

К проблеме семиозиса «эллинского слова»
в русской литературной классике *

А. А. Асоян

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ПРОФСОЮЗОВ

Аннотация. Статья посвящена проблемам рецепции и филиации эллинской литературы русской классикой; концепции древнегреческой античности и трансформации ее форм в творчестве А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, Ф. И. Тютчева, Ф. М. Достоевского, И. С. Тургенева, Вяч. Иванова, Ин. Анненского, А. Блока, А. Белого, О. Мандельштама, А. Ахматовой, М. Цветаевой, А. Кондратьева... Рассматриваются вопросы семантики греческого мифа, мифориторики и мифопоэтической образности в произведениях русской литературной классики, смыслопорождающие модели рецепции античной литературы, дающие новую жизнь пушкинской метафорике и архетипическим интуициям автора «Онегина», хоровому началу гоголевской комедии и эпосу «Мертвых душ», роману-трагедии Ф. Досто-

* «Имя *элленес* (Hellenes), – писал И. Анненский, – принадлежало когда-то маленькой частице Греции, в Фессалии жило племя, называемое Hellenes. Затем имя эллинов распространилось далее и захватило все пространство до Исфма. Позже имя эллинов переходит и на жителей Пелопонесса; и, наконец, так называется все, что противопоставляется варварам <...> Малоазийские колонии были населены племенем ионийским (Iones)» [2003, с. 277].

Асоян А. А. К проблеме семиозиса «эллинского слова» в русской литературной классике // Критика и семиотика. 2015. № 1. С. 9–100.

ISSN 2307-1737. Критика и семиотика. 2015. № 1
© А. А. Асоян, 2015

евского и катарсису в «Преступлении и наказании». Автор статьи задается вопросом о семантике «загадочного» стихотворения Тютчева «Два голоса» и о движении эстетической позиции поэта от Рима к Афинам, о разнообразном экзистенциальном и онтологическом содержании орфических мотивов в творчестве символистов и акмеистов, о проблемах единства в их поэзии тем смерти и любви, эроса и творчества, трансформации мифологии нисхождения, катабазиса в ад и хтонической природы вдохновения, а также об эмблематике мифа об Орфее и Эвридике и его коннотациях с христологией, идеями юнгианской глубинной психологии, с концепцией дионисийской и аполлонийской музыки Ф. Ницше, с идеями французской гендерной социологии о сотериологической миссии представителей мужского пола и психоэмоциональной роли женщины. Таким образом, русская литературная классика предстает не очевидным, но безусловным «*palimpsestion biblion*» эллинского слова.

Ключевые слова: эллинские формы, русская классика, рецепция, филиация, архетипическая матрица, парадигма, универсалии, сюжет культуры, конструкт-текст, концептуальный персонаж, парафраза, типологический параллелизм, означающее – означаемое.

УДК 75. 01

Контактная информация: Асоян Арам Айкович – доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры искусствоведения СПбГУП (ул. Фучика, 15, Санкт-Петербург, 195110, Россия; asojan.aram@yandex.ru)

Если демиург любой вещи взирает на неизменно сущее и берет его в качестве первообраза при создании идеи и свойств данной вещи, все необходимо выйдет прекрасным; если же он взирает на нечто возникшее и пользуется им как первообразом, произведение его выйдет дурным.

Платон. Тимей (28в С. 433, 29в)

Л. В. Пумпянский полагал, что новая русская словесность, как и французская, зависящая в своем происхождении от рецепции античной литературы, переживает в процессе развития «открытие античности, образование античного идеала, его разложение и переход к новым, еще не высказавшимся формам [2000, с. 30]. В статье 1923–1924 гг. он начинал отсчет нового, «ренессансного», характера русской литературы от петровско-елизаветинской эпохи.

Убедительная концепция ученого обостряет интерес к возможным модусам пресуществления античного мирозерцания в русской классике, в произведениях которой запечатлена, как сказал бы Пумпянский, душа отечественной литературы [Там же]. В выборе ее персоналий определяю-

щим представляется мнение Новалиса о том, что «Античность свершается там, где познается творческим духом» (цит. по: [Беньямин, 1993, с. 156]). Важны не столько прямые реминисценции из античности, сколько более сложные явления, когда, по словам М. Бахтина, «творческое понимание не отказывается от себя, от своего места во времени, от своей культуры и ничего не забывает...» [1979, с. 334].

Начнем с итоговой статьи слависта из США Феликса Раскольниковца «Место античности в творчестве Пушкина» [1999]¹. В трактовке темы автор следует за утверждением А. А. Тахо-Годи, которая еще в 60-е гг. считала, что «...в плане эмпирическом и историко-литературном все элементы использования Пушкиным античной литературы в основном изучены», однако это не относится к пониманию «самой концепции античности у Пушкина» [1968, с. 104]. Пытаясь восполнить этот пробел, Ф. Раскольников формулирует основные выводы собственных и российских исследований. Во-первых, обращение Пушкина к образу античности и античным формам являет своего рода «поэтический побег» от современности в идеальный мир красоты; во-вторых, античная культура, наряду с христианской, всегда была органической частью духовной жизни Пушкина; в-третьих, в пушкинском творчестве христианство и античность дополняют друг друга [1999, с. 7], или, как верно замечено еще Белинским, в стихах поэта «есть небо, но им всегда проникнута земля» (цит. по: [Раскольников, 1999, с. 9–10]). В-четвертых, «Пушкин, как и многие античные мыслители, отделял творческий Разум, охватывающий всю полноту жизни, от «низких истин», открываемых сухим рассудком» [Там же, с. 15]. В-пятых, в лирике Пушкина в конце 1920-х – 1930-е гг. намечается движение от «анакреонтики» к «горацианству», доминирует идея мудрой умеренности [Там же, с. 18]. Наконец, Пушкин, вслед за Саути, видит первооснову идеи «самостояния человека» в античной философской поэзии [Там же, с. 20].

Последний тезис, минуя Саути, можно обосновать ссылкой на тетраметр Архилоха, заканчивающийся призывом, близким Пушкину:

В меру радуйся удаче, в меру в бедствиях горюй.
Познавай тот ритм, что в жизни человеческой сокрыт²,

или, скажем, примером из философии Платона, о которой Татьяна Васильева, один из самых компетентных знатоков платоновского наследия, заме-

¹ См. также: [Гаспаров, 1994; Пушкин и мир античности, 1999; Мальчукова, 2005; 2008; Успенская, 2005; Russian Text..., 2008; Античность и Серебряный век..., 2010]. А также работы автора данной статьи: [Асоян, 2002а; 2002б; 2005а; 2005б; 2007а; 2007б].

² Пер. В. В. Вересаева.

тила, что это «не философия приоритетов, это философия меры» [Васильева, 1999, с. 191]. Но остановим себя на пути отсылок, чтобы не показаться глухими к увещанию Тахо-Годи. Предпочтем другой путь, на который указывал И. Анненский: «...античность нельзя сводить к одним пережиткам... это есть живая сила, без которой, может быть, немислим самый рост нашего сознания и с которой связано не только наше настоящее, но отчасти и наше будущее» [2003, с. 30].

Это означает, что необходимо, в частности, обратить внимание на те случаи, когда античный материал оказывается метасюжетом литературного произведения. В подобной ситуации Ю. М. Лотман говорил о «сюжете культуры», предполагающим «возведение реальных текстовых сюжетов до уровня инвариантных персонажей с взаимно несводимыми пространствами» [1992, с. 390]. Именно в таком ракурсе несколько лет назад нами предприняты штудии «Орфический сюжет в “Евгении Онегине”», в результате которых миф об Орфее и Эвридике явил себя в романе в роли архетипической матрицы, и романная триада Автор, Онегин, Татьяна обрела смыслы, укорененные в древнегреческом сознании. Миф предстал подобно универсальной культурной модели, которая соотносится с конкретными литературными текстами как «конструкт-текст» (Ю. Лотман), как план выражения. Такое возведение реальных текстовых сюжетов до уровня инвариантных персонажей Лотман и называл «сюжетом культуры». Сюжет культуры служит предпосылкой дефиниций «универсалий культуры», которые необходимы для типологического описания, изучения литературы и создания метаязыка типологических штудий. Так, по наблюдениям Ю. Н. Чумакова, пушкинский Онегин соотносится с топокомплексом Воды, а Татьяна – Суши. Татьяна сродни, прежде всего, земле, растительности. Ее женская природа характеризуется устойчивостью, постоянством, укорененностью. Между тем сопричастное пространство Онегина – река. Его природа подвижна, текуча, переменчива. «В этом самом общем сличении, – пишет Ю. Чумаков, – проглядывается как основная сюжетная контроверса, так и более фундаментальные проблемы» [1999а, с. 186]. Действительно, налицо «ценностно-смысловые» пространственные характеристики персонажей, которые проясняют архетипическое ядро героев романа: Онегин начинает обретать тень Одиссея, Татьяна – тень Пенелопы. С Онегиным, как и с гомеровским героем, связана абсолютность «мотива пути», продиктованного в древнем эпосе волей Посейдона. Оба персонажа осуществляют движение «внутри универсального пространства, которое представляет собой их мир» [Лотман, 1992, с. 391]. Кроме того, Онегин, словно Одиссей, все время пребывает на грани утраты памяти, забвения своих родовых, национальных истоков [Сумм, 2002, с. 220]. В результате возникает типологическая параллель, свидетельствующая о том, что у культуры, как утверждает, в частности, Л. М. Баткин,

«нет истории, ибо она свернута в сознании... автора. Культурные смыслы синхронны» (цит. по: [Михайлов, 2000, с. 713]).

Но в диаде, образуемой Одиссеем и Пенелопой, нет места Автору, без которого универсум пушкинского романа перестает быть самим собой. Следовательно, семантический ряд «культурного сюжета», где основа принадлежит гомеровским героям, страдает недостаточностью, поскольку полнота такого ряда предполагает определенный перечень понятий, более или менее взаимозаменяемых в тексте-конструкте и реальном тексте, откликающихся друг на друга по принципу подобия. С точки зрения логики предикатов их связь не очевидна, но в историческом, диахроническом плане раскрывается как «метафорическая» или как одна из «метонимических ассоциаций»³.

Эти рассуждения адресуют нас к словам А. Позова, русского эмигранта, автора книги «Метафизика Пушкина», на страницах которой, по замечанию Ренаты Гальцевой, автор «акцентирует пушкинскую способность проникновения в смысловую иерархию бытия» [Гальцева, 1998, с. 21]. Он пишет: «Пушкин, Татьяна и Русь – это русская онтическая Триада... Кто хочет уловить русский дух и понять русскую душу, должен понять архетипичность Пушкина и Татьяны» [Позов, 1999, с. 61]. Утверждение Позова натурально отсылает к Гоголю, Белинскому, Достоевскому... к ставшим хрестоматийными письмам: Пушкин – «это русский человек в его развитии, в каком он, может быть, явится чрез двести лет» [Гоголь, 1959, т. 6, с. 33], Татьяна – «колоссальное исключение» и вместе с тем «тип русской женщины»; автор стихотворного романа разгадал «тайну народной психеи», «тайну национальности» [Белинский, 1976–1982, с. 412, 424, 370, 373] и т. д., вплоть до гениального замечания Белинского, что есть «романы, которых мысль в том и заключается, что в них нет конца» [Там же, с. 396].

Последняя реплика соотносится не только с человеком «неоконченного существования» Евгением Онегиным, но и еще с одной триадой пушкинского текста: Автор, Онегин, Татьяна, поскольку весь роман, как отмечал в свое время Лотман, «построен как многообразное *нарушение* многообразных структурных инерций» [Лотман, 1988, с. 92–93]. Это наблюдение подтверждается и на уровне метаописания, когда пушкинские персонажи возводятся к предшествующей литературной традиции, к примеру дантовской, ибо в стихотворном романе немало отсылок к «Божественной Комедии», да и одна из особенностей «Евгения Онегина» как раз и состоит в том, что центральные персонажи сосуществуют сразу в двух реальностях – квазиэмпирической и обусловленной преемственностью художественного сознания. В результате сюжетные ситуации романа героев и романа Автора, корреспондирующие с «Комедией», порождают ряд посто-

³ О полноте семантического ряда см.: [Дьяконов, 1977, с. 22].

янно перестраивающихся ролевых дуэтов, вступающих в диалог с художественным миром дантовской поэмы. При этом Онегин и Татьяна благодаря «опасной книге» оказываются конгруэнтны Паоло и Франческе, Пушкин и Татьяна – Данте и Франческе; с другой стороны, Пушкин и Татьяна соотносятся с Данте и Беатриче, Пушкин и Онегин – с Вергилием и Данте. Суть такой соотнесенности стихотворного романа с «Комедией» предстает не в механическом соответствии определенного романного образа тому или иному персонажу дантовской поэмы, а, вероятно, в произвольных, пульсирующих ассоциациях творческого гения Пушкина, в свободной филиации дантовских идей, порождающей каждый раз новые художественные ценности, и, наконец, в смыслопорождающей природе текста «Евгения Онегина». Следовательно, языком метаописания пушкинского романа вполне может стать не только некий «сюжетный язык» (Е. Мелетинский) «Одиссеи», но и «Божественной Комедии», что само по себе свидетельствует о гибкой диалогичности «Евгения Онегина», где каждое событие, каждый мотив выводит за пределы текста. Но если «Комедия» может служить языком метаописания стихотворного романа, то что может быть метаязыком самой дантовской поэмы? Самый скорый ответ указывает на миф об Орфее и Эвридике, хотя бы потому, что нисхождение в преисподнюю является инвариантным для мифа и средневековой поэмы, хотя сами по себе средневековые латинские странствия в потустороннем мире не могут быть признаны типологически сходными с катабазисом Орфея, поскольку в христианских сочинениях попасть на тот свет – значило умереть. В результате неперемным условием «хожений» и средневековых видений было Воскресение из мертвых, иными словами, чудо божественного предопределения. На таком фоне оригинальность автора «Комедии» и типологическое сходство ее героя с Орфеем выглядят особенно убедительными. Данте, как и Орфей, спускается в нижний мир живым. С греческим мифом соотносится и замысел автора поэмы. В письме к Кан Гранде делла Скала поэт писал, что цель его «Комедии» – «вывести людей из состояния бедствия и привести их к состоянию счастья» [Данте, 1968. с. 389]. Бедствием мыслилась утрата «правого пути», духовная смерть. Показательно, что, по мнению Алкея, Орфей своим поступком во имя спасения Эвридики учил «людей, рожденных на свет, смерти бежать» [Фрагменты..., 1989, с. 37].

Конечно, эти параллели нуждаются в оговорках, которые предопределены отличием древнегреческого мира от мира христианской культуры. Но типологические сопоставления Орфея с Христом казались естественными уже в самом начале христианской эры. Так, один из первых историков церкви Евсевий Памфилл (III–IV вв.), а вместе с ним и греческий писатель эпохи патристики Кирилл Александрийский (V в.) были убеждены, что Христос свершил в духовно-нравственном мире то, что Орфей произвел в физическом. Орфея мыслили как предтечу Христа уже потому, что

орфики от оргиастического культа Диониса проложили путь к внутреннему переживанию религиозного экстаза: «...орфизм, – писал по этому поводу авторитетный исследователь, – не умеряет чрезмерность дионисийства, а превращает его в противоположную чрезмерность» [Элиаде, Кулиано, 1997, с. 105]. В итоге Орфей стал как бы посредником между эллинской религией страдающего бога и христианским символом веры. И все же самое важное в этой параллели древнегреческого лирика с Христом обнажается в катабазисе Орфея, где он предстает не только страстотерпцем, но и как «начало Слова в Хаосе» [Иванов, 1912, с. 62]. Эта дефиниция, данная Вяч. Ивановым Орфею, применима и к Данте; тем более, что, спускаясь в Ад, он как бы повторял подвиг Христа, брал на себя бремя грехов человеческих и своими страданиями готовился искупить их. Не случайно небеса посылают ему Вергилия в полдень Страстной Пятницы, время, когда скончался Христос, а встреча с Беатриче в Земном Раю происходит в пасхальное воскресенье. Все сроки и даты начала странствий Данте носят откровенно символический характер, словно дублируя порядок сакральных событий, связанных с крестной мукой и воскресением Христа.

Заметим, что здесь отношения между Орфеем и Пушкиным формулируются Бочаровым словно по образцу тех, которые были очевидными для Евсевия Памфила и Кирилла Александрийского. Так возникает еще один типологический ряд, намечающий, быть может, самый – воспользуемся выражением М. М. Бахтина – «далекий контекст» творчества Пушкина. Бахтин отмечал: «В какой мере можно раскрыть и прокомментировать СМЫСЛ (образа или символа)? Только с помощью другого (изоморфного) смысла (символа или образа)» [1979, с. 362].

Но вернемся к Орфею. Орфический сюжет не исчерпывается цивилизующей и космоизирующей миссией поэта, хотя именно в этом качестве он скорее всего проецируется на творчество Пушкина, для которого идея полноты бытия, означенная в древнегреческой культуре гераклитовым символом «лука и лиры», была эстетическим и нравственным императивом. Недаром Проспер Мериме назвал русского поэта «последним греком» (см.: [Позов, 1999, с. 214]). Вместе с тем нельзя обойти вниманием то обстоятельство, что в мнемоническом ключе нисхождение Орфея уподобляется вдохновению поэта или вызыванию усопшего из потустороннего мира. «Привилегия, которую Мнемозина представляет аэду, – писал, например, Ж.-П. Вернан, заключается в чем-то вроде контракта с потусторонним миром, в возможности входить в него и вновь возвращаться. Прошлое оказывается одним из измерений потустороннего мира» [Vernant, 1959, p. 7]. В плане метаописания этот трансцендентальный *descensus ad inferos* сопоставим с пушкинским вызыванием из небытия своей героини, «милого идеала» поэта, Татьяны.

Здесь не будет лишним еще раз вспомнить о такой примечательной особенности поэтики «Евгения Онегина», как двойкой принадлежности

Пушкина миру романа и миру становящейся действительности, что позволяет Чумакову констатировать: «У Пушкина автор находится как бы на пороге своего романа... Пушкин создал Автора как блуждающую точку на пересечении ее различных планов текста» [1999б, р. 44]. Такая ситуация актуализирует параллель между Автором в «Онегине» и Орфеем, пересекающем границу, разделяющую сферы на земную и подземную. Но главное, на наш взгляд, состоит в том, о чем писал треть века назад Позов: «В Татьяне вся русская душа – анима в целом, в ее архетипичности и перводанности, а в Пушкине – весь русский дух – анимус...» [1999, с. 61].

Резюмируя содержание этой цитаты, воспользуемся для характеристики взаимоотношений Пушкина и Татьяны, автора и его героини ключевым словом Чумакова – «единораздельность». Оно подошло бы и для толкования двойного героя романа Сервантеса Дон Кихота и Санчо Пансы, которые крепко связаны между собой эффектом взаимопародирования, но диада Пушкин – Татьяна больше коррелирует с диадой Орфей – Эвридика, которую в глубинной аналитической психологии трактуют как мужское-женское в человеке, т. е. как анимус и аниму. Мотив Эвридики-анимы нередко встречается в русской поэзии. Ближайший пример – стихотворение Л. Н. Гумилева «Поиски Эвридики» с характерным подзаголовком «Лирические мемуары», где душа автора предстает тоскующей бесприданницей и подругой [1994, с. 86]. В стихотворении Арс. Тарковского «Эвридика» героиня «Горит, перебегая, От робости к надежде, Огнем, как спирт, без тени, Уходит по земле, На память гроздь сирени Оставив на столе» [1998, с. 241]. В ней, «Эвридике бедной», поэт узнает свою неприкаянную, милую музу.

Естественно полагать, что подобные образы Эвридики навеяны не столько открытиями глубинной психологии, и более того, совсем не ею, а пушкинской традицией, пушкинским романом, где Татьяна – «милая простота», «милый идеал» и, наконец, также незаметно, как Орфеева Эвридика, оказывается музой поэта ⁴:

И вот она в саду моем
Явилась барышней уездной,
С печальной думою в очах
С французской книжкой в руках (VIII, V).

Стихотворный роман Пушкина, пожалуй, убедительнее, чем какие-либо иные произведения русской литературы, подтверждает истину, высказанную Бахтиным: «Текст живет, только соприкасаясь с другим текстом» (контекстом) [1979, с. 364]. Эти соприкосновения предполагают как аналогии, так и контрарные соответствия. В случае с «Евгением Онеги-

⁴ Об Эвридике-Музе см.: [Асоян, 2007б, с. 705–728].

ным» диалогические отношения пушкинского произведения с другими текстами осложнены тем, что его автор, по мнению, давно сложившемуся в литературоведении, придавал большое значение «фактору сюжетной неопределенности, призванной расширить смысловой спектр романа» [Чумаков, 1999б, с. 39]. Более того, поэтическая ткань «Евгения Онегина» такова, что, как пишет Чумаков, «ни один смысл не может быть понят буквально, так как в ней все перекликается и отсвечивает...» [Там же, с. 25]. В результате диада Пушкин – Татьяна, корреспондирующая с Орфеем и Эвридикой, уступает место иной: Онегин – Татьяна, где сотериологическая функция переходит от одного персонажа к другому. Сначала она принадлежит Онегину, который как Орфей, «оглянувшись», потерял возлюбленную. Затем из пассивной, лица страдательного, Татьяна превращается в confidenta, призванного спасти героя. Здесь важно заметить, семиотика мифа об Орфее и Эвридике не может исключить предположения, что нимфа исчезла во мраке Аида для того, чтобы предотвратить гибель кифареда: «Усопших образ тем страшней, чем в жизни был милей для нас», – писал Ф. Тютчев. Увидеть мертвое лицо Эвридики – то же самое, что встретить взгляд Горгоны Медузы.

Конечно, Татьяна не Горгона, но, став супругой товарища Онегина, она совершила обряд перехода, кульминационным моментом которого мыслится смерть, и ее отказ Онегину с определенной долей вероятности можно толковать в духе орфического мифа, тем более, что в романе Пушкина – на что, кажется, первым обратил внимание С. Бочаров – сущее и возможное словно отражаются друг в друге [Бочаров, 1990, с. 18]. Важен и тот факт, что контрарные соответствия между мифом и пушкинским романом предполагают всякого рода инверсии. Одна из них заключается в том, что в какой-то момент пленником Аида представляется Онегин: «Идет, на мертвеца похожий...» (VIII, XL). В результате функция вожакого воображается за Татьяной. Такой исход предвещает сюжетные коллизии некоторых тургеневских романов, где герой на первых порах является своего рода Орфеем, но затем, подобно мифическому персонажу, «не может сделать, – как писал Н. Михайловский, – ни одного шага без оглядки внутрь себя» [1995, с. 158] и терпит горестное поражение.

