

Г.М. Ибатуллина

Стерлитамакская государственная педагогическая академия

**Мифологема Эрос-Логос и ее смыслопорождающие функции
в повести А. Куприна «Гранатовый браслет»**

Аннотация: В статье исследуются образно-смысловые парадигмы эротологического мифа – доминантного в системе мифологем, инкарнированных в повести. Анализ миромоделирующих координат, системы образов, сюжетной структуры произведения приводит к выводу о переакцентуации традиционной для европейской культуры оппозиции «космос – хаос». Художественная мысль Куприна обнаруживает смысловую недостаточность и бесплодность характерной для современной цивилизации односторонней апологии рационально-логического начала.

The article deals with the sense – evocative paradigms of an erotological myth dominating the system of mythemes incarnated in the story. Analysis of the world-simulating coordinate, system of characters, plot structure of the story results in a conclusion about reaccentuation of the opposition “cosmos – chaos” typical of the European culture. Kuprins artistic thought reveals the conceptual insufficiency and idleness of a one-way apology of the efficiently logical basis characteristic of modern civilization.

Ключевые слова: эротологический миф, образно-смысловые парадигмы, оппозиция «космос-хаос», сюжетная структура.

Erotological myth, image-sense paradigms, opposition "cosmos-chaos", the plot structure.

УДК: 821.161.1(091).

Контактная информация: 453116, Стерлитамак, пр. Ленина, 49. СГПА им. Зайнаб Биишевой; кафедра русской и зарубежной литературы. Электронная почта: Guzel-Anna@yandex.ru.

«L. van Beethoven. 2 Son. (op. 2, № 2).
Largo Appassionato» –

Этим эпиграфом, отсылающим сознание читателя к самым ярким страницам мировой музыкальной культуры – сонатному творчеству Бетховена – открывается повесть А. Куприна. Эпиграф, как известно, имеет акцентированно знаковую смыслопорождающую нагрузку, и в данном случае одна из его функций – быть знаком того масштаба восприятия текста (в контекстах культурологических, эстетических, психологических, духовно-нравственных), который позволяет прочесть его потенциально первичному, может быть, не всегда вполне сознательному, но творчески интуитивному, авторскому замыслу.

Подчеркнуто семиотичное и одновременно символпорождающее содержание эпиграфа повести актуализирует ключевые для нее «гештальт-концепты»: «культура», «творчество», «гармония», «страсть», «пробуждение». Так, термин *appassionato* происходит от итальянского *appassionare* – «возбуждать страсть»; *largo* – обозначение музыкального темпа: очень медленно, широко. В общем ассоциативно-семантическом контексте эти словообразы становятся источником генерирования

смыслового паттерна, создающего представление о некоей силе, энергии, пробуждающей скрытые «страстные» начала души и имеющей тотально-всеобъемлющий, глубокий, фундаментальный характер, какой, к примеру, имеют паводковые воды или движение морского прилива – вообще, все, что связано с энергиями «большой воды». В то же время смысловой паттерн «страсть», как правило, связывается с представлениями об огненных началах и стихиях. Возникающее подтекстовое ассоциативно-аллюзийное смысловое поле эпиграфа вступает в отношения четкой оппозиции с целым рядом образов первой главы, исполняющей роль экспозиции не столько на уровне фабульной, сколько сюжетной структуры произведения. При этом возникает система образно-смысловых парадигм, живущих в ситуации полифонического диалога и множественных рефлексивных взаимоотражений: культура-хаос, культура-цивилизация, культура-быт, гармония-хаос, цивилизация-хаос, стихия-порядок, бытие-быт, жизнь-смерть, рождение-смерть, зрелость-рождение, север-юг и др. Как рождается эта полифоничная система инвариантов, расширяющих художественно-философские горизонты повести до онтологически укорененных пределов?

