

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

А.А. Асоян

Омский государственный педагогический университет

Семиотика мифа об Орфее и Эвридике¹

Для поэзии мифология есть первоматерия, из которой все произошло, Океан (если воспользоваться образом древних), из которого истекают все потоки, точно также как они в него опять возвращаются.

Ф. Шеллинг

Мы интересуемся первичными значениями не потому, что они первые по счету <...>. Первичные значения, взятые под углом зрения формообразования, показывают, что форма есть особый вид смысла, а смыслы – будущие формы и структуры.

О. Фрейденберг

В художественной литературе аналогия между Орфеем и Эвридикой и Эвридикой и Христом впервые, а, может быть, и в единственный раз предстает в поэме «Могила Орфея» (1941) французского поэта и эссеиста Пьера Эммануэля, ориентированного на религиозно-мистические идеи католицизма [Strauss, 1977, p. 277].

Такая трансформация античного мифа в более ранние эпохи европейской литературы не замечена. В средневековой словесности Орфей остается верным своему амплу преданного влюбленного, и его образ сливается с образом трубадура-рыцаря [Fridman, 1970, p. 86-146]. В духе средневекового Амог'а рассказывает о нисхождении Орфея в ад и вагант Примас Гуго Орлеанский. В его стихах, естественно, нет той куртуазии, которая отличает лирику трубадуров, нет ангелизации Прекрасной Дамы, но любовь Орфея не становится от этого менее страстной. В аду он умоляет Плутона и вызывает к нему:

Все мы – будь женщины или мужчины –
не избежим неминуемой кончины,
я понимаю, что каждый из нас
землю покинет в назначенный час,
чтобы прийти под подземные своды...
Но не болезнь, не законы природы,
Не прегрешенья, не раны в бою
Ныне сгубили невесту мою.
О, неужели загробное царство
примет невинную жертву коварства?!
О, неужель тебе не тяжела
та, что до старости не дожила?!
Так повели же с высокого кресла,

¹© А.А. Асоян, 2004

Предыдущие публикации автора по данной теме: [Асоян, 2001; 2002а; 2002б; 2003].

чтобы моя Эвридика воскресла,
и, преисполняясь добра и любви,
чудо великое миру яви.
[Поэзия трубадуров, 1974, с. 481].

Эти стихи задают еще одно семиотическое толкование античного мифа. У восточных и южных славян существовало представление о так называемых заложных покойниках, жизнь которых «прекратилась раньше времени по какому-нибудь несчастному случаю» [Зеленин, 1995, с. 42]. Они не «избыли своего века», причем «век» как срок человеческой жизни понимается как время расходования жизненной потенции [Седакова, 1990, с. 54-64]. В связи с этими воззрениями особого внимания заслуживает сообщение П. Видаля-Наке о раскопанном на острове Эвбее в Эгейском море архаическом некрополе, для которого характерна кремация взрослых и ингумация юношей и детей [Vidal-Nake, 1986, р. 163-185]. Свидетельство французского исследователя коннотирует с представлениями, что заложники покойники «доживают за гробом свой век»¹ [Зеленин, 1995, с. 42], и Эвридика, безусловно, заложная покойница, не закончившая на земле, поскольку она дриада, свой растительный цикл. Подобное понимание преждевременной смерти нимфы звучит и в стихах Гуго Орлеанского, с которыми он обращается к Плутону:

О, неужель тебе не тяжела
та, что до старости не дожила?

Сходное мнение обнаруживается и у Полициано. Его Орфей, желая вернуть Эвридику на землю, пытается убедить Гадеса, что она вернется к нему, как только одна из мойр традиционно перережет нить ее жизни:

Так будет нимфа пусть моя меж вами,
Когда ей смерть пошлет сама природа.
Иль сочный грозд под нежными листьями
Обрежет серп жестокий садовода?
О, кто поля усеет семенами
И ждать не станет позднего их всхода?
души моей тоски сложите бремя.
О, возвращенье будет лишь на время!
[Полициано, 1974, с. 100].

В результате, надежда Орфея на успех своего нисхождения в царство Аида, а равно и его оглядка, могут быть истолкованы как вера кифареда в непреложность «магического круга жизни», который должен включать все вегетативные периоды растительного цикла². На исходе из Аида он оглянулся, ибо хотел убедиться, что парк, как говорил Стаций, начали снова плести нить жизни его возлюбленной. А, может быть, все объясняется иначе? «Душа свободно говорит нам о своем бессмертии, – писал М. Бахтин, – но доказать его нельзя...» [Бахтин, 1996, с. 8]. Эти слова косвенно касаются и мифа об Эвридике. Она – возлюбленная Орфея, а стало быть, его другое «Я». Следовательно, смерть Эвридики – *mortificatio* самого кифареда. Такое предположение находит подтверждение в дальнейшей судьбе

¹ Растительное – определяющая черта женской природы и для немецких романтиков: «Образ женщины – целиком цветение и плод» [Shlegel, 1955, р. 267].

² С другой стороны, предприятие Орфея, как и его миротворческие интенции, можно рассматривать как попытку прервать цикл «пищевой цепи», неизбежный круговорот в природе: солнечный свет – растения – травоядные – львы – грифы – гиены, наконец, бактерии, продолжающие преобразование жизни. См. об этом: [Акимова, 1990, с. 125].

Орфея, растерзанного менадами, ибо после нисхождения в Аид он чуждался, как рассказывает Овидий, женщин, и вакханки не простили ему бесстрастия. Следовательно, истонной причиной смерти Орфея стал его катабазис. Она была лишь отсрочена Аидом, но, говорил Проперций, «Души усопших – не призрак: Смертью не все кончается...» Мнению римского поэта созвучно стихотворение Р.М. Рильке:

Где-то есть корень – немой,
в недрах, глубоко,
сросшийся с древнею тьмой,
с тишью истока.
Головы в шлемах, белей
кудри, чем луны,
братство и брани мужей,
жены, как струны.
С веткою ветвь сплетена
гуще, теснее...
Только вот эта одна
Вырвалась. Тянется ввысь.
О, не сломайся! Согнись
В лиру Орфея!
[Западноевропейская поэзия XX века, 1977, с. 28].

Гераклит однажды сказал, что смерть и бессмертие всегда едины: «Смертью друг друга они живут, жизнью друг друга они умирают»¹ [Фрагменты ранних греческих философов, 1996, с. 215-216]. Одна без другой – невозможна. Одно без

¹ Стихотворение замечательной австрийской поэтессы И. Бахман – художественная филиация гераклитовской мысли, спроецированной на орфический миф и моральные коллизии любви:

Как Орфей, я хвалю
Смерть, союзницу древнюю жизни,
И всей земной красоте,
И твоим глазам,
Князьям высокого неба,
Говорю мои темные речи.
Ты помнишь ли грозное утро?
Проснулся ты. На ладонь
Упала роса. Гвоздика
Дремала на сердце. Но ты
Увидел темную реку,
Бегущую мимо.
Да, кровь – моя гибкая лира,
Молчанье – моя струна.
В руке я держу твое сердце.
И знай, что прядь твоя стала
Прядью тени ночной,
И хлопья зимнего мрака
Холодят твои щеки.
Отныне я не твоя,
Мы опустили глаза.
Но я хвалю, как Орфей,
Жизнь, союзницу смерти,
И мне сквозь закрытые веки
Светит глаз твоих синева.

[Западноевропейская поэзия XX века, 1977, с. 61-62].

другого немислимо: высокое без низкого, свет без мрака, холод без солнечного тепла... Оппозиционные пары образуют согласие враждебного: «гармония мира натянута в противоположные стороны, как у лука и лиры» [Там же]. Любовь не существовала, если бы не имела своего противника в лице Времени, Смерть только удесятерит силы Жизни. «Бог Смерти есть одновременно Бог жизни» [Хюбнер, 1996, с. 199]. Здесь уместно вспомнить и о трагедии Эсхила «Персы», где на могиле Дария творится эпифания и усопшие принимают участие в событиях настоящего времени, и о Древе Жизни, где космос предстает нерасторжимой божественной парой мужского и женского, подземного и небесного, левого и правого... То же и Орфей – Солнце темных недр (ночное Солнце, Дионис), и одновременно «божественно-организующая сила Логоса» (Аполлон, дневное светило). В этом отношении миф об Орфее и Эвридике репрезентирует разложение нерасчлененного первобытного мышления, поскольку в орфической истории запечатлена дизъюнкция мужского и женского, уранического и хтонического. В результате миф о катабазисе Орфея, так же, например, как подвиги Геракла (см. об этом: [Фрейденберг, 1932, с. 99]), можно трактовать как «сюжет культуры», который предполагает «возведение реальных текстовых сюжетов до уровня инвариантных персонажей с взаимно несводимыми пространствами» [Лотман, 1992, с. 391]. Если орфический сюжет спроецировать, скажем, на художественную реальность пушкинского стихотворного романа, то Онегин предстанет Аристеем, Татьяна – Эвридикой, а Орфеем – сам автор.