Но метаморфозы с Онегиным на этом не заканчиваются, поскольку внутри треугольника Пушкин – Татьяна – Онегин семантика отношений подвижна. Об этом свидетельствует и мнение читателей, которое иронически преподносится в VIII главе:

Предметом став суждений шумных,
Несносно (согласитесь в том)
Между людей благоразумных
Прослыть притворным чудаком
Или печальным сумасбродом,

Иль сатаническим уродом,
Иль даже демоном моим (XII).

В «Словаре языка Пушкина» *демон* в этой строфе комментируется как «искуситель, обольститель», и такая трактовка, вероятно, вполне соответствует читательскому мнению, но не пушкинскому, ибо ирония как раз и указывает на неадекватность высказывания самому себе, однако по отношению к Татьяне Онегин, действительно, во времена ее первой влюбленности выступает искусителем. В письме Татьяны читаем:

Кто ты, мой ангел ли хранитель
Или коварный искуситель:
Мои сомнения разреши (III, XXXI).

Другое подтверждение такого предварительного образа героя – «чудный» сон Татьяны, который, по убедительному замечанию В. Марковича, ассоциируется с откровением [Маркович, 1997, с. 9]. При этом, пишет исследователь, в «причудливой фантазмагории сна вырисовываются аналогии, сближающие Онегина со святым Антонием, искушаемым (а здесь уже искусенным) бесами, с Фаустом, участвующим в бесовском шабаше, наконец, с Ванькой Каином, легендарным разбойником» [Там же, с. 11]. Более того, в звере, преследующем Татьяну, – продолжает тему Чумаков, – подозревали будущего мужа Татьяны и многих других, вплоть до автора. Тем не менее «большой взъерошенный медведь», напрямую выступающий как сказочно-волшебный пособник героя, скрыто мог быть самим Онегиным, обернувшимся медведем, чтобы, преследуя Татьяну, догнать ее, схватить и примчать в свое обиталище» [Чумаков, 1999б, с. 34].

Это замечание чрезвычайно значимо для орфического метасюжета пушкинского романа, потому что подсказывает параллель между Онегиным и Аристеом, стремящимся настичь Эвридику. Спасаясь от сексуального преследования, нимфа наступает на змею и погибает от ее укуса. Змея, подобно Аристею, который воспринимался как олицетворение «подземного... Пра-Диониса» [Иванов, 1994а, с. 81], принадлежит нижнему миру. Они оба символизируют силы, направленные на хтонизацию Эвридики. В мифе, поэтика которого осуществляет себя по принципу аналогий, змея и Аристей тождественны друг другу и взаимобращаемы, как медведь и Онегин⁵. Таким образом, Орфей – Эвридика – Аристей оказываются еще одним метакодом пушкинской триады: Автор как персонаж романа, Татьяна и Онегин.

⁵ Об изоморфности сна и мифа М. Волошин писал: «Сказки и мифы были в точном смысле сновидением пробуждающегося человечества». [1988, с. 351].

С. Фомичев в книге «Поэзия Пушкина» высказал предположение, что в ходе работы над третьей главой «Евгения Онегина» Пушкин не исключал гибели своей героини. «Предвестие этой трагедии, – пишет Фомичев, – ощущается и в самом письме Татьяны, и в авторских рассуждениях по поводу его» [1986, с. 165]. Между тем, как мы уже говорили, ритуальная смерть Татьяны связана с обрядом перехода, ее замужеством. Знаки, предваряющие, приуготовляющие это инициационное событие, мелькают в стихах VII главы:

Простите, мирные долины,
И, вы знакомых гор вершины,
И вы, знакомые леса;
Прости, небесная краса... (XXXVIII).

Простите, мирные места!
Прости приют уединенный!
Увижу ль вас?.. (XXXII).

Татьяне страшен зимний путь (XXX).

Симптоматично, что вернувшись из странствий, Онегин не узнает в героине прежней Тани (XIX). Ее отношение к мужу не прописано, но обозначено многозначительным росчерком:

Потом к супругу обратила
Усталый взгляд, скользнула вон...
И недвижим остался он (XIX).

С этими стихами соотносится замечание автора, следующее несколькими строфами ниже: «Печален страсти мертвый след» (XXIX). И далее:

У! как теперь окружена
Крещенским холодом она (XXXIII).

В свете этих наблюдений брак героини предстает инверсией похорон, где князь N, «важный генерал» выступает с мифологической точки зрения олицетворением Гадеса, и глагол, который мы слышим из уст Татьяны, – «Но я другому отдана», – приобретает роковой, смертельный смысл. Тут кстати упомянуть, что смерть воспринималась мифологическим сознанием как похищение невесты Аидом, чьим самым популярным эпитетом было определение «безвидный». С этим мифологическим признаком, персонафицирующим смерть, соотносится в романе отсутствие у «важного генерала» имени. Кроме того, в силу обстоятельств князь оказывается сопер-

ником Онегина, и если учесть, что одна из ипостасей Евгения – подобие Орфея: «Он чуть с ума не своротил Или не сделался поэтом» (VIII, XXXVIII), то controversия между претендентами на сердце Татьяны также корреспондирует с ситуацией в греческом мифе.

Вместе с тем архетипический смысл мужа Татьяны кардинально преобразует метакод пушкинской героини, ибо присутствие Гадеса моментально меняет масштаб человека. Недаром на древнегреческих вазах и надгробиях изображение усопшего всегда бóльших размеров, чем фигуры других персонажей. Не является исключением и Татьяна. В мифологическом измерении она, как супруга Аида, начинает казаться Персефой, в то время как Русь релевантна Деметре, томящейся в страстях по своей дочери Коре. Кора, она же Персефона – вечная дева. Следовательно, Татьяна – олицетворение Вечноженственного начала, русская Психея, которая ассоциируется с «летейскими» стихотворениями одного из самых очевидных преемников Пушкина О. Мандельштама: «Когда Психея-жизнь спускается к теням...» и «Я слово позабыл, что я хотел сказать...» На фоне этих стихов судьба Орфея мыслится как необходимость исполнить исконную миссию поэта – вывести Психею – Эвридику к свету, найти ее неизреченному, сокровенному содержанию адекватное выражение. Эту миссию и исполняет в «Евгении Онегине» автор; его роман становится Логосом русской культуры и русской жизни.

Как считает Чумаков, «в построении стихотворного эпоса Пушкин выразил предпосылку современного неклассического мышления о мире, включающем в себя не только безличное многообразие явлений, форм и процессов, но и наше знание об этих явлениях, формах и процессах, наше творческое пересоздание их, наше личное присутствие в них и через них» [1999б, с. 187]. Впрочем, эти особенности неклассического мышления сближают его с древнегреческим, возможно, самым диалогическим в истории культуры, о котором Гегель, в частности, писал: «...греки лишь *всматриваются* в предметы, существующие в природе, и составляют себе *догадки* о них, задаваясь в глубине души вопросом о их значении» [1993, с. 263]. Сопоставляя эти два высказывания, нельзя не упомянуть призыв соотечественника Гегеля великого Гете. В 1817 г. он писал: «Да будет каждый греком на свой собственный лад! Но пусть он им будет» [1975, с. 305]. В России на этот призыв прежде других отозвался Пушкин.

Филиация античных мотивов в «Онегине» касается не только романной композиции в целом, но и отдельных ее рудиментов. В этом отношении любопытен комментарий Ю. М. Лотмана к последнему стиху XXXI строфы VI главы «Онегина»:

Что день грядущий мне готовит?
Его мой взор напрасно ловит,

В глубокой мгле таится он.
Нет нужды; прав судьбы закон (V, 127).

И далее:

Дохнула буря, цвет прекрасный
Увял на утренней заре,
Потух огонь на алтаре!.. (V, 132).

Автор комментария фиксирует читательское внимание на «живописном изображении смерти, кончины через эмблему погашенного факела, светильника...», т. е. на изображении, характерном для поэзии конца XVIII – начала XIX в. [Лотман, 1983, с. 95]. Вместе с тем этот и восьмой стих XXXI строфы, представляющей собой элегию Ленского, написанную накануне дуэли с Онегиным, целесообразно соотносить с античным представлением о поединке, который в третьей песне «Илиады» мыслится как божий суд. В этой песне описанию противоборства Менелая с Парисом предшествуют стихи:

Гектор тогда Приамид и с ним Одиссей благородный
Прежде измерили место сражения; после, повергнув
Жребии в медный шолом, сотрясали, да ими решится,
Кто в сопровивника первый копье медяное пустит.
Рати же окрест молились и длани к богам воздевали;
Так не один восклицал меж рядами троян и ахеян:
«Мощный Зевс, обладающий с Иды, преславный, великий!
Кто между ими погибельных дел сих и распрей виновник,
Дай ты ему, пораженному, в дом погрузиться Аида...»
[Гомер, 1935, с. 167–168]

В элегии Ленского «судьбы закон», тоже есть не что иное, как олицетворение божьего суда. В XXI строфе ассоциация дуэли с таким судом вызвана упоминанием об алтаре, на который дуэлянты приносят в качестве жертвы свои молодые жизни, вверяя себя божьему промыслу.

Жертва на дуэли приносится ради чести. В дуэли, «с одной стороны, могла выступать на первый план сословная идея защиты корпоративной чести, а с другой – общечеловеческого достоинства» [Лотман, 1983, с. 95]. Однако античное отождествление поединка с высшим судом предполагало еще один аспект чести. Дело в том, что понятие этой ценности в древнегреческом сознании, как отмечал Э. Бенвенист, включает в себя два не адекватных друг другу представления, которые выражаются разными словами [1995, с. 269–276]. Одно из этих представлений сопоставимо с «мирской честью», ее содержание определяется людьми, их отношением

к субъекту чести. Другое соотносится с божьей волей и предполагает «священную честь», обусловленную высшим жребием.

В поэзии Пушкина мы найдем обстоятельства, релевантные как «мирской», так и «священной» чести. О «мирской» печется, например, герой «Медного всадника» «Евгений бедный»:

О чем же думал он? О том,
Что был он беден, что трудом
Он должен был себе доставить
И независимость и честь (IV, 385).

В стихотворении «Товарищам» честь («священная») и почести («мирская честь») оказываются оппонирующими друг другу:

Другой, рожденный быть вельможей,
Не честь, а почести любя,
У плута знатного в прихожей
Покорным плутом зрит себя (I, 264).

«Священная честь» всегда связана с кровью, гибелью, славой, судьбой:

Гречанка верная! Не плачь, – он пал героем,
Свинец врага в его вонзился грудь.
Не плачь – не ты ль ему сама пред первым боем
Назначила кровавый чести путь? (II, 66).

В «Пире Петра Первого» честь как божественное благорасположение, божий жребий, небесное решение явлена еще очевиднее:

Озарен ли честью новой
Русский штык иль русский флаг?
Побежден ли швед суровый?
Мира ль просит грозный враг?

Подобные обстоятельства, где участь действующего лица определялась, по его мнению, божьим промыслом, диктовали и моральный кодекс поединка, в котором, как отмечал Ю. Лотман, «честь восстанавливалась не нанесением ущерба или мстью ему (противнику. – А. А.), а фактом пролитой крови, в том числе и своей собственной» [1983, с. 93]. Возможно, с представлением о поединке как божьем промысле и связано нежелание Пушкина наказать Дантеса после свершившейся дуэли. «...буря, – свидетельствовал В. А. Жуковский, – которая за несколько часов волновала его яростною страстию, исчезла, не оставив никакого следа; ни слова, ниже

воспоминания о поединке. Однажды только, когда Данзас упомянул Геккерна, он сказал: «Не мстить за меня! Я все простил».

С достаточным основанием можно заключить, что все обвинения в адрес Пушкина, разговоры о его кровожадности, язычестве и «злой страсти», якобы ставшей действительной причиной его гибели («Пушкин убит не пулю Геккерна, а своим собственным выстрелом в Геккерна» [Соловьев. 1990, с. 36]), не кажутся состоятельными. В последние часы жизни, не только после дуэли, но и до нее, он вел себя не как «язычник», а как «последний грек» (П. Мериме), положивший свою жизнь на алтарь судьбы и веривший, что без воли Зевса ни один волос не может упасть с головы человека.

Другой момент соприкосновения пушкинского текста с античной культурой обнаруживается в «Гробовщике»: «А созову я тех, на которых работаю: мертвецов православных... – решил пьяный Адриан Прохоров, раздосадованный насмешками немцев над его почтенным ремеслом. – Милости просим, мои благодетели, завтра вечером у меня попить...» (VI, 125).

Ночью благодетели явились. «“Видишь ли, Прохоров, – сказал бригадир от всей честной компании, все мы поднялись на твое приглашение; остались дома только те, которым уже невмочь, которые совсем развалились, да у кого остались одни кости без кожи, но и тут один не утерпел – так хотелось ему побывать у тебя...” В эту минуту маленький скелет прорвался сквозь толпу и приблизился к Адриану. Череп его ласково улыбался гробовщику. Клочки светло-зеленого и красного сукна и ветхой холстины кой-где висели на нем, как на шесте, а кости ног бились в больших ботфортах, как пестики в ступах. “Ты не узнал меня, Прохоров, – сказал скелет. – Помнишь ли отставного сержанта гвардии Петра Петровича Курилкина, того самого, которому в 1799 году ты продал первый свой гроб – и еще сосновый за дубовый?”. С сим словом мертвец простер ему костяные объятя – но Адриан, собравшись с силами, закричал и оттолкнул его. Петр Петрович пошатнулся, упал и весь рассыпался. Между мертвецами поднялся ропот негодования; все вступились за честь своего товарища, пристали к Адриану с бранью и угрозами, и бедный хозяин, оглушенный их криками и почти задавленный, потерял присутствие духа, сам упал на кости отставного сержанта гвардии и лишился чувств» (VI, 127–128).

Этот пассаж отсылает нас к двум древнегреческим понятиям собственности. Собственность, принадлежащая отдельной личности, именовалась *ктема* или *ктерия*; имущество же рода называлось *патроя*.

Умершего сопровождала в загробный мир *ктема*, или *ктерия*, поскольку она непосредственно соотносилась с его прошлым бытием, принадлежала к его протекшей жизни и олицетворяла самоидентичность покойного с его собственной историей. Напротив, собственность рода – *патроя*, воплощала продолжение родовой жизни. Именно поэтому в поэмах Гомера

встречается стереотипный оборот «возжигать погребальный огонь», что равнозначно выражению «погребать имущество умершего», совершать погребальные жертвоприношения [Хьюбнер, 1996, с. 212]. Мертвые, лишенные при погребении своей ктерии, вызывали ужас. «Они не могли понастоящему умереть, – пишет немецкий антиковед, – пока их частица остается при жизни, и беспокойно блуждали вокруг, досаждали живущим, пока те, наконец, не отпускали их в подземный мир со всем их имуществом, то есть со всем их прошлым бытием» [Там же].

Адриан Прохоров, продав сержанту сосновый гроб за дубовый, тем самым присвоил его ктерию, о чем и напомнил ему обиженный инвалид гвардии.

В стихотворении «Герой» поэт пишет:

Тьмы низких нам дороже
Нас возвышающий обман (III, 200).

Эти стихи близки постулату Горгия из Леонтии (около 485–375 гг. до н. э.). Согласно античной биографической традиции, Горгий – ученик Эмпедокла, один из старших софистов. Рассуждая о театральных зрелищах, он полагал, что обманутый представлением мудрее, чем не поддавшийся обману: «обманывающий поступает лучше того, кто не обманывает, а обманутый мудрее того, кто не обманут» (цит. по: [Реале, Антисери, 1994, с. 59]).

Отечественный историк греческой философии А. О. Маковельский в книге «Софисты» приводит фрагмент речи Горгия, где это парадоксальное утверждение звучит несколько иначе, но подобным образом: «Поэт как обманщик более прав, чем не обманывающий, так как именно путем обмана достигается изменение людей к лучшему, к чему и следует стремиться; также и обманутый – мудрее, чем необманутый, потому что только в обманутом лекарство искусства может оказать свое воздействие в полной мере» [1940, с. 46].

В одном из диалогов Платона⁶ Сократ иронизирует над софистами: «Тисий же (один из учителей Горгия. – А. А.) и Горгий пусть спокойно спят: им привиделось, будто вместо истины надо больше почитать правдоподобие» [Платон, 1993, т. 2, с. 177]. Тут уместно привести мнение С. Любомудрова: «Вообще Пушкин по природе никак не мог быть простым переводчиком... сквозь слабую копию он прозревал первоначальную красоту оригинала, и древний отрывок выливался в новую форму, полную такого удивительного гармонического сочетания частей и целого, что смотришь

⁶ Собрание сочинений этого философа во французском переводе Виктора Кузена значится в библиотеке Пушкина! [Библиотека А. С. Пушкина, 1988, с. 311].

и сравниваешь оригинал, – и иной раз невольно отдаешь предпочтение... “реставрации”» (цит. по: [Тахо-Годи, 1971, с. 196]).

В трагедии «Каменный гость» Дон Гуан с иронией созерцает статую командора:

Каким он здесь представлен исполином!
Какие плечи! что за Геркулес!
А сам покойник мал был и тщедушен,
Здесь, став на цыпочки, не мог бы руку
До своего он носу дотянуть (V, 390).

«Титаническая мощь Каменного гостя, – утверждал Р. Якобсон, – является исключительной особенностью статуи... В “Медном всаднике” это свойство статуи соединяется с титанической мощью изображаемого лица, царя Петра Великого...» [1987, с. 148].

Между тем исполинский рост командора объясняется не только тем, что в трагедии он представлен каменным изваянием, но и античной традицией считать умерших сакральными лицами и превосходящими своими размерами живых [Хюбнер, 1996, с. 215]. Трудно сказать, – заметил авторитетный антиковед В. В. Латышев, – где кончалось простое почитание предков и где начиналось их обоготворение» [1997, с. 234]. В итоге это привело к тому, что на могильных памятниках, стелах греки изображали умерших более крупными, чем живых. С подобным характером изображения мы встречаемся иногда и там, где статуя отсутствует, но где греческая традиция остается живым наследием. Например, в «Божественной Комедии». В XXIII кантике «Inferno» Вергилий берет Данте на руки, спасая его от Загребал: «Как сына, не как друга, на руках Меня держа, стремился вдоль откоса» [Данте, 1968, с. 102].

«Вакхическая песня», которая не единожды привлекала внимание «веселой мудростью» [Мережковский, 1990, с. 104], «экстатическим тоном» [Гершензон, 1990, с. 231], «свободой дерзновенья» [Ильин, 1990, с. 348], да и своим названием, в котором фигурирует имя страстного, патетического эллинского бога, обращает читателей Пушкина к древнегреческим реалиям. Один из исследователей резонно отмечает: «Греческий дифирамб, прославлявший Диониса, исполнялся хором, расположенным в виде круга. Пушкинский дифирамб незаметно выстроил исполнителей тоже в круг – императив о “сдвигании разом” стаканов осуществим только при круговом расположении участников хора друзей поэта» [Мурьянов, 1999, с. 149]. По мнению М. Ф. Мурьянова, содержание пушкинского стихотворения можно рассматривать как символическое обручение вакхантов с вином, божественной стихией, приводящей их в экстатическое состояние непосредственного общения с музами [Там же]. От них идет тот творческий порыв, без которого, как считали древние греки, владение техникой стихо-

сложения ничего не дает. В «Ионе» Платон писал: «Муза сама делает вдохновенными одних, а от этих тянется цепь других одержимых божественным вдохновением. Все хорошие эпические поэты слагают свои прекрасные поэмы не благодаря искусству, а лишь в состоянии вдохновения и одержимости; точно так и хорошие мелические поэты: подобно тому как корибанты пляшут в исступлении, так и они в исступлении творят эти свои прекрасные песнопения, ими овладевают гармония и ритм, и они становятся вакханками и одержимыми. Вакханки, когда они одержимы, черпают из рек мед и молоко, а в здравом уме не черпают; так бывает и с душою мелических поэтов, как они сами о том свидетельствуют» [Платон, 1990, т. 1, с. 376–377]. Культовое значение виноградной лозы и вина, присущее античности и унаследованное от нее христианской литургией, справедливо замечает исследователь, создает особую торжественность священнодействия в пушкинском языческом дифирамбе.

Это восторженное драматизированное песнопение в честь бога Диониса и в греческой культуре, и в пушкинское лирике было не чем иным, как «преодолением хаоса»⁷. Один из современников русского поэта, Ф. Глинка, писал о нем: «Пушкин был живой вулкан, внутренняя жизнь была из него огненным столбом». Но через край уходящему кипению души, замечает другой исследователь, «этому страстному извержению соответствовали пронизывающая сила острого ума, безошибочный эстетический вкус, качественное благородство души и способность с трепетом и умилением отвечать на все божественное» (цит. по: [Ильин, 1990, с. 347]).

В «Вакхической песне» дионисическое и аполлоническое действительно воспринимаются как форма становления творческого акта, и преодоление патоса гармонией возникает в художественном пространстве-времени, где «...эта лампада бледнеет Пред ясным восходом зари, Так ложная мудрость мерцает и тлеет пред солнцем бессмертным ума...» [Пушкин, 1957–1958, т. 2, с. 269]. Прообразом рождения такого духовно-интеллектуального, творческого действия, несомненно, был «Пир» Платона, которым древнегреческий философ положил начало застолий («симпозионов»), сопровождавшихся возлияниями и «взаимной беседой». О культе симпозионов в «золотом веке» русской культуры свидетельствует послание молодого Пушкина П. П. Каверину:

И черни презирай ревнивое роптанье:
Она не ведает, что можно дружно жить
С Киферой, с портиком, и с книгой, и с бокалом;
Что ум высокий можно скрыть
Безумной шалости под легким покрывалом (II, 245).

⁷ См. об этом: [Ильин, 1990, с. 312].

Весьма семиотичным в пушкинской лирике является использование гекзаметра. Этой теме посвящена семидесятилетней давности, но совершенно замечательная статья С. М. Бонди «Пушкин и русский гекзаметр» [1983]. Ее «адресная» часть начинается с самого раннего гекзаметрического стихотворения поэта – эпиграммы «Несчастье Клита» на своего лицейского друга и литературного оппонента В. Кюхельбекера. Она написана рифмованными стихами, что противоречит традиционной просодии русской антики, но гекзаметр выбран с целью визуализации адресата, который отличался особым пристрастием к античным метрическим формам:

Внук Тредьяковского Клит гекзаметром песенки пишет,
Противу ямба, хоря злобой ужасною дышит:
Мера простая сия все портит, по мнению Клита.
Смысл затмевает стихов и жар охлаждает пиита.
Спорить о том я не смею, пусть он безвинно поносит,
Ямб охладил рифмача, гекзаметры он заморозит.