В начальном фрагменте повествования, изображающем «отвратительные погоды» на северном побережье Черного моря, лейтмотивной чередой сравнений, метафор, аллюзий проявлено представление о Хаосе в его древнейших архетипических чертах. Мировые первоэнергии, или стихии воды, земли, воздуха, огня, утратили здесь свою космическую упорядоченность, придя в движение и взаимодействие, имеющие иррациональный, неподконтрольный человеку и его разуму, разрушительный характер. В частности, мотив смешения первостихий (т.е. возвращения их к тому состоянию, в каком они пребывают в сфере Хаоса) оказывается в этом описании доминирующим: аморфный вид приобрели земля, вода, воздух, практически слившись в нечто единое; одно превращается в другое, или уподобляется другому, или же поглощается им: «То по целым суткам тяжело лежал над землею и морем густой туман... То шел не переставая мелкий, как *водяная пыль*¹, дождик, превращавший глинистые дороги и тропинки в сплошную густую грязь, в которой увязали надолго возы и экипажи. То задувал с северо-запада, со стороны степи, свирепый ураган; от него верхушки деревьев раскачивались, пригибаясь и выпрямляясь, *точно волны в бурю*...» [Куприн 1993, с. 324]. Буйство природных стихий утрачивает здесь метафорически-пейзажный характер и становится репрезентантом вышедшего из своих пределов Хаоса – изначального лона мировых первоэлементов. Отчетливо знаковый мифологизированный смысл приобретают в этом контексте образы «огромной сирены» и «маяка», метафорически соотнесенные с одним из самых известных хтонических существ, олицетворяющих Хаос: «...И тогда огромная сирена на маяке ревела днем и ночью, *точно бешеный бык*» [Там же, с. 324].

Если смысловая оппозиция эпиграфа и последующего описания создает парадигму «культура – хаос» (= «космос – хаос» = «логос – хаос»), то образы-концепты «сирены», «маяка», «быка» становятся ключевым кодом мифологеми Эроса, порождающей новую ось инвариантов. Архетипически эротологическая семантика первого и последнего из этих образов (*сирены и быка*) представляется очевидной; что касается *маяка*, в общем ассоциативно-метафорическом контексте этот образ явно прочитывается как репрезентант характерной для мифа фаллически-космоургической символики. Согласно мифопоэтической онтологии Космос рождается из Хаоса и Хаосом как царство упорядоченных первостихий. В античной традиции Эрос возникает вторым после Хаоса, следовательно, он первичнее

¹ Курсив и жирный шрифт – выделено мной, разрядка или подчеркивание – авторами цитируемых текстов.

Космоса и Логоса как организующего его первоначала¹. Именно Эрос является главной созидательной силой, связующей мир воедино и питающей его непрерывным рождением и творчеством. «Эрос Гесиода и орфиков есть космическое начало, начало животворящее и всепроникающее. Оно устрояет мир, и без него ничто не стало быть, что стало быть. Это не амуры позднейшей греческой и римской поэзии. Это самый старый бог и самый первый по времени. *Agchaios* (древний, первозданный) – этот эпитет сохранялся иногда даже в те времена, когда человечество уже разучилось верить в Олимп», – пишет А.Ф. Лосев в работе, являющейся практически современницей «Гранатового браслета», датированного 1911 годом, и живущей в едином с ним культурологическом контексте [Лосев, 1991, с. 190].

Мы видели, что координаты солярно-хтонического мифа как одного из базовых эйдосов миромоделирования, выраженные в оппозиции «космос – хаос», привычной для европейского культурного сознания, отчетливо заданы в начальном эпизоде текста. Эротологический же миф здесь лишь опосредованно обозначен как скрытая, пока подтекстовая, тема, которая станет ведущей в дальнейшем. Логика авторской художественной мысли переносит акцент с парадигмы солярно-хтонического мифа с его традиционной аксиологической доминантой на первых членах инвариантных оппозиций (солярный, космичный, аполлонический, логоический) как началах созидательно-творческих, плодоносных, жизнепорождающих, на систему образно-смысловых инвариантов в рамках иной парадигмы «Эрос – Логос». И здесь обнаруживается иллюзорность характерной для современной цивилизации апологии солярно-логоического начала². Подлинно жизне-творческой, теургической силой обладает именно энергия Эроса – того самого «пятого элемента» среди первоначал царства Хаоса, который способен обратить это царство в плодоносящее лоно мира. «Гранатовый браслет» Куприна, по сути, становится художественной экспликацией (с величайшим искусством выписанной) этой философы, приобретающей в повести мифопоэтический характер.

