : Kerényi, Karl, *Apollon und Niobe*, herausgegeben von Magda Kerényi, München : Langen, Müller, Series : Werke in Einzelausgaben; Bd. 4. 1980. Кереньи близко сошелся с Карлом Густавом Юнгом и сдружился с Томасом Манном. Впервые познакомились в начале тридцатых годов, Манн и Кереньи не прерывали своей интеллектуальной связи вплоть до кончины первого в 55-ом году. Их переписка – замечательное свидетельство духовного обогащения и совместного поиска, может заинтересовать любого человека, занятого проблемами осмысления мифа: *Mythology and Humanism, The Correspondence of Thomas Mann and Karl Kerényi*, Cornell, translated from the German by Alexander Gellay, 1975. Среди массы тем, связывающих Манна и Кереньи, необходимо, естественно, отметить их обоюдное изучение наследия Ф.В. Ницше.

¹² См. Fontenrose, Joseph Eddy, *Python. A Study of Delphic Myth and its Origins*, Berkeley, University of California Press, 1959.

¹³ Мы не можем в силу тематики данной статьи сколь-нибудь подробным образом войти в важнейшую сферу «дионисийской теории» русского модер-

низма или «соловьевства» как его (модернизма) предтечи. Ограничимся указанием на известные объемные тексты Вячеслава Иванова (его позднебакинскую книгу «Дионисизм и прадионисийство», более раннюю серию журнальных статей «Эллинская религия страдающего бога», но в особенности, важный для нас проникновенный текст из символистского журнала «Весь» «Ницше и Дионис» 1904го года написания). Анализу дионисийских воззрений Иванова посвящены некоторые научные исследования. Укажем, для надлежащего примера на важную и обстоятельную статью венгерской ученой Андр. Александровой «Дионисийский комплекс идей раннего Вячеслава Иванова», опубликованной в *Studia Slavica Hung.*, vol. 46, 2001, стр. 361-394. См. ценную обзорную статью Maria Cymborska-Leboda, “Vers l’hermenutique du mythe dionysiaque dans le symbolisme russe et chez les penseurs proches du symbolisme”, в сборнике трудов в честь белградского профессора Миливое Йовановича *Sine Art, Nihil* (Москва-Белград, 2001, стр. 375-391. Теорией ницшеанского дионисизма занимается специальная диссертация Патриции Мюллер-Волмер, защищенная в Стэнфорде в 1985ом году: Mueller-Vollmer, Patricia Ann, «*Dionysos Reborn: Vjaceslav Ivanov’s Theory of Symbolism*», *Dissertation Abstracts International (DAI)* 1985 July; 46 (1). Важно указать и на во-многом полемическую (трактовка Диониса как не-арийского, не-индоевропейского, но, скорее семито-средиземноморского божества) по отношению к Иванову книгу Николая Ереинова «Азazel и Дионис. О происхождении сцены в связи с зачатками драмы у семитов, предисл. Б.И.Кауфмана, вышедшую в московском издательстве «Академия» в 1924ом году. Пристальная занятость «дионисийскими» (и аполлиническими) темами имеет, таким образом, в России свою неотменимую *духовную историю*. Как пишет в своей важной статье «К истории русской рецепции антиномии Apollinisch/Dionysisch», опубликованной в сборнике в честь белградского профессора Миливое Йовановича *Sine Art, Nihil* (Москва-Белград, 2001, стр.22-29) Михаил Безродный, характеризует начальные этапы «вхождения» дионисийско-аполлонической образности в русских пенатах речи. См. Безродный, указ. соч.

¹⁴ Роль сновидения для Ницше должна стать темой специального исследования.

¹⁵ См. Николай Федоров, «Трагическое и вакхическое у Шопенгауэра и Ницше».

¹⁶ См. Николай Федоров, там же.

¹⁷ См. Николай Федоров, там же.

¹⁸ См. его большую статью «Apollo and Dionysus: From Warfare to Assimilation in *The Birth of Tragedy and Beyond Good and Evil*», опубликованную в американском журнале литературоведческой компаративистики *Janus Head*, Volume 1, Number 2, 1998.

¹⁹ См. Брайант, там же. (Перевод наш – Д.И.).

²⁰ См. Брайант, там же.

²¹ См. Брайант, там же.

²² Там же.

²³ Там же.

²⁴ Там же.

²⁵ Там же.

²⁶ Там же.

²⁷ Там же.

²⁸ Там же.

²⁹ *Рождение трагедии*, перевод Г. Рачинского, указ. соч.

³⁰ *Рождение трагедии*, указ. соч.

³¹ О Юнге и мифологических воззрениях на сновидения существует поистине необозримое число работ. Для первичнозначимого примера см.: Jung, C.G., «General Aspects of Dream Psychology», in Jung, C.G., *Dreams*, Princeton, 1974, p. 24. Ср. с соображениями Норттропа Фрая: «Similarly, the dream, by itself, is a system of cryptic allusions to the dreamer's own life, not fully understood by him, or so far as we know of any real use to him. But in dreams there is a mythical element which has a power of independent communication... Myth, therefore not only gives meaning to ritual and narrative of dream: it is the identification of ritual and dream, in which the former is seen to be the latter in movement. ... All that we need to say here is that ritual is the archetypal aspect of *mythos* and dream the archetypal aspect of *dianoia*.» Northrop Frye, *The Anatomy of Criticism*, Princeton, 1957, p. 107.