В этих «довольно нескладных стихах» (С. Бонди), а скорее пародирующих довольно неуклюжие «песенки Клита» предварение будущих споров «арзамасцев» со староверами русской литературы. В дальнейшем Пушкин настойчиво овладевает гекзаметром уже в чисто художественных целях, и С. Бонди, говоря о строении зрелого пушкинского гекзаметра, перечисляет вполне законченные стихотворения, четырнадцать из которых написаны элегическим стихом, а одно чистым гекзаметром: 1) «Кто на снегах возрастил...», 1829; 2) Труд («Миг возжеланный настал...»), 1830; 3) Царскосельская статуя («Урну с водой уронив...»), 1830; 4) «Крив был Гнедич поэт...», 1830; 5) Отрок («Невод рыбак расстилал...»), 1830; 6) Рифма («Эхо, бессонная нимфа...»), 1830; 7) На перевод «Илиады» («Слышу умолкнувший звук...»), 1830; 8) Из Ксенофона колофанского («Чистый лоснится пол...»), 1833; 9) Из Афенея («Славная флейта...»), 1833; 10) Вино («Злое дитя...»), 1833; 11) «Юноша! Скромно пируй...», 1833; 12) «Юношу, горько рыдая...», 1835; 13) Художнику («Грустен и весел вхожу...»), 1835; 14) На статую играющего в свайку («Юноша, полный красы...»), 1836; 15) На статую играющего в бабки («Юноша трижды шагнул...»), 1836 [Бонди, 1983, с. 345]⁸.

«Перечитывая этот список, – писал Бонди, – мы сразу видим основную черту пушкинского употребления гекзаметра: у него этот стих всегда строго сохраняет свой античный характер. “Гекзаметра священные напевы” звучат в стихах Пушкина только в строго определенные моменты –

⁸ О других гранях семиозиса эллинических элементов и форм в творчестве Пушкина см.: [Пушкин и античность, 2001].

или когда в стихах речь идет об античных мотивах, или когда содержанию стихотворения поэт хочет придать античный колорит... Остальные объединяются одной общей темой о русском искусстве как наследнике античного, стремление внести образы русской поэзии или изобразительного искусства в пантеон античного искусства» [Бонди, 1983, с. 345]. Или, скажем мы, внести образы античного искусства в пантеон русской художественной культуры. Именно об этом писал в 1820 г. С. С. Уваров в книге «О греческой антологии»: «Посредством ее мы становимся современниками греков, мы разделяем их страсти, мы открываем даже следы тех быстрых, мгновенных впечатлений, которые, как следы на песке в развалинах Геркуланума, заставляют нас забывать, что две тысячи лет отделяют нас от древних <...> Антология потеряет всю свою цену, если мы не станем смотреть на нее глазами древних. Чем вернее и ближе она изображает все подробности их нравственного бытия, тем более она требует верного и опытного взгляда» [1820, с. 2, 11, 37]⁹. Этой же мысли придерживался Пушкин. Он готов был пожертвовать условными правилами греческого гекзаметра, но не ритмическим ладом или выразительностью стиха. Именно об этом свидетельствуют элегические двустишия 1829 года:

Кто на снегах возрастил Феокрытовы нежные розы?
В веке железном, скажи, кто угадал золотой?
Кто славянин молодой, грек духом, а родом германец?
Вот загадка моя: хитрый Эдип, разреши!

Эти стихи были напечатаны в альманахе барона Е. Ф. Розена и И. М. Коншина «Царское село» на 1830 год. О пушкинском мадригале сохранились свидетельства А. А. Дельвига. По его словам, третий стих в пушкинской рукописи звучал иначе, с «просодической неправильностью», поскольку третье слово «грек» не может быть коротким слогом, ибо в этом случае гекзаметр становится неполным. Розен решил поправить Пушкина: «Кто славянин молодой, духом грек, а родом германец?». Но сделал это, не уведомив Пушкина, ибо боялся, что поэт раздумает печататься в альманахе. Публикация вызвала у поэта вопрос, и Розен объяснил ему, почему решил на корректуру. Пушкин призадумался, а потом поблагодарил издателя, хотя его вмешательство, считает С. Бонди, породило в стихе какофонию. «У Пушкина, – пишет он, – была иная ритмика исправленного стиха, неправильная с точки зрения условных форм гекзаметра, но, несомненно, более благозвучная, ритмически выразительная, чем после по-

⁹ В «Прибавлениях» к антологии Уваров писал: «Желая облегчить труд поэта (переводчика К. Н. Батюшкова. – А. А.), обогащающего нашу словесность примерами греческой поэзии, сотрудник его (С. С. Уваров. – А. А.) переведил те же самые пьесы на французский язык [Уваров, 1820, с. 37].

правки Розена» [Бонди, 1983, с. 139–140]. Поэт руководствовался не числом, а наитием в момент вдохновения.

В изучении пушкинского наследия не перестают соперничать два противоположных взгляда. «Мифологизирующему взгляду на Пушкина как на явление «чрезвычайное» (Гоголь), «пророческое» (Достоевский) постоянно противопоставляется «академическое» желание вернуть его в «литературный ряд, «вдвинуть в исторический... процесс» (Б. Томашевский) и изучать как всякое иное, типологичное выдающемуся литературному явлению событие. Но «принцип целостного, телеологического постижения, помещающий Пушкина в большой контекст – не литературы, не культуры, не истории даже как таковых, а самого бытия в его христианском понимании» [Непомнящий, 1999, с. 370] – не только, думается, универсален, но и наиболее сопряжен способу духовного познания, свойственному русской мысли и ментальности с ее устремленности к «всечеловечности». Это понятие, введенное Достоевским, имеет прямое отношение к античности. Ф. Зелинский, ратовавший начале XX века за идею «третьего Возрождения», полагал, что «общечеловек» возможен лишь на почве древнегреческой культуры и античного мира. «У каждого из нас, – говорил он, – есть две родины: одна – это страна, по имени которой мы называем себя, другая – античность». Именно она «сплачивает воедино европейские народы, несмотря на все их различия» (см.: [Асоян, Малафеев, 2000, с. 249, 251]).

Вопрос о «всечеловечности» пушкинского гения невольно обращает к известной работе Гегеля «Греческий мир». Здесь Гегель писал: «...греческий дух изумляется естественности природы, он относится к ней не равнодушно, а как к чему-то сперва чуждому духу, но внушающему ему предчувствие и побуждающему его догадываться и верить, что в нем содержится нечто такое, к чему он может относиться положительно» [Гегель, 1993, т. 1, с. 263]. Так рождается «полное предчувствий настроение, выражающееся в том, что люди прислушиваются, доискиваются смысла», но он оказывается не объективной характеристикой его источника, а «мыслью самого субъекта...». Смысл является, таким образом, «произведением чуткого духа, который, прислушиваясь, творит в самом себе» [Там же].

Возможно, именно подобную эпистемологию, такой гнозис имел в виду Пушкин, когда говорил, что «...провидение не алгебра. Ум человеческий... не пророк, а угадчик, он видит общий ход вещей и может выводить из оного глубокие предположения, часто оправданные временем...» [Пушкин, 1957–1958, т. 7, с. 144]. В стихотворении «Элегия» (1830) он писал: «И ведаю, мне будут наслажденья. Порой опять гармонией упыюсь, Над вымыслом слезами обольюсь...».

Ведаю, т. е. предполагаю... К этому кстати добавить, что, например, Вяч. Иванов дифференцировал такие понятия, как «реализм» и «позна-

ние». «Не познание есть основа защищаемого Достоевским реализма, – писал он, – а “проникновение”: недаром любил Достоевский это слово и произвел от него другое, новое – “проникновенный”. Проникновение есть некий *transcensus* субъекта, такое его состояние, при котором возможным становится воспринимать чужое Я не как объект, а как другой субъект... Символ такого проникновения заключается в абсолютном утверждении, всею волею и всем разумением чужого бытия: “ты еси”. При слове этой полноты... чужое бытие перестает быть для меня чужим, “ты” становится для меня другим обозначением моего субъекта. “Ты ЕСИ” значит не ты “познаешься мною как сущий”, а “твое бытие переживается мною, как мое”, или: твоим бытием я познаю себя сущим» [Иванов, 1916, с. 34].

Подобное своеобразие восприятия «Другого» позволило Достоевскому высказать миф о «всемирной отзывчивости русского гения», который, по мнению писателя, нашел свое абсолютное выражение в творчестве Пушкина. И. Ильин, размышляя о пророческом значении поэта, вступил с Достоевским в спор, и, желая «поправить» писателя, истолковал «всемирную отзывчивость» Пушкина шире, не только как воссоединение с народами, но и в космологическом ракурсе, т. е. совсем по-гегелевски, как понимал ее немецкий философ, размышляя о греках. Ильин писал: «Сила художественного отождествления связывает поэта... со всею природою: и с ночными звездами, и... с душою встревоженного коня, и с... анчаром пустыни; словом – со всем внешним миром» [Ильин, 1999, с. 175]. Тем самым Ильин как будто указал на восприимчивость Пушкина с древним творческим духом, с изначальным актом созидания поэта в человеке, который всему дарует образ и смысл.

Этот акт созидания дал повод Гегелю полагать, что сущность греческой культуры заключена в «обращении природного в духовное», «чувственного – в дух». «В греческой красоте, – писал Гегель, – чувственное является лишь знаком, выражением, оболочкой, в которых обнаруживается дух» [1993, с. 297]. Словно иллюстрация к гегелевскому замечанию, читается стих Пушкина, запечатлевший его художественное самосознание: «В гармонии соперник мой Был шум лесов иль вихорь буйный». Но дело не только в претворении природного в духовное: поэт словно предлагает нам вспомнить об эллинском, гераклитовом, символе гармонии – луке и лире. Гераклит, важнейшим понятием в философской системе которого был Логос («слово-смысл»), считал, что противоположно направленные силы образуют напряженное состояние, которым и определяется внутренняя, «тайная» гармония вещей. Оба дугообразных конца лука стремятся разогнуться, но тетива стягивает их, и эта взаимная сопряженность организует высшее единство. Аристотель так излагал идею Гераклита: «Все происходит через распрю» [Фрагменты..., 1989, с. 20–21].

Это толкование гармонии было естественным следствием религиозности древнего сознания, когда религия, по словам Вяч. Иванова, предполагала не какое-либо определенное содержание религиозных верований, но была «формой самоопределения личности в ее отношении к миру и Богу» [1916, с. 175]. «Чтобы искусство было жизненно, – писал Иванов, – художник должен жить... истинно жизненное искусство есть результат целостной... личности, которая не может не сознавать своего единства в соотношении с другими живыми единствами и не соподчиняться всеобъемлющему единству в радостном утверждении своего и всеобщего бытия. Чем целостнее и энергичнее личность, тем живее в ней вселенское чувство» [Там же, с. 176–177]. Вселенское чувство всеобъемлющего единства, претворение «вражды» в согласие находит в поэзии Пушкина яркое воплощение в оксюморонах: «печальное сладострастье», «печаль моя светлая» и подобных им, в которых, как сказал бы Достоевский, все противоречия вместе живут.

Глубокий толкователь Пушкина, Вяч. Иванов был убежден и убеждал других: «Поэт всегда религиозен, потому что всегда поэт» [Там же, с. 130]. «Когда Пушкин, – отмечал он, – говорит о Греции, он воспринимает мир как эллины, а не как современные эллинизирующие эстеты...» [Там же, с. 131].

Именно изначальная религиозность Поэта, родственная религиозности древних греков, была гарантом целостности пушкинского духа, которая, как заметил О. Миллер, так ярко выразилась в нашем древнем языке употреблением одного слова – лепота – в смысле и красоты, и добра, и истины [Речи о Пушкине..., 1999, с. 79]. Древнерусская лепота сродни греческой калокагатии, и она всегда связана с «милым идеалом» Пушкина, с «гением чистой красоты». При этом Пушкин, по мнению И. Аксакова, начисто лишен мечтательности в смысле немецкого Schwärmerei, а вместе с нею и негативной страстности [Аксаков, 1880, с. 71]. Пушкин свято верил, что «Нет убедительности в поношениях и нет истины, где нет любви» [Пушкин, 1957–1958, т. 7, с. 360]. «Гуманность Пушкина, – замечал в связи с этим И. Анненский, – была явлением высшего порядка: ее источник был не в мягкосердечии, а в понимании и чувстве справедливости» [1999, с. 138]. Гуманность Пушкина вполне объяснима способностью поэта видеть явление с противоположных сторон, а если вести речь о генетической природе этой способности, то она в духовной принадлежности поэта к универсуму, в котором полярности поддерживают равновесие мироздания, и это оказывается залогом его вечности. Недаром в стихотворении «Наполеон» мысль о «равновесии» в действиях героя противоположных «векторов» служит мотивом его оправдания:

Да будет омрачен позором
Тот малодушный, кто в сей день

Безумным возместит укором!
Ее развенчанную тень!

В свете эллинских представлений Пушкин подлинно мусический поэт, о котором М. Элиаде писал: «...он пьет из источника знания Мнемозины, это значит, что он прикасается к познанию “истоков”... Таким образом, воспетое прошлое есть более чем простое предшествование настоящему: оно есть его источник. Восходя к этому источнику, воспоминание ищет не возможности расположить события во временных рамках, а возможности достигнуть основы существующего, обнаружить первопричину, первоначальную реальность, породившую космос и позволяющую понять становление в его целостности» [1994, с. 124]. Вот почему Пушкин, причастный «первоначальной реальности», был убежден, что «прекрасное должно быть величаво». И в силу этой причастности он твердо знал, что принадлежит к миру более прочному, чем мир царей [Кереньи, 2012], ибо по мнению американского поэта, лауреата Пулитцеровской премии Уоллеса Стивенса, теория поэзии – это на самом-то деле теория самой жизни. Пушкин глубоко сознавал это, ощущая в себе нераздельность художника и человека [Речи о Пушкине..., 1999, с. 79], и об этом прежде всего свидетельствует его последняя дуэль, над которой впору звучать словам автоэпитафии Эсхила, где «человек» предвещает «поэта», предшествует ему.

О мусическом характере пушкинского творчества пронизательно высказался Д. Мережковский: «Пушкин единственный из новых мировых поэтов – ясен, как древние эллины. В этом отношении он едва ли не выше Гете...» [1990, с. 101]. Эллинская ясность Пушкина, или, по словам Ф. Зеллинского, «свобода и естественность», скорее всего коренится в том, что он – «сын гармонии», т. е. согласия мировых сил, «гражданин вселенной» (В. Белинский), «дитя ритма» (А. Блок); иными словами, опять же религиозностью поэта, ибо древний поэт не отделяет себя от космической целокупности, он ощущает свою связь с миром как единым целым. Собственно, об этом пишет В. Непомнящий, прямо назвавший гармонию пушкинского мировоззрения «эллинской» [Непомнящий, 1999, с. 365] и заметивший по поводу «Бориса Годунова»: «Драматическая система Пушкина построена не на взаимоотношениях отдельных лиц и даже групп лиц между собою и не на связях одних событий с другими. Она построена на взаимоотношениях человека с мирозданием, с Промыслом, с Богом» [Непомнящий, 2001, с. 354]. Словно опираясь на это замечание, но, естественно, не предполагая его, Епископ Антоний (Храповицкий) говорил: «Есть сила более устойчивая, чем правовой порядок, сила могучая и вековая, которая создается лишь нравственным влиянием личности... сила эта называется бытом, бытом общественным, бытом народным, бытом историческим» [Антоний, 1999, с. 108]. Об ином, метафизическом уровне этой силы писал А. Блок в статье «О назначении поэта»: «На бездонных глуби-

нах духа, где человек перестает быть человеком, на глубинах, недоступных для государства и общества, созданных цивилизацией, катятся звуковые волны, подобные волнам эфира, объемлющим вселенную; там идут ритмические колебания, подобные процессам, образующим горы, ветры, морские течения, растительный и животный мир» [1962, т. 6, с. 163]. И Храповицкий, и Блок говорят о том, в чем у древнего грека не было сомнения: поэт – мусопол. Он может экстатически приобщаться к Харитам, Афродите, Гермесу, Дионису... т. е. к космическим стихиям, образующим вселенную [Фрейденберг, 1997, с. 400].

Но есть еще более конкретное свидетельство сходства русского поэта с греческим лириком. Он берет, как отмечает О. Фрейденберг, переносные смыслы своих метафор не из свободно созерцаемой действительности. Для него нет этого свободного созерцания. Причастный первоначальной реальности, он смотрит глазами древних образов. Его понятия возникают непосредственно из этих образов, а не вслед за ними. Метафоры связаны мифологическими смыслами, привязанными к этим образам. «Образ, – пишет Фрейденберг, – становится метафорой, потому что его конкретное значение получает смысл понятийного значения. Иначе, образ приобретает два значения: одно конкретное (свое прежнее, мифологическое. – А. А.) и другое новое (отвлеченное). При этом сам образ формально не изменяется, оставаясь в том виде, в каком был» [Там же, с. 407]. Например,

Я вас любил, любовь еще, быть может,
В моей душе угасла не совсем...

Здесь метафора привязана к прежнему мифологическому смыслу эроса как жара, огня и светила. Так проявляется чрезвычайно специфичное для мифологического сознания отождествление генезиса и сущности.

Другой очевидный пример:

В крови горит огонь желанья...

Такая метафорика указывает на то, что, – воспользуемся выражением М. Хайдеггера, – «мысль есть мышление бытия». «У родительного падежа, – утверждал он, – здесь двойной смысл. Мысль есть мышление бытия, поскольку, сбываясь, она принадлежит бытию. Она прислушивается к нему... Мысль есть то, что она есть в согласии со своей сутью...» [1993, с. 193]. Это значит, что язык проговаривает бытие и возвращает его в свою стихию. В языке осуществимо только то, что прежде всего «есть», но есть прежде всего бытие. «Мыслью о-существляется отношение бытия к человеческому существу» [Там же, с. 192]. В ранней греческой культуре, в греческой архаике, где все «дышит, – говорил Пушкин, – мифологией и героизмом» [1957–1958, т. 10, с. 47], это совершенно очевидно. Здесь «слово,

ставшее плотью». «Названия вроде логики, этики, физики, – отмечал Хайдеггер, – здесь возникают лишь с тех пор, как подходит к концу самобытное мышление. Греки в свою великую эпоху мыслили без подобных клише... Мысль приходит к концу, когда уклоняется от своей стихии» [1993, с. 194].

Размышления Хайдеггера, предлагают новый ключ к пушкинскому утверждению: «Поэзия должна быть глуповата». Поэт с осуждением писал П. Вяземскому об отсутствии непосредственного отношения слова к бытию: «...Лавинь (Казимир Де Лавинь, 1793–1843, драматург. – А. А.) бьется в старых сетях Аристотеля – он ученик трагика Вольтера, а не природы», и pendant продолжал в восхищении: «Никто более меня не любит прелестного Andre Chenier – но он из классиков классик – от него так и несет древней греческой поэзией. Вспомни мое слово: первый гений в отечестве Расина и Буало ударится в такую бешеную свободу, в такой литературный карбонаризм, что твои немцы...» [Пушкин, 1957–1958, т. 10, с. 96]. Для Пушкина как поэта, убежденного, что «слово – тоже дело» (напомним, что это сказано в полемике с Державиным, читая которого, «кажется, – говорил Пушкин, – читаешь вольный перевод с какого-то чудесного подлинника» [Пушкин, 1926, с. 137]), не было несущественного, посредствующего слова. Пушкинское слово в отношении реальности сенсуалистично. Тютчевское «мысль изреченная есть ложь» для Пушкина не приемлемо¹⁰, потому что он «в самом слове своем выявлял сущность духа» [Гершензон, 1990, с. 240], потому что контекст пушкинского творчества не литература, не культура, не история даже, как таковые, а само бытие в его универсальном понимании, целостном всеединстве [Непомнящий, 1999, с. 376].

Упомянувшийся неоднократно Вяч. Иванов полагал: «Единственное задание, единственный предмет всякого искусства есть Человек. Но не польза человека, а его тайна. Другими словами, человек, взятый по вертикали, в свободном росте вглубь и ввысь... вот почему религия всегда уместалась в большом и истинном искусстве; ибо Бог на вертикали Человека. Не уместается в нем только в горизонтали человека лежащая житейская польза...» [1916, с. 163]. Ни архаическая античность, ни греческая классика не знали житейской пользы. «Античный человек, – писал А. Лосев, – всегда героичен, действуя независимо от своей судьбы. Совмещение героизма и фатализма есть результат античного типа культуры»¹¹ (Пушкин говорил, см. выше: героизма и мифологизма)). Пушкинские герои, и Пуга-

¹⁰ Ср.: «Знаменитые строчки Тютчева... он никогда не повторил бы, во всяком случае не отнес к своему творчеству» [Степун, 1998, с. 298].

¹¹ Лосев А. Ф. *Философия культуры античности* // Ответы на вопросы редакции «Вопросов философии». Беседу вел Д. В. Джохадзе. URL: <http://humanities.edu.ru/db/msg/22664>.

чев, и Вальсингам действуют независимо от судьбы, демонстрируют древний жест «amor fati», но и сам Пушкин не считал возможным в решающий момент «оставить честь судьбе на произвол». В этом отношении показательен разговор Пугачева с Гриневым, в котором предводитель восстания жалуется собеседнику:

– Улица моя тесна; воли мне мало. Ребята мои умничают. Они воры. Мне должно держать ухо востро; при первой неудаче они свою шею выкупят моею головой.

– То-то! – сказал я Пугачеву. – Не лучше ли тебе отстать от них самому, заблаговременно, да прибегнуть к милосердию государыни? Пугачев горько усмехнулся.

– Нет, – отвечал он, – поздно мне каяться. Для меня не будет помилования. Буду продолжать, как начал. Как знать! Авось и удастся! Гришка Отрепьев ведь царствовал же над Москвою.

Некоторые исследователи, вроде Ю. Дружникова [2012], до сих пор полагают, что Пушкин намеренно искал в последнее время смерти. Но ни его герои, ни он сам не дают права так думать. Еще в ранней молодости он писал:

Мне бой знаком – люблю я звук мечей
От первых лет поклонник бранной славы
Люблю войны кровавые забавы,
И смерти мысль мила душе моей
.....
Во цвете лет свободы верный воин... (I, 397).

«Свободы верный воин» – именно это утверждение внутренней независимости от роковых обстоятельств предполагало amor fati поэта, а не намеренный поиск гибельного конца, который не был характерен и для греческой культуры. Спартанец Аристодем, единственный, кто пережил битву при Фермопилах, при Платеях проявил чудеса мужества, но все равно был презрен и унижен, поскольку «намеренно» искал смерти [Бенн, 2011, с. 335].

Если обратиться к другим примерам, то всегда рядом монолог Вальсингама:

Есть упоение в бою
И бездны мрачной на краю...

Но самоутверждение Вальсингама носит индивидуалистический характер, в то время как древний грек эпичен. Эпическое сознание Пушкина глубоко определено и определёнno в стихах:

Два чувства дивно близки нам,
В них обретает сердце пищу:
Любовь к родному пепелищу,
Любовь к отеческим гробам (III, 214).