Разговор о «сюжете культуры» имеет еще один аспект. Он становится явленным, если вспомнить слова австрийской поэтессы Ингеборг Бахман: «Реальности, составляющие мир, нуждаются в нереальном, – лишь исходя из него они могут быть познаны». Это высказывание предполагает, что о любви мы скорее всего узнаем из легенды «Тристан и Изольда», о грехе – из «Потерянного рая» Дж. Мильтона, о человеческой сущности – из сервантесовского романа «Дон Кихот», ибо нет ничего реальнее идеала. Он подвиг Орфея пересечь границу между жизнью и смертью и только он творит героев, «имеющих ПУТЬ, осуществляющих ДВИЖЕНИЕ внутри того универсального пространства, которое представляет собой их мир» [Лотман, 1992, с. 391].

Таким героем был Дон Кихот. Сервантесовский роман, – как отмечал Д. Лукач, – «первое великое сражение внутреннего мира с прозаической низостью души» [Лукач, 1994, с. 53]. Эта книга появляется на пороге, когда христианский Бог начинает устраниваться из мира, когда человек становится одинок и может, по мнению Лукача, обрести смысл и субстанцию только в своей бездомной душе, поскольку дороги к трансцендентальной родине вдруг стали непроходимы. В этой ситуации Время то и дело одерживает верх над Абсолютным и Вечным. Вот почему главной особенностью сервантесовского героя оказывается «необходимость искать Сущность и неспособность ее найти» [Там же, с. 53]. В этом плане он уподобляется Орфею, призрачная Дульсинея Тобосская – Эвридике, а внутреннее действие романа, трикратный выезд идадьго, предстает борьбой с могуществом времени, иначе говоря, насилием над судьбой, которое порицал Алкей, когда укорял Орфея, что он учил людей Смерти бежать.

Кроме того, история Дон Кихота и Дульсинеи Тобосской напоминает о фундаментальной идее Я. Беме и других теософов, в основе которой лежит платонический миф об андрогине и которая состоит в том, что София, Божественная Дева, изначально находилась в Первом человеке. Но, возжелав господства над ней, он побудил ее отделиться от него. Для некоторых интерпретаторов, утверждает М. Элиаде, это означает, что утрата Первым человеком своей тайной, оккультной подруги произошла из-за невоздержания его плоти, но и сегодня нет мужчины, который, любя женщину, не желал бы втайне эту «имманентную» ему Жену [Элиаде, 1998, с. 161]. Она и обретает черты то Эвридики, то Дульсинеи, или Елены,

столь манящей Фауста, что он спускается за ней в Обитель Матерей, в царство Персефоны.

Миф, справедливо отмечает один из исследователей, может вырождаться в эпическую легенду, в балладу или роман, либо выжить в форме предрассудков, обычаев и т.д., но при этом он не теряет ни своей сущности, ни своего значения. «Необычайная ассоциативная валентность греческих мифов, – пишет Г. Гусейнов, – <...> заставляет их быть идеальным материалом для всякого рода комбинаций – от исторической дешифровки в стиле Евгемера до самых отвлеченных обобщений антропологического свойства» [Гусейнов, 1991, с. 232]. Таким обобщением оказывается сравнение орфического катабазиса с ритуальной процессией, которая соединяет две точки в пространстве – место обитания человека и место пребывания божества. Изначальная ситуация такой процессии, свойственная также для волшебных сказок, характеризуется В. Проппом как недостача чего-либо, что и ведет к необходимости ритуального шествия, чтобы с помощью божества восстановить прежний порядок вещей. В сущности, отмечает вслед за Проппом и В. Буркертом К. Семина, – такая процессия – «это путь из мира культуры в мир природы, в то место, где совершаются трансформации и обретаются новые качества. Подобные представления, – пишет исследователь, – по-видимому, самые древние и восходят к религиозно-магической практике охотничьих обществ. Развитие земледельческих обществ вносит в этот архетип свою специфику – появляется хтонический элемент» [Семина, 1996, с. 128].

С хтоническим элементом, точнее, подземным миром, где «Все залегают один за другим концы и начала, – Страшные, мрачные; даже и Боги пред ними трепещут» (Теогония, 809-810), связаны многочисленные табу, ибо хтонические недра источают постоянную угрозу. Но табу для того и существуют, чтобы их нарушали [Burcert, 1983, p. 91], потому что нарушение инициирует хтоническую активность и чревато теофанией, которая в очередной раз должна явить мощь и непререкаемую волю богов. В контексте этих соображений поворот Орфея возможно воспринимать как испытание кифаредом своей мойры, своей экзистенциальной участи. «Жить, – утверждал А. Камю, – значит пробуждать к жизни абсурд. Пробуждать его к жизни – значит не отрывать от него взора. В отличие от Эвридики, абсурд умирает, когда от него отворачиваются. Одной из немногих последовательных позиций является бунт, непрерывная конфронтация человека с таящимся в нем мраком. Бунт есть требование прозрачности...» [Камю, 1996, с. 53]. Таким образом, взгляд Орфея в хтоническую ночь не что иное, как метафизический вызов, который в одно мгновение ставит, как говорил Камю, весь мир под вопрос. «Подобно тому, – писал он, – как опасность дает человеку незаменимый случай постичь самого себя, метафизический бунт предоставляет сознанию все поле опыта. Это не устремление, ведь бунт лишен надежды. Бунт есть уверенность в подавляющей силе судьбы, но без смирения, обычно ее сопровождающего» [Там же, с. 53]. По мнению Камю, ценность бунта, как и связанного с ним абсурда, в их способности обнаружить границы человеческого разума, а значит, лишить его заблуждений, мрака, сделать его ясным. В случае с Орфеем требование ясности влечет за собой катастрофу, но не только ее. Иной, хотя и не менее парадоксальной точки зрения придерживался Бланшо, современник Камю. В эссе «Взгляд Орфея» он писал: «Глубина не уступает себя, предстывая лицом к лицу. Она открывает себя, лишь сокрывая себя в работе» [Бланшо, 1991, с. 123]. Эта фраза Бланшо столь же укоренена в культуре, как и миф об Орфее и Эвридике. «Главное в музыке, – сказал один из меломанов, – это неслышное» [Meuser, 1901, S. 109]. По Бланшо, человек не являем в качестве микрокосма, он не дублирует собой реальность. Вот почему под пристальным взглядом Орфея тень Эвридики тает. Его подвиг требует Эвридику «не в ее дневной истине и обыденном очаровании, но в ее ночной тьме, в ее отстраненности; в ее замкнутой телесности», его подвиг взыскует Эвридику «не

когда она видима, но когда незрима» Вся слава его нисхождения, вся власть его искусства должны быть «принесены в жертву лишь этой одной заботе; заглянуть внутрь ночи, взглянуть на то, что сокрывается ночью, – на иную ночь, на сокрытие, становящееся зримым» [Бланшо, 1991, с. 124], поскольку сущее есть тайна, и ее таинственность более бытийна, чем реальность видимого. И посему таинственное достигается не созерцанием, не разглядыванием, не обладанием, а переживанием и ощущением. Именно здесь сущее вступает, как говорил Хайдеггер, в нескрытость своего бытия. Репликой на эти философические соображения может служить казалось бы далекое от них стихотворение М. Лермонтова «Морская царица»:

В море царевич купает коня,
Слышит: «Царевич! взгляни на меня!»

Фыркает конь и ушами прядет,
Брызжет и плещет, и дале плывет.

Слышит царевич: «Я царская дочь!
Хочешь провести ты с царевною ночь?»

Вот показалась рука из воды,
Ловит за кисти шелковой узды.

Синие очи любовью горят,
Брызги на шее как жемчуг дрожат.

Мыслит царевич: «Добро же! постой!»
За косу ловко схватил он рукой.

Держит, рука боевая сильна:
Плачет, и молит, и бьется она.

К берегу витязь отважно плывет;
Выплыл; товарищей громко зовет
.....

Вот оглянулся царевич назад:
Ахнул! Померк торжествующий взгляд.

Видит, лежит на песке золотом
Чудо морское с зеленым хвостом;

Хвост чешую змеиной покрыт,
Весь замирая, свиваясь, дрожит.