³² См. Kemp, S., *Medieval Psychology*, New York, 1990, pp. 136-153.

³³ См. *Рождение трагедии*, цит. соч.

³⁴ О религиозной «пришлости» Диониса см. в Tassignon, I., «Les éléments anatoliens du mythe et de la personnalité de Dionysos», *Revue de l'histoire des religions*, (Presses universitaires de France), vol. 218, 2001, pp. 307-337. В то время, как одна из самых исчерпывающих работ по происхождению и распространению Дионисова культа – это, несомненно, книга уже упоминавшегося выше друга Томаса Манна-Карла Кереньи: Kerényi, K., *Dionysos: Archetypal Image of the Indestructible life*, translated from the German by Ralph Manheim, Princeton, 1976; вместе с тем, по прежнему остаётся во-многом «классическим» исследованием в этой области давняя работа Брюля: Bruhl, A., *Liber Pater: Origine et Expansion du Culte Dionysiaque*, Paris, 1953. В отношении оргиастичности и мистерийности, см. в частности Redfield, J., «From Sex to Politics: The Rites of Artemis and Dionysus», in Halperin, D.M., Winkler, J.J., Zeitlin, F.I., (editors) *Before Sexuality: The Construction of Erotic Experience in Ancient Greek World*, Princeton, 1990, pp. 115-135; а также Seaford, R., «Transformations of Dionysian Sacrifice» in Seaford, R., *Reciprocity and Ritual*, Oxford, 1994, pp. 281-328. Теме мистерий как таковых, было посвящено несколько специальных заседаний самого респектабельного европейского научного форума по истории древних религии довоенной поры – *Ераноса*, в 1936, 1939, 1940-42 гг.. См. английские переводы важнейших докладов в Campbell, J.(ed.), *Mysteries. Papers From Eranos Yearbooks*, Princeton, 1955, где оргии посвящена отдельная статья Кереньи (автора нескольких монографий по мистерийным культам). Рекомендуется также глава об оргии у Нилссона: Nilsson, M. P., *The Dionysiac Mysteries*, Stockholm, 1957, pp. 44-38; а также относительно недавняя работа Буркерта: Burkert, W., *Ancient Mystery Cults*, Harvard, 1987, pp. 30-66; 89-117. См. также статью Фрица Графа: Graf, F., «Dionysian and Orphic Eschatology: New Texts and Old Questions», in Carpenter, T.H., Faraone, C.A., (editors) *Masks of Dionysus*, Cornell, 1993, pp. 239-259. Интересный элемент особой *ритуальной структуральности* имеется в замечании о дионисовом культе у Гераклита: «Если бы не во имя Диониса устраивали они процессию и пели гимны половым членам, то это было бы бесстыдным деянием. Дионис же, в честь которого они неистовствуют и безумствуют, тождествен с Аидом».

«Космический» Фрагмент В-15. Цитируем по Кессиди, Ф.Х., *Философские и Эстетические Воззрения Гераклита Эфесского*, Москва, 1963, стр. 130. Структура Диониса, как божества, выходит замечательно диалектичной: жизнь = Дионис, рассматривается идентично со своей противоположностью – смертью = Аидом. См. также интересную монографию: Mahé, N., *Le mythe de Bacchus*, Paris, Fayard, 1992. О связи с Дионисом с ритуалистической парадигматикой «козла отпущения» см. уже упоминавшуюся выше в контексте Вячеслава Иванова ценную книгу Николая Евреинова: *Азazel и Дионис*, Ленинград, 1924, стр. 46-124, а также, разумеется, Frazer, G., *The Scapgoat*, London, 1963 (с 1913). Как мы видим в тексте новеллы, Манн называет Диониса «*Der fremde Gott*», и эта его «чуждость» может быть связана не только с одним только фактом его прихода (географически) из другой «земли», но, как показывает уже упоминавшийся нами немецкий исследователь Вальтер Ф. Отто в своей книге, доступной в английском переиздании-переводе: *Dionysos: Myth and Cult*, Bloomington, 1965, pp. 74-76, где речь идет о некоем особом е.г. другом «other» роде дионисова естества, в его эпифаническом *раздражающем* присутствии рядом с человеком. Другой видный современный специалист в области Диониса, Альберт Гайнрихс, отмечая известную дружбу Ницше и знаменитого классициста Эрвина Родэ, чья книга «Психе» переведена на многие языки мира, подчеркивает концептологию Родэ о Тракийском «чуждом» происхождении Диониса, утверждая, что Манн использовал раннее издание второго тома «Психе» Эрвина Рода (1898) для своей новеллы (1912-13), насколько это видимо из «канонического» издания Родэ: Rohde, E., *Psyche: Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*, Leipzig und Tubingen, vol. 2, 2nd ed., 1898, p. 41; Для изучения аргументов, говорящих в пользу связи: Родэ – Манн, см. Heinrichs, A., «Loss of Self, Suffering, Violence: The Modern View of Dionysus. From Nietzsche to Gerard», *Harvard Studies in Classical Philology*, 1988, pp. 205-240. Основные этапы в изучении дионисийства и, конкретно, фигуры Диониса можно найти в упоминавшейся нами замечательной дескриптивно-учебной работе Парка МакГайнти: McGinty, P., *Interpretation and Dionysus: Method in the Study of a God*, The Hague, 1978. Широта распространения дионисова культа действительно впечатляет, ее границы формировали крайние отроги германских народов: См. Tassignon, I., *Iconographie et religion dionysiaques en Gaule Belgique et dans les deux Germanies*, Genève, Droz, 1996.