Французский антиковед Ж.-П. Вернан отмечает, что в греческом эпосе перед нами предстают исключительные персонажи, обретающие в смерти и через смерть то, что является для людей признанием величия, наградой за совершенство: бессмертную славу. Греческий герой стремится осуществить себя, он ищет полноты, но не через аскетическое отречение, не через разрыв с обществом, а через доведение до предела логики человеческих действий и человеческой жизни. Этим он выводит «мирские» ценности и социальные обычаи за их собственные пределы [Вернан, 1998, с. 27–28]. Так начинается духовная преемственность поколений, без которой немислима культура. Погребальная идеология становится ее символом и порогом, ее эпическим выражением.

Родоначальник русского антиковедения М. Куторга в одном из писем делился своим наблюдением: «Ни одно начало не произвело на русскую народность такого сильного влияния и не проникло так глубоко как начало эллинское» (цит. по: [Мальчукова, 2008, с. 42]). Уместно напомнить, что Пушкин обладал высшей способностью «постигать предмет в нем самом, как он действительно есть, и воспроизводить его в собственной правде» [Речи о Пушкине..., 1999, с. 73]. И в художественной интерпретации античности поэт не позволял себе никакого произвола. Это мнение подтверждается специальными исследованиями: «Детальное знание античной культуры и ее мифологической предыстории с очевидностью сказывается, – пишет Т. Мальчукова, – в исключительных по точности и глубине проникновения в текст переводах Пушкина собственно античных памятников и их европейских стилизаций» [2005, с. 45].

Как уже говорилось, более полувека назад А. А. Тахо-Годи высказала мысль, что в плане историко-литературном и эмпирическом все элементы использования Пушкиным эллинизма в основном изучены, однако это не относится к пониманию самой пушкинской концепции античной литературы» [1968, с. 104]. Полагаем, что в самой лаконичной и предварительной форме концепция эллинского художественного сознания, по Пушкину, заключается в причастности греков к первоначальной реальности, к жизненной субстанции. В своем творчестве поэт и сам был устремлен к ней. Ф. А. Степун писал: «...среди великих творцов, мыслителей и поэтов нет, думается, никого, в ком так крепко было бы единство немудрствующей,

ничего не проповедующей веры и божественного света, солнечного разума. Этим единством Пушкин своеобразно связывается и с духовным строем Древней Греции, и с трезвенностью русской религиозности» [Степун, 1998, с. 16].

Семиозис античных образов и форм вписывается в ту стиливую матрицу, которая свойственна творчеству того или иного автора как художественно-эстетической целостности. Совершенно ясно, что, например, гоголевская филиация эллинских мотивов имеет совершенно иную форму, иной герменевтический рисунок, чем пушкинская, и отличается от нее столь же радикально, сколь художественная индивидуальность одного отличается от художественной индивидуальности другого. Впрочем, это совершенно очевидно, и гораздо важнее указать на различия характерной связи означающего с означаемым, на особенности их подобия, нежели на общую неповторимость одной семиотической системы по отношению к другой. Проще говоря, у Гоголя означающее проблематизирует означаемое с большей определенностью и с большей экспрессией. Это не является знаком качества семиозиса, а лишь его особенностью. Для примера воспользуемся блестящей интерпретацией означивания в гоголевской комедии «Ревизор», интерпретацией, которая принадлежит перу Вяч. Иванова и развернута в статье «“Ревизор” Гоголя и комедии Аристофана». В самом деле, безымянный городок Городничего, который сам Гоголь называет «сборным местом» [Гоголь, 1952, т. 4, с. 180], – своего рода комедийный «город» древнего Аристофана, на что намекал сам русский комедиограф: «Да отсюда, – говорит Городничий, – хоть три года скачи, ни до какого государства не доедешь» [Там же, с. 11]. А глупое гражданство «сборного места», как полагал Иванов, так же отвечает, «в известном смысле и в известных пределах, выжившему из ума Аристофанову Демосу, как Антон Антонович Сквозник-Дмухановский управляющему имениями Демоса, отъявленному наглецу, самоуправцу и плуту, пафлагонцу Кожевнику» [Иванов, 1987, с. 387–388]. «Ревизор» комичен сугубо параристофановски: «бытовые и обывательские элементы пьесы освещены со стороны их общественного значения и подчинены историческому началу в судьбах карикатурного государства... пошлая мелочность и мерзость быта, основанного на незабываемой иерархии прав на мошенничество, хищение, самоуправство, насилие и угнетение представляет он (Аристофан. – А. А.) в аспекте предустановленной гармонии некоего социального космоса. И вдруг этот космос потрясается до сокровенных недр, и самый принцип, обеспечивающий его бытие иерархии ставится под сомнение: тут уже не семейная или соседская суматоха и свара, а потревоженный в своих глубочайших устоях муравейник» [Там же]. Сам Гоголь писал, что в его комедии нет и «тени личности», и что в уездный город Сквозника-Дмухановского «из разных углов России стеклись сюда исключения из правды, заблуждения и злоупотребления, чтобы послужить одной идее:

произвести в зрителе яркое, благородное отвращение от многого кое-чего низкого» [Гоголь, 1952, т. 4, с. 180]. Это авторское заявление соотносится с тем, что писала о древней комедии О. Фрейденберг: «...здесь доминирует маска, потому что люди воспринимаются суммарно, без отличительных черт; с другой – каждый человек берется единично, как конкретная данность... Человек показывается в результативных действиях и только во внешних чертах наружности и поведения – стандартных, мелких, узкоконкретных, как, например, тяга к постоянным телесным насыщениям, погоня за нечестной наживой и т. д. Гибризм окрашивает эту чрезмерную узость конкретизации колоритом “низа”: сниженностью стиля, низменностью мотивировок, низостью персонажа... Дистанция между эмпирически-наглядным конкретным фактом и понятием об этом факте еще очень мала» [Фрейденберг, 1998, с. 367–368]. Иными словами, комедия Аристофана – это не сатира. «Сатира, – писал Гегель, – это форма искусства, в которой содержанием образа становится противоположность между конечной субъективностью и выродившимся внешним миром» [2007, с. 534]. «Древняя комедия не говорит ничего иного, кроме того, что показывает. Ей чужды фон и кулисы. Она не знает ни углубления, ни обобщения. Вся ее эпидектика проходит непосредственно перед глазами зрителей. Смех и непристойность – ее стихии. Структурно главное действующее лицо древней комедии – сам автор» [Фрейденберг, 1998, с. 365]. Почти о том же писал в «Театральном разезде» и Гоголь. «Счастье комику, – с горечью восклицал он, – где общество одной корой старого предрассудка еще не слилось в одну недвижимую массу, где оно не облеклось одной корой старого предрассудка... Странно, мне жаль, что никто не заметил честного лица, бывшего в моей пьесе. Да, было одно честное, благородное лицо, действовавшее в ней во все продолжение ее. Это честное, благородное лицо был смех... Я комик, я служил ему честно и потому должен стать его заступником... засмеяться добрым смехом может только одна глубоко-добрая душа... И почему знать, может быть, будет признано потом всеми, что в силу тех же законов, почему гордый и сильный человек является ничтожным и слабым в несчастии, в силу тех же законов, кто льет часто душевные, глубокие слезы, тот, кажется, более всех смеется на свете!» [Гоголь, 1952, т. 4, с. 191, 192, 193, 195]. О. Фрейденберг, размышляя о комедиях Аристофана, смела утверждать, что сатиры в классической Греции не существовало [1998, с. 363]. От сатирического осмеяния высокую комедию спасало хоровое начало, хоровая вина (как в «Братьях Карамазовых»: «...воистину всякий перед всеми за всех и за всё виноват»), которая в трагестивированном виде указана самим Городничим: «Нет человека, который бы за собою не имел каких-нибудь грехов. Это уже так самим богом устроено...» [Гоголь, 1952, т. 4, с. 13]. В развязке «Ревизора» эта мысль обнаруживает себя в словах Петра Петровича, который не без удивления замечает: «...говорю вам мое собственное ощущение; мне показалось, точно

как бы в эту минуту стоит передо мною человек, который смеется над всем, что ни есть у нас: над нравами, над обычаями, над порядками, и, заставивши нас же посмеяться над всем этим, нам же говорит в глаза: “вы над собой смеетесь”» [Там же, с. 200]. Собственно этим и объясняется возможность катарсиса, который был неотъемлемой особенностью древней комедии. «“Ревизор”, – писал Вяч. Иванов, – составляет редчайшее исключение в новой драматургии по силе выражения хорового начала, искони заложенного органически, хотя бы сокровенно и пассивно, присутствующего в сценическом действе» [1987, с. 394].

Другим свидетельством семиозиса Гоголя рудиментов архаической комедии стала так называемая парабаза (греч. отступление). Выступая в парабазе, автор древней комедии, как писала Фрейденберг, «отделял себя от своих персонажей. Теперь он присутствовал в них уже иначе – потоком остроумия и “оглупления”, тем, что смеялся и глумился над каждой маской и вместе с ней» [1998, с. 366]. Но так было в тот далеко не длительный период, когда афинская демократия была еще в силе. Недаром Аристофан порой укрывается за известным именем почтенного и потому щадимого собрата по ремеслу и выступает перед народом, заручившись поддержкой сильной политической партии. С этой сценой парабазы в гоголевской комедии соотносится одна из последних мизансцен: «*Одна из дам*. Какой реприманд неожиданный. *Городничий*. Вот когда зарезал, так зарезал! Убит, убит, совсем убит! Ничего не вижу. Вижу какие-то свиные рыла вместо лиц; а больше ничего... ни один купец, ни подрядчик не мог провести; мошенников над мошенниками обманывал, пройдох и плутов таких, что весь свет готовы обворовать, поддевал на уду; трех губернаторов обманул!.. Эх ты, толстоносый! Сосульку, тряпку принял за важного человека!.. вот что обидно... будут скалить зубы и бить в ладоши. Чему смеетесь? Над собою смеетесь!.. Эх вы!..» [Гоголь, 1952, т. 4, с. 118, 119, 120]. Примечательно, что последняя сцена вызывает такое же раздражение, каким сопровождалось парабаза в древних Афинах: «*Семен Семенович*. ... какое неуважение, какая дерзость... Я уж этого даже не понимаю, как сместь сказать в глаза всем: “Что смеетесь? – Над собой смеетесь!”» [Там же, с. 200]

В типологии «Мертвых душ» с греческим эпосом сыграли свою роль авторские намеки на грандиозный замысел, при котором продолжение сочинения должно стать чем-то «величественным, колоссальным» [Гоголь, 1937–1952, т. 8, с. 244], а также замечание о дальнейшей судьбе Чичикова, в «холодном существовании которого, – как писал Гоголь, – заключено то, что потом повергнет в прах, на колени человека пред мудростью небес» [Там же, т. 6, с. 242]. Важным было и авторское определение жанра ожидаемого труда. «Вещь, над которой сижу и тружусь теперь, – сообщил Гоголь, – ...не похожа ни на повесть, ни на роман... Если бог поможет выполнить мою поэму так, как должно, то это будет первое мое порядочное

творение» [Гоголь, 1937–1952, т. 9, с. 77]. Слово «поэма» значилось и на обложке нового произведения, которую автор нарисовал сам. Современники Гоголя по-разному воспринимали это указание на жанровый характер произведения. К. С. Аксаков достаточным оправданием жанрового определения гоголевского сочинения считал уже первый том «Мертвых душ»: «Глубочайшая связь всего между собою, основанная не на внешней анекдотической завязке... но на внутреннем единстве жизни» [Н. В. Гоголь в письмах..., 1931, с. 248]. Вот что, по его мнению, характерно для творения гоголя как поэмы.

По мнению Ю. Манна, «“Мертвым душам” свойственна особая универсальность, которая создавалась и подобием части целому, и подобием внешнего внутреннему, материального существования человека – истории его души» [1972, с. 17]. Говоря об универсальности «Мертвых душ», Манн, несомненно, имеет в виду и известные слова Гоголя в заготовках к первому тому: «...весь город со всем вихрем сплетней – преобразование бездеятельности жизни, всего человечества в массу... Как низвести всё мира безделье во всех родах до сходства с городским бездельем? И всё городское безделье возвести до преобразования безделья мира?» [Гоголь, 1937–1952, т. 1, с. 693]. В результате реализации такого замысла гоголевское творение обладало тем свойством, которое так удачно определил, размышляя над «Божественной Комедией», Шеллинг: она «не сводится к одной из этих форм особо (форме драмы, романа, дидактической поэмы. – А. А.), ни к их соединению, но есть совершенно своеобразное, как бы органическое, не воспроизводимое никаким произвольных ухищрением сочетание всех элементов этих жанров, абсолютный индивидуум, ни с чем не сравнимый, кроме самого себя» [1996, с. 446]. Недаром П. В. Анненков, лучше других знакомый с устремлениями писателя в период обдумывания всей «постройки» поэмы, полагал, что для второго тома Гоголь начинал «сводить к одному общему выражению как свою жизнь, образ мыслей, нравственное направление, так и самый взгляд на дух и свойства русского общества» [Анненков, 1960, с. 99]. Писатель неоднократно заявлял, что «вовсе не губерния и не несколько уродливых помещиков, и не то, что им приписывают, есть предмет “Мертвых душ”» [Гоголь, 1937–1952, т. 12, с. 504].

Это уловили наиболее чуткие читатели «Мертвых душ». «Пред нами, – заявил К. Аксаков, – возникает новый характер создания, является оправдание целой сферы поэзии, сферы, давно уже унижаемой; древний эпос восстает перед нами» [1991а, с. 141]. Следовательно, Аксаков имел в виду тот эпос, в котором, по мнению Гегеля, «всеобщее состояние особого народа описывается не само по себе, а является только основой, на почве которой совершается происходящее событие <...> в эпосе отдельный человек не только действует свободно, исходя из себя и для себя самого, но он находится посередине некоей целостности, цель и внешнее бытие кото-

рой в широкой взаимосвязи тотального внутри себя внутреннего и внешнего мира составляет нерушимое действительное основание для всякого особенного индивида <...> В этом смысле и можно утверждать, что в эпосе... царит судьба» [Гегель, 2007, т. 2, с. 381, 391]. Это эпос, который основан «на глубоком простом созерцании <...> на все устремлен художнический, ровный и спокойный, бесстрастный взор, переносящий в область искусства всякий предмет с его правами и, чудным творчеством, переносящий его туда, каждый с полною тайною его жизни <...> всемирно-исторический интерес, великое событие, эпоха становится содержанием эпоса; единство духа – та внутренняя связь, которая связует все его явления». «Мы потеряли, мы забыли эпическое наслаждение, – досадовал Аксаков, – наш интерес сделался интересом интриги, завязки: чем кончится, как объяснится какая-то запутанность, что из этого выйдет? Загадка, шарада стала наконец нашим интересом, содержанием эпической сферы, повестей и романов, унизивших и унижающих, за исключением светлых мест, древний эпический характер» [Аксаков, 1991а, с. 142]. В подлинном же эпическом событии «не бывает ни одного произвольного поступка, и, таким образом, никогда не повествуется о каком-либо случайном происшествии, но всегда о действии, вплетенном в целостность своего времени и состояния нации. Поэтому и действие может достигнуть созерцания только в пределах широко развернутого мира и требует изображения всей этой совокупной действительности» [Гегель, 2007, т. 2, с. 275].

Эта текстуальная перекличка Аксакова с философом свидетельствовала о том, что он глубоко понял эпический замысел автора «Мертвых душ». «Общий характер лиц Гоголя тот, – писал критик, – что ни одно из них не имеет ни тени односторонности, ни тени отвлеченности, и какой бы характер в нем ни высказывался, это всегда полное, живое лицо, а не отвлеченное качество... нет, все стороны, все движения души, какие могут быть у какого бы то ни было лица, все не пропущены его взором, видящим полноту жизни... все изображены в полноте жизни» [Аксаков, 1991а, с. 147].

Далее Аксаков делал одно из важнейших замечаний. «Только не читавший Гоголя не знает, – писал он, – что у него есть юмор и что этого юмора нет у Гомера... Юмор в наше время есть то, что необходимо сопровождает самое полное и спокойное созерцание поэта; и у Гоголя он находился с самого начала его деятельности: но это не тот юмор, который выдает, выставляет субъект, уничтожая действительность... но тот, который связует субъекта и действительность, сохраняя и тот и другую, так что не мешает видеть поэту все безделицы до малейшей и, сверх того, во всем ничтожном уметь свободно находить живую сторону. Это уметь все видеть и во всем находить живую сторону... принадлежит собственно Гоголю и явно свидетельствует о характере его мирозерцания, эпического, древнего, истинного...» [Аксаков, 1991б, с. 155].

Выражением подлинного древнего мирозерцания стало и стихотворение Ф. И. Тютчева «Два голоса» (1850). Об этом шедевре поэта написано немного. Среди значительных откликов – дневниковая запись А. Блока, в которой он отмечает в стихотворении «эллинское, дохристово чувство Рока» [Блок, 1962, т. 7, с. 99]; замечание Б. Козырева о том, что у Тютчева мы находим «величественную попытку утвердить достоинство человека в нем самом как высшем существе во вселенной, которому, несмотря на то, что оно обречено на гибель и уничтожение, завидуют сами олимпийцы» [1974, с. 127–128]. Наконец, структурный анализ стихотворения, предпринятый Лотманом, где есть тонкие наблюдения над конструкцией текста, в которой, как подмечает исследователь, мы имеем дело с доминированием парадигматики: «и заглавие, и общая композиция наглядно убеждают, что оба голоса по-разному говорят об одном» [1972, с. 181], и «истина дается не как синтез взаимопроникающих положений, а как их отношение» [Там же, с. 183], следовательно, «смысловая конструкция создается не путем победы одного из голосов, а их соотношением... Текст не дает конечной интерпретации – он лишь указывает границы рисуемой им картины мира» [Там же, с. 185]. «Таким образом, – заключает Лотман, – анализ этого стихотворения позволяет нам проследить механизм полифонического построения текста... оба голоса причастны античному взгляду, что отражается и в лексике, и в той окраске “героического пессимизма”, которая придана стихотворению» [Там же]. Прибавим к этим откликам замечание Л. А. Фрейберга: в стихотворении «Два голоса» Тютчев «близок к античному пониманию фатума (мойры)». Это – нечто управляющее человеческой жизнью, «что, – цитирует он А. Ф. Лосева, – не подлежит исследованию, не имеет никакого имени и превышает человеческие потребности и человеческие способности» [Фрейберг, 1972, с. 459].

Все это, безусловно, верно, но «античный взгляд», на который ссылаются Лотман и другие, не эксплицируется ни в одном сочинении и остается общим местом, не предполагая какого-либо указания на конкретные греческие тексты. Возможно, комментаторы считают, что достаточно самого общего упоминания об античности, чтобы в сознании читателя возникла некая метабола, адекватная «античному взгляду». Между тем, стихотворение «Два голоса» имплицитно вбирает в себя мифопоэтический мир «Илиады» Гомера. Не случайно некоторые стихи Тютчева семантически, а порой дословно совпадают со стихами греческого эпоса:

Други, мужайтесь! Наполните сердце стыдом благородным!
Воина воин стыдися на поприще ратных!
Воинов, знающих стыд, избавляется боле, чем гибнет;
Но беглецы не находят ни славы себе, ни избавы
[Гомер, 1935, с. 219].

Поэма Гомера настолько вращается в семантическое поле тютчевского стихотворения, что может служить инструментом контекстуального анализа «Двух голосов», где каждый стих Тютчева комментируется мифологемами, ритуально-идеологическими и сюжетно-композиционными элементами «Илиады». Например, достаточно указать, что замечание Лотмана об отсутствии окончательной интерпретации борьбы в тютчевском стихотворении релевантно характернейшей особенности Троянской войны, где участь сражающихся постоянно колеблется между поражением и победой. Итог борьбы в «Илиаде» оказывается проблемным, лежащим, как говорили древние греки, «у богов на коленях» [Онианс, 1999, с. 295–296]. Сознание древнего грека, нашедшее выражение в «Илиаде» и воспитанное ею, было открыто для понимания неокончателности любого исторического события. Это не лишало грека воли к победе, но исключало в нем историческое тщеславие, легкомысленное торжество и заносчивое презрение к противнику. В любой победе таилась горечь собственного поражения. Для Гектора даже в дни блестящих побед свойственно беспощадное сознание обреченности:

Будет некогда день и погибнет священная Троя,
С нею погибнет Приам и народ копьеносца Приама (VI, 448–449).

Примечательно, что такое отношение к истории было усвоено и древними римлянами. Пример тому – слезы римского консула Сципиона Эмилиана, прозванного Африканским, над завоеванным и разрушенным Карфагеном. Слезы вызваны предвидением подобной судьбы и для торжествующего ныне Рима. По словам, Тютчева,

Тревога и труд лишь для смертных сердец...
Для них нет победы, для них есть конец
[Тютчев, 1987, с. 167].

Дыхание рока, как и в стихотворении «Два голоса» охватывает всех участников «Илиады»: «Общий у смертных Арей, и разящего он поражает». В результате беспомощность и незащищенность человека всюду показаны без пренебрежения и глумления. «В “Илиаде”, – писала француженка С. Вейль, – никто не вознесен выше человеческой меры и никто не опущен ниже ее» [1996, с. 257]. «Ничья победа не опозтизирована, ничье поражение не осмеяно. Переход от жизни к смерти ничем не замаскирован – ни пафосом, ни презрением. Всюду царит сурово-эпическая и трагическая беспристрастность, поскольку человек не принадлежит сам себе и им во-

лят надмирные, всесильные боги» [Тахо-Годи, 1999, с. 441–442]¹². Насилие воспринимается как навязанное извне. Вот почему после беспощадного поединка с Аяксом Гектор способен обратиться к нему без ненависти и гнева:

Сын Телемонов, почтим мы друг друга дарами на память.
Некогда пусть говорят и Трояды сыны и Геллады:
Бились герои, пылая враждой, пожирающей сердце;
Но разлучились они, примиренные дружбой взаимной (VII, 299–303).

Немаловажно и другое: рассказ о гневе ахейского героя вырастает в грандиозную панораму Троянской войны, которая предстает как прощание Греции со своим микенским прошлым, где судьба одного слита с общей судьбой, ибо Троянская война – это жертва, которую жаждут боги. Недаром Приам говорит Елене:

Шествуй, дитя мое милое! Ближе ко мне ты садися.
Узришь отсюда и первого мужа, и кровных, и ближних.
Ты предо мною невинна; единые боги виновны:
Боги с плачевной войной на меня устремили ахеян! (III, 162–165).