¹ Мифология и философия Эроса в зримо артикулированной, рефлексивно проявленной форме была актуализирована в русской культуре и литературе еще работами В.С. Соловьева (см., например, статьи «Смысл любви», «Жизненная драма Платона»). В историографии эротологического дискурса конца XIX – начала/первой половины XX в. обозначены имена многих выдающихся мыслителей и философов: Н. Бердяева, В. Розанова, Д. Мережковского, Б. Вышеславцева, С. Франка и др. Антология работ, посвященных данной проблематике, представлена в сборнике [Русский Эрос, 1991]. Из трудов, не вошедших в это издание, следует отметить статью А.Ф. Лосева «Эрос у Платона» (1916), дающую не просто синтез эротологических представлений Платона или античности вообще, но определяющую самую суть, сокровенную и сакральную, мифологеми Эроса в целом, ее смысловую квинтэссенцию, в разных формах инкарнированную не только в языческой, но и в христианской модели миробытия. Культурологически знаковой можно назвать также работу Б.П. Вышеславцева «Этика преображенного Эроса» (1931), выявляющую и описывающую те фундаментальные основания, где соединяются архаическая мифология Эроса, христианский платонизм и фрейдистски ориентированные концепции психоанализа. Краткий очерк истории мифологеми Эроса и философии любви см. также в книге С.С. Аверинцева «София – Логос» [Аверинцев, 2001, с. 118–122]. В контексте нашего исследования для нас представляет интерес цитируемая в дальнейшем книга Г.Д. Гачева («Русский Эрос») – как хронологически наиболее поздняя, а значит, предполагающая знакомство со своими предшественниками и живущая во внутреннем резонансе и диалоге с ними, к тому же изысканная на стилистически выразительном и красочном, но от этого не менее точном языке.

² Здесь художественная мысль Куприна сходится с философскими идеями М. Волошина, отраженными в его статье «Аполлон и мышь», посвященной теме «аполлонических иллюзий», и с целым кругом культурологических концепций, воззрений, актуализированных в литературе и искусстве начала XX века.

Антитеза Эроса и Логоса как двух разнонаправленных типов мировых энергий проявлена во многих образах, мотивах, сюжетных коллизиях «Гранатового браслета»; остановимся прежде всего на тех из них, которые обозначены во внутреннем и внешнем облике двух главных героинь повести – сестер Веры и Анны. Они противопоставлены друг другу, как характером душевной организации, так и портретно. «Старшая, Вера, пошла в мать, красавицу англичанку, своей высокой гибкой фигурой, нежным, но холодным и гордым лицом... Младшая – Анна, – наоборот, унаследовала монгольскую кровь отца, татарского князя... Лицо ее сильно монгольского типа... с надменным выражением в маленьком чувственном рте..., – лицо, это, однако, пленяло какой-то неуловимой и непонятной прелестью...» [Куприн 1993, с. 326]. В облике Анны лейтмотивным рядом деталей отмечены черты, порождаемые энергиями Эроса и, в свою очередь, проявляющие эти энергии. Анна, состоящая «из веселой безалаберности и милых, иногда странных противоречий» [Там же, с. 327], своей непредсказуемостью, импульсивностью, страстностью, даже своей древней восточно-азиатской кровью, близка стихийным началам Хаоса, столь же иррациональным и сильным в своих порывах. Вместе с тем, она представлена существом, инкарнирующим в себе не только силы стихийного брожения первоэлементов, но и энергии, их регулирующие и оформляющие; будучи глубоко и искренне набожной, она обладает способностью и властью укрощать движение страстей, не позволяя им вырваться за те границы, где сила их станет разрушительной. Так, предаваясь «самому рискованному флирту во всех столицах и на всех курортах Европы», она никогда не изменяла мужу, и не случайно говорили знавшие ее, «что под низким декольте у нее всегда была надета власяница» [Там же, с. 327]. Более того, как дитя Эроса и воплощение не только креативных, но и *рождающих* энергий Хаоса, Анна наделена и материнской плодовитостью (в отличие от бесплодной, хотя жаждущей детей Веры), и властью контролировать энергию чадородия («...больше она решила не иметь детей и не имела» [Там же, с. 327]).