³⁵ McGinty, цит. соч.

³⁶ Там же.

³⁷ Там же.

³⁸ Там же.

³⁹ Там же.

⁴⁰ McGinty, цит. соч.

⁴¹ Там же.

⁴² Там же.

⁴³ Там же.

⁴⁴ Там же.

⁴⁵ Там же.

⁴⁶ Там же.

⁴⁷ Там же.

⁴⁸ См. Park McGinty, *Interpretation and Dionysos*, pp. 54-55.

⁴⁹ Как остался за кадром и весь оргиастический сон Ашенбаха, в вышеупомянутом фильме Висконти. См. для надлежащего мифо-ритуального контекста Delavaud-Roux, M.H., "Danse et transe. La danse au service du culte de Dionysos dans l'antiquité grecque. Approche et méthode de reconstitution", in *Transe et théâtre. Actes de la table ronde internationale, Montpellier 3 – 5 mars 1988*, Montpellier 1989, pp. 31-53. А также : Frontisi-Ducroux, F.; Casevitz, M., "Le masque du 'Phallen'. Sur une épiclese de Dionysos à Méthymna", *Revue de l'histoire des religions*, (Presses universitaires de France), vol. 206, 189, pp.115-127. Очень интересна в данном (сексуальное помешательство дионисовых адептов) контексте, также и книга полного тезки Великого Кносос-Археолога (родом из девятнадцатого героического века) – Артура Эванса (*Другого*) : Evans Arthur, *The God of Ecstasy. Sex-Roles and the Madness of Dionysos*, New York, St. Martin's Press, 1988. А также, в дополнение см. : Feder, Lillian, "Myths of Madness in Twentieth-Century Literature: Dionysos, the Mania, and Hades", *Psychocultural Review: Interpretations in the Psychology of Art, Literature and Society*, New York, 1977, vol.1, pp.131-51. См. о «матримониальной парности» бога в Keuls, E.C., "The Conjugal Side of Dionysiac Ritual and Symbolism in the Fifth Century B.C.", *Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome*, Van Gorcum, vol. 46, 1985, pp. 25-33. И, также, Wrede, H., "Matronen im Kult des Dionysos. Zur hellenistischen Genreplastik", *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung*, vol. 98, 1991, pp.163-188. О ритуальной оргиастической секс-травестии Диониса см. Bremmer Jan, "Dionysos travesty", *L'initiation : actes du colloque international de Montpellier, 11-14 avril 1991, L'acquisition d'un savoir ou d'un pouvoir, le lieu initiatique, parodies et perspectives*, Etudes rassemblées par Alain Moreau, Montpellier, Publications de la Recherche de l'Université Paul-Valéry, 1992, t.1, pp. 189-198. См., кроме того, о важном вопросе амбивалентности «дионисийского желания» в Thomas, J., "Dionysos. L'ambivalence du désir", *Euphrosyne. Revista de filologia clásica*, (Centro de estudos clássicos), vol. 24, 1996, pp. 33-51. См., также Jameson, M., "The Asexuality of Dionysus", in: *Sex and Difference in Ancient Greece and Rome*, Mark Golden and Peter Toohey (eds.), Edinburgh University Press, 2003, pp. 319-333. См. в добавление – Keuls, E.C., "Male-female Interaction in Fifth-century Dionysiac Ritual as Show in Attic Vase Painting", *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, Habelt, vol. 55, 1984, pp. 287-296. Кроме того, см. главы Дарио Саббатуччи и Ивонны Верниер: Sabbatucci, Dario, «Dionysos figura mitica e divinità orgiastica», Vernière Yvonne, «L'expédition mythique d'Osiris-Dionysos en Asie et ses prolongements politiques. Mythe et politique», опубликованные в сборнике *Mythe et politique : actes du Colloque de Liège, 14-16 septembre 1989, organisé par le Centre de recherches mythologiques de l'Université de Paris X et le Centre d'histoire des religions de l'Université de Liège*, études rassemblées par Jouan François et Motte André, Paris, Les Belles Lettres, 1990, pp. 275-298. См. также Kraemer, R.S., "Ecstasy and Possession. The Attraction of Women to the Cult of Dionysus", *Harvard Theological Review*, vol. 72, 1979, pp. 55-80. И, кроме того, интересную статью Марии Дараки: Daraki, M., "Aspects du sacrifice dionysiaque", *Revue de l'histoire des religions*, (Presses universitaires de France), vol.197, 1980, pp. 131-158.

⁵⁰ См. Рождение трагедии, перевод Рачинского.