Согласно мифу, причина войны восходит к браку Фетиды с царем Пелеем. Нереида предназначалась Зевсу, но от их союза должен был появиться сын, который мог низвергнуть отца с трона, что привело бы к вселенскому катаклизму. Чтобы избежать взаимного уничтожения и сохранить вселенную, решено было выдать богиню за смертного, а заодно убрать с перенаселенной земли богорожденных смертных: «Называют их люди полубогами» [Гесиод, 1990, стих 160]. В итоге естественна реакция ратоборцев на досадное появление среди них Афины Паллады: «Снова войне ненавистной, снова сече кровавой Быть перед Тройей...» (IV, 83–85).

Итак, за внешними квазиисторическими событиями «Илиады» скрывается космологическая драма, обнаруживается вечная проблема смерти, ее неизбежности и необходимости, потому что только через жертву возможно восстановление жизни, и именно в ритуале жертвоприношения продолжение рода и смерть выступают как взаимообусловленные и взаимосвязанные: «Смертью друг друга они живут, жизнью друг друга они

¹² Исследователь античности отмечает: «...древнегреческие представления о жизни могут быть сведены к двум основным модификациям: 1) это неразумная игра вселенских сил, изливающая переизбыток своей энергии на человеческую жизнь, входящую в общий круговорот материи; 2) жизнь универсума и человека есть не что иное, как сценическая игра, продуманная и целесообразно осуществленная высшим разумом» [Тахо-Годи, 1999, с. 441–442].

умирают» [Фрагменты..., 1989, с. 215], – говорил Гераклит. С этой сентенцией согласуется утверждение американского филолога Г. Надя о том, что «Илиада» описывает собственное содержание в терминах хвалы и хулы [2002, с. 35–36]. Оно исполнено глубокого смысла, поскольку «хвала» и «хула» – эквиваленты жизни и смерти. Их борьба становится внутренним стимулом к разворачиванию героического эпоса, как, впрочем, и стихотворения Тютчева:

Мужайтесь, о други, боритесь прилежно,
Хоть бой и неравен, борьба безнадежна
[Тютчев, 1987, с. 167].

Поскольку смерть является контрапунктом жизни и ее условием, то она трактуется как проявление высшей воли, как законное веление богов. Смерть воспринимается как неотвратимый рок. Но это не лишает героев внутреннего клочкотания жизни, хотя они всюду демонстрируют *amor fati*, поскольку в греческой традиции только смерть в подвиге обещает славу. Слава для героя – это бессмертие в смерти:

Кто, ратуя, пал, побежденный лишь Роком,
Тот вырвал из рук их победный венец
[Там же, с. 168].

Ради славы герой готов сражаться даже с богом, как Диомед, с «мужеубийцей Ареем». Все его потенции сосредоточены в одном порыве, одном устремлении, которое по своему напряжению и своей мощи равно Судьбе. Такое противостояние человека и бога, свидетельствует, по мнению Ж. Дюмезиля, о существовании в греческом сознании параллелизма между героем и богом на уровне *культы*, ибо смерть в подвиге – логическое завершение жизни героя, она освобождает его судьбу от всего случайного, частного, обыденного – всего того, что не связано с экзистенцией рода, со смыслом жизни архаического человека. В этот момент жизнь достигает божественной полноты, оказывается монументально-величественной, и именно таким герой остается в памяти потомков. Так, «Илиада» становится выражением героических страстей и героического самосознания. Кажется, что подобные страсти присущи и олимпийцам, но их тревоги и волнения нигде не достигают человеческой глубины и силы, потому что гнев и даже боль богов растворяются в блаженной стихии изначального бессмертия. Оттого их обиды всегда капризны, а переживания легковесны, подобно развлечению или игре. Недаром Аполлон увещевает Посейдона:

Энносигей! Не почел бы и сам ты меня здравоумным,
Если б противу тебя ополчался я ради сих смертных,

Бедных созданий, которые, листьям древесным подобно,
То появляются, пышные – пищей земною питаюсь,
То погибают – лишаясь дыхания (XXI, 462–466).

В отличие от героев боги – легкоживущие, и по-настоящему им свойственно только любованье, удивление и так называемый «гомерический смех». Он звучит как проявление их полной свободы, но именно отсутствие ее границ и каких-либо непреодолимых преград лишает божественное бытие драматизма и трагической красоты. Вот почему в стихотворении Тютчева совершенно естественно возникают строки о нравственном превосходстве ратоборцев Троянской войны:

Пускай олимпийцы завистливым оком
Глядят на борьбу непреклонных сердец ¹³.

Гомеровский эпос – *модель истории* в самых ее основах [Гиндин, Цымбурский, 1996, с. 19]. Предмет «Илиады», – и это сказано уже Гесиодом, – «Славных героев божественный род» [Гесиод, 1990, стих 1659]. Для этого времени понимание истории как *истории героев* было единственно допустимой ее интерпретацией. Именно такой античная история, а точнее Троянская война, и предстает в тютчевском стихотворении, где герой равен сам себе и смысл жизни героя оказывается тождествен ей самой. Между жизнью и ее смыслом нет расхождения – такое возвышенное человеческое ристание было для Тютчева Идеалом. В этом поэт шел не только за греческим рапсодом, но, безусловно, и за Пушкиным, который в 1830 году, заканчивая свой стихотворный роман, писал: «Самостоянье человека, / Залог величия его» (III, 468).

В том же году в стихотворении «Цицерон» Тютчев восклицал:

Счастлив, кто посетил сей мир
В его минуты роковые!
Его призвали всеблагие
Как собеседники на пир
[Тютчев, 1987, с. 105].

Но «Два голоса» наполнены совершенно иной интонацией, вобравшей в себя не римское самоутверждение, а греческое самостояние в равнодушной вселенной [Козырев, 1974, с. 127] ¹⁴:

¹³ О зависти богов см.: «Илиада» (XVII, 71); «Одиссея» (V, 118), а также: [Доддс, 2000, с. 39].

¹⁴ В связи с этим особого внимания заслуживает высказывание Б. Козырева: «Прощание Тютчева с язычеством всего ярче выразилось в “Двух голосах” (1850).

Над вами безмолвные звездные круги,
Под вами немые, глухие гроба
[Тютчев, 1987, с. 168].

Такова эволюция Тютчева с 1830-х по 1850-е годы: не только путь от античной мифориторики к мифопоэтике [Фрейберг, 1972, с. 455]¹⁵, но и от Рима – к Афинам, где бытовало разное понимание силы: есть сила *kratos* – власть, насилие, и есть *dunamis* – сила самоосуществления, а не покорения. С этой силой укорененности судьба, как считали греки, всегда находится в старинной и постоянной вражде¹⁶. Поэтому именно они, а не римляне знали так называемого «трагического человека». Такой человек, как писал Вяч. Иванов, «никогда не бывает ни просто счастлив, ни просто несчастен, он живет как бы вне этих категорий и непрестанно слышит в себе тайный голос, говорящий ДА жизни и ее приемлющий, – и вместе другой голос, шепчущий НЕТ. Он ощущает в себе эту антиномическую структуру воли – не как разлад противоборствующих стремлений... но, напротив, как свой целостный состав и источник сильных решений, как некую природную полярность внутреннего человека в себе, то устойчивую, подобно расположению молекул в магните, то выходящую из равновесия, как электричество в грозном разряде» [1994б, с. 373]. Трагический человек, говоря словами того же Вяч. Иванова, духовному хмелю предпочитает духовное трезвение [1995а, с. 241], которое столь характерно для героев «Илиады» и лирического субъекта «Двух голосов» – одного из самых глубоких, по замечанию Е. А. Маймина, стихотворений Тютчева [1975, с. 190]¹⁷, – некогда молвившего себе: «Мужайся, сердце, до конца...» [Тютчев, 1987, с. 138]. В «Илиаде» миф и история слиты друг другом, и это еще один момент, импонирующий гению Тютчева.

Несомненно, каждый классический текст хранит в себе эту мифотворческую интенцию. Он обнаруживается и в романе И. С. Тургенева «Рудин». О героях тургеневских романов, повестях «Ася», «Вешние воды»,

Морально здесь торжествует человек. Но удержаться на этой позиции отчаяния, в себе самом находящего призрачное утешение и призрачную победу (?! – А. А.), Тютчев не захотел или не смог. С той поры он пытается стать христианином» [1974, с. 127]. О спорах по поводу христианского мироотношения Тютчева см.: [Погорельцев, 2003].

¹⁵ Л. А. Фрейберг не без основания отмечает: «Начав в юности с классицистских штампов, Тютчев приходит к подлинному философскому осмыслению античности» [1972, с. 455].

¹⁶ См. об этом: [Васильева, 2002, с. 306].

¹⁷ Это замечание приобретает особую значимость, если учесть, что «для Тютчева искусство было прежде всего искусством самовыражения» [Лотман, 1982, с. 408].

как и о Н. Ласунской, Н. К. Михайловский писал, что «тургеневские девушки» – это особая плеяда образов в русской литературе, потому что они всегда прекрасны и истинны: писатель выбирает их из идеального периода реальной жизни своих героинь, т. е. в момент зарождения сердечного чувства девушки. «Девушка полюбила – вот излюбленная и постоянная тема Тургенева» [Михайловский, 1957, с. 283], – замечал критик. Тема далеко не новая, как говорил Михайловский, но для тургеневской девушки любимый человек не просто любовник или будущий муж, с которым она надеется обрести личное счастье, но что-то гораздо более необыкновенное, светлое, таящее в себе призыв к значимой для людей деятельности, к иной – чистой, полной смысла жизни и даже жертве. Другая сторона этой ситуации – мужчина, пасующий перед женщиной. Недаром в «Нови» Соломин отмечает, «что все русские женщины дельнее и выше... мужчин» [Тургенев, 1946, с. 221]. Это со всей очевидностью обнаруживается на *gender-vous* героя и героини. В конце такого решительного свидания Рудин признается Ласунской: «Как доказать вам, что я мог бы полюбить вас настоящей любовью – любовью сердца, не воображения, когда я сам не знаю, способен ли я на такую любовь» [Там же, с. 221]. В этом признании точка соприкосновения Рудина с Орфеем Елены Шварц.

Близость тургеневского героя Орфею обозначена несколькими деталями: «Не самодовольной изысканностью опытного говоруна – вдохновением дышала его нетерпеливая импровизация... Рудин владел едва ли не высшей тайной – музыкой красноречия. Он умел, ударяя по одним струнам сердец, заставляя смутно звенеть и дрожать все другие» [Там же, с. 191]. Рудин говорил, «увлеченный потоком собственных ощущений, он возвысился до красноречия, до поэзии... Он говорил о том, что «придает вечное значение временной жизни человека» [Там же]. Не случайно Дарья Михайловна, мать Ласунской, говорит Рудину: «*Vous etes un poete*» [Там же].

Место решительного свидания Рудина с Ласунской – Авдюхин пруд, который давно перестал быть прудом и слыл местом с хтонической, inferнальной репутацией: ветер угрюмо гудел в высокой тощей зелени двух сосен. «В народе говорили о страшном преступлении, будто бы совершенном у их корня... Все место около старого пруда считалось нечистым; пустое и голое, но глухое и мрачное, даже в солнечный день – оно казалось еще мрачнее и глуше от близости дряхлого дубового леса, давно вымершего и засохшего. Редкие серые остовы громадных деревьев высились какими-то унылыми призраками... Узкая, едва проторенная дорожка вилась в стороне. Без особенной нужды никто не проходил мимо Авдюхина пруда» [Там же, с. 214].

Аналогия между Рудиным и Орфеем обостряется состоянием героя перед свиданием. «Он не был спокоен. Эти свидания, эти новые ощущения занимали, но и волновали его, особенно после вчерашней записки (записки

Н. Ласунской. – А. А.). Он видел, что развязка приближалась, и втайне смущался духом...» [Тургенев, 1946, с. 215]. Фиаско Рудина, его орфическая оглядка становятся явными из последней отповеди Ласунской. «Вы спрашивали меня, – замечает она Рудину на его совет покориться обстоятельствам, – что я ответила моей матери, когда она объявила мне, что скорее согласится на мою смерть, чем на брак мой с вами: я ей ответила, что скорее умру, чем выйду за другого замуж... А вы говорите: покориться! Стало быть, она была права; вы, точно, от нечего делать, от скуки, пошутили со мной... знаете ли, что я бы пошла за вами, знаете ли, что я на все решилась. Но верно от слова до дела еще далеко, и вы теперь струсили, точно так же, как струсили третьего дня за обедом, перед Волынцевым» [Там же].

Эта орфическая ситуация свидетельствует о том, что Рудин больше любил свое вождение (вдохновение), чем его предмет. Положение, сходное со *status regum* в стихотворении «Орфей» Е. Шварц, в котором сердце героя не узнало в Эвридике своей возлюбленной [Шварц, 2002, с. 153–154]. Но при этом тургеневский Орфей – поэт «чистого искусства». О таком поэте Фет писал: «Когда в минуту восторга перед художником возникает образ, отрадно улыбающийся, образ, нежно согревающий грудь, наполняющий душу сладостным трепетом, пусть он сосредоточит силы только на то, чтобы передать его во всей полноте и чистоте, рано или поздно ему откликнутся» [Тургенев, 1946, с. 231, 234]. В пределах тургеневского романа так и произошло. На последних страницах Рудин встречается со своим оппонентом М. Лежневым, некогда считавшим своего бывшего приятеля одним из тех людей, которых, как правило, всегда любят, но которые сами мало способны любить». Когда Рудин рассказывает ему о своем очередном поражении, Лежнев отвечает ему: «Но, помилуй, Рудин, как же ты, с своим умом, не догадался, что твое дело не в том состоит, чтобы быть, извини за каламбур... деловым человеком?.. Не дух праздного беспокойства, – огонь любви к истине в тебе горит и видно, несмотря на все твои дразги, он горит в тебе сильнее, чем во многих, которые даже не считают себя эгоистами, а тебя, пожалуй, называют интриганом» [Там же]. Так через века модифицируется «оглядка» мифологического Орфея.

Впрочем, Вяч. Иванов считал, что «мифическая летопись мира и человека более истинна, чем сама история» [Иванов, 1971–1987, т. 3, с. 113], ибо миф, по его словам, – это «образное раскрытие имманентной истины духовного самоутверждения, народного и вселенского» [Иванов, 1909, с. 48]. Духовного, в данном случае – религиозного, когда мир воспринимается как всеединство, как целое. Такого рода умозрение Иванов считал характерной особенностью «русского ума»:

Он здраво судит о земле
В мистической купаясь мгле
[Иванов, 1995б, кн. 1, с. 93].

Эти стихи возникли не без влияния идеи Ф. Достоевского о русском народе как «народе-богоносце». «Через Достоевского, – говорил Иванов, – русский народ психически (т. е. в действии Мировой Души) осознал свою идею как идею всечеловечества» [1994б, с. 345]. Признаваясь, что к изучению религии Диониса его обратил Ницше, показавший в Дионисе «вне-временное начало духа, животворящее жизнь», Иванов писал: «Но не то же ли, еще раньше, хотел сказать на своем языке Достоевский проповедью “приникновения” к Земле, “восторга и исступления”? Не оба ли верили в Диониса как в “разрешителя” от уз “индивидуации”... Не подлежит сомнению, что религия Дионисова, как всякая мистическая религия, давала своим верным “метафизическое утешение” именно в открываемом ею потустороннем мире...» [Иванов, 1989, с. 351].

Творчество Достоевского Иванов толковал как факт мистического реализма¹⁸. Под пером писателя, считал Иванов, роман уловил антиномическое сочетание обреченности и вольного выбора в человеческой судьбе, стал трагедией духа, ибо путь веры и путь неверия, по Достоевскому, суть два различных бытия, подчиненных своему собственному закону. И при однажды сделанном метафизическом выборе между верой и неверием поступать иначе в каком-либо отдельном случае невозможно и просто неосуществимо. Если выбор осуществился, то он уже неизменен, так как совершается не в разумении и не в памяти, а в самом существовании человеческого «я», выбравшем для себя то или иное качество (выбор совершается в экзистенции, сказали бы сейчас. – А. А.). И только духовная смерть этого «я» может освободить от принадлежащего ему бытия веры или неверия: тогда человек теряет душу свою и забывает имя свое. Он продолжает дышать, но ничего своего уже не желает, утонув в мирской соборной или мировой воле. В ней он растворяется всецело и из нее мало-помалу опять как бы кристаллизуется, осаждается в новое воплощенное «я», гость и пришелец в своем старом доме, дождавшемся прежнего хозяина в прежнем теле (см.: [Иванов, 1916, с. 24–26]).

Достоевский, считал Иванов, являлся поборником инстинктивно-творческого начала жизни и утвердителем его верховенства над началом рациональным. «В ту эпоху, когда, подобно тому, что было в Греции в пору софистов, начал приобретать господство в теоретической сфере образ мыслей, полагающий все ценности лишь относительными, – Достоевский не пошел, как Толстой, по путям Сократа на поиски за нормою до-

¹⁸ Для Достоевского, полагал Иванов, мистический реализм – это вера [1994в, с. 303].

бра, совпадающего с правым знанием, но, подобно великим трагикам Греции, остался верен духу Диониса. Он не обольщался мыслью, что добру можно научить доказательствами и что правильное понимание вещей, само собою, делает человека добрым, но повторял, как обаянный Дионисом: «ищите восторга и исступления, землю целуйте, прозрите и ошутите, что каждый за всех и за все виноват, и радостью такого восторга и постижения спасетесь» [Иванов, 1994в, с. 295].

«Достоевский, – писал Вяч. Иванов, – великий зачинатель и предопределитель нашей культурной сложности».

Эти слова могли бы служить эпитафией к роману Достоевского «Преступление и наказание», романа-трагедии, если исходить из существа древнегреческой драмы, скажем, «Царя Эдипа» Софокла и построения «криминального» романа, о герое которого автор писал: «Почти месяц он проводит до окончательной катастрофы, никаких на него подозрений нет и не может быть. Тут-то и развертывается весь психологический процесс преступления. Неразрешимые вопросы встают перед убийцей, неподозреваемые и неожиданные, мучают его сердце. Божия правда, земной закон берет свое, и он кончает тем, что *принужден* сам на себя донести» [Достоевский, 1928, с. 417].

Преступление Эдипа, тоже, как отмечал Ф. Шиллер, становится причиной, непрерывного «трагического анализа», причем речь идет вовсе не о том, убил ли Эдип незнакомца и даже кем был этот незнакомец, а о том, кто же в конце концов, сам Эдип? Сначала он ищет причину моровой язвы, обрушившейся на Фивы, потом убийцу прежнего царя, наконец, с той же настойчивостью и непреклонностью расследует свое происхождение (см.: [Ярхо, 1990, с. 483]). В результате в его сознании, как в сердце Родиона Раскольникова, сталкиваются преступление и идея возмездия. Эдип сознает, что «Богу... ненавистен» [Там же] и подвергает себя остракизму.

Следовательно, греческая трагедия посвящена тому катастрофическому моменту, когда в судьбе героя встречаются причина и следствие, благодаря чему незнание о себе раньше узнается героем как будто при вспышке молнии (Гераклит: «Всем правит молния»). Этот переход от незнания своей подлинной судьбы к знанию всегда связан с патосом, страданием, болью, запечатленной в маске трагического героя [Ахутин, 1997, с. 117]. Мало того, при таком переходе открывается не какой-то поучительный смысл, а коренная, неустраняемая закономерность бытия.

Герой трагедии в катастрофический момент перелома вдруг обнаруживает, что он не равен сам себе [Там же, с. 128, 153]. По ходу действия, как говорит Ж.-П. Вернан, его буквально «ловят на слове», которое оборачи-

вается против него, давая ему на горьком опыте узнать тот смысл, который он избегал узнавать¹⁹. Такова трагическая ирония.

Не подлежит сомнению, что герой Достоевского тоже проходит через идейную и нравственную катастрофу, переворачивающую все вверх дном в его нравственной сущности, и потому на протяжении своей романной жизни Раскольников переживает по крайней мере два момента: изначальный, когда он, «скорее лучший, чем худший» (Аристотель), еще был похож на самого себя, ибо «создан из превосходного человеческого материала, и в ином, более совершенном мире его внутренние качества прекрасно бы гармонировали с его внешностью... Но убийство, совершенное во имя выношенной им ужасной идеи, привело к крушению не только его логического построения, но и сердца его, всей сущности его натуры... Раскольников был нравственно жестоко ранен, и много предстояло ему еще прожить, чтобы прийти к новому равновесию...» [Кирпотин, 1970, с. 340].

По словам Достоевского, его герой «принужден, чтобы хотя погибнуть в каторге, но примкнуть опять к людям; чувство разомкнутости и разъединенности с человечеством, которое он ощутил тотчас же по совершении преступления, замучило его. Закон правды и человеческая природа взяли свое, убили убеждения даже без сопротивления. Преступник сам решает принять муки, чтобы искупить свое дело...» [Достоевский, 1928, с. 417]. «В повести моей, – писал автор, – есть... намек на ту мысль, что налагаемое юридическое наказание за преступление гораздо меньше устрашает преступника, чем думают законодатели, отчасти потому, что он и *сам его нравственно требует*» [Там же].

Это замечание вполне соотносится с выводом исследователя древнегреческой драмы, что «Царь Эдип» является образцом трагедии, где возникает непримиримый конфликт между совестью и произволом: Софокл изображает человека, по неведению совершившего преступление и не только не уклоняющегося от своего публичного саморазоблачения, но и раньше всех творящего суд над самим собой [Ярхо, 1990, с. 484].

Но «идея вины и возмездия есть центральная идея и Достоевского, все творчество которого после Сибири, – считал Иванов, – кажется единым художественным раскрытием и одним религиозным исповеданием единой мысли о единой дилемме человека и человечества: *быть ли*, т. е. с Богом, или *не быть*, т. е. мнить себя сущим – Без Бога. Раскольникову изначала было родным сознание священных реальностей бытия, и только временно (как и Эдипу, заметим мы. – А. А.) затемнилось для него их лицемерие: временно ощутил он себя личностью, изъятой из среды действия божеского и нравственного закона, временно отверг его и пожелал дерзновенно отвратить горделивую усладу преднамеренного отъединения и призрачного

¹⁹ См.: Vernant J.-P., Vidal-Naquet P. Mythe et traédie en Grèce ancienne. Paris, 1972, p. 31 (цит. по: [Ахутин, 1997, с. 128]).

сверхчеловеческого своеначалия, измыслил мятеж и надумал беспочвенность, искусственно отделившись от материнской почвы...» [Иванов, 1994в, с. 297].