Чувственность, эмоциональность, игриво-игровая кокетливость, внутренний и внешний эротизм натуры Анны противопоставлены холодному спокойствию Веры, чья аристократическая красота гораздо меньше привлекала внимание мужчин, чем «грациозная некрасивость» ее сестры. Потенциально Вера не менее глубока и творчески одарена, чем Анна, однако внутренние креативные начала ее натуры остаются непроявленными – вследствие того, что личность ее формируется прежде всего рационально – упорядочивающими энергиями Логоса. Если Анна – репрезентант восточного типа культуры, то Вера, повторяющая свою мать-англичанку, – олицетворение логически ориентированной цивилизации Запада. В ассоциативно-аллюзийном контексте всегда «царственно спокойная» Вера оказывается воплощением архетипического для европейской культуры образа Спящей Красавицы – очарованной «аполлоническим сном» (М. Волошин) души, ожидающей пробуждения.

Особенно символична в плане характеристики двух сестер сцена над обрывом. Анну влечет вниз, несмотря на страх; притяжение бездны вызывает в ней ощущения, в которых, благодаря общему ассоциативно-аллюзийному смысловому полю, индуцируются и сквозят эротические обертоны¹: «У, как высоко! – прошептала она ослабевшим и вздрагивающим голосом. – Когда я гляжу с такой высоты, у меня всегда как-то сладко и противно щекочет в груди... и пальцы на но-

¹ Эротические коннотации образа *полета* известны как в художественной традиции, так и с точки зрения контекстов эмоционально-психологических, и даже психоаналитических. Мотив стояния над бездной и созерцания бездны как символического полета эксплицируется затем в следующем ниже монологе Анны: «Вообрази себе: узенькая площадка на скале, и под ногами у нас пропасть... А там дальше – море!... Мне казалось – я повисла в воздухе и вот-вот полечу. Такая красота, такая легкость!» [Куприн 1993, с. 331].

гах щемит... И все-таки тянет, тянет...» [Там же, с. 328]. Звучащие в ее словах сладость влечения и ноты сопротивления ему, и, несмотря ни на что, желание до конца отдаться этому влечению, – все это притяжение Эроса, в своей кульминации порождающее взрыв восторженного восхищения, благодарности и любования. Анна не в силах оторваться от моря, глаза ее души не могут насытиться. Глаза, по словам Г.Д. Гачева, воплощают идею плодородия и творчества человека, обращенного в мир как самоотдача. Ненаглядность, неотступное смотрение и впитывание есть служба Эроса (недаром «ненаглядный» = «желанный») [Гачев 1994, с. 140].

Вера также способна причаститься энергиям Эроса, живущим в морской бездне (и бездна, и море, напомним, самые известные архетипические образы, олицетворяющие сферы первородного материнского лона бытия – Хаоса). «У меня у самой голова кружится...» [Куприн 1993, с. 328], – говорит она; но рационалистический контроль сознания останавливает стихийные импульсы ее души, слишком силен в ней Логос. Не случайно, южному морю Вера предпочитает северный лес, вспоминаемый и любимый ею как гармония многообразия, мир отчетливых форм, отличный от аморфной, зыбкой, бесконечной, медитативно однообразной субстанции моря. Земная рациональность и логиичность Веры чуждаются иррациональных и метафизических тайн бытия, к которым влекут человека энергии Эроса, чья животворящая сила непосредственно и в первую очередь связана с первостихиями воды и огня. «Вода – одна из фундаментальных стихий мироздания, ...первозначало, исходное состояние всего сущего, эквивалент первобытного хаоса; ...это среда, агент и принцип всеобщего зачатия и порождения... Богини любви (Иштар, Афродита и т.п.), – отмечает С.С. Аверинцев, – непременно связаны с водой, что объясняет широкое распространение эротической метафоры» [Аверинцев, 2001, с. 55]¹.