Пена струями сбегает с чела,
Очи одела смертельная мгла.

Бледные руки хватают песок,
Шепчут уста непонятный упрек...

Едет царевич задумчиво прочь.
Будет он помнить про царскую дочь!

[Лермонтов, 1989, с. 84-85].

Словно резюмируя содержание не только орфического мифа, но и лермонтовской баллады, Бланшо замечает что «ошибка Орфея, судя по всему, заключается в желании, побуждающем его увидеть Эвридику, обладать ею, тогда как ему суждено лишь ее воспевать. Он Орфей лишь только в своей песне. <...> Он утрачивает Эвридику, поскольку желает ее вне положенных пределов песни, и он также утрачивает себя...» [Бланшо, 1991, с. 124]. Совершенно иной, более однозначный и простой смысл, исключая метафизическое содержание, свойственное утверждениям Бланшо, предполагает пассаж в романе Г. Броха «Смерть Вергилия»: «...орфическому искусству и величию его приписывали способность менять течение потоков, укрощать свирепого лесного зверя, <...> волшебною грезой свершая мечту всякого художества: мир покорно внемлющий, готовый принять и песнь, и в ней заключенную помощь. Однако если даже и так, все равно не дольше песни длится помощь, длится чуткая замороженность, и никак нельзя песни звучать слишком долго, иначе, не дожидаясь конца ее, потоки украдкой вернуться в прежние русла, а свирепый лесной зверь вновь примется губить невинное стадо...» [Брох, 1990, с. 325]. Взгляд Орфея – «подвиг желания, сокрушающий предназначение и интерес песни» [Бланшо, 1991, с. 126], потому что он отменяет вдохновение, которое, словно защищая себя, говорит Орфею: «Только в том случае меня сохранишь, если не взглянешь на нее» [Там же, с. 125].

Это противоречие между прагматизмом желания и атектоникой вдохновения вновь обращает нас к стихотворению Блока «Художник», к той метафоре творческого процесса, которая находит продолжение в размышлениях Бланшо. Он пишет: «Для Орфея все меркнет в несомненности поражения, в котором единственным остающимся воздаянием служит сомнительность работы [песни – А.А.] – ибо существовала ли впрямь когда-либо работа? Глядя на самый несомненный шедевр, чье начало ослепляет блеском и уверенностью, мы, тем не менее, сталкиваемся с чем-то ускользающим прочь, – работа внезапно опять становится незримой [поскольку она – сбывающееся, но не сбывшееся – А.А.], ее нет и никогда здесь не было» [Там же, с. 125].

В итоге, «случай Орфея» призван приоткрыть завесу над истоком творения, над таинством творческого духа. Именно о нем идет речь, когда Бланшо, завершая эссе, пишет: «Сущностная ночь, которой следует Орфей – прежде, чем бросить вспять свой взгляд, – сакральная ночь, которую он удерживает, восхищенную очарованием его песни, и которая тем самым удерживается в пределах песни и в отмеренном ею пространстве, бесспорно богаче, царственней, нежели пустая тщета, каковой она оказывается после того, как Орфей оборачивается» [Там же, с. 126].

Что означают эти слова Бланшо и что тогда означает миф об Орфее? В «Истоке художественного творения» Хайдеггер отмечает, что истина открывается, сбываясь как искусство. Она подразумевает несокрытость сущего. Но «несокрытость сущего никогда не бывает неким только наличествующим состоянием – несокрытость сущего есть совершение. Несокрываемость (истина) не есть ни свойство какого бы то ни было сущего, ни свойство суждений» [Хайдеггер, 1993, с. 86].

Таким образом, миф об Орфее и Эвридике – аллегория творения, аллегория искусства, которое есть творящаяся истина [Там же, с. 102]. «Чтобы писать, – говорит Бланшо, – необходимо уже быть пишущим»¹ [Бланшо, 1991, с. 126]. Возможно, эта мысль, как и вся проблематика эссе «Взгляд Орфея», – инициирована Хайдеггером. «В художнике, – утверждал философ, – исток творения. В творении исток художника. Нет одного без другого. Но не одно только из них служит осно-

¹ Ср.: «Писатель находит, осуществляет себя лишь в творчестве, а до творчества он не только не ведает сам себя, но и не является никем» [Бланшо, 1994, с. 76].

вой другого. Художник и творение искони суть внутри себя и в своих взаимосвязях через посредство третьего, которое есть первое, – через посредство того, отчего у художника и у художественного творения их имена, посредством искусства...» [Хайдеггер, 1993, с. 51]. Следовательно, творение существует постольку, поскольку совершается, мысль – поскольку мыслит, песня – поскольку звучит. Она – единственный способ приближения Орфея к потустороннему идеалу, к Эвридике. Сам же Орфей, – как действующий кифаред, – психагог, «вызыватель теней». Здесь, по принципу контрапункта, вспоминается Мандельштам, чьи стихи навеяны оперой «Орфей и Эвридика» К. Глюка и компрометируют психагогию как художественную идею:

Я в хоровод теней, топтавших нежный луг,
С певучим именем вмешался...
Но все растаяло – и только слабый звук
В туманной памяти остался.
[Мандельштам, 1995, с. 160].

Мандельштам – несомненно, Орфей¹ – «Он опыт из лепета лепит // И лепет из опыта пьет» [Мандельштам, 1995, с. 229], и только А. Дейч мог отказать ему в праве чувствовать свою непринужденную близость к Орфею², хотя уже в рецензируемом Дейчем «Камне» очевидна та «орфическая» преданность Музыке, которая так восхищала Н. Гумилева, полемически заметившего, что поэт стремится «к довременному хаосу, в царство метафоры, но не гармонизирует его своей волей, как это делают верующие всех толков, а только» пугается «несоответствием между ним и собою» [Мандельштам, 1990, с. 220]. Еще один аргумент в защиту «орфического» призвания поэта подсказан Н. Мандельштам: «Есть, – писала она по поводу его так называемой «любовной» лирики, – таинственная связь стихов с полом, до того глубокая, что о ней почти невозможно говорить»³ [Мандельштам, 1972, с. 240]. Вместе с тем, уже в начале пути, ощущая себя не мистагогом, а «пешеходом», Мандельштам хорошо знал, что «...музыка от бездны не спасет» [Мандельштам, 1990, с. 32]. Впрочем, эта лирическая трезвость была свойственна не одному Мандельштаму. Через десять лет после «Пешехода» мандельштамовский элегический стих зазвучал у Григория Шенгели fortissimo и brutally:

Музыка – что? Кишка баранья
Вдоль деревянного жука, –
И где-то в горле содроганья,
Собачья старая тоска...
Кто ею душу нам измерил?
Кто нам сказал, что можем мы,
Когда и сам Орфей не верил
В преодоление тюрьмы?
Скалой дела и думы встали,
И – эти звуки не топор:
Не проломить нам выход в дали,
В звездный ветряной простор.
Так будь же проклята, музыка!
Я – каторжник и не хочу,
Чтобы воскресла Эвридика
Опять стать жертвою мечу.

1 См об этом: [Гаспаров, 1991, с. 371-388; Ошеров, 1995, с. 188-201].

2 См.: [Мандельштам, 1990, с. 226].

3 См. также: [Швейцер, 1995, с. 154-163].

[Шенгели, 1990, с. 137].

В свете психагогической проблематики особо интересны «летейские» стихотворения Мандельштама «Когда Психея-жизнь спускается к теням...» и «Я слово позабыл, что я хотел сказать...». Второе воспринимается как продолжение первого, не случайно они печатались под общим названием (см.: [Мандельштам, 1979, с. 277]) вместе со стихами «Возьми на радость из моих ладоней...». По убедительному мнению С. Ошерова, образы ласточки (души) и горячего снега, общие для второго стихотворения микроцикла и «глиуковского» стихотворения «Чуть мерцает призрачная сцена...», написанного под впечатлением оперы, поставленной В. Мейерхольдом, возобновленной в 1919 году Г. Фительбергом, дают основание полагать, что в мифологическом пространстве Аида, представленного в этих стихах, появляется «неназванный Орфей, пришедший за возлюбленной-Психеей» [Ошеров, 1995, с. 200]. Трагическая развязка его предприятия дана уже в первой строфе второго стихотворения микроцикла:

Я слово позабыл, что я хотел сказать.
Слепая ласточка в чертог теней вернется
На крыльях срезанных, с прозрачными играть.
В беспамятстве ночная песнь поется.
[Мандельштам, 1995, с. 152].