⁵¹ См. Froma Zeitlin, "Cultic Models of the Female: Rites of Dionysus and Demeter", *Arethusa*, vol. 15, Spring-Fall, 1982, pp. 132-133.

⁵² См. Zeitlin, цит. соч., pp. 132-133. Ср. также с ее же взглядами, выраженными в несколько более поздней работе: Zeitlin, F.I., "Apollo and Dionysos. Starting

From Birth” in H. W. Singor, F. T. Van Straten, J. H. M. Strubbe, H. F. J. Horstmanhoff (eds.), *Kykeon. Studies in honour of H.S. Versnel*, Leiden, 2002, pp.193-218. Тотальной амбивалентности дионисийского культа, на которую намекает Цейтлин посвящена также и работа Х. Стейнхаль: Steinthal, H., “Dionysos – seine Feste, sein Gefolge, seine Mysterien”, *Gymnasium*, Jahrgang 110, 2003, pp. 3-23. В словах ее автора: «Dionysos is a facet-rich shape. Old do not only meet with new courses in the excessive quantity: Dionysos embodies, more than other Greek Gods, in itself *ambivalence*...».

⁵³ См. Zeitlin, цит. соч.

⁵⁴ Froma Zeitlin, “Cultic Models of the Female: Rites of Dionysus...”, Там же, стр. 134. Для контрастирующих эпизодов инфернально-«смешного» в дионисийских ритуальных перформансах см. общее описание в Riu, X., *Dionysism and Comedy*, Lanham, Rowman and Littlefield, 1999. См. также франкоязычную работу греческой исследовательницы Марии Дараки: Daraki M., *Dionysos*, Paris, Arthaud, 1985.

⁵⁵ Напомним, что Фрома Цейтлин является одним из наиболее значимых современных исследователей античной сексуальности, идущей, надо заметить, в русле общих работ Карла Кереньи; будучи заведующей кафедрой античной компаративистики Принстонского Университета, Фрома Цейтлин сделала немало для развития и понимания роли сенсуально-дионисийской доминанты в ритуальной истории древних греков.

⁵⁶ Zeitlin, цит. соч.

⁵⁷ См. De Iside et Osiride 35 [365A]; cf. 34 [364D].

⁵⁸ См. Varro in Aug. De civ. D.7.21. Цит. по Цейтлин, указ. соч.

⁵⁹ Zeitlin, цит. соч.

⁶⁰ Там же.

⁶¹ Там же.

⁶² Там же.

⁶³ Там же.

⁶⁴ Там же, стр. 137.

⁶⁵ См. Scott Scullion, “Olympian and Chthonian”, *Classical Antiquity*, Volume 13, No. 1, April 1994, pp. 89-90. См. для дополнения важную тюбингенскую монографию: Bierl Anton F. Harald, *Dionysos und die griechische Tragödie : politische und 'metatheatralische' Aspekte im text*, Tübingen, 1991. (Classica Monacensia, Bd.1). А также Henrichs, A., “Changing Dionysiac identities” in Meyer, B.F. and E. P. Sanders (eds.) *Jewish and Christian self-definition, vol. 3. Self-definition in the Graeco-Roman World*, London 1982, pp. 137-160; 213-36; и Mendelsohn, D., “Συγκραυνοῦ. Dithyrambic Language and Dionysiac Cult”, *The Classical Journal*, (Classical Association of the Middle West and South), vol. 87, 1991-92, pp. 105-124. Des Bouvrie, S., “Creative Euphoria. Dionysos and the Theatre”, *Kernos. Revue internationale et pluridisciplinaire de religion grecque antique*, (Centre international d'étude de la religion grecque antique), vol. 6, 1993, pp. 79-112. См. в том же ключе : Hedreen, Guy, “The Return of Hephaistos. Dionysiac Procession Ritual and the Creation of a Visual Narrative”, *The Journal of Hellenic Studies*, vol. 124, 2004, p. 38-62. Как и работу «другого» Отто: Otto, B., “Kultisches und Ikonographisches zum minoisch-mykenischen Dionysos”, *Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft*, Wien (Berger), Bds. 123-124, 1993-94, pp. 363-379.

⁶⁶ Манн, цит. соч., стр. 231.

⁶⁷ Там же.

⁶⁸ Фрейд, З., *Введение в Психоанализ*, Москва, 1995, стр. 50-154.

⁶⁹ Манн, стр. 231.

⁷⁰ См. Еврипид, *Вакханки*, стр. 310; Еврипид, *Трагедии*, Москва, 1980, т. 2, пер. с древнегреч. И. Анненского, стр. 388. Дионисийские сны и галлюцинации у Еврипида хорошо освещаемы в Klotsche, E.H., *The Supernatural in the Tragedies of Euripides. As Illustrated in Prayers, Curses, Oaths, Oracles, Prophecies, Dreams, and Visions*, Chicago, 1919, pp. 79-83. См., в дополнение: Bowersock, G.W., *Dionysus as an Epic Hero*, in his *Selected Papers on Late Antiquity*, Bari, Edipuglia, 2000, pp. 109-120. В дополнение см. Metzger, H., "Le Dionysos des images éleusiniennes du IVe siècle", *Revue archéologique* (Presses universitaires de France), 1995, pp. 3-23 и Clay, J.S., "Fusing the boundaries. Apollo and Dionysos at Delphi", *Métis. Revue d'anthropologie du monde grec ancien (Daedalus)*, vol. 11, 1996, pp. 83-100.