Знаковым для понимания образов двух сестер является эпизод с морским петухом, в мифопоэтическом контексте повести явно становящимся метафорой хтонического животного, к тому же коннотативно нагруженной эротической семантикой: «море» – сфера Эроса, «петух», «рыба» традиционно связаны с сакрально-сексуальной символикой. Следует заметить, что помимо естественной для него «водяности», морской петух наделен еще и семантикой огненности, отражением которой становятся эмблематически декоративно выписанные детали его изображения: «Рыба была слишком велика для лоханки и лежала на дне, завернув хвост. Ее чешуя отливала золотом, плавники были ярко-красного цвета, а от громадной хищной морды шли в стороны два нежно-голубых складчатых, как веер, длинных крыла. Морской петух был еще жив и усиленно работал жабрами» [Куприн, 1993, с. 333]. Само наименование животного также содержит указание на амбивалентность воплощенных в нем стихий: поскольку петух в мифопоэтической традиции – солярно-огненный символ, словосочетание «морской петух» приобретает характер оксюморонного выражения со значением «водяной огонь». Вера с ее настороженной и затаенной чуткостью к хтоническому прямо называет петуха «чудовищем», вызывающим у нее страх. Анна же хочет не только посмотреть на него, но и дотронуться, как будто желая прикоснуться к тем непостижимым для земного сознания тайнам, хранимым морской бездной, олицетворением которых становится причудливый, загадочный облик необычного существа.

¹ Ср.: «...Эрос прежде водян: в нем ощущается и потопление, растворение, слияние, погружение, ...и в то же время Эрос швыряет частицы друг к другу в страстном напоре...» [Гачев, 1994, с. 69]. Известно, что водяная символика, так же, как и огненная, в эротомифологии и культуре самых разных народов весьма распространена и имеет глубоко архаичные корни. Столь же традиционны эти образы в фольклоре, искусстве, литературе разных времен, где они доживают порой до статуса «стертых метафор» и художественных клише.

Акватическая символика обозначена и в описании жилища главного героя повести – Желткова. Комната его похожа на кают-компанию парохода; в метафорическом плане это означает, что судьба и жизненные пути героя во многом определяются морской стихией, заключающей в себе силы Эроса, однако в своем земном существовании Желтков не сливается с ней, он пока «закрыт» для нее, хотя и причастен к ее проявлениям. Символично, что с Верой он общается через письма, подбирает забытые ею вещи, любит ее на расстоянии, то есть энергии Эроса оказываются здесь растворенными в пространстве, в царстве воздушных стихий, неосязаемых и почти не проявленных – в царстве платонической любви.

Сюжетно-смысловой центр произведения связан с образом гранатового браслета, существующим в контексте повести в качестве многофункционального эйдетического ядра: он живет и как метафора, и как символ, и как знак, и как эмблема, и как миф. Огненная стихия, воплощенная в образе гранатового браслета, призвана пробудить спящее в героине душевное пламя.

Подаренные Вере камни не случайно имеют цвет человеческой крови: согласно мифологическому миропониманию огненность – высшая степень проявления творческих возможностей души; с другой стороны, кровь в мифологическом сознании есть материализованный эквивалент душевной субстанции и нередко интерпретируется мифом как амбивалентное единство огня (красный цвет крови) и воды (влажная ее природа)¹. Таким образом, любовь Желткова², эмблематически инкарнированная в подаренном им гранатовом браслете, – преображающий душу пламень, огонь, который способен очищать, соединять и трансформировать, так же, как и другой первоэлемент – вода. Но в воде, говоря словами Г.Д. Гачева, «чувствуется потребность, нужда, внутренняя тяга, а в огне – принуждение, власть, необходимость, то, что гонит человека, и сил нет сопротивляться» [Гачев, 1994, с. 121].

Один из важнейших смысловых эпизодов повести – разговор Веры с генералом Аносовым, во многом предопределивший совершающиеся в ее душе метаморфозы. Это происходит ночью, которая «была так черна» [Куприн, 1993, с. 348], что явным образом актуализирует в себе семантику «абсолютной тьмы», непосредственно связанной с представлением о Хаосе и его владыке Эросе. Речь идет о любви истинной, высокой, создающей свободное единство мужского и женского начал, их высшую гармоническую «неслиянность и нераздельность», о любви, которой уже нет меж людей в современном мире, утратившем связь с первоистоками и первоначалами. В рассказах Аносова звучит и мысль о том, что подобная любовь требует абсолютной самоотдачи, жертвенности; она обладает и смертоносной, и жизнотворческой силой, так же, как и первозданный Хаос, рождающий в душах людей инстинкт любовного притяжения. Царство Эроса, в котором метафорически пребывают Вера и Аносов, исчезает при появлении света автомобильных фар – знака оксюморонного образа современной «дикой цивилизации», антитетичной «живой культуре» первообразов как основе бытия. Кроме того, в мифопоэтическом плане свет связан с Логосом, рационально-рассудочным началом, и несовместим с первобытным эротическим инстинктом. Ночь – особое пространство и время, когда человеческому сознанию максимально доступно восприятие дологоических потенций

¹ Об архетипическом взаимосвязанном содержании концептов «кровь», «вода», «огонь» см., например: [Маковский, 1996, с. 76–79, 204–207, 240–245].