На фоне этих стихов судьба Орфея мыслится как необходимость исполнить исконную миссию поэта – проникнуть за границу очевидного и вывести Психею-Эвридику по следу, оставленному словом – «У слов нет слов, не верящих словам» (У. Оден). Эта фраза имеет непосредственное отношение к творческой экзистенции поэта. Он не способен лгать. Он потому и поэт, что слово адекватно, тождественно, имманентно ему, существу. Забыть слово – значит впасть в беспамятство, утратить себя.

Но – «В беспамятстве ночная песнь поется». В «дневной» все подчинено аполлонической интенции, она соотносится с духом, Словом и способностью проявлять творческое смятение, тем самым выводить Психею на свет. Аполлонизм – светоносное нисхождение в недра подсознания. «Ночная песнь» – дионисическая, самозабвенная, где личность поэта растворяется в музыкальной стихии бессознательного, что в заметной степени более характерно для символистской поэтики, но не акмеистской. «Волить творчески, – заявлял Вяч. Иванов, – значит волить безвольно» [Весы, 1905, с. 35].

Конечно, противопоставление «акмеиста» Мандельштама символистам («Я слово позабыл, что я хотел сказать...») датируется, как известно, 1920 годом, а сентенция Иванова 1905-м) в данном тексте казуально, ибо отношения поэта с ними неоднозначны и конфронтации сложнее. В пору появления обсуждаемого стихотворения Мандельштам указывал на это в «Природе слова»: «Не идеи, а вкусы акмеистов оказались убийственны для символизма. Идеи оказались отчасти перенятыми у символистов, и сам Вячеслав Иванов много способствовал построению акмеистической теории» [Мандельштам, 1987, с. 261-262]. Действительно, и в своих стихотворных книгах и статьях Иванов не упускал случая дистанцироваться от «женственно-пассивной», как сказал бы Мандельштам (см. его статью «Франсуа Виллон») стратегии мировосприятия и напоминать, что символ есть «предмет пререканий». В стихотворении «Gli spiriti del viso» он писал:

Есть духи глаз. С куста не каждый цвет
Они вплетут в венки своих избраний;
И сорванный с их памятию ранней

Сплетается. И суд их: Да иль Нет.
[Иванов, 1971, с. 192].

«Gli spirito del viso» взято из книги «Прозрачность». Примечательно, что О. Дешарт усмотрела в этом понятии природу той духовности, которая носит дихотомический характер. Среда этой духовности «должна быть прозрачной, чтобы не препятствовать прохождению солнечного луча, который ею, непрозрачной, будет затемнен и невидим: но она не должна быть абсолютно прозрачной [пассивной – А.А.], должна преломлять луч – иначе Res [мистическая, истинная реальность – А.А.] не будет видна, ибо невидима она сама по себе [Иванов, 1971, с. 63].

Применительно к проблеме орфического «слова» у Мандельштама весьма знаменательны и размышления Блока в период его работы над драмой «Роза и Крест»: «...моя строгость к самому себе, – писал он в дневнике, – и «скромность» изо всех сил могут помочь пьесе – стать произведением искусства» [Блок, 1960-1963, с. 186]. Скромность, строгость к самому себе, способность «умалиться» перед искусством – это эмблемы «беспамятства, о которых и идет речь в стихотворении Мандельштама, но в другом месте Блок озабочен не этими достоинствами, предполагающими дионисическое самозабвение, а прямо противоположными рудиментами творческого начала. «Утром, – помечает он, – Люба подала мне мысль: Бертран кончает тем, что строит капеллу Святой Розы. Обдумав мучительно это положение, я пришел к заключению, что не имею права говорить о мистической [NB! – А.А.] Розе, что явствует из того простого факта, что я не имею достаточной духовной силы для того, чтобы разобраться в <...> символах Розы и Креста» [Там же, с. 181].

Этот контекст стихов «Я слово позабыл, что я хотел сказать...» необходимо дополнить еще одним фрагментом статьи «О природе слова», где ее автор рассуждает об И. Анненском. «Мне кажется, – пишет он, – когда европейцы его узнают, смиренно воспитав свои поколения на изучении русского языка, подобно тому, как прежние воспитывались на древних языках и классической поэзии, они испугаются дерзости этого царственного хищника, похитившего у них голубку Эвридику для русских снегов...» [Мандельштам, 1987, с. 63]. «Орфическая» аллюзия и преклонение Мандельштама перед Анненским вызваны прежде всего тем, что всю мировую поэзию Анненский воспринимал как «сноп лучей, брошенный Элладой», и урок творчества Анненского для русской поэзии – «внутренний эллинизм, адекватный духу русского языка» [Там же, с. 64]. Это и дает право Мандельштаму сравнивать Анненского с Орфеем, ибо, как писал он, по целому ряду «исторических условий, живые силы эллинской культуры, уступив Запад латинским влияниям и ненадолго загощиваясь в бездетной Византии, устремились в лоно русской речи, сообщив ей тайну эллинистического мировоззрения, тайну свободного воплощения и поэтому русский язык стал именно звучащей говорящей плотью» [Там же, с. 58]. По мысли Мандельштама, Анненскому удалось вернуть русской поэзии представление о реальности слова как такового, иначе говоря, утвердить тот русский номинализм, который животворит дух «нашего языка и связывает его с эллинской филологической культурой» [Там же, с. 58]. Поясняя ее суть, Мандельштам писал: «Слово в эллинистической понимании есть плоть деятельная, разрешающаяся в событие» [Там же, с. 59]. Вот почему забвение слова видится Мандельштаму-Орфею катастрофой:

А смертным власть дана любить и узнавать,
Для них и звук в персты прольется!
Но я забыл, что я хочу сказать, –
И мысль бесплотная в чертог теней вернется.
[Мандельштам, 1995, с. 153].

Мандельштам полагал, что «ни один язык не противится сильнее русского назывательному и прикладному значению» [Там же, с. 59], где слово – плоть мысли, и именно поэтому «онемение», – что, по Мандельштаму, равносильно «забвению слова», – двух, трех поколений могло бы привести Россию к исторической смерти [Там же, с. 60]. «Жизнь языка в русской исторической действительности перевешивает все другие факты полнотою явлений, полнотою бытия...» – писал он, отождествляя эллинистическую природу языка с его бытийственностью [Там же, с. 59]. Эта бытийственность слова как такового, которую похитил «для русских снегов» Ин. Анненский, стала темой «Венка мертвым» Анны Ахматовой, стихотворения, посвященного уничтоженному поэту:

Я над ними склонюсь, как над чашей,
В них заветных заметок не счесть –
Окровавленной юности нашей
Это черная нежная весть.

Тем же воздухом, так же над бездной
Я дышала когда-то в ночи,
В той ночи и пустой и железной,
Где напрасно зови и кричи.

О, как присто дыхание гвоздики,
Мне когда-то приснившейся там, –
Это кружатся Эвридики,
Бык Европу везет по волнам.

Это наши проносятся тени
Над Невой, над Невой, над Невой,
Это плещет Нева о ступени,
Это пропуск в бессмертие твой.

Это ключики от квартиры,
О которой теперь ни гу-гу...
Это голос таинственной лиры,
На загробном гостящей лугу.
[Ахматова, 1990а, с. 250].

«Слово – плоть и хлеб. Оно разделяет участь хлеба и плоти: страдание <...>, – говорил Мандельштам. – Слово – Психея» [Мандельштам, 1987, с. 41, 42]. Слово – Эвридика, «пропуск в бессмертие», склонившая Орфея на подвиг и тем самым обессмертившая его, придавшая его имени гилератический, как сказал бы поэт [Мандельштам, 1987, с. 67], характер. И если Эвридика – Муза, то параболой звучат слова другого поэта, Ф. Сологуба: «Правду жизни можно познать только через любовь к одной женщине»¹ [Сологуб, 1975, с. 465]. Возможно, поэтому существует представление, что после посещения Аида лира Орфея зазвучала полнее и трагичнее. Она источала мелодии, связующие настроения любви и смерти, смерти и жизни, их непреодолимого, драматического единства [Герцман, 1995, с. 85]. Это представление нашло отражение в стихотворении Рильке:

Лишь тот, кто среди теней

¹ Ср. с утверждением Палладия: «...вся на свете правда от Орфея» [Поздняя латинская поэзия, 1982, с. 465].

Поднимет лиру,
Близок хвалой своей
Этому миру.
Лишь тот, кто отведал там
С мертвыми мака,
Стал дорожить и сам
Нотою всякой.
Образ такой усвой!
Пусть отраженье
Смоет вода;
Только в стране двойной
Голос, как пенье,
Нежен всегда.
[Рильке, 2000а, с. 301].