⁷¹ Манн, там же.

⁷² См. в частности, Neider, C., *The Stature of Thomas Mann*, New York, 1947; Travers, M., *Thomas Mann*, New York, 1992, pp. 48-60; Leser, E., *Thomas Mann's Shorter Fiction*, New York, 1989, pp. 161-181; Dierks, M., *Studien zu Mythos und Psychologie bei Thomas Mann: An Seinem Nachlass Orientierte Untersuchungen zum 'Tod in Venedig', zum 'Zauberberg' und zur 'Joseph'-Tetralogie*, Bern, 1972; Kaufmann, F., *The World as Will and Representation*, New York, 1973. Ezergailis, Inta, *Male and Female: an Approach to Thomas Mann's Dialectic*, The Hague, Martinus Nijhoff, 1975. Heller, E., *Thomas Mann: The Ironic German*, Cambridge, rev., ed., 1981 (с 1958); Hollingdale, R.J., *Thomas Mann: A Critical Study*, London, 1971; Von Gronica, A., *Thomas Mann: Profile and Perspectives*, New York, 1970; также следует обратиться к новой подробной (хотя и не открывающей большого массива новых данных о писателе) биографии Томаса Манна, написанной Рональдом Хайманом: Nauman, R., *Thomas Mann: A Biography*, New York, 1995.

⁷³ Leser, цит.соч. стр. 16; воспоминания Кати Манн вышли в одно, практически, время двумя изданиями: в Нью-Йоркском издательстве Кнопфа – на английском, и во франкфуртском издательстве Фишера – на языке оригинала: Mann, K., *Meine, Ungeschrieben Memoiren*, Frankfurt am Main, 1975; Mann, K., *Unwritten Memories*, New York, 1975. Она, в частности, пишет: «...в многолюдной столовой отеля, в самый первый день по приезду мы увидели польскую семью, которая выглядела точь-в-точь как мой муж описал ее».

⁷⁴ Из утонченно-изящной инициации *Волибной горы*.

⁷⁵ См. Манн, Т., *Волибная Гора*, Москва, 1994, т. 1, пер. с нем. В. Курелла и В. Станкевич, стр. 153; об особой связи этого произведения Манна с текстом «Смерти в Венеции» см. Апт, С., «Вид с Горы», там же, стр.5. Подобно фигуре Пшебыслава Хиппе (для Ганса Касторпа) для реального Томаса Манна, восстает из его школьных лет образ Армина Мартенса, к которому он испытывал сильнейшее романтическое влечение. На основе изучения дневников Манна, биограф Рональд Хайман приходит к заключению о рассматривании писательской страсти к польскому мальчику в качестве своеобразной «регрессии» к *вытесненной* юношеской любви к однокласснику – Армину Мартенсу. См. Ronald Nauman, *Thomas Mann : A Biography*, New York, 1995 p. 251.

⁷⁶ См. Манн, *Смерть в Венеции*, стр. 232.

⁷⁷ См. Albert Braverman and Larry David Nachman, *The Germanic Review*, Vol.45, no. 4, November 1970, pp.289-297.

⁷⁸ См. Albert Braverman and Larry David Nachman, указ. соч.

⁷⁹ См. там же.

⁸⁰ Там же.

⁸¹ Там же.

⁸² Там же.

⁸³ Там же.

⁸⁴ Там же.