² Фамилия героя, Желтков, разумеется, также наделена символической семантикой, мифологизированной и многозначной: как метонимическое отражение мирового яйца, плавающего в водах мирового океана – Хаоса, – это сокровенное ядро, первоначало жизни, ее внутренний огонь и младенческая целостность; это и солярный символ, образ-жизнедатель; кроме того «желток» – олицетворение мутабельности и мутаций, возможностей преображения; в ассоциативных параллелях, поддержанных звуко-семантическим резонансом, – это знак женственности, жертвенности, желаний, женитьбы-жениховства, даже метафорически понимаемой «жестокости» и «железности» – как аскетизма и постоянства.

Хаоса и преображающего его Эроса. Именно ночью в душе Веры происходит решительный перелом: она причащается энергиям Эроса, к ней приходит эмпатически-интуитивное, сверхрассудочное, внерефлексионное осознание и понимание чувства Желткова, ощущение собственной причастности к этому чувству. Она предчувствует его смерть, в ней пробуждаются доселе тайные, скрытые возможности интуитивного сверхзнания, дар предвидения, предсказанный и переданный необычным редким камнем – зеленым гранатом, центральным в подаренном браслете. Вера лишается своего всегдашнего безмятежного спокойствия, но это – цена пробудившихся в ней животворящих первостихий души. Слезы героини – это «воды жизни» и «воды Хаоса»: начало и основа ее сближения, схождения с глубинными первоэлементами миробытия; если «Эрос прежде всего водяной» (Г.Д. Гачев), то слезы являются знаком того, что Вера открылась миру Эроса и тем самым приобщилась к его животворящим силам, преодолевая дистанцию между «я» и миром, между своим «я» и «я» другого; она начинает ощущать некое внутреннее родство, глубинную сокровенную связь и с Желтковым, и с жизнью в целом. Далее идет еще большее сближение: Вера приходит в дом Желткова, метафорически оказавшись с ним на одном корабле в «водах жизни». Кульминацией внутреннего преображения героини становится поцелуй Веры, говорящий о полном воссоединении со стихиями Эроса и с Желтковым как их выразителем. Этот эпизод оказывается инверсией кульминационного события архетипического сюжета о Спящей Красавице, пробужденной и спасенной поцелуем Рыцаря-Принца.

Мир Эроса, к которому приобщена теперь Вера, не имеет разъединяющих границ и барьеров, здесь возможно общение и взаимодействие поверх любого пространства-времени, мгновение и вечность здесь равномасштабны. Финальный монолог-диалог Желткова, не только поэтизирующий, но освящающий, сакрализующий все происшедшее, становится финальным аккордом в мистерии Эроса¹, пережитой Верой, получившей преображение и Посвящение. Инициация Эросом завершается символической сценой, где Вера слышит обращенное к ней Слово Желткова, обнимая ствол дерева: «Княгиня Вера обняла ствол акации, прижалась к нему и плакала. Дерево мягко сотрясалось. Налетел легкий ветер и, точно сочувствуя ей, зашелестел листьями. Острее запахи звезды табака...» [Куприн, 1993, с. 368]. Дерево в описываемой ситуации становится образом, метафорически-контекстуально отражающим фаллическую символику. Перед нами отчетливо вырисовывающаяся картина символического эротического слияния, соития – и не только двух любящих друг с другом, но и их душ с мировой душой. В этой сцене звучат одновременно и ноты экстатической страсти, и душевной боли, которую испытывает Вера, и катарсического просветления всего ее существа. Не случайно героине слышится музыка как единственно возможный выразитель ее состояния, и звучат заключительные слова повести, утверждающие сакральность Эроса; Эрос, требуя в жертву индивидуальное человеческое «я», имеет силу даровать ему богоподобие и бессмертие.