Стихотворение Рильке открывает еще один семиотический план в мифе об Орфее и Эвридике: поэт всегда принадлежит обоим мирам, бытия и небытия: «Бог песни – бог живых и мертвых» [Брюсов, 1971, с. 601]. Он медиатор между ними, и его творчество – иерофания, благодаря которой обе сферы оказываются сообщающимися. Это утончает сейсмический слух поэта и делает его голос не только «нежным», но и тревожащим, лишаящим слушателей благонамеренного покоя. Недаром один франкистский генерал некогда сказал: «Если поэтов принимать всерьез, их всех надо расстреливать». Это соображение не было шуткой. Федерико Гарсиа Лорку франкисты расстреляли. В России перечень расстрелянных, растерзанных поэтов составил беспрецедентный мартиролог. Его интернациональная версия начинается с Орфея. В результате фракийский бард оказывается первообразом жертвы поэтов, за ней следуют другие. Жертвенная участь поэта – пеня за древнюю вину, за пре-ступление границы, завесы между мирами (ср.: [Dodds, 1957, p. 155]). Отголоском этого представления звучат ахматовские стихи:

Я всех на земле виноватей
Кто был и кто будет, кто есть...
И мне в сумасшедшей палате
Валяться – великая честь
[Ахматова, 1990а, с. 258].

Но сакральный смысл жертвоприношения не смерть, не кара, а приобщение к святости [Harrison, 1978, p. 45]. «При всяком акте жертвоприношения, – писал М. Мосс, – объект переходит из сферы мирского в сферу религиозного, он освящается» [Мосс, 2000, с. 15], потому что его приношение богам призвано оборвать череду зла, прервать движение мира к хаосу, стать последним злом, платой за восстановление космического порядка¹.

Иератическая суть лирического призвания была рано угадана Ахматовой:

Жрицами божественной бессмыслицы
Назвала нас дивная судьба,
Но я точно знаю – нам зачислятся
Бденья у позорного столба

¹ Об этом: [Цивьян, 1999, с. 120-121]. Ср. с монологом Вергилия в романе Г. Броха: «Темней и грозней чувство народа... <...> с содроганием он вперяется в кровавые жертвы, творимые на плахе и на арене, ибо предчувствует, что из этой крови восстанет подлинная жертва, родится истинное жертвенное деяние, которое станет последней и решающей формой познания на этой земле. <...> Жертвой мы приближаем освобождение» [Брох, 1990, с. 494, 496].

[Ахматова, 1990б, с. 36].

Ахматовское определение поэзии как «божественной бессмыслицы» совпадает с греческим представлением о божественном: оно мыслится как недоступно рациональное, и путь к нему лежит через мистическое единство, экстаз, и уже с Демокрита греки толковали вдохновение как род экстаза. Ссылаясь на него и Платона, Цицерон восклицал: «Безумие – вот без чего нет великого поэта» [Реале и Антисери, 1994, с. 280, 283]. В результате катабазис Орфея может рассматриваться как парадигма лирического эк-стасиса (стасис – греч. «неподвижное»), когда возлюбленная оказывается первой и последней реальностью¹. А исчезновение Эвридики при повороте Орфея свидетельствует о том, что мусическое, являемое как «божественное наитие» (Платон. «Ион», 525а), более реально, чем чувственное. «Вакханки, когда они одержимы, – говорил Платон, – черпают из рек мед и молоко, а в здравом уме не черпают; так бывает и с душою мелических поэтов...» (Платон. «Ион», 534а). Согласно платоникам, в сверхчувственном больше бытия, чем в чувственном, а значит, оно и более истинно: «...душа в заветной лире // Мой прах переживет и тленья убежит». Может быть, именно поэтому тень Эвридики становится для Орфея *femine fatale*:

Она плыла, беременна собой;
она сама была бездонной смертью
своей, до полноты небытия
своею новизною наливаясь,
как плод бездумный – сладостью и цветом;
желать и знать не надлежало ей.
Она укрыта девственностью новой
была; смежилась женственность ее,
как лепестки цветка перед закатом
.....

Она теперь не сладостной женой
была, певцом воспетой вдохновенно,
не островком дурманящим на ложе,
не радужным сокровищем его.
Она была распущена, как прядь,
и высушена почвой, точно ливень,
рассыпана, как сев, тысячекратно.
Была она лишь корнем...
[Рильке, 2000б, с. 183].

В романе Г. Броха «Смерть Вергилия» есть эпизод, когда смертельно больному поэту в момент высшего духовного напряжения, которое он испытывает на пороге небытия, начинает казаться, что к нему из зазеркалья является «незабываемо незабвенная» Плотия, его потерянная возлюбленная, и он, дабы удостовериться в ее присутствии, обращается к ней с вопросом: «Тебя, верно, случай привел ко мне?» – «Нет, – ответствовала она, – изначально едина наша судьба. <...> Я тьма, я пещерный мрак, но тебя я приму, чтобы вывести к свету» [Брох, 1990, с. 429, 432]. – «Стало быть, ты <...> форма моего становленья?», – спрашивает Верги-

¹ Ср.: «И уж на воздух земной возвращенная шла Эвридика, // Следуя сзади (такой им приказ дала Прозерпина), // Только безумием вдруг был охвачен беспечный любовник, – // Можно б его и простить – но не знают прощенья маня! – // Остановился и вот Эвридику свою на пороге // Света, забывшись, – увы, – покорившись желанью, окинул // Взором, – пропали труды, договор с тираном нарушен!» (Вергилий. «Георгики». IV, 486-492).

лий. – «Да, я в тебе, но все же ты жаждешь проникнуть в меня; твой жребий растет во мне, и потому Я тебя познаю в неспетом грядущем». – «О Плотия, – шепчет Вергилий, – цель моя, недостижимая цель! <...> Родина, недостижимая родина – это ты <...> Плотия, Плотия, как же найти тебя? Где искать тебя в недостижимом?!» – «Не ищи моего грядущего, – отвечает Плотия, – познай мой исток; помни о нем, и он станет тебе неизбывным грядущим в сегодняшнем нашем дне» [Там же, с. 432, 433].

Невольно вспоминается ахматовское: «Как в прошедшем грядущее зреет, // Так в грядущем прошедшее тлеет». Но примечательно другое. В этот страстный вергилиев бред врываются стихи из восьмой эклоги «Буколик», в которых Вергилий (Титир) отождествляет себя с Орфеем и которые коннотируются с диалогом Плотии и поэта:

Ныне пусть волк бежит от овцы, золотые приносит
Яблоки кряжистый дуб, и ольха расцветает нарциссом!
Пусть тамарисков кора источает янтарные смолы,
С лебедем спорит сова, – и Титир да станет Орфеем,
Титир – Орфеем в лесах, меж дельфинов – самим Арионом!
[Там же, с. 432].

Вместе с тем смысл галлюцинаций Вергилия представляется чуть ли ни отражением концепта движения Одиссея к Итаке, субститутотом которой является Пенелопа. Одиссей возвращается к ней долгих десять лет, что наводит на мысль о лабиринтном пути гомеровского героя. Но, скажем заранее, первичные значения (в нашем случае – лабиринт), взятые под углом формообразования, показывают, что форма, как отмечала О. Фрейденберг, есть особый вид смысла [Фрейденберг, 1976, с. 79]. Примером могут служить мифы о Геракле. В них, как и в истории о двенадцатом подвиге героя, начисто отсутствует любовная этиология. «Ее еще нет, – пишет Фрейденберг. – Он [Геракл – А.А.] отвоевывает не женщину, а собаку, и выводит ее из преисподней: вот наиболее архаическая версия мифов об уходе из Аида жены или матери, вроде мифа об Орфее и Эвридике <...> «Собака» – хтоническое олицетворение, в период раннего земледелия дубликат самой «женщины» и «преисподней» [Фрейденберг, 1932, с. 99].

Это суждение находит подтверждение и у других мифографов. Вальтер Буркерт считает, что первичный миф, как и ритуал, лишен этического или этиологического содержания, здесь есть только «форма», «теза» и «антитеза»: «да» и «нет», «порядок» и «распад», «внутренне» и «внешнее», «жизнь» и «смерть» [Burkert, 1985, p. 248]. Не менее важно наблюдение М. Элиаде. Размышляя о лунном символизме, ученый отмечает, что его структура такова: «Луна – дождь – плодородие – женщина – смерть – змей – смерть – периодическое перерождение, но, – говорит он, – можно иметь дело с одной из подструктур внутри структуры, таких, как «змей – женщина – плодородие», или «змей – дождь – плодородие, или, может быть, «женщина – змей – волшебство» и т.д. Вокруг этих вторичных «центров» выросла большая мифология, и если не понимать этого, то она может затемнить первоначальную структуру, хотя эта последняя полностью участвует даже в малейших фрагментах. Так, например, в двучлене «змея – вода (или дождь)» тот факт, что оба члена подвластны Луне, не всегда очевиден» [Элиаде, 1999, с. 167].