⁸⁵ См. в данном аспекте фрейдовскую известную классику : Freud, S., *The Standard Edition of The Complete Psychological Works*, London, v. IV, 1971-1974, translated from the German by J. Strachey, pp. 312-313 . Небесполезен, вместе с тем, и давний русский перевод «Толкования Сновидений», осуществлённый под редакцией Я.М. Когана. См. также фундаментальную статью Агнес Беккер из первого тома «Tiefen-Psychologie», Sigmund Freud. *Leben, Werk und Wirkung*, Zurich, 1977 с освещением важнейшей до и после- фрейдовой литературе по теме. Русский перевод «Психоаналитическая теория сновидений», в *Зигмунд Фрейд: Жизнь, работа, наследие*, пер. с нем. И общ. ред. А.М. Боковикова, Москва, 1998, стр. 322-345. Для отрезвляющего контраста стоит упомянуть и русскую «физиологически-центричную» традицию изучения и научного осмысления снов. См. две работы конца шестидесятых годов: И.Е. Вольперт, *Сновидения в обычном сне и гипнозе*, Ленинград, 1966. А также, В.Н.Касаткин, *Теория сновидений. Некоторые закономерности возникновения и структуры*, Ленинград, 1967. О связи Манна и теорией Фрейда см.: Frederick J.Hoffmann, *Freudianism and the Literary Mind*, Baton Rouge, Los Angeles. 1957, pp.207-209. Стоит, кроме того, заметить определенной сходство с указанной фрейдовской парадигмой и современными психологическими концепциями. Как пишет в своем блестящем эссе известный русско-израильский психолог Вадим Ротенберг : «Главное в сновидении – первичная связь между образами, не поддающаяся рациональному анализу и основанная на принципах многозначности образного контекста». См. В.С.Ротенберг, «Сновидение как особое состояние сознания», в книге *Бессознательное. Многообразие видения*, Новочеркасск, 1994, стр. 155. В плане «аналитическо-юнгянского» многообразно интересных концепций сна см. Jung, C.G., *Dreams*, Princeton, 1974; необходимые заключения обо всех теориях снов, и в том числе – юнговских, можно найти в Shafton, A., *Dream Reader: Contemporary Approaches to the Understanding of Dreams*, New York, 1995; в то время, как вовсе не наблюдается недостатка в научной литературе о психоанализе, в отношении литературных выкладок снов (некоторые аспекты этого находят определённое освещение в двух уже упомянутых книгах Эткинда-младшего): Giora, Z., *The Unconscious and its Narratives*, Budapest, 1991; очень ценны в этой связи работы Александра Гринштейна: Grinstein, A., *Sigmund Freud's Dreams*, New York, 1980; Grinstein, A., *Freud's Rules of Dream Interpretation*, New York, 1983; Altman, L., *The Dream in Psychoanalysis*, New York, 1969; Jones, R.M., *Ego Synthesis in Dreams*, Cambridge, 1962; Empson, J., *Sleep and Dreaming*, New York, rev.ed. 1993; Foulkes, W.D., *A Grammar of Dreams*, New York, 1978; Юнг посвятил изучению строения снов целый семинар (как позднее он посвятит такой же семинар «Заратустре» Ницше), материалы которого позже будут изданы отдельной книгой: Jung, C.C., *Dream Analysis: Notes on a Seminar, Given in 1928-30*, London, 1984; см. также Hall, J., *Jungian Dream Interpretation*, Toronto, 1983; См. также – любопытный текст

Людвига Бинсвангера «Сон и существование», включающий, кроме всего прочего любопытные нарративы из конкретных описаний реальных снов. См. его Ludwig Binswanger, *Being-in-the-World, Selected Papers*, translated with critical introduction by Jacob Needleman, London, 1963. Русс. перевод Елены Сурпиной под редакцией С.П. Куликова – *Бытие в мире*, Москва, 1999, стр. 195-217. См. также States, B.O., *The Rhetoric of Dreams*, Cornell, 1988. Помимо этого следует упомянуть и крайне ценный сборник Сары Фландерс, вышедший под ее редакцией в английском академическом издательстве Рутледж в 1993ем году и уже оперативно переведенный на русский язык: *Современная теория сновидений*, Москва, 1998. См. также «специальный» русскоязычный сборник трудов, составленный в важной для нас «системно-знаковой перспективе»: *Сон – семиотическое окно: Сновидение и событие. Сновидение и искусство. Сновидение и текст: XXVI-е Випперовские чтения* [Москва, 1993 г.] под общ. ред. И.Е.Даниловой. – Москва: ГМИИ; Милан :Фонд МАЗОТТА, 1994. Весьма интересные сведения в области «антропологии» аборигеноцентричных снов содержатся в двух объемных монографиях, занимающихся «перформансом» сно-видения и его «ритуалистических» аспектов и сделанных на материале американских (южных – Бразильских, и северных – «Великих Равнин») индейцев: Graham, L. *Performing Dreams*, Austin, 1995 и Irvin, L. *The Dream Seekers*, University of Oklahoma, Norman, 1994. Весьма познавательно важен недавний ценный сборник *Сны и видения в народной культуре: Мифологический, религиозно-мистический и культурно-психологический аспекты*, Сост. О.Б.Христофорова. Отв. ред. С.Ю.Неклюдов. (Серия «Традиция, текст, фольклор»). – Москва, Росийск. гос. гуманит. ун-т, 2001. См., также, Л.В. Карасев, «Метафизика сна», в *Сон – семиотическое окно: Сновидение и событие. Сновидение и искусство. Сновидение и текст: XXVI-е Випперовские чтения* [Москва, 1993 г.] под общ. ред. И.Е.Даниловой. – М.: ГМИИ; Милан : МАЗОТТА, 1994, стр.135; Фрейд, *Введение в ...*, стр. 92-106. См. также, недавно переведенную на русский язык работу : Claude Savage – «L'exegese des rêves: les chroniques europeens des songes», подготовленную В.Соловьевым : *Экзегетика снов : Европейские хроники сновидений*, Москва, 2002. (Научная редакция, адаптация текста и постскрипту В.Чугунова). В этом обширном компендиуме можно найти массу компаративного материала очень полнокровно описывающего европейские типы исторического «сновидения» и его техник.

⁸⁶ См. Манн, *Смерть...*, стр. 232. Ср., однако, с описанием Т.Дж.Рида: T.J.Reed, *Thomas Mann and the Uses of Tradition*, Oxford, 1974, pp. 67-69.

⁸⁷ См. Мережковский, *Христос и Антихрист. Воскресшие боги* (Леонардо да Винчи), Москва, 1990, том. 2, стр. 130.