Слово-Логос, воплощенное в гимне-молитве Желткова, парадоксально сводящей на уровне метаконтекста ветхозаветную «Песнь песней» с самой известной и сокровенной христианской молитвой, порождается здесь Эросом и служит ему, соединяясь с ним в теургическом акте преображения-сотворения души. Логика художественно-философской мысли Куприна приводит к тому пониманию Эроса, о котором, по словам А.Ф. Лосева, грезил еще Платон, и которое было явлено в мир лишь с приходом Богочеловека. Для героев «Гранатового браслета» Эрос перестал быть только «теургическим томлением» (А.Ф. Лосев). Им открылся Божественный Эрос, святой и истинный, «единящий сначала две души, а потом все человечество

¹ Мы ни разу не упомянули, что в этой мистерии участвует еще один не менее важный персонаж – Танатос, чей образ также укоренен в мифологической традиции и тесно связан с Эросом. Однако это достаточно обширная проблема, которая может быть освещена в другой, посвященной ей, работе.

для вселенского всеединства» [Лосев, 1991, с. 207]; этот Эрос, продолжая словами Б.П. Вышеславцева, есть «жажда полноты, жажда полноценности, рождение в красоте, жажда вечной жизни, а в конце концов Эрос есть жажда воплощения, преобразования и воскресения, ...жажда рождения Богочеловека, этого подлинного «рождения в красоте» [Вышеславцев, 1994, с. 46]. Гимн этому Эросу мы найдем на страницах книг православных мистиков – Дионисия Ареопагита и Максима Исповедника: сам Творец всего сущего есть «добрый и божественный Эрос», «добротворящий Эрос бытия, предсуществующий в избытке» [Там же, с. 48]. Силою Эроса, «из любви Творец природы связал ее в единство с своей собственной Ипостасью, ...чтобы ...привести ее к себе» [Там же, с. 48].

Итак, мы могли убедиться в том, что «Гранатовый браслет» А. Куприна – не просто мелодраматическая история любви, но художественная мифологизация Эроса в том смысле, как понимала его античная традиция. Купринская мифология Эроса созвучна культурологическому контексту, в котором жили и развивались литература и искусство рубежа XIX – XX вв. Это стремящаяся к полифонии и диалогизму, внутренней усложненной рефлексивности эстетика и поэтика модерна с его выраженным интересом и к процессам мифотворчества, архетипическим в своей основе, и к философии Эроса, в разных культурных мирах (архаико-мифологическом, античном, ветхозаветном, христианском) обнаруживающей как типологически общее, так и дихотомически оформленное содержание. Внутренняя архитектура «Гранатового браслета» так же сложна и не может быть описана исчерпывающим образом в рамках небольшой статьи. Так, за пределами нашего внимания остался один из парадоксов, связанных с финалом повести: кощунственное с точки зрения традиционно мыслящего христианина превращение «Отче наш» в гимн возлюбленной; эта ситуация может быть объяснена лишь в парадигме взаимоотражений нескольких актуализированных в повести архетипических сюжетов, из которых мы рассмотрели один – эротологический. Не менее важен сюжет софиологического мифа, в контексте которого гимн-молитва героя обращается не только в сакрализацию Эроса и любви как безличной бытийной творческой силы, но в откровение о Божественной сути Вечной Женственности – вечно рождающей творческой Ипостаси Создателя, почитавшейся в разные времена под разными именами и открывшейся герою повести Куприна в облике его возлюбленной. Однако подробное исследование софиологических контекстов «Гранатового браслета», как и других сюжетно-смысловых коллизий произведения, – задача отдельного исследования.

Литература

- Аверинцев С.С. София-Логос. Словарь. К., 2001.
Вышеславцев Б.П. Этика преображенного Эроса. М., 1994.
Гачев Г.Д. Русский Эрос. М., 1994.
Куприн А.И. Повести. М., 1993.
Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. М., 1991.
Маковский М.М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках: Образ мира и миры образов. М., 1996.
Русский Эрос, или философия любви в России / Сост. и авт. вступ. ст. В.П. Шестаков; коммент. А.Н. Богословского. М., 1991.