Не очевидна, но бесспорна и типологическая связь между парами: Одиссей – Пенелопа (Итака, цель, родина), Орфей – Эвридика (цель, matka, преисподняя), Вергилий – Плотия («исток», «цель», «родина»). В основе такой типологии – и словарное значение греческого слова «эпос», на языке оригинала оно означает желание, стремление, страсть к чему-либо (в данном случае, к Пенелопе, Плотии, что тождественно влечению Орфея к Эвридике). Однако не только это, но и лаби-

ринтное движение героя, где вход, выход и центр (цель движения) оказываются совмещенными в одной точке. Для Одиссея такой точкой является Пенелопа, для Орфея – Эвридика, для бреховского Вергилия – Плотия, при этом лабиринт своего рода *forma formans*, которая структурирует содержание и им же обуславливается. Так, размышляя над странствиями «многоповоротного» Одиссея, где имеют место и «встречи со смертью», и нисхождения в иной мир, и инициальный характер испытаний, Т. Цивьян приходит к заключению, что смысл лабиринтообразного путешествия гомеровского героя определяется тем, что центр лабиринта провоцирует движение в двух противоположных направлениях: центростремительном и центробежном, поскольку вход и выход необходимо совпадают [Цивьян, 1996, с. 320 и след.].

В связи с этим логичен вывод – «главный смысл родины-Итаки в том, что она отсылает от себя ради возвращения к себе же, но возвращения в новой ипостаси, с «богатствами» приобретенными в путешествии и благодаря путешествию» [Там же, с. 320]. Вот почему в XI песне звучит наказ-предсказание Тиресия, предписывающий Одиссею после возвращения на Итаку вновь отправиться в путь:

...покинув

Царский свой дом и весло корабельное взявши, отправься
Странствовать снова и странствуй, покуда людей не увидишь,
Моря не знающих, пищи своей никогда не солящих,
Также не зревших еще ни в волнах кораблей быстроходных,
Пурпурногрудых, ни весел, носящих, как мощные крылья,
Их по морям, – от меня же узнай несомнительный признак:
Если дорогой ты путника встретишь и путник тот спросит:
«Что за лопату несешь на блестящем плече, иноземец?» –
В землю весло водрузи – ты окончил свое роковое,
Долгое странствие...
(XI, 120-130. Пер. В.А. Жуковского).

Итака как бы отталкивает от себя, заставляя искать смысл и источник напряжения жизни в расставании с нею; тем самым она в какой-то степени дематериализуется и предстает «парадоксальным символом ностальгии» [Цивьян, 1996, с. 320]. Для Орфея подобной Итакой становится хтоническая Эвридика; без новой разлуки с нею невозможны неведомые ранее духовные открытия. Эвридика – их исток и их цель.

Но при чем тут ночь и «пещерный мрак», о котором вещает Плотия? «Для всякого мужчины ночь – это его прошлое, – пишет П. Киньяр, – для всякого, кто видит сны, дом – оболочка прошлого. Самое древнее прошлое – не матка, а вагина. Там кроется зачарованность фасцинуса, зачарованный приют, древнейший *domus* древнейшая оболочка» [Киньяр, 2000, с. 66]. Если вооружиться окулярами Киньяра, снискавшего славу культурологическим эссе о сексуальности древних римлян, то катабазис Орфея предъявит еще один латентный смысл. И тогда оборот Орфея должен быть опознан как желание видеть невидимое.

«Первый наш *domus*, – говорит Киньяр, – чрево женщины. Второй – это *domus*, в котором мужчина берет женщину, дабы воспроизвести себя и воспроизвести *domus*. Третий и последний *domus* – могила» [Киньяр, 2000, с. 106]. Ни один из этих *domus*'ов не подлежит зрению.

Относительно второго *modus*'а это утверждение может быть декларировано в разных ракурсах. В одном из них оно инициируется убеждением, что «даже самое слабое влечение, – как писал Сартр, – захлестывает. <...> Бытие, испытывающее влечение, – пояснял он, – это сознание, делающее себя телом»¹ [Сартр, 1992,

¹ «Аналитика плоти» – название фрагмента из трактата «Бытие и ничто» (1943),

с. 71]. В трактате «Бытие и ничто» философ выстраивал логику своих умозаключений: «Влечение, – заявлял он, – это <...> попытка во-плотить тело Другого <...> Я могу, если у меня есть власть, заставить его выполнить те или иные действия <...> Но все это выглядит так, как если бы я хотел схватить человека, который, спасаясь бегством, оставляет одежду в моих руках <...> Мне никогда не схватить чего-то большего, чем одушевленный объект, тело. И хотя все действия этого тела могут быть истолкованы как проявления свободы, ключ [детерминант, дефиниенс – А.А.] к такому истолкованию утрачен <...> я никогда не узнаю, что означает эта покорность [Другого – А.А.] для него самого – в свете его свободы <...> сознание Другого должно заиграть на поверхности его тела, растянуться на всем его протяжении – тогда, касаясь этого тела, я коснусь наконец свободной субъективности Другого. В этом истинный смысл слова «обладание». Я хочу обладать телом Другого, но я хочу держать его в своих руках лишь постольку, поскольку оно само «одержимо» <...> Дрожь наслаждения, которую оно испытывает, есть именно пробуждение его сознания [сознания Другого – А.А.] как плоти» [Там же, с. 72, 73, 74]. Рассуждения Сартра создают несколько неожиданный, но совершенно оправданный контекст фиаско Орфея. «Влечение, – говорил Сартр, – это приглашение к влечению» [Там же, с. 75], но приглашение кифареда было заведомо обречено, ибо он хотел возыметь отношения с тенью – с амфиболией, не имеющей плоти. Тревожный поворот Орфея был вызван отсутствием возвратного волнения, которое должно стать достоянием обоих.

Ситуация такого «отсутствия» стала причиной постепенной гибели французского поэта Жерара де Нерваля, о которой он рассказал в книге «Сильвия. Октавия. Изида. Аврелия». Ее вторая часть предваряется эпиграфом – «Эвридика! Эвридика!» [Нерваль, 1912, с. 199]. Оно обращено к *femine fatale* поэта, актрисе Женни Колон, ставшей Аврелией на страницах его повести. Связь Нерваля с Колон началась в 1840 году, а через несколько месяцев он, оставленный этой «дочерью пламени», оказался в лечебнице для душевнобольных, расположенной на Монмартре. Так первый раз Нерваль «переступил через Ахерон». Здесь он увидел пророческий сон о смерти Аврелии. Сон сбылся чересчур скоро Женни Колон умерла летом 1842 года.

Второй акт душевной болезни Нерваля примыкает к первому. Поводом к нему послужил призрак Аврелии, который неожиданно явился взору поэта. Следуя за ним, Нерваль снова оказался за Ахероном. Когда к нему возвращалось сознание, он ясно сознавал свой долг поведать о своих нисхождениях в страну мертвых. Этим событиям посвящена не только повесть Нерваля, но и его знаменитое стихотворение «El desdichado»¹:

Я в горе, я вдовец, темно в душе моей,
Я Аквитанский принц, и стены башни пали:
Моя звезда мертва, – свет солнечных лучей
Над лютней звонкою скрыт черной мглой Печали.
Как встарь, утешь меня, могильный мрак развеи,
Дай Позиллипо мне узреть в лазурной дали,
Волн италийских бег, цветков горчайших дней,
Беседку, где лозу мы с розой повенчали
Амур я или Феб? Я Лузиньян, Бирон?
Царицы поцелуй мне жжет чело доньне;
Я грезил в гроте, где сирена спит в пучине...
Два раза пересечь сумел я Ахерон,

предложенное переводчиком А. Шуфриным.

¹ Пер. Н. Стрижевской. О семантике отдельных реалий сюжета и его номинативной структуре см.: [Топоров и Цивьян, 1990, с. 420-447].

Мелодию из струн Орфея извлекая, –
В ней феи вздох звучал, в ней плакала святая.
[Западноевропейская поэзия XX в., 1977, с. 660].

Нерваль покончил с собой, повесившись на решетке железной ограды: «Крепка, как смерть, любовь. Люта, как преисподняя» (Книга Песнь Песней. VIII, 6). В кармане поэта прохожие нашли неоконченную рукопись «Аврелии» с последними словами: «...приравниваю ряд испытаний, через которые я прошел, к тому, что для древних представляло идею сошествия во ад» [Нерваль, 1912, с. 268].