⁸⁸ См., в частности, большинство статей в ценнейших сборных книгах научных работ *Masks of Dionysos; Mysteries – Eranos; Nilsson – Mysteries; Burkert – Mystery Cults*, pp. 104-106, и др. Об оргиастическом, мистерийном раздирании диких зверей в связи с религией Диониса мы находим также многие замечания и у Вячеслава (Иванова) «Дионисийствующего». О типе специфического «дионисийского» мировоззрения в русском символизме смотрите стимулирующий экзерсис немецкого ученого Юрия Мурашова: «Дионисийство символизма и структуралистическая теория мифа: Вячеслав Иванов и Юрий Лотман/Зара Минц», *Russian Literature*, XLIV, 1998, pp.443-456. А также, для дионисийского понимания Ивановского восприятия Ницше стоит порекомендо-

вать весьма основательную статью Генриха Стаммлера: Heinrich Stammer "Vyacheslav Ivanov and Nietzsche", in R.L.Jackson and L.Nelson, *Vyacheslav Ivanov: Poet, Critic and Philosopher*, 1986, Yale, pp. 297-314. И соседнюю с этой работу Фаусто Малковати "The Myth of Suffering God and the Birth of Greek Tragedy in Ivanov's Dramatic Theory", *Loc.cit.*, pp. 289-296. На «общую» тему религиозности дионисовых религий см. давнюю работу греческого исследователя: Zafiropulo J., *Apollon et Dionysos. Un essai sur la notion d'impermanence*, Paris, Les Belles Lettres, 1961. Статью из интересного сборника: Boyancé P., "L'antre dans les mystères de Dionysos", *Rendiconti della Pontifica Accademia di Archaeologia*, 1960-1961, vol. XXXIII, pp. 107-127.

О мифологии Диониса и ее использовании Фридрихом Ницше см. в частности, Greaney, Patrick, "The Richest Poverty: The Encounter between Zarathustra and Truth in the Dionysos-Dithyramben", *Nietzsche Studien: Internationales Jahrbuch für die Nietzsche-Forschung*, 2001, vol. 30, pp. 187-99; И, также, в отношении связи Ницше-Платона см. Bremer, D., "Nietzsches Dionysos und Platons Eros", in *Apophoreta. Für Uvo Hölscher zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Andreas Patzer, Bonn, Habelt, 1975, pp. 21-72 ; Aquien, Pascal, "Entre Dionysos et Apollon: Pour une lecture Nietzscheenne de Wilde", *Etudes Anglaises: Grande-Bretagne, Etats-Unis*, 1996, Apr-June, vol. 49 (2), pp. 168-79; Salaquarda, Jörg; Sellner, Timothy F. (tr.), "Dionysos versus the Crucified One: Nietzsche's Understanding of the Apostle Paul", in: O'Flaherty, James C., Sellner, Timothy F., Helm, Robert M. (eds.), *Studies in Nietzsche and the Judaeo-Christian Tradition*, Chapel Hill: U of North Carolina, 1985, pp. 100-129. (Series: University of North Carolina Studies in the Germanic Languages and Literatures, vol.103.) ; King, Russell S., "Musset et le dialogue nietzscheen d'Apollon et de Dionysos", *Europe: Revue Littéraire Mensuelle*, Paris, 1977, 583-584: 162-69. О связях дионисийской философии и культового смысла с Гёльдерлином и Гёте см. две ценные работы: Baumer, Max L., "Dionysos und das Dionysische bei Holderlin", *Holderlin-Jahrbuch*, Tübingen, 1973-1974, vol.18, pp. 97-118; и Ingen, Ferdinand van, "Dionysos und Apoll zu 'Wandrer's Sturmlied' des jungen Goethe", *Neophilologus*, Amsterdam, 1968, vol. 52, pp. 268-286. См. также об обще-дионисийских религиозно-философских изысканиях такие исследования как серия работ Марселя Детьенна: Detienne, M., *Dionysos mis à mort*, Paris, Gallimard, 1977, и Detienne, M., "Apollon und Dionysos in der griechischen Religion" in Faber, R.(ed.) *Die Restauration der Götter. Antike Religion und Neo-Paganismus*, Würzburg, 1986, pp. 124-132. А также отдельные и общие аспекты изучения фигуры бога: Sanders, J.T., "Dionysus and the Mother Goddess", *Archaeological News*, vol. 6, 1977, pp. 86-88. О дионисийских инициациях и драме см. Boyancé, P., "Dionysiaca, a propos d'une étude récente sur l'initiation dionysiaque", *Revue des études anciennes*, 1966, vol. 68, pp.29-60; и Aronen, J., "Notes on Athenian Drama as Ritual Myth-Telling Within the Cult of Dionysos", *Arctos. Acta philologica Fennica*, (Klassisk-filologiska föreningen), vol. 26, 1992, pp. 19-37. См. также несколько статей Роберта Туркана (в частности о так называемом «подземном солнце», увязывающем Диониса-Загрея с «хтоническим Орфеем») : Turcan, R., "Dionysos ancien et le sommeil infernal", *Mélanges de l'Ecole française de Rome, Antiquité: Ecole française de Rome*, vol. 71, 1959, pp. 287-300 ; Turcan, R., "Dionysos mystères sur une assiette en argent", in