«Кардинальный момент трагедии – тот самый момент “теперь”, – писал В. А. Ахутин, – когда пришла твоя “пора” сбыться, т. е. момент внутренней завершенности и законченности и исполненности жизни, когда вся жизнь в целом с ее прошлым и будущим, освещенная некой молнией, сознается героем сосредоточенной в этом единственном поступке... Конструкция трагического мгновения – исходный пункт, целевая причина, композиционный центр трагедии. Именно в это мгновение происходит глубинный и трудный экзистенциальный переворот, который называется еще «открытием личности» [Ахутин, 1997, с. 117–118]. Он венчает как греческую трагедию, так и роман Ф. Достоевского. «Человек изображается у Достоевского, – писал М. М. Бахтин, – всегда на пороге, в состоянии кризиса... Сознание, в сущности, тождественно с личностью человека» [1996, с. 350]. С «открытия сознания» начинается воскресение Раскольникова, которое, как и полагается в структуре трагедии, должно разворачиваться за пределами текста.

Но то, что для автора «Преступления и наказания», «ясновидца духа», снималось в органическом переходе одного в другое, переходе, который находил обобщение в акте «зиждительного умирания», для других, например Л. Толстого, представлялось «логически непримиримым», а для религиозного сознания Иванова такой акт был сердцевиной эллинской религии страдающего бога. Иванов, справедливо именованный А. Белым «экстрактом культуры», был глубоким знатоком дионисийского культа, где зеркало бога «страстей» и «печальных празднеств» – образ его становления в инобытие [Иванов, 1989, с. 318]. Иллюстрируя дионисийский экстазис, Иванов писал:

Бог кивнул мне, смуглоликий,
Змеекудрой головой.

Взор обжег и разум вынул,
Ночью света ослепил
И с души-рабыни скинул,
Все, чем мир ее купил.

И в обличье безусловном
Обнажая бытие,
Слил с отторгнутым и кровным
Сердце смертное мое
[Иванов, 1995б, с. 447].

Стихи, посвященные Дионису, – ключ к творчеству не только Достоевского, но и самого Иванова, его жизненному и художественному самоопределению в период Серебряного века. В статье «О веселом ремесле и умном веселье» он писал: «...никогда, быть может, мы не прислушивались, с такой жадностью к отголоскам эллинского миропостижения и мировосприятия» [Иванов, 1995в, с. 165]. А через двенадцать лет предпринимает попытку создать трагедию, которая была бы «обращена к древности (примерно к эллинским *dromena*²⁰) тем, что она воспроизводит стародавнее предание обрядового действия» [Иванов, 1919, с. XXIII–XXIV]. Между тем, Иванов писал, что древний миф разработан в предпринятой трагедии с вольностью, «которая могла бы показаться чрезмерною в эпоху, более, чем наша, приверженную к формальному преданию, хотя бы и не менее, чем наша, уверенную, что он давно утратил свое жизненное значение, свою религиозную ценность» [Там же, с. XXIII]. Но сам Иванов так не думал. Об этом свидетельствуют как текст трагедии, так и авторское предисловие к ней. «Какого же искупления ждет он (титан Прометей. – А. А.) от Диониса, и в чем может состоять это искупление? – В восстановлении превратно отраженного лика Дионисова на земле... Но для этого необходимо, чтобы атомы его света – живые монады личных воль – пришли в свободное согласие внутреннего единства и соборно восставили из себя вселенским усилием целостный облик бога: только тогда сердце Диониса, сокрытое в недрах Сущего, привлечется на землю. Каким же путем достигнут они этого преодоления внутренней титанической обособленности: путем ли послушания богам – этим живым символам, подобиям и голосам Сущего, или путем независимости и мятежа? Ни тот, ни другой путь, сами по себе, не ведут к цели: Прометей знает это, но в решающие, зачинательные мгновения избирает мятеж как путь скорейшего изживания самости, ибо для его трагической мудрости равно священны крест добра и крест зла. Абсолютное же послушание было бы абсолютным покоем, закрепление данности внутренних условий разделенного сознания.

Надежда Прометея на искупление Дионисово есть надежда на торжество Дионисова начала в человеческой природе. Вызывая к бытию род человеческий, он знает, что будет им предан и распят, и все же верует, что им же будет спасен. Таково его жертвенное смирение в мятеже и распре; таково его самоистощение в ненависти и любви» [Там же, с. XXII].

Не надо забывать, что предисловие, как и сама трагедия созданы автором в 1919 году, в год «ненависти и любви». Спасение Ивановым от революционной междоусобицы виделось в «истощении» от индивидуальной обособленности через жертвенное согласие внутреннего единства. Его трагедия заканчивалась как нельзя своевременным и актуальным призы-

²⁰ *Dromena* от греч. *dromos* – состязание.

вом толпы: «Нам Прометей! – Он наш царь. Нам Прометей! – Прометей – наш бог!» [Иванов, 1919, с. 76–77].

Но недаром Иванов в предисловии писал: «Впрочем, автор и не заботился о неуклонном следовании античному канону, как о том свидетельствует романтическая форма его произведения...» [Иванов, 1919, с. XXIII]. Революционные события удостоверили, что трагедия Иванова «Прометей» – не столько по форме, сколько по замыслу – была действительно романтической или неоромантической. Реальность отклонила Дионисово спасение.

Без Дионисовой религии не понятны ни «Кормчие звезды» с их эпиграфом, дантовской перифразой мифа Платона о пещере:

Poco potea parer li del di fuori:
ma per quel poco vedev'io stelle
di lor solere e piu chiare e maggiori
[Dante, 1966, p. 397],

(Немногое извне (пещеры) доступно было взору; но чрез то звезды я видел ясными и крупными необычно), ни «Speculum speculorum», ибо поэзия Иванова – это «оживление» древнего мифа, и в этой творческой интенции поэта-символиста необычайно важной для него была платоновская традиция. В основе мифологических представлений греческого мыслителя о жизни Вселенной лежали реальные астрономические феномены: прецессия, эклиптика, солнцестояние, равноденствие... поскольку «античная философия, – отмечал, например, А. Чанышев, – возникла как часть астрономии, в системе рассуждений о небе, о Земле как части неба» [1991, с. 27]. При этом античный мир не знал границы между астрономией и астрологией, так как идея единства всего сущего была совершенно органичной для античного мироощущения: познание человеком космоса означало познание им своего места и своей судьбы в божественном универсуме.

Именно здесь коренилось обоснование Ивановым идеи ознаменованного искусства, которое трактовалось им как чувствование реального бытия вещи, преодолевающее чисто миметическую способность художника. Об этом Вяч. Иванов писал в статье «Две стихии в современном символизме»: «Поскольку идеи Платона суть *res realissimae*, вещи воистину, он требует от искусства ознаменованя этих вещей, при котором случайные признаки их отображения в физическом мире должны отпасть, как затемняющее правое зрение пелены, то есть требует символического реализма» [1994г, с. 146].

Но для Платона в высшей степени была характерна «диалектика мифологии»²¹. Так, в платоновском «Тимее» структура мироздания определяет-

²¹ См.: [Лосев, 1994, с. 604].

ся двумя взаимобратными движениями: эклиптическим и экваториальным. Эклиптика вращается внутри небесного свода и экваториальной орбиты справа налево, означая природу преходящего и неразумного. Экваториальное движение совпадает с общим движением небесного свода слева направо и символизирует природу разумного и вечного. Два взаимобратных движения оформляют не только пространственную сферу космоса, но и течение времени. В своем совмещении эти движения образуют зодиакальную траекторию, в которой есть верхняя и нижняя точки: точка Рака (по Иванову, «застава золотая». – см.: Иванов Вяч. Лира и ось, I) и точка Козерога («нижняя мета». – см.: Иванов Вяч. Лира и ось, II). Эти точки, по Иванову, – небо вверху и небо внизу (*speculum speculorum*):

Есть Зевс над твердью – и в Эребе.
 Отвес греха в пучину брось
 От Бога в сердце к Богу в небе
 Струной протянутая Ось
 Поет «да будет» Отчей воле
 В крошечной тьме и небеси:
 На Отчем стебле – колос в поле,
 И солнца на Его оси
 [Иванов, 1971–1987, т. 2, с. 95].

«Верховные» и «глубинные» небеса [Там же, с. 227] в мифопоэтической Вселенной Иванова соответствуют небесным космическим полусферам Платона.

Движение от точки Рака к точке Козерога по зодиакальному пути образует нисходящую (дионисийскую) четверть сигмовидной линии, другая четверть оказывается восходящей (аполлонийской). Точка инверсии – перехода нисхождения в восхождение – центр Вселенной, это роковое мгновение, или «наковальня Рока»:

Удары слышу молота
 По наковальне Рока;
 Но славят свет с востока
 Верховные снега.
 За осью ось ломается
 У поворотной меты:
 Не буйные ль кометы
 Ристают среди полей?..
 А где-то разымается
 Застава золотая
 И кличет в небе стая родимых лебедей
 [Там же, с. 95].

Роковое мгновение символизирует у поэта схождение прошлого с будущим:

Так из грядущего Цели текут навстречу Причинам,
Дщерям умерших Причин, и Антиройя Ройю встречает,
В молнийном сил сочетанье взгорается новое чадо
Соприкоснувшихся змей: и в тот миг умираем мы оба –
Змий и змея, – рождая на свет роковое мгновенье
[Иванов, 1971–1987, т. 2, с. 296].

Антропологической точкой встречи Ройи и Антиройи, т. е. рокового мгновения, является сердце человека, где роковая встреча оборачивается соприкосновением сознательного и бессознательного (аполлонийского и дионисийского), где первое – «солнце темных недр», или «ночное Солнце», а второе – «дневное Солнце», «свет Духа». В результате певец, или Орфей, – земная ипостась Диониса и Аполлона²².

Иным было мифопоэтическое восприятие древнегреческого певца Анненским, в художественном самоопределении которого просматривается принадлежность лирического сознания поэта к амбивалентным смыслам, лежащим в основе архетипов античной культуры, где «песня» изначально является «музыкой жизни» и «музыкой смерти» и где дельфийский оракул, посвященный Аполлону, был ритуалом рождения живого голоса во мраке тления [Акимова, 2000, с. 146]. Вероятно, поэтому поэзия для Анненского – «дитя смерти и отчаяния» [Анненский, 1979а, с. 207].

Анненский полагал, что современные «лирики хранят преемственность с кифаредом Орфеем». Его мнение как будто оправдывало предположение В. Брюсова о том, что «если поэзия станет сознательной и мыслящей, то образ слепца Гомера придется заменить образом провидца Орфея» [Брюсов, 1975, т. 6, с. 171]. Брюсовское высказывание прозвучало в ту пору, когда художественная интеллигенция Серебряного века была занята, как говорил А. Белый, по преимуществу «символами иного» и когда философия Вл. Соловьева все еще воспринималась как «философия жизненного пути». Его программное стихотворение, опубликованное в 1883 г. под названием «Три подвига», первоначально именовалось «Орфей»; стихи заканчивались верой в окончательное одоление смерти, или, как сказал бы философ, в «истинный образ будущего».

На рубеже веков Орфей действительно стал *punctum saliens* русской поэзии. В 1912 г. на страницах журнала «Труды и дни» рядом под одним и тем же названием были опубликованы две статьи «Орфей». Одна принадлежала Вяч. Иванову, другая – Андрею Белому. Иванов видел в Орфее

²² О других космологических аспектах мировоззрения Платона в рецепции Иванова см.: [Устинова, 1998].

Мусагета мистического, о котором уже древние говорили как о земном воплощении дельфийских братьев: «Их двое, но они одно, – нераздельны и неслиянны» [Иванов, 1912, с. 62]. Орфей для эллинов, утверждал Иванов, был «пророком обоих и больший пророка: их ипостась на земле, двуликий, таинственный воплощение обоих... логос глубинного, внутренне-опытного знания» [Там же, с. 63]. Заканчивая статью, Иванов писал: «Орфей – движущее мир творческое Слово... признать имя Орфея – значит воззвать божественно организующую силу Логоса во мраке последних глубин личности, не могущей осознать свое бытие: fiat Lux» [Там же].

Будучи символистом, Иванов был верен представлению, что в мифе важно не ЧТО, а КАК, и переживал нисхождение Орфея как несостоявшийся брак Логоса с плененной Душой Мира. Подобно Вл. Соловьеву, он считал, что она страдает от «незавершенности освободительного подвига, ибо искусство на пути к Богочеловечеству освободительно не в равной мере и глубине. На первом этапе художественного творчества религиозная идея владеет художником, и его творения способны дать лишь образ, призрачный вечной красоты. На втором – не только религиозная идея владеет художником, но и он сам будет владеть ею и управлять ее земными воплощениями» [Иванов, 1995г, с. 183].

Второй этап означает антропогоническую и космогоническую зрелость мира, когда человек сможет актуализировать в себе божественную природу и претворить искусство в священнодействие, в теургию. Естественно, что она возможна только при безусловной вере, исключающей какую-либо рефлексию. «Только открытость духа, – полагал Иванов, – сделает художника носителем божественного откровения» [1994г, с. 144]: «для него спасительно младенческое неведение о себе самом, чем прозрение в существо и смысл своего подвига; если бы Орфей не знал, что изводит, – говорил Иванов, – из темного царства Эвридику, он не оглянулся бы на излюбленную тень и, оглянувшись, ее не утратил» [1995г, с. 176]. Так полагали почти все соловьевцы. «Чтобы спасти Эвридику, – утверждал Вл. Эрн, – нужно идти вперед, т. е. двигаться и созидать. Возможность этого движения – сверхразумное» [1991, с. 451].

Андрей Белый думал иначе. Он мыслил Орфея «воплощением бога Диониса»: «В Греции изначальной стихией искусства была изначальная религиозная стихия, отразившаяся в дионисических культурах... Поскольку просветленные вершины стихии Диониса произвольно сливались со стихией самого христианства, постольку Орфей является для нас символом самого Христа» [1912, с. 66]. Белый продолжал: «...мы верим, что в глубине человеческого духа совершается *откровение* покровенной символики; мы верим, что осознание высочайших символов творчества пресуществит эти символы как *реальную символику*». «В этом смысле, – добавлял он, – не только *Аполлон Мусагет* ограничивается *Орфеем* как своим последним пределом, но и сам, пресуществленный *Орфеем*, начинает в нем ды-

шать и жить...» [Белый, 1912, с. 66]. В гимнах *Орфея* Белый различал «остатки священного ритуала», по контурам которого «мы восходим к более высокой религии» [Там же], «в таком свете представшая мысль являет собой как бы модель крыльев... эти крылья будут у нас вырастать из органического усвоения символов прошлого» [Там же, с. 67]. Белый провозглашал: «Настоящее нашей культуры – в осознании, ее будущее – в открытии. Настоящее – в изучении летательных аппаратов; будущее – в свободном полете религиозной любви» [Там же].

В результате читалось, что для Иванова Орфей – поэт, который должен возвыситься до религиозного подвига, возможного лишь на этапе антропогонической

и космогонической зрелости мира (на эту христологическую эру будущего указывал в стихотворении «Три подвига» Вл. Соловьев). Для Белого же Орфей – теург, которым может стать и современный лирик, если его искусство пресуществится в поступок, в сакральное действо.

Различие представлений об Орфее, обнажившееся в публикациях двух вождей русского символизма, имело принципиальный характер. Оба мыслили теургию как претворение человеческой деятельности в религиозное творчество, но Иванов прозревал путь к ней через соборное сознание, Белый же утверждал: «Все великое, принесенное человечеством, восстало из индивидуума...» [1917, с. 189]. Для Иванова, как истинного соловьевца, «освободительный подвиг» Орфея предполагал мистико-объективное содержание. Белый же считал формулы «соборного индивидуализма», «мистического анархизма» и пр. профанацией того, что «еще очень ценно и смутно в душе» [Блок, Белый, 1940, с. 31], что принадлежит мистико-субъективной сфере и не может стать достоянием какого бы то ни было духа общности. Орфей, как писал Белый, – это цель современности, она «не адекватна путям существующей культурной работы; она одушевляющее их чаяние». Это «символ глубочайшего напряжения творчества вообще», он «является, так сказать, маскою нашего (символистского, религиозного. – А. А.) сознания...» [Белый, 1912, с. 66], но «у нас нет единой собственной песни, это значит: у нас нет собственного строя души, и мы – не мы вовсе, а чьи-то тени; и души наши – не воскресшие Эвридики, тихо спящие над Летой забвения, но Лета выступит из берегов, она нас потопит, если не услышим мы призывающей песни Орфея» [Белый, 1994а, с. 60].

Подобного рода предупреждения с обертонами апокалиптических интонаций звучали у Белого и раньше, но в них преобладал культурософский пафос, причем культура будущего мыслилась как ритм внутренних связей между людьми, а человеческая общность виделась единым «индивидуальным организмом». В настоящем она представлялась Белому «спящей красавицей», зачарованной сном, потому что представляла то примитивной коммуной, то традиционной церковной общиной. Пробудить ее ото сна – значило восстановить ритм внутренних связей между индивидуумами;

тогда «спящая красавица» претворится в Музу Жизни, Софию, Эвридику... «Лик красавицы, – писал Белый в статье «Луг зеленый», занавешен туманным саваном механической культуры, – саваном, сплетенным из черных дымов и железной проволоки телеграфа. Спит, спит Эвридика, повитая адом смерти, – тщетно Орфей сходит в ад, чтобы разбудить ее... Пелена черной смерти в виде фабричной гари занавешивает Россию, эту Красавицу, спавшую доселе глубоким сном» [1994б, с. 251].

И Белый, и Иванов нередко использовали семантику греческого мифа и особенности полисной культуры Древней Греции (см.: «ритм внутренних связей между индивидуумами») для углубления кодового языка русского символизма. Для их современника И. Анненского миф об Орфее и Эвридике был средством выражения сокровенных интуиций и символом внутренних комплексов. Певец «психологического интимизма»²³, Анненский был глубоко убежден, что поэзия – «...это “отзвук души поэта на ту печаль бытия”, которая открывает в его явлениях другую, “созвучную себе мистическую печаль”» [1979а, с. 204]. Вот почему поэзии приходится говорить «символами психических актов, а между теми и другими может быть установлено лишь весьма приблизительное и притом чисто условное отношение» [Там же, с. 202]. Однако современные лирики, считал он, хранят преемственность с Орфеем.

Для Анненского катабазис Орфея – символ психического акта, который предполагает прикосновение к царству мертвых. «Реми де Гурмон, – писал поэт, – давно уже заметил, что наш интеллект никак не может привыкнуть к обобщению идеи смерти с тою, которая, казалось бы, к ней близка, т. е. с идеей небытия (*de neant*). Здесь поэзия является именно одною из сил, которые властно поддерживают эту разобщенность... тем самым ничто из *ничто* обращается уже в *нечто*: у него оказывается власть, красота и свой таинственный смысл» [1979б, с. 129]²⁴.

В результате музой Анненского становится Незримая, которая, – словно по обычаю архаической тавтологии, – предстает и Эвридикой, и царницей Аида Персефоной. В одном из стихотворений «Тихих песен» он писал:

²³ Термин Д. Бурлюка.

²⁴ Любопытно сравнить рассуждения Анненского со штудиями В. Топорова о хтоническом происхождении греческих муз. Ученый отмечает, что в представлении древних греков поэту присуща «прикосновенность к иррациональному, к *тому* царству, к смерти» [Топоров, 1997, с. 262]. Весьма интересно и примечательно также указание Е. Доддса на мнение большинства исследователей о связи слова «муза» с горами: «музы первоначально воспринимались как горные нимфы», и «в древности было распространено убеждение, что встреча с нимфами чревата смертельной опасностью» [Доддс, 2000, с. 107].

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
(«На пороге»).

Факелы – атрибуты Персефоны, или, что то же самое, Незримой. Незримая символизирует «плененность» Анненского «таинственным смыслом» смерти. И эта «плененность» никак не похожа на экстаз Вяч. Иванова, который видел источник тоски Анненского в религиозном бессилии поэта, в его «предустановленной» дисгармонии [Иванов, 1994д, с. 176].

«Плененность» Анненского трагического содержания, недаром эпиграфом к первой книге поэта стали стихи о жертвенном возлиянии:

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

Эпиграф к «Тихим песням», – вспомним А. Ф. Лосева: «слово... есть орган самоорганизации личности» [2001, с. 170], – как и эпитет в названии книги стихов, органичен для Анненского, как ни для кого другого, потому что укоренен в древнегреческом воззрении на жертвоприношение как центральный стержень любого мифоритуала²⁵, следовательно, и искусства, в каких бы формах оно ни выступало. «Только то, что было исповедью писателя, – говорил Блок, – только то создание, в котором он сжег себя дотла... только оно может стать великим» [1962, т. 5, с. 278]. Жертвенная участь поэта – пеня за древнюю вину, за «орфическое» преступление границы между мирами. На это намекала Марина Цветаева: «Поэт издалека заводит речь, Поэта далеко заводит речь...».

Но эпиграф к «Тихим песням», не только указывает на обычный для поэта *descensus ad inferos*: Анненский предстает «фигурантом», если можно так выразиться, «двойного бытия», символом которого в стихах Анненского, образом *status quo* поэта на пороге «здесь» и «там», становится «тоска маятника», который

Да по стенке ночь и день,
В душной клетке человечьей,

²⁵ См.: [Акимова, 2000, с. 322].

Ходит-машет сумасшедший,
Волоча немую тень.

Такое самочувствие претворяется в «тоску возврата», «тоску кануна», «тоску миража» – «тоску безысходного круга», наконец, «тоску припоминания», когда

Все живые так стали далеки,
Все небытное стало так внятно...

В итоге в лирическом мире Анненского верховодит не умозрительный Хронос, но вершитель антропологического времени, «привратник» Янус. Эмпирически явственный Янус, в отличие от спекулятивного, трансцендентального Хроноса, постоянно дает почувствовать контрапункт настоящего и прошлого, бытия и небытия, что находит отражение в пристрастии Анненского к языковым формам, контрастным по смыслу, но звучащим вполне или почти одинаково [Верхейл, 1996, с. 43]. В итоге герой «перехода» Орфей пребывает в художественном мире поэта 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» [1991, с. 458].

Психологическая особенность дионисийского культа посредствовала, как отмечал Иванов, между жизнью и смертью [1989, с. 318], интимизировала переход между ними. Анненский же был истинно трагической фигурой, «оглохшим к музыке кифаредом» [Иванов, 1994д, с. 177], но на свой безрелигиозный манер он оставался вестником, как Орфей, между миром живых и миром мертвых: «душа его была мучительно поделена между противоположными и взаимно враждебными мироутверждениями» [Там же, с. 179].

Отзвук этой трагедии слышится и в стихотворении О. Мандельштама:

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].

Как и Анненский, Мандельштам, ощущая себя не мистагогом, наподобие Вяч. Иванова, а «пешеходом», хорошо знающим, что «музыка от бездны не спасет» [Там же, с. 103]. И все-таки его преданность ей была очевидна. Недаром Н. Гумилев писал о нем, что поэт стремится «к довре-

менному хаосу, в царство метафоры, но не гармонизирует его своей волей, как это делают верующие всех толков», а только пугается «несоответствия между ним и собою» [1990, с. 220].