Л. Кацман, рецензент русской версии книги Нерваля в переводе П. Муратова, назвал поэта «мистическим идеалистом, поставившим женщину в центре своей жизни» [Новый журнал для всех, 1912, с. 125]. На этом фоне очевиднее нетривиальный смысл названия сонета «El desdichado». Оно имеет русские эквиваленты – «отверженный», «обездоленный», что в свете «Аналитики плоти» Сартра читается как указание на ту ситуацию «отсутствия взаимности», которая манифестирована неудачей Орфея¹.

Жерар де Нерваль стал одним из тех, чья творческая индивидуальность, чья судьба и чей облик послужили для собирательного образа «идеального поэта», созданного Ин. Анненским [Анненский, 1979, с. 201-202] в полемике со стереотипами банального сознания. В статье «Что такое поэзия?», где упоминается Нерваль, он иронически замечал «Кажется, в «Солнце мертвых» [Камиля Моклера – А.А.] я читал чьи-то прекрасные слова, что последним из поэтов был Орфей <...> Отчего же был? Разве черное весло Орфея красивее в золотистом тумане утра, чем в алых сумерках?» [Там же, с. 201, 205]. Анненский был убежден, что эволюция совершается в поэзии «столь же неизменным образом, как во всех других областях человеческого духа <...> новая поэзия ищет точных символов для ощущений. <...> Создаются новые слова и уже не сложением, а взаимопроникновением старых» [Там же, с. 205, 206]. Но современные лирики хранят преемственность с Орфеем, потому что в символах поэта «надолго остаются как бы вопросы, влекущие к себе человеческую мысль. Не только поэт, критик или артист, но даже зритель и читатель вечно творят Гамлета» [Там же, с. 205], и в наши дни поэзия – это «отзвук души поэта на ту печаль бытия», которая открывает в его явлениях «другую, созвучную себе мистическую печаль» [Там же, с. 205], и она сильна внушением: «каталог кораблей был настоящей поэзией, пока он внушал» [Там же, с. 204]. Значит ли это, что истинная поэзия Гомера погибла? «О нет, это значит только, что мы читаем в старых строчках нового Гомера, и «нового», может быть в смысле, разновидности «вечного» [Там же, с. 204]. Поэзия – гипноз, но в отличие от медицинского он «оставляет свободной мысль человека и даже усиливает в ней творческий момент. <...> Когда люди перестали различать за невнятным шорохом гексаметра плеск воды об ахейские весла, дыхание гребцов, злобу наступающего и трепет наступаемого, они стали искать у Гомера новых символов, вкладывать в его произведения новое психическое содержание <...> поэзии приходится говорить словами, т.е. символами психических актов, а между теми и другими может быть установлено лишь весьма приблизительное и притом чисто условное отношение» [Там же, с. 202, 204, 202].

Таким образом, катабазис Орфея – символ психического акта, который каждый раз наполняется новым ощущением. Для Анненского оно предполагает, что поэзия – «дитя смерти и отчаяния» [Там же, с. 207]. В результате его музой становится Незримая, иными словами, царица Аида, Персефона², символизирующая «плененность небытием» [Кереньи, 1996, с. 144]. В одном из стихотворений книги «Тихие песни» Анненский писал:

1 О других орфических мотивах у Нерваля: [Bays, 1971; Dhaenens, 1972].

2 Подробнее об этом: [Подворная, 2002, с. 99-134].

Дыханье дав моим устам,
Она на факел свой дохнула,
И целый мир на Здесь и Там
В тот миг безумья разомкнула,
Ушла, – и холодом пахнуло
По древожизненным листам.
С тех пор Незримая, года
Сжигая без следа,
Желанье жить все жарче будит,
Но нас никто и никогда,
Не примирит и не рассудит,
И верю: вновь за мной когда
Она придет – меня не будет.
[Анненский, 1990, с. 57-58].

Ср. с мнением Сократа: «Я хочу сказать, что к живым она [смерть – А.А.] никак не относится, а умершие уже не существуют» (Платон. Аксиох).

Вот почему эпиграфом к первой книге Анненского стали стихи о жертвенном возлиянии¹:

Из заветного фиала
В эти песни пролита,
Но увы, не красота,
Только мука идеала.

Этот эпиграф органичен для Анненского, как никого другого, потому что укоренен в древнегреческом воззрении на жертвоприношение как центральный стержень любого мифоритуала² и, следовательно, искусства, в каких бы формах оно ни выступало. Непосредственным отзвуком представления о поэзии как жертвоприношении и «гробовой» музе поэта³ явилось одно из самых «орфических» стихотворений Анненского «Призраки»:

И бродят тени, и молят тени:
«Пусти, пусти!»
От этих лунных осеребрений
Куда ж уйти?

Зеленый призрак куста сирени
Прильнул к окну...
Уйдите тени, оставьте тени.
Со мной одну...

Она недвижна, она немая,
С следами слез,
С двумя кистями сиреней мая
В извивах кос...

Но и неслышным я верен пеням,

1 Ср. с тютчевским толкованием поэзии: «Понятным сердцу языком // Твердить о непонятной муке» [Тютчев, 1988, с. 146].

2 Об этом: [Акимова, 2000, с. 322].

3 О хтонической генеалогии греческих муз: [Топоров, 1997, с. 257-299].

И, как в бреду,
На гравий сада я по ступеням
За ней сойду...

О бледный призрак, скажи скорее
Мои вины,
Покуда стекла на галерее
Еще черны.

Цветы завянут, цветы обманны,
Но я... я – твой!
В тумане холод, в тумане раны
Перед зарей
[Анненский, 1990, с. 131-132].

Между тем Анненский оставался верен своему убеждению, что эволюция в поэзии столь же законное явление, как и в других сферах творческой деятельности. Этим обусловлен пафос его стихотворения, которое в белом автографе значилось под названием «Поэзия»:

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

По лицу его тяжело проходит
Бороздой Вековая Мечта,
И для мира немые уста
Только бледной улыбкой поводит
[Анненский, 1990, с. 67].

Но в сложной «эволюции» самого Анненского, в позиции по отношению к поэзии, обнаруживается принадлежность его лирического сознания к архетипам античной культуры, где бог жизни есть бог смерти, богиня красоты и плодородия одновременно Афродита Epytymbidia или Tymborychos, богиня могил и мертвых [Кереньи, 1996, с. 148], где «песня» была одновременно и «музыкой жизни» и «музыкой смерти», и где дельфийский ритуал, посвященный Аполлону, был ритуалом «рождения голоса жизни во мраке тления» [Акимова и Кифишин, 2000, с. 204]. Этим обусловлено трагическое чувство соприсутствия в антиномичных мирах; и из символов ощущения «двойного бытия», status quo поэта на пороге здесь и там, становится «тоска маятника»:

Да по стенке ночь и день,
В душной клетке человечьей,
Ходит-машет сумасшедший,
Волоча немую тень
[Анненский, 1990, с. 123].

Вот какое ощущение претворяется в «тоску возврата», «тоску кануна», «тоску миража» – «тоску безысходного круга», наконец, «тоску припоминания», когда «Все живые так стали далеки, // Все небытное стало так вятно...» [Анненский, 1990, с. 76, 179, 107, 197]. В результате в лирическом мире Анненского верховодит не умозрительный Хронос, но действительный антропологический времени,

двуликий Янус, который в римских «Фастах» Овидия, сообщая поэту о своей способности «видеть вперед и назад», торжественно уточняет:

Все, что ты видишь: моря, и лазурное небо, и суша, –
Все открываю своей и закрываю рукой.
Мне одному лишь дана беспредельного мира охрана,
Право дано одному двери вертеть на петле
.....
Солнца восход и заход я направляю рукой
Цит. по: [Лосев, 1996, с. 734].

Эмпирически явственный Янус, в отличие от спекулятивного, трансцендентального Хроноса, постоянно дает почувствовать контрапункт настоящего и прошлого, бытия и небытия, что находит отражение в лирике Анненского в пристрастии, с одной стороны, к языковым формам, контрастным по смыслу, но звучащим вполне или почти одинаково¹, а с другой – к предметному, вещному миру². В итоге герой «перехода» Орфей пребывает в художественном мире Анненского хронотопической данностью Януса, а его Эвридика выдает себя за Незримую, мойру и музу поэта, драма которого сосредоточилась «на ужасе – перед бессмысленным кривлянием жизни и бессмысленным смрадом смерти. Это ужас, – писал Вл. Ходасевич, – двух зеркал, отражающих пустоту друг друга» [Ходасевич, 1991, с. 458].