Lodewijckx, M. (ed.) *Belgian Archaeology in a European Setting*, Leuven University Press, 2001, pp. 83-89. (Acta Archaeologica Lovaniensia. Monographiae, vol. 12); и Turcan, R., "Deux notes dionysiaques", *Mélanges de l'Ecole française de Rome, Antiquité: Ecole française de Rome*, vol. 79, 1967, pp.135-151. На ту же тему: Robertson, N., "Orphic Mysteries and Dionysiac Ritual", in: Michael B. Cosmopoulos (ed.), *Greek Mysteries. The Archaeology and Ritual of Ancient Greek Secret Cults*, Routledge, London, 2003, pp. 218-240. См. также любопытную попытку «увеличения аудитории Диониса» в : Friedrich, Rainer, "Everything to Do with Dionysos ?", Michael Stephen Silk (ed.) *Tragedy and the Tragic: Greek Theatre and Beyond*, Oxford, New York : Oxford University Press, 1996, pp.257-294. В том же ключе, наверное, можно рассматривать и статью хайфской исследовательницы Иланы Зингер: Zinguer, Pana, "Le culte de Dionysos en Israël", *Cahiers du Groupe Interdisciplinaire du TheatreAntique*, 2000, No.13, pp.119-134. Для контраста ср. с общей работой одного из известных израильских археологов Ашера Овадии: Ovadia, A.; Turnheim, Y., "Dionysos in Beth Shean", *Rivista di archeologia*, vol.18, 1994, pp.105-114.

В отношении важнейшей тематики религиозно-мифотворческой архетип-системы **Дионис ↔ Иисус Распятый** (а эта тема крайне важна для любого художника-христианина, интересовавшегося Дионисом, будь то Вячеслав Иванов или его немецкий современник Томас Манн) существует весьма большое количество исследовательских работ. См., для примера следующие немецкоязычные работы: Noetzel, Heinz, *Christus und Dionysos : Bemerkungen zum religionsgeschichtlichen Hintergrund von Johannes 2, 1-II*, Stuttgart, Calwer Verlag, 1960. Series : Arbeiten zur Theologie ; Heft 1; Willers, D., "Dionysos und Christus. Ein archäologisches Zeugnis zur Konfessionsangehörigkeit des Nonnos", *Museum Helveticum*, Schwabe, vol. 49, 1992, pp.141-151 ; Pilhofer, P., "Dionysos und Christus. Zwei Erlöser im Vergleich" in: *Die frühen Christen und ihre Welt. Greifswalder, Aufsätze 1996 – 2001*, mit Beiträgen von Jens Börstinghaus und Eva Ebel, Tübingen, Mohr Siebeck, 2002, pp. 73-92. (Series: Wissenschaftliche Untersuchungen zum Neuen Testament, Bd. 145); Kany Roland, "Dionysos Protrygaios. Pagane und christliche Spuren eines antiken Weinfestes", *Jahrbuch für Antike und Christentum*, 1988, bd. XXXI, pp. 5-23; и обще-суммирующие замечания, выраженные Карлой Поллман в ее относительно недавней объемной и весьма ценной статье: Pollmann, Karla, "Jesus Christus und Dionysos : Überlegungen zu dem Euripides-Cento Christus Patiens", *Jahrbuch ÖsterriByzantini*, 1997, vol. 47, pp. 87-108.

⁸⁹ Смерть в Венеции, цит. соч.

⁹⁰ См. Harry Slochower, "Thomas Mann's Death in Venice", *The American Imago. A Psychoanalytic Journal for Culture, Science and the Arts*, Boston, 1969, vol. 26, no. 2, 1969, Summer, pp. 99-122.

⁹¹ См. Harry Slochower, цит. соч.

⁹² См. Harry Slochower, цит. соч.

⁹³ См. Harry Slochower, цит. соч.

⁹⁴ См. Harry Slochower, цит. соч.

⁹⁵ Harry Slochower. Там же.

⁹⁶ Harry Slochower. Там же.

⁹⁷ Манн будет использовать подобную музыкальность ритмов в «Волшебной горе» и в «Докторе Фаусте».

⁹⁸ Harry Slochower. Там же.

⁹⁹ Harry Slochower. Там же.

¹⁰⁰ О теории мифа существует обширнейшая научная библиография, насчитывающая сотни наименований.

¹⁰¹ В дополнение к упоминавшимся научным работам о Дионисе, также в заключение заметим, что не потеряла своей прогностической актуальности и ценная статья Рене Жирара, связывающая фигуру Диониса с общей топикой «насилия» в «священном»: Girard, Rene, "Dionysos et la genese violente du sacre", *Poetique: Revue de Theorie et d'Analyse Litteraires*, Paris, 1970, vol. 3, pp. 266-81.

¹⁰² *British Journal of Aesthetics*, Vol. 30, No. 4, October 1990, pp.351-364.

¹⁰³ Peter Heckman. Указ. соч.

¹⁰⁴ Peter Heckman. Указ. соч.

¹⁰⁵ Peter Heckman. Указ. соч.

¹⁰⁶ Там же.

¹⁰⁷ Там же.

¹⁰⁸ Там же.

¹⁰⁹ Там же.

¹¹⁰ См. Питер Хекман, указ. соч.

¹¹¹ Опубликована в 2004 году в московском издательстве «ОГИ» в серии «Нация и культура. Новые исследования».