Тем не менее, психагогическая проблематика организует все «летейские» стихотворения Мандельштама: «Когда Психея-жизнь спускается к теням...», «Я слово позабыл, что я хотел сказать...». Второе воспринимается как продолжение первого, не случайно они печатались под общим названием 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 для «глюковского» стихотворения «Чуть мерцает призрачная сцена...», написанного под впечатлением известной оперы, поставленной В. Мейерхольдом, дают основание предполагать, 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].

Забуть слово означает для Мандельштама впасть в беспамятство, утратить себя. Ведь «ночная песнь» – дионисическая, самозабвенная, где личность поэта растворяется в музыкальной стихии бессознательного. Такова стратегия символистов. «Волить творчески, – заявлял Иванов, – значит волить безвольно» [1905, с. 35]. А в «дневной» песне Мандельштама все подчинено аполлонической интенции. Аполлонизм – светоносное нисхождение в недра подсознания, когда «вывести Психею» только и возможно прояснением творческого смятения; она алчет подвига духа, трезвого служения.

Конечно, конфронтации акмеистов и символистов сложнее, менее однозначны. Мандельштам сам 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» [1987а, с. 261–262]. Но, как известно, предтечей акмеистов был не Иванов, а И. Анненский. В статье «О природе слова» Мандельштам писал об Анненском: «Мне кажется, 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, 1987а, с. 63].

Преклонение Мандельштама перед Анненским вызвано 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]²⁶. Это и дает право Мандельштаму сравнивать Анненского с Орфеем, ибо, как писал он, 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].

Эти размышления Мандельштама словно следуют в фарватере статьи Вяч. Иванова «Наш язык» (1918), увидевшей свет за три года до выступления поэта. С первой страницы этой статьи нельзя не почувствовать характерный для Иванова восторг перед выдающимися именами и преданиями общечеловеческой культуры. Он пишет о том, что нам свойственно забывать: «Язык, по Гумбольдту, – дар, доставшийся народу как жребий, как некое предназначение его грядущего духовного бытия» [Иванов, 1995д, с. 25].

Наш язык, как считал Иванов, «по глубине напечатления в его стихии эллинской “грамоты”» [Там же, с. 26] завещан нам древней Элладой. Как Шопенгауэру казалось, что истинный стих предопределен и зачат в стихии языка, так искони, полагал Иванов, посеяны в стихии русского языка всякое гениальное умозрение, всякая имеющая в ней святость [Там же, с. 27].

В стихах «Русский ум» Иванов писал о родном наречии:

Он здраво судит о земле,
В мистической купаясь мгле
[Иванов, 1971–1987, т. 1, с. 94].

«Но его кощунственно, – продолжал он, – оскверняют мерзким бесивом, хотят обеднить, свести к механически целесообразному, оскопляют, укрощают чужеземной муштрой, ломают его природную осанку» [Иванов, 1995д, с. 28]. Самый плачевный результат этого оскопления языка сказывается в том, что он растерял исконное свое достоинство, которое Потебня называл «внутреннею формою слова». Она ссохлась в слове как сгнивший орех. Слово обратилось в условный меновой знак [Там же].

Заключительные слова этой статьи звучат особенно убедительно. «Язык наш неразрывно сросся с глаголами церкви, но мы постоянно хотим его обмирщить, – досадовал Иванов. – Подобным образом кустари новей-

²⁶ См. также: [Есаулов, 2010, с. 306–310].

шей украинской словесности хватают пригоршнями польские слова, лишь бы вытеснить и искоренить церковно-славянские наречия. Наши языковеды, увлеченные практическим рационализмом пытаются, – смешно сказать, – обрусить живую русскую речь.

Но эти попытки означают стремление отучить русского человека говорить по-русски, отучить помнить Мать-Сыру-Землю с ее глубинной правдой» [Там же, с. 31]. Последнее замечание естественно перекликается с немецким словом *Muttersprache*: ибо родной язык нельзя иначе назвать, как именно материнским²⁷.

Вяч. Иванов считал, что через него мы невидимо сопричастны «самой древности: не запредельна и внеположна нашему народному гению, но внутренне соприродна ему мысль и красота эллинские; уже не варвары мы, поскольку владем собственным словом и в нем преемством православного предания, оно же для нас – предание эллинства. И как преизбыточно многообразен всеобъемлющий, “экуменический”, “кафолический” язык эллинства, так же вселенским и всечеловеческим в духе становится и наш язык, так же приобретает он способность сочетать ясность с глубиной, предметную осязательность с тончайшей, выспреннейшей духовностью» [Иванов, 1995д, с. 27].

Словно следуя за Ивановым, Мандельштам не забывал указать на заслуги предтечи акмеизма И. Анненского в утверждении генетических связей русского поэтического слова с эллинским словом. По мнению Мандельштама, Анненскому удалось вернуть русской поэзии представление о реальности слова как такового, утраченного именно символистами; иначе говоря, утвердить тот русский номинализм, который связывает его с «эллинской филологической культурой» и животворит дух нашего языка. «Слово в эллинистическом понимании, – писал Мандельштам, – есть плоть деятельная, разрешающаяся в событие» [1987б, с. 59]. Это убеждение поэта находит подтверждение в замечаниях О. Фрейденберг об акте «речения» в древней Греции: «Акт “речения” есть акт осиленной смерти, побежденного мрака... “Говорит” космос-тотем, позднее говорит божество, а там и его жрец-прорицатель, вещающий за него. Слово не просто произносится, а изрекается, вещается; оно полно высокого значения и доступно не всем, а только владыкам жизни, “царям-врачам-ведунам”» [1997, с. 121–122].

Проницательность интуиций эллинизма в медитациях культуры Серебряного века свидетельствовала, что античность стала «живой силой», без которой, как полагал Анненский, «может быть, немислим самый рост нашего сознания» [2003, с. 30]. В зоне гностического таланта античные архетипы сказывались смыслопорождающими моделями художественного

²⁷ См.: [Аверинцев, 2006, с. 850].

сознания, в русле изобретательных дарований – смыслопридающими, определяющую роль в которых играла разветвленная ризома древнегреческих ассоциаций. В качестве примера «оживления» античности у «изобретательного» дарования укажем на рассказ «Орфей» (1908) А. Кондратьева, чья первая стихотворная книга была отмечена благожелательным вниманием Брюсова.

Герой рассказа молодого писателя оказался жертвой не только насмешки богов, но и любострастия возлюбленной. По художественной версии, возвращение кифареда из недр Аида осложнилось приключением, о котором позже Орфей рассказал своему воспитаннику Антимаху. «Выход был уже близок... – повествовал он. – Сзади почудились мне шепот и поцелуи. Я думал сначала, что это лишь испытание, чтобы заставить меня обернуться... Сделав еще десяток шагов, я очутился у поворота, за ним в лицо пахнуло мне струей теплого воздуха, а взорам открылись кусок лазурного неба и скаты покрытых цветами... холмов... Сзади все было тихо. Но вот оттуда снова послышался тихий сдержанный смех и чьи-то протяжные вздохи... Так вздыхала только она, моя Эвридика... забыв наставление Гадеса, я кинулся обратно... Боги, что я там увидел! За поворотом пути она, моя Эвридика, моя нежная, полная кроткой грусти подруга, как дикая самка сатира, в пылком экстазе, отдавалась ласкам коварного Гермеса...» [Кондратьев, 1993, с. 121–122].

Рассказ Кондратьева не был результатом досужего домысла. В своей автобиографии 1906 г. он писал: «Любовью к античному миру я обязан Иннокентию Федоровичу Анненскому...» (цит. по: [Анненский, 1979в, с. 64]). От своего учителя он унаследовал не только интерес к мифу, но и не тривиальные познания. Возможно, его версия неудачного возвращения Орфея обусловлена исконным соперничеством между Гермесом и Аполлоном, которое началось с похищения вороватым богом Аполлонова стада. В этой истории соперничества важен знаменитый эпизод преследования Дафны, рожденной от брака Геи с Ладонем. Вот почему, когда Аполлон почти настиг нимфу и уже хотел заключить ее в объятия, она призвала мать, и та приняла ее в себя, превратив в дерево.

На близость Дафны Гермесу указал известный знаток античности Ф. Зелинский. Републикуя во времена ученичества Кондратьева космогонический отрывок, напечатанный впервые в 1901 г. Р. Реценштейном в Страсбурге, он обратил внимание, что Аркадия, откуда культ Гермеса разошелся по всей Греции, была некогда безводна, и бог главной аркадской реки Ладон был вызван из недр Земли самим Гермесом:

Горы в надел даровал он нимфам, владычицам пастбищ,
К высшей жезлом прикоснулся; и вот из середины ущелья
Брызнул Ладон. Его ил плодоносный Аркадия тотчас

В лоне сокрыла своем, – а затем, когда время настало,
Миру явила желанную дочь, миловидную Дафну
[Зелинский, 1995, с. 101].

Зелинский назвал Дафну «Евой аркадского герметизма», Адамом, по мнению ученого, был Пеласг, эпоним и предок пеласгов, населявших Аркадию. В аргосском мифе он сын Ниобеи, своего рода ипостаси гористой аркадской земли. Ниобея встречается и в фиванском мифе, родившемся еще на одной родине греческого герметизма в городе Кадме. Однажды Ниобея возгордилась своим многочисленным потомством перед супругой Зевса Лето, имевшей всего двух детей, Аполлона и Артемиду, и они, по наущению матери расстреляли всех ниобидов, отчего Ниобея окаменела от горя и стала аркадской скалой.

Эти истории, связанные с хтоническим Гермесом [Там же], имеют косвенное, а то и прямое отношение к Орфею, который, по одному из вариантов основного мифа, был сыном Аполлона [Пиндар, 1980, с. 83]. И все, что изобличает вражду между подземным Гермесом и его солнечным соперником, конечно же, проецируется на боговдохновенного кифареда, чья лира после расправы, учиненной над Орфеем менадами, хранилась в Аполлоновом святилище [Грейвс, 1992, с. 81].

Гермес подземный занимал исключительное место в греческом пантеоне: только ему было позволено преступать пределы обители, навеки отданной во владение Аиду. Нарушив эту прерогативу бога-психопомпа, Орфей нанес ему тяжкое оскорбление, и недаром возмездие настигло поэта на границе между мирами, где функции Гермеса приобретали особую важность.

Таким образом, придуманное Кондратьевым обольщение Эвридики имело достаточное мифологическое обоснование. Оно выглядит еще убедительнее, если принять во внимание фаллическое реноме Гермеса, поклонение которому восходит к оргиастическим культам плодородия. На Киллене, самой высокой аркадской вершине, его почитали как символ зиждательной силы природы [Павсаний, 2002, IX, с. 27-2]. Беотийцы поклонялись Гермесу – столбу: богу могил с изображениями фаллоса, и миф сообщал, что Гермес-психопомп сексуально возбуждался при виде Персефоны [Хьюбнер, 1996, с. 880, 891–892].

Подобные изображения Гермеса сохранила и греческая вазопись. В книге К. Ватцингера «Греческие вазы в Тюбингене» есть фрагмент краснофигурной росписи «Жертвоприношение герме», где герма изображена в виде человеческой фигурки с эрегированным фаллосом (см.: [Нильссон, 1998, ил. 3]). Более того, греческий писатель Афинагор (II в.) утверждал, что жезл Гермеса символизирует форму совокупления. Происхождение этого символа он относил к сексуальному посягательству Зевса на свою мать Рею. Избегая соития, она приняла обличие змеи, но Зевс тут же пре-

вратился в змея и, связав ее так называемым гераклейским узлом, совершил над ней насилие. Точно так же он совокупился и со своей дочерью Персефоной [Фрагменты..., 1989, с. 65]. Впрочем, инициатива эротической игры Эвридики с Гермием могла исходить и от возлюбленной Орфея: нимфа всегда ассоциировалась с легкомыслием, и, например, Гамлет, видимо, хорошо это знал. Недаром он именуется Офелию нимфой. «О, нимфа, помани мои грехи в твоей святой молитве!.. – саркастически молвит он ей. – А-а! Ты честная девушка?»

У древних греков бытовало мнение, что общение с нимфами чревато катастрофой. Если человек сходил с ума, рождалась молва, что им завладели нимфы [Нильссон, 1998, с. 20]. Вместе с тем архаическое сознание приписывало умершим сильнейший половой голод [Пропп, 1996, с. 251], и смерть мыслилась в образе свадьбы [Софокл, 1990, с. 153]. Она толковалась как *любственное похищение*. *Смерть и любовь* воспринимались как две стороны одной и той же силы. Вяч. Иванов объяснял эти факты общим для древнего мирозерцания представлением о коррелятивной связи между смертью и половой силой, нашедшей выражение в культе подземного Зевса – Мейлихия, и в культе Мейлихии – гробовой Афродиты [Иванов, 1994а, с. 21]. В мировой литературе немало сочинений на тему «Mors – Amor». На русской почве эта проблематика декаданса особенно актуализована культурой Серебряного века.

Безусловно, утончая смертельно-эротическую тему, французский писатель и философ М. Бланшо писал: «Вовсе не Афродита небесная или ураническая, довольствующаяся лишь любовью к душам (или мальчикам), не Афродита земная или площадная, влекущаяся лишь к плоти, включая и женскую плоть; Вы – не та и не другая, Вы – третья, самая безымянная и страшная, но именно поэтому и самая любимая. Вы таитесь за той и другой, Вы неотделимы от них, Вы – Афродита хтоническая, или подземная, которая принадлежит смерти и ведет к ней и тех, кого избирает она, и тех, кто избирает ее» [1998, с. 64].

Замечание Бланшо проливает свет на «теневое» содержание «Полночных стихов» А. Ахматовой:

Красотка очень молода,
Но не из нашего столетья,
Вдвоем нам не бывать – та третья,
Нас не оставит никогда.
Ты подвигаешь кресло ей,
Я щедро с ней делюсь цветами...
Что делаем – не знаем сами,
Но с каждым мигом нам страшней.
Как вышедшие из тюрьмы,
Мы что-то знаем друг о друге

Ужасное. Мы в адском круге,
А может, это и не мы
[Ахматова, 1976, с. 248].

В русле этих радикальных интуиций возлюбленная Орфея, за которой он отправился в преисподнюю, мыслится одновременно богиней любви и смерти, Афродитой гробовой, как, например, в стихотворении Е. Баратынского «Филида с каждою зимою...».

В поэме, созданной в одно время с кондратьевским рассказом и посвященной Л. Зиновьевой-Аннибал, Иванов писал:

Мне смерть в ответ: «Клянусь твоим оболлом,
Что ты мне дашь: не лгут уста мои,
Яд страстных жал в тебе – мои струи;
И бог-пчела (Эрос. – А. А.) язвит моим уколом»
[Иванов, 1995б, кн. 1, с. 347].

В 1909 г. после посещения недавнего захоронения Зиновьевой-Аннибал Иванов сделал знаменательную дневниковую запись: «Погружая руки в землю могильной насыпи, я имел сладостное прикосновение к ее плоти» [Иванов, 1971–1987, т. 2, с. 779]. В контексте подобных фактов и чувствований рассказ Кондратьева – вполне органичная для начала века версия орфического мифа, когда тот все чаще начинает казаться древней метафорой сублимации эроса. В венке сонетов М. Волошина «Corona astralis» (1909) история Орфея и Эвридики тоже предстает в ракурсе либидозных отношений: как эрогенное препятствие, стимулирующее любовную страсть:

Кто, как Орфей, нарушив все преграды,
Все ж не извел родную тень со дна –
Тому в любви не радость встреч дана
.....
А темные восторги расставанья
[Волошин, 1995, с. 143–144].

«Corona astralis» – не первое обращение Волошина к орфическому мифу. Незадолго до венка сонетов он написал стихотворение, которое, как нам кажется, навеяно «Сказкой об Орфее» Анджело Полициано, хотя сам Волошин указывал на другие «источники» своего стихотворения. «Все, что я написал за последние два года (1904–1905 гг. – А. А.), – сообщил он в дневнике, – все было обращением к М. В. (Маргарите Васильевне Сабашниковой. – А. А.) и часто только ее словами» [Там же, с. 566].

В одной из редакций стихотворение, посвященное Орфею, носило название «На заре»:

Весь прозрачный – утром рано,
 В белом пламени тумана
 Он проходит, не помяв
 Влажных стеблей белых трав...
 [Волошин, 1995, с. 339].

Известный историк итальянской литературы Ф. Де Санктис оставил лаконичный и пронизательный комментарий к «Сказке...» Полициано, который полностью применим к стихотворению Волошина. Де Санктис писал: «Полициановский Орфей – легкий призрак, колеблемый волнами тонких ароматов, и когда вы подходите к нему слишком близко, он исчезает, как Эвридика. Это мир, серьезность которого определяется его способностью будить фантазию...» [Де Санктис, 1961, с. 445]. С этим комментарием, как и стихотворением «На заре», соотносится убеждение Волошина, что некогда мифы были сновидением пробуждающегося человечества, и их можно сравнить с предзвездными сумерками, сквозь которые проступает фабула грез [Волошин, 1988, с. 351]. Они исчезают в лучах дневного солнца, олицетворяя для художественного сознания тень Эвридики [Волошин, 1978, с. 251]²⁸. Именно эта интенция орфического мифа инициировала стихотворение Ф. Сологуба, где обретение творческого вдохновения трактуется как возвращение Эвридики, а утрата артистического дара – как ее новое пленение Аидом, как разрушение «творимой легенды» и восстановление «злой мары» обыденной жизни:

Если замолкнет хоть на минуту
 Милая песня моя,
 Я погружаюсь в сонную смуту,
 Горек мне бред бытия...
 [Сологуб, 1975, с. 98].

Миф об Орфее и Эвридике предстает здесь как аллегория творения, аллегория искусства, которое есть *творящаяся истина*. И если Эвридика – душа и муза поэта, как Татьяна в романе Пушкина, то далеко неоднознач-

²⁸ В письме к издателю и редактору «Аполлона» С. К. Маковскому Волошин писал о своем восприятии античности и ее значении для современного сознания: «Я вижу свою (и нашу задачу не в том, чтобы исследовать древние культы Аполлона, а в том, чтобы создать новый – наш культ Аполлона, взявши семенами все символы, которые мы можем найти в древности. И для нас они, конечно, получат новое содержание» [1978, с. 251].

ным, чуть ли не параболой, оказывается заявление Сологуба: «Правду жизни можно познать только через любовь к единственной женщине. Все равно – Дульцинея она или Альдонса: для любящего – всегда Дульцинея. Вне такой любви правда и смысл жизни заказаны» [Сологуб, 1975, с. 627]. С этой мыслью поэта связано его стихотворение, а «сюжет культуры» сологубовского произведения отсылает к греческому мифу:

Любви неодолима сила.
Она не ведает преград,
И даже та, что смерть скосила,
Любовный воскрешает взгляд.
Светло ликует Эвридика,
И ад ее не полонит,
Когда багряная гвоздика
Ей близость друга возвестит
.....
Альдонса грубая сгорает,
Преображенная в любви,
И снова Дон-Кихот вещает:
“Живи, прекрасная живи!”
И возникает Дульцинея,
Горя, как юная заря,
Невинной страстью пламенея,
Святой завет любви творя
[Там же, с. 438–439].

«Случай Орфея» призван приоткрыть завесу над таинством творческого духа и любви. Ин. Анненский писал: «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?» [1979г, 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 открывается в его явлениях «другую, созвучную себе мистическую печаль» [Там же, с. 204], и она сильна внушением: «каталог кораблей был настоящей поэзией, пока он *внушал*» [Там же]. 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”» [Анненский, 1979г, 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 гекзаметра 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 приблизительно 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, Персефона²⁹, символизирующая «плененность небытием» [Кереньи, 1996, с. 144]. В одном из стихотворений книги «Тихие песни» Анненский писал:

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]³⁰.

Ср. с мнением Сократа: «Я хочу сказать, что к живым она (смерть. – А. А.) никак не относится, а умершие уже не существуют» (см.: [Платон, 1994, т. 4, с. 608]).

²⁹ Подробнее об этом см.: [Подворная, 2002, с. 99–134].

³⁰ Ср.: факелы – атрибуты Персефоны. «Ночью, – писал, например, Н. Санчурский, – носильщики при свете фонарей и факелов (ad faces et cereos), сохранившихся и впоследствии, при дневных похоронах – в качестве символа “загробной тьмы” подземного царства (курсив мой. – А. А.), относили тело покойного на кладбище и там хоронили или сжигали» [1991, с. 131].

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

Из заветного фиала
В эти песни пролита,
Но увы, не красота,
Только мука идеала
[Анненский, 1990, с. 53]³¹.

Этот эпиграф органичен для Анненского, как ни для кого другого, потому что укоренен в древнегреческом воззрении на жертвоприношение как центральный стержень любого мифоритуала³² и, следовательно, искусства, в каких бы формах оно ни выступало. Непосредственным отзвуком представления о поэзии как жертвоприношении и «гробовой» музе поэта³³ 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,

³¹ Ср. с тютчевским толкованием поэзии: «Понятным сердцу языком Твердить о непонятной муке» [Тютчев, 1987, с. 146].

³² Об этом см.: [Акимова, 2000, с. 322]. В середине прошлого века Ричард Онианс сообщил: «Жертвоприношения умершим чаще всего совершались в виде возлияний... Над большой четвертой шахтовой гробницей в Микенах был алтарь с круглым... отверстием, уходившим в нижнюю гробницу. Это устройство (встречающееся и в других местах), как полагают, было предназначено для совершения возлияний, т. е. для того, чтобы жидкость проникала вниз, к умершим. В самой гробнице Шлиман обнаружил множество разбитых горшков, при виде которых Панагиотес Евстратиадес, директор музея, напомнил Шлиману “о сохранившемся в Греции обычае разбивать о надгробья умерших друзей сосуды, наполненные водой”. И в классические времена водой совершали возлияния умершим. Эту жидкость выпивала псوخе, кости получали “омовение”... предназначенное не для очищения, а... для получения жизненной жидкости...» [Онианс, 1999, с. 268].

³³ О хтонической генеалогии греческих муз см.: [Топоров, 1997, с. 257–299].

С двумя кистями сиреней мая
В извивах кос...
Но и неслышным я верен пеням,
И, как в бреду,
На гравий сада я по ступеням
За ней сойду...
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 беловом 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 Tymboguchos, 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, Кифишин, 2000, с. 204]. Этим обусловлено трагическое чувство соприсутствия в антиномичных мирах. В лирическом мире Анненского верховодит не умозрительный Хронос, но действователь антропологического 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
[Ovidii, 1932, стихи 117–126]³⁴.

В русской поэзии образ Орфея волновал творческое воображение прежде тех, для кого, как, например, для М. Цветаевой, был характерен «переход за...». «Ее всегда, – писал М. Слоним, – притягивало все, что выходило за пределы, что вне мер, ее “безмерность в мире мер” – это же и есть тяга к мифу» (цит. по: [Лосская, 1992, с. 126]).