Литература

- Акимова Л.И., Кифишин А.Г. Аполлон и сирены (О ритуальной специфике Дельф) // Жертвоприношение. Ритуал в искусстве и культуре от древности до наших дней. М., 2000.
- Акимова Л.И. Анализ вазы Франсуа // Образ-смысл в античной культуре. М., 1990.
- Акимова Л.И. Танец жизни (Античность и Пуссен) // Жертвоприношение. Ритуал в искусстве и культуре от древности до наших дней. М., 2000.
- Анненский И. Книги отражений. М., 1979.
- Анненский И. Стихотворения и трагедия. Л., 1990.
- Асоян А.А. Орфей и Эвридика в русской литературе XX века // Интерпретации текста: Сюжет и мотив. Новосибирск, 2001. С. 144-160.
- Асоян А.А. Орфические мотивы в русской литературе XX в. // Русская литература. XX-XXI век: Направления и течения. Екатеринбург, 2002а. Вып. 6. С. 67-68.
- Асоян А.А. К семиотике орфического мифа в русской поэзии // Русская литература XX века: Имена, проблемы, культурный диалог. Томск, 2002б. С. 16-24.
- Асоян А.А. Орфический сюжет в стихотворном романе А.С. Пушкина // Пушкин в XXI веке: Вопросы поэтики, онтологии, историцизма. Сборник статей к 80-летию проф. Ю.Н. Чумакова. Новосибирск, 2003. С. 19-27.
- Ахматова А.А. Сочинения: В 2 т. М., 1990а. Т. 1.
- Ахматова А.А. Сочинения: В 2 т. М., 1990б. Т. 2.
- Бахтин М.М. Собрание сочинений. М., 1996. Т. 5.
- Бланшо М. Взгляд Орфея // Звезда Востока. 1991. № 7.
- Бланшо М. Литература и право на смерть // Новое литературное обозрение. 1994. № 7.
- Блок А.А. Собрание сочинений: В 8 т. М., 1960-1963. Т. 7.

1 Об этом: [Верхейл, 1998, с. 43].

2 См.: [Гинзбург, 1974].

- Брох Г. Невиновные. Смерть Вергилия. М., 1990.
- Брюсов В.Я. Собрание сочинений: В 7 т. М., 1971. Т. 3.
- Верхейл К. Трагизм в лирике Анненского // Иннокентий Анненский и русская культура XX века. СПб., 1998.
- Весы. 1905. № 5.
- Вольф К. Четыре франкфуртских лекции. М., 1989.
- Гаспаров М.Л. Труд и постоянство в поэзии О. Манделштама // Слово и судьба. Осип Манделштам: Исследования и материалы. М., 1991.
- Герцман Е.В. Музыка Древней Греции и Рима. СПб., 1995.
- Гинзбург Л. О лирике. Л., 1974.
- Гусейнов Г.И. Типология античных мифографий // Античная поэтика. М., 1991.
- Западноевропейская поэзия XX века. М., 1977.
- Зеленин Д.К. Избранные труды. Очерки по русской мифологии. Умершие неестественной смертью и русалки. М., 1995.
- Иванов Вяч. Собрание сочинений. Брюссель, 1971. Т. 1.
- Камю А. Бунтующий человек. М., 1996.
- Кереньи К. Кора // Юнг К.-Г. Душа и миф. Шесть архетипов. Киев, 1996.
- Киньяр П. Секс и страх. М., 2000.
- Лермонтов М.Ю. Полное собрание стихотворений: В 2 т. Л., 1989. Т. 2.
- Лосев А.Ф. Мифология греков и римлян. М., 1996.
- Лотман Ю.М. О метаязыке типологических описаний культуры // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Талинн, 1992. Т. 1.
- Лукач Д. Теория романа // Новое литературное обозрение. 1994. № 9.
- Манделштам Н.Я. Вторая книга. Paris, 1972.
- Манделштам О. Стихотворения. Л., 1979.
- Манделштам О. Слово и культура. М., 1987.
- Манделштам О. Камень. Л., 1990.
- Манделштам О. Полное собрание стихотворений. СПб., 1995.
- Мосс М. Социальные функции священного. СПб., 2000.
- Нерваль Ж. де. Сильвия. Октавия. Изида. Аврелия. М., 1912. Пер. П. Муратова.
- Новый журнал для всех. 1912. № 11.
- Ошеров С. «Tristia» Манделштама и античная культура // Манделштам и античность. Сборник статей. М., 1995.
- Подворная А.В. Мотивная структура лирики Ин. Анненского. Дисс. ... канд. филол. наук. Омск, 2002.
- Поздняя латинская поэзия. М., 1982.
- Полициано А. Сказание об Орфее. Пер. С. Шервинского // Европейские поэты Возрождения. М., 1974.
- Поэзия трубадуров. Поэзия миннезингеров. Поэзия вагантов. М., 1974.
- Реале Дж. и Антисери Д. Западная философия от истоков до наших дней. Античность. СПб., 1994.
- Рильке Р.-М. Стихотворения. М., 2000а.
- Рильке Р.-М. Орфей. Эвридика. Гермес. Пер. А. Пурина // Звезда. 2000б. № 12.
- Сартр Ж.-П. Аналитика плоти // Бездна. Российский журнал искусств. Тематический выпуск: «Я» на грани страха и абсурда. СПб., 1992.
- Седакова О.А. Тема «доли» в погребальном обряде: восточно- и южнославянский материал // Исследования в области балто-славянской духовной культуры. Погребальный обряд. М., 1990.
- Семина К.А. О феномене греческого храма // Вестник древней истории. 1996. № 4.

- Сологуб Ф. Стихотворения. М., 1975.
- Топоров В.Н., Цивьян Т.В. Нервалианский слой у Ахматовой и Мандельштама (об одном контексте акмеизма) // Ново-Басманная, 19. Литературное урочище. М., 1990.
- Топоров В.Н. ΜΟΥΖΑΙ «Музы»: соображения об имени и предыстории образа (к оценке фракийского вклада) // Из работ московского семиотического круга. М., 1997.
- Тютчев Ф.И. Полное собрание стихотворений. М., 1988.
- Фрагменты ранних греческих философов. М., 1996. Ч. 1.
- Фрейденаберг О.М. Миф и литература древности. М., 1976.
- Фрейденаберг О.М. Тристан и Изольда в мифологемах Средиземноморья // Тристан и Изольда: От героини любви феодальной Европы до богини матриархальной Афроевразии. Л., 1932.
- Хайдеггер М. Феноменология. Герменевтика. Философия языка. М., 1993.
- Ходасевич В.Ф. Об Анненском // Ходасевич В.Ф. Колеблемый треножник. М., 1991.
- Хюбнер К. Истина мифа. М., 1996.
- Цивьян Т.В. Образ и смысл жертвы в античной традиции // Палеобалканистика и античность. М., 1999.
- Цивьян Т.В. Путешествие Одиссея – движение по лабиринту // Концепт движения в языке и культуре. М., 1996.
- Швейцер В.А. К вопросу о любовной лирике О. Мандельштама // Мандельштам и античность. Сборник статей. М., 1995.
- Шенгели Г. Стихотворения // Ново-Басманная, 19. Литературное урочище. М., 1990.
- Элиаде М. Мефистофель и андрогин. СПб., 1998.
- Элиаде М. Очерки сравнительного религиоведения. М., 1999.
- Bays G. The Orphic Vission of Nerval, Baudelaire et Rimbaud // Anagogic Qualities of Literature (Yearbook of Comp. Criticism IV). Kansas City; L., 1971.
- Burkert W. Homo Necans. An antropology of ancient Greek ritual and myth. L., 1983.
- Burkert W. Greek religion: Archaic and classical. Oxford, 1985.
- Dhaenens J. Le Dostin L'Orphee. «El Desdichado» de Nerval. Paris, 1972.
- Dodds E.R. The Greeks and Irrational. Boston, 1957.
- Fridman J.B. Orpheus in the Middle Ages. Cambridge-Mass, 1970.
- Harisson J. Ancient art and ritual. Bradford-an-Avon, 1978.
- Meyer Th. A. Das Stilgesetz der Poesie. Leipzig, 1901.
- Shlegel F. Literary notebooks. 1797-1807. L., 1955.
- Strauss W.A. Descent and return: The orphic in modern Literature. Cambridge, 1977.
- Vidal-Nake P. Recipes for Greek adolescence // Myth religion and society. L., 1986.