Первые орфические мотивы связаны у Цветаевой с Коктебелем. Волошин, мать которого раньше других стала обживать раскаленную, казавшуюся первозданной землю, видел в ней Киммерию, где, по поверьям древних, находился спуск в Аид. «Широкие каменные лестницы посреди скалистых ущелий, с двух сторон ограниченные пропастями, – писал он, – кажется, попираются невидимыми ступнями Эвридики» (цит. по: [Швейцер, 1992, с. 76]).

В Коктебеле юная Цветаева встретила еще более юного С. Эфрона. Любовь и миф подсказали ей прообраз избранника:

Так драгоценный и спокойный,
Лежите, взглядом не даря,
Но взглянете – и вспыхнут войны,
И горы двинутся в моря
[Цветаева, 1990, с. 60].

В эту пору Цветаева еще только Эвридика, и только этим самосознанием навеяны коктебельские стихи:

Идешь, на меня похожий,
Глаза устремляя вниз.
Я их опускала – тоже!
Прохожий, остановись!
.....

³⁴ Цит. по: [Лосев, 1996, с. 734].

Как луч тебя освещает!
Ты весь в золотой пыли...
И пусть тебя не смущает
Мой голос из-под земли
[Цветаева, 1965, с. 57–58].

Орфей – сын Феба, солнечного Аполлона. По одной из версий, его имя означает «исцеляющий светом» [Шюре, 1990, с. 182]. Так, «золотая пыль» ассоциируется не только с Коктебелем, но и с фракийским лирником. Его трагический образ в поэзии Цветаевой возникает много позже, в год прощания со своей молодостью и смерти А. Блока. В итоге стихотворение «Орфей», не вошедшее в сборник «Стихи к Блоку», невольно читается как еще один текст из этой книги. Тем более, что между этим текстом и одним из стихотворений к Блоку «Как сонный, как пьяный...» есть прямые переключки; «Орфей» словно продолжает последнюю строфу этого стихотворения, хотя и датирован неделей раньше. Концовка стихов «Как сонный, как пьяный...»:

Не эта ль,
Серебряным звоном полна,
Вдоль сонного Гебра
Плыла голова...
[Цветаева, 1965, с. 193].

Начало «Орфея»:

Так плыли голова и лира,
Вниз, в отступающую даль.
И лира уверяла: мира!
Кроваво-серебряный, серебро-
Кровавый след двойной лия,
Вдоль обмирающего Гебра –
Брат нежный мой, сестра моя!
[Там же, с. 241].

Последний стих примечателен как свидетельство изменившегося самоопределения Цветаевой. «Сестра» – это уже не Эвридика или, по крайней мере, не только Эвридика, поскольку здесь явлен архетипический смысл слов, о которых О. Фрейденберг, характеризуя архаическое сознание, писала: «Родственные названия “брат”, “сестра”... имели значение не кровного родства, но принадлежности к общему тотему» [1976, с. 31]. В нашем случае общий тотем Блока и Цветаевой – Орфей, пра-поэт.

В стихотворении «Как сонный, как пьяный...» Цветаева указала на глубинную причину трагической гибели Блока. Третья строфа – «Не ты ли ее шелестящей хламиды Не вынес Обратным ущельем Аида» – читается сквозь миф о нисхождении Орфея в Аид и одновременно ассоциируется с мыслью поэта, высказанной им в программной статье «О современном состоянии русского символизма»: «Искусство есть Ад... По бесчисленным кругам Ада может пройти, не погибнув, только тот, у кого есть спутник, учитель и руководительная мечта о Той, которая поведет туда, куда не смеет войти и учитель...» [Блок, 1962, т. 5, с. 433].

В результате обладательница «шелестящей хламиды» предстает Эвридикой, анимой, душой Блока, не сумевшей найти обратный путь из ада Страшного мира. Вместе с тем для цветаевской трактовки блоковской смерти чрезвычайно важен мотив отрубленной головы, указующий не только на миф о растерзании менадами Орфея, шире – на женские оргиастические культы Средиземноморья [Иванов, 1994а, с. 132–133], но и на роль Астарты в судьбе поэта, затмившей на время лик Прекрасной Дамы, Софии³⁵. В одном из стихотворений, которое Блок относил к группе текстов, полных «разнородных предчувствий», сливающихся в «холодный личный ужас» [Блок, 1997, т. 1, с. 562], он писал:

Ты, Орфей, потерял невесту, –
Кто шепнул тебе: “Оглянись”
[Там же, с. 131].

В оглядке Орфея Цветаева винила не певца, а его возлюбленную. В 1926 г. она писала Б. Пастернаку: «Я бы Орфею сумела внушить: не оглядывайся! Оборот Орфея – дело рук Эвридики (“Рук” через весь коридор Аида!) Оборот Орфея – либо слепость ее любви, невладение ею (скорей! скорей!), либо... приказ обернуться и потерять...» [Р.-М. Рильке..., 1990, с. 350].

На эти слова через много лет откликнулся А. Кушнер. Обращая внимание на приоритет в психике Цветаевой духовного, «мужского» начала, он заметил:

О да, она могла б внушить Орфею
В тревоге не оглядываться... С ней,
Германию любившей и Вандею,
Не страшен был бы путь в стране теней
[Кушнер, 1991, с. 28].

³⁵ В связи с этим нельзя не обратить внимания на замечание А. Лосева, что растерзание Орфея – это результат непримиримой вражды дионисийской и аполлоновой музыки. См.: [Лосев, 1960, с. 121–123].

Возможно, Кушнер прав, если отнести его мысль к общему строю творчества Цветаевой, но не к той конкретной ситуации, о которой идет речь в цветаевском письме. Эвридика Цветаевой как выражение ее пола, всегда страдательна и по-матерински жертвенна: «Ты, заповеди растоптавшая спесь, На крик его: Мама! солгавшая: здесь» [Переписка Б. Пастернака, 1990, с. 196].

С этой чертой ее личности, ее женственности связаны слова Цветаевой о невстрече с Блоком: «встретились бы – не умер» [Цветаева, 1991, с. 88], цикл стихов «Подруга», адресованных Н. Нодле, которая была для Цветаевой воплощением беззаветной преданности Блоку, наконец, стихи о себе:

Пожалейте! (В сем хоре – сей
Различаешь?) В предсмертном крике
Упирающихся страстей –
Дуновение Эвридики:
Через насыпи – и – рвы
Эвридикино: у – у – вы...”
[Цветаева, 1965, с. 326].

Иное дело, когда место лирической героини Цветаевой оказывается занято творцом. Примером может служить стихотворение «Эвридика – Орфею», где отказ от встречи с возлюбленным продиктован экзистенциальным самоопределением Цветаевой как поэта, в котором интенции духа сильнее женской страсти:

Не надо Орфею сходить к Эвридике
И братьям тревожить сестер
[Там же, с. 324].

Такой финал стихотворения предопределен тем, что «С бессмертья змеиным укусом Кончается женская страсть» [Цветаева, 1965, с. 324]. Для Цветаевой, с ее предпочтением «безмерности в мире мер», бесконечности – конечному... пути любви – «топография духа», а не «география встреч». В приверженности к абсолютам – истоки ее «невстреч» с Орфеями: Рильке и Б. Пастернаком. Одному из них, которому говорила: «ты – Орфей, пожираемый зверями», она писала: «через все миры, через все страны, по концам всех дорог Вечные двое, которые никогда не могут встретиться» [Р.-М. Рильке..., 1990, с. 118]. Не могут, потому что нельзя примирить быт и бытие, богово и кесарево: «Поэт – издалека заводит речь. Поэта далеко заводит речь!» [Цветаева, 1965, с. 334].

Этот зачин стихотворения «Поэты» (1923) обозначил новый поворот в орфических мотивах лирики Цветаевой, не устававшей повторять: «Пока

ты поэт... все возвращает тебя в стихию стихий: слово» [Цветаева, 1991, с. 77]. М. Слоним подтверждал: «Ее вело слово, несмотря на то, что она считается поэтом эмоциональным... Она из слова исходила... Она верила в слово. В логической мысли есть звенья, а у нее то, что мы тогда называли “перепрыги”, т. е. пропуски некоторых звеньев, чтобы дать только конечное слово» (цит. по: [Лосская, 1992, с. 225]).

Замечание Слонима перекликается в перспективе с эссе И. Бродского «Девяносто лет спустя», которое он посвятил стихотворению Р.-М. Рильке «Орфей. Эвридика. Гермес» (1904). Акцентируя внимание на трагическом характере нисхождения Орфея, его драматическом фиаско, поэт полагал, что кифареда подвела излишняя вера в бустрофедон. Буквально бустрофедон в переводе с греческого означает ‘бычий ход’, ‘бычий поворот’: когда плуг достигает края поля, бык поворачивается и движется в обратную сторону. Бустрофедоном называли греческое письмо с переменным направлением строки: вначале она бежит слева направо, а достигнув края поля, справа налево. Возникновение стихосложения на греческом языке многим обязано этому археологическому раритету. В бустрофедоне, по крайней мере визуально, не трудно узнать предтечу стиха, ибо *versus* (лат. стих) восходит к *verso* (лат. поворот). Поворот – ключевой момент орфического мифа. Вера Орфея, истинного поэта, в возможность вернуться назад, куда бы ни зашел, – следствие избыточного доверия к бустрофедону [Бродский, 1997, с. 64].

«Плохая физика, но зато какая смелая поэзия!», – воскликнул бы Пушкин. Тем не менее таково заключение Бродского, поскольку он разделял веру Цветаевой в непреложность водительства поэтического слова. Поэт всегда знает: «то, что в просторечии именуется голосом Музы, есть на самом деле диктат языка... порой с помощью одного слова, одной рифмы пишущему стихотворение удается оказаться там, где до него никто не бывал» [Бродский, 1994, с. 473, 475].

В согласии с этим выводом в стихотворении «Поэты», да и во всей цветаевской лирике, судьба поэта конституируется как необходимость довериться «наитию стихий» [Цветаева, 1991, с. 74], т. е. вдохновенному слову, и вывести Психею-Эвридику по следу, оставленному словом. Цветаева писала:

Если б Орфей не сошел в Аид –
Сам, я послал бы – голос
Свой, только голос послал во тьму,
Сам у порога лишним
Встав – Эвридика бы по нему
Как по канату вышла
[Цветаева, 1965, с. 656].

Для Цветаевой «состояние творчества есть состояние наваждения...» [1991, с. 93].

Примечательный для ее творческой биографии, не только житейской, факт: однажды ей предложили носить очки. Будучи близорукой, она отказалась: «Не хочу. Потому что я сама себе составила представление о людях и хочу их видеть такими, а не такими, каковы они на самом деле» (цит. по: [Лосская, 1992, с. 96]). Этот эпизод перекликается с воспоминанием Е. Тагер. Познакомившись с Мариной уже после возвращения Цветаевых в Россию, он спросил об отношении ее Федры к античной Федре и Расину. «Был у меня немецкий словарь, – сказала Цветаева, – и этого было вполне достаточно» [Там же, с. 26].

Оба факта подсказывают, что мифологические персонажи Цветаевой – маски ее собственных переживаний. Для Цветаевой «поэзия есть пристрастие» [Там же, с. 22]. Вот почему ее орфические «странствия» часто номинативно не обозначены. Мифологический персонаж сливается с лирической героиней поэта и растворяется в ней:

Так, когда-нибудь, в сухое
Лето, поля на краю,
Смерть рассеянной рукою
Снимет голову мою
[Швейцер, 1992, с. 121].

Между тем поразительно, насколько мифологические интуиции Цветаевой оказываются вещими для ее судьбы. В ранней молодости она воскликнула голосом Эвридики:

Слушайте! Я не приемлю!
Это – западня!
Не меня отпустят в землю,
Не меня...
[Цветаева, 1990, с. 56].

Пророческие стихи. Они пророчествовали, как пророческая голова провидца Орфея. Пророческие, ибо могилы Марины Цветаевой не существует. Но, может быть, потому, что Орфей «никогда не может умереть, поскольку он умирает, – говорила Цветаева, – именно теперь (вечно!), В КАЖДОМ ЛЮБЯЩЕМ ЗАНОВО, И В КАЖДОМ ЛЮБЯЩЕМ – ВЕЧНО» [Цветаева, 1991, с. 398].

Высокий пафос цветаевских строк контрастирует с полемическим замечанием Г. Иванова, возникшим по поводу «Баллады» Вл. Ходасевича, которая воспринимается как парафраза заклинания Цветаевой и в которой искусство пресуществляет не только мир, но и самого стихотворца:

И нет штукатурного неба
И солнца в шестнадцать свечей:
На гладкие черные скалы
Стопы опирает Орфей
[Ходасевич, 1989, с. 153].

Познакомившись с черновиком Ходасевича, Г. Иванов писал: «И пора бы понять, что поэт не Орфей» [1994, с. 493]. Но это, пожалуй, был единственный случай в русской литературе начала XX в., когда поэт отказывался от своего изначального предназначения. Даже в брутальном стихотворении Г. Шенгели слышалась ностальгия по чудотворной лире Орфея:

Музыка – что? Кишка баранья
Вдоль деревянного жука, –
И где-то в горле содроганья,
Собачья старая тоска...
.....
Скалой дела и люди встали,
И – эти звуки не топор:
Не проломить нам выход в дали,
В звездяный ветряной простор.
Так будь же проклята, музыка!
Я – каторжник и не хочу,
Чтобы воскресла Эвридика
Опять стать жертвою мечу
[Шенгели, 1990, с. 137].

В этом тексте, датированном 1922 г., угадывается тот исторический и гражданский смысл, который в стихотворении К. Вагинова «Эвридика» (1926) обретает еще более трагическое звучание, когда прозревается не только тщета революционного преобразования мира, но и тоталитарный, враждебный культуре характер постреволюционной действительности:

..... ужели Эвридикой
Искусство стало, чтоб являться нам
Рассеянному поколению Орфеев,
Живущему лишь по ночам
[Вагинов, 1991, с. 36].

В другом стихотворении Вагинова [1991, с. 39] Эвридика – alter ego поэта, она мыслится лучшей частью его самого, без культа и поклонения которой, так называемой «идололатрии», творчество, может быть, и возможно, но не нужно. Примерно тому же мотиву посвящено стихотворение

Арс. Тарковского «Эвридика», где другое «я» поэта представлено разными ипостасями души: земной и небесной. Одна рвется ввысь, другая – «Горит, перебегая, От робости к надежде, Огнем, как спирт, без тени Уходит по земле, На память гроздь сирени Оставив на столе» [1998, с. 241].

В романе «Козлиная песнь» Вагинов вновь обращается к орфической теме, но сейчас она возникает как бриколаж блоковских размышлений об inferнальной жертве художника. «Они не поймут, – рассуждает “неизвестный поэт”, один из центральных персонажей романа Вагинова, в названии которого очевидная аллюзия на греческую трагедию, – что поэт должен быть во что бы то ни стало Орфеем и спуститься во ад, хотя бы искусственный, зачаровать его и вернуться с Эвридикой-искусством и что, как Орфей, он обречен обернуться и увидеть, как милый призрак исчезает. Неразумны те, кто думает, что без нисхождения во ад возможно искусство» [1992, с. 72].

Вместе с тем рассуждения «неизвестного поэта» не что иное, как контаминация и резюме идей, популярных в эпоху Серебряного века: здесь и «аполлоническое опьянение», благодаря которому, как говорил Ф. Ницше, всякий художник – «визионер *par excellence*»³⁶, и мысль о воплощении в Орфее «мистического синтеза обоих откровений» – Диониса и Аполлона, наконец, представление о художнике как об «Орфее, вызывающем в мир действительности призрак»... Вагинов словно подводит итог орфическим мотивам, популярным в начале века, свидетельствующим о культовом отношении к фигуре «перехода», маркирующей тайну художника и его искусства.

Необыкновенно жизнеподобной, преодолевающей мифопоэтические и метафизические интенции русской поэзии Серебряного века, орфическая коллизия, как полемическое продолжение сложившейся традиции, предстает в рассказе Вл. Набокова «Возвращение Чорба». Герой, подобно Орфею, теряет свою возлюбленную в медовый месяц: «она, смеясь, тронула живой провод бурей поваленного столба, весь мир для Чорба сразу отшумел, отошел, и даже мертвое тело ее, которое он нес до ближайшей деревни, ему казалось чем-то чужим и ненужным» [Набоков, 1990, с. 284]. Не дождавшись похорон, Чорб едет обратно в те места, где в течение свадебного путешествия они побывали вдвоем. Ему кажется, что если он сумеет воссоздать недавнее прошлое, если соберет все мелочи, которые они заметили с женой, то ее образ станет бессмертным и заменит ему ее навсегда. Но боль утраты оказывается сильнее его космогонических грез, и вот, хмельной от усталости, он возвращается в тихий город, где встретился и венчался со своей будущей женой.

В поисках ее тени он снимает гостиничный номер, куда молодые сбегали сразу же после церкви, чтобы избежать помпезного свадебного це-

³⁶ См.: [Ницше, 1990, с. 599].

ремониала в родительском доме молодой жены, и пробует внушить себе, что прошлое можно вернуть, что смерть жены – кошмар, который навалился на него как смертный сон. Но его усилия тщетны. Чорб открывает дверь номера и выходит в ночную тьму города, как нисходят в Аид. Его снова охватывают воспоминания: увядающий тополь перед ее домом с листьями цвета прозрачного винограда, – воскрешающий в сознании читателя тополиную серебряную аллею в царстве мертвых, – беззаботную игру жены, старающуюся на ходу поймать лопаткой, которую она нашла близ груды строительных кирпичей, сорвавшийся осенний лист... «Она прыгала и смеялась», похожая на нимфу. Чорб шагал за ней, и «ему казалось, что вот так, как пахнут вялые листья, пахнет само счастье» [Набоков, 1990, с. 281].

Время в рассказе Набокова оказывается столь же диффузным, как пространство в греческом мифе, на который намекает в бархатной бездне улицы «угол оперы, черное плечо каменного Орфея, выделявшееся на синеве ночи» [Там же, с. 282]. И, возвращаясь к устью своих воспоминаний, Чорб пытается пройти этот мучительный путь до конца: он решает привести в номер женщину, чтобы прожить иллюзию своей первой брачной ночи сполна. Но когда проститутка, на которую он лишь чуть взглянул, начинает раздеваться, Чорб «с глубоким предвкушением сна» отворачивается к стене и мгновенно засыпает. Купленная женщина ложится подле Чорба, но вскоре ее будит истошный страшный вопль. Это Чорб, проснувшийся среди ночи, повернулся и увидел жену свою, лежащую рядом. Белая женская тень соскакивает с постели, и, когда зажигается свет, Чорб понимает, что последняя надежда, последнее страстное искушение остались позади. Он, как Орфей, возвращается к жизни уже один. Эвридика, – недаром набоковская героиня лишена имени, – уже окончательно отошла в царство смерти. Ее возвращение не случилось. Но благодаря трагической смерти возлюбленной, которая, как и греческая нимфа, погибает от «живого провода» – змеи, Чорбу открывается «последняя» правда любви и жизни, бездна утраты, о которой говорил Л. Шестов: «Эвридика не женщина, женщина – не Эвридика» [1993, т. 1, с. 660].

Смыслорождающие модели, или модели трансформации античной культуры в новой русской литературе, как показывает обращение и к ограниченному материалу, могут быть чрезвычайно разнообразны. Они предстают сюжетом культуры, парадигмой, архетипической матрицей, типологическим параллелизмом, пародией, парафразой, концептуальным персонажем, моделями, инспирирующими кодовый язык, и т. д. Уникальность каждого случая обусловлена авторской интенцией, непредсказуемостью диалога с чужим текстом, мифопоэтической направленностью авторского сознания. Но, как отмечал Пумпянский, в истории русской классики очевидны исключительный дар совершенствования каждой формальной темы, идущей от греко-латинской древности, и провизорное значение ее

совершенства для исторически молодой словесности, для ее еще не высказавшихся форм... [2000, с. 31–32]. Более того, по убедительному мнению Б. Гаспарова, образ Греции со всей широко разработанной в европейской традиции системой художественных ассоциаций, эстетических, философских, исторических идей, инкорпорируется в состав русской культурно-исторической парадигмы и сообщает «русской идее» и различным конкретным ее проявлениям огромный потенциал идейных, жанровых, образных ресурсов [1994, р. 247].

Впрочем, это не является частным случаем мировой культуры. Н. Бердяев был убежден: «Каждый человек по своей внутренней природе есть некий великий мир – микрокосм, в котором отражается и пребывает весь реальный мир и все великие исторические эпохи... если есть внешний повод, толчок, исходная точка для какого-то глубинного припоминания, человек должен в себе самом познать историю, постигнуть ее, раскрыть мир, глубочайшие пласты эллинского мира... В этом микрокосме заключены все исторические эпохи прошлого, и этого человек не может в себе задать пластами времени и ближайшей исторической жизни; это может быть прикрыто, но никогда не может быть окончательно задавлено... Только в глубине самого себя человек может найти настоящим образом глубину времен, потому что глубина времен не есть нечто внешнее, извне ему данное, извне ему навязанное, глубина времен есть глубочайшие сокровенные пласты внутри самого человека, пласты лишь прикрытые, лишь оттесненные узостью сознания на второй или третий план» [1990, с. 19]. В этом смысле русская классика в силу культурной преемственности являет собой непрестанное созидание вечно юной античности с ее любознательностью, общительностью, с чрезвычайной гибкостью и восприимчивостью.

Список литературы и источников

- Аверинцев С. С.* София-Логос. Словарь. Киев: Дух и літера, 2006.
- Акимова Л. И.* Танец жизни (Античность и Пуссен) // Жертвоприношение. Ритуал в искусстве и культуре от древности до наших дней. М., 2000.
- 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.
- Аксаков К. С.* Несколько слов о поэме Гоголя: Похождения Чичикова, или Мертвые души // Аксаков К. С., Аксаков И. С. Литературная критика. М., 1991а.
- Аксаков К. С.* Объяснение по поводу рецензии В. Г. Белинского на «Несколько слов о поэме Гоголя» // Аксаков К. С., Аксаков И. С. Литературная критика. М., 1991б.
- Аксаков И. С.* Речь 8 июня 1880 г. // Речи о Пушкине. 1880–1960-е годы. М., 1999.

- Анненков П. В.* Литературные воспоминания. М., 1960.
- Анненский И.* Что такое поэзия // Анненский И. Книги отражений. М., 1979а.
- Анненский И.* Символы красоты // Анненский И. Книги отражений. М., 1979б.
- Анненский И.* Власть тьмы // Анненский И. Книги отражений. М., 1979в.
- Анненский И.* Книги отражений. М., 1979г.
- Анненский И.* Пушкин и Царское Село // Речи о Пушкине. 1880–1960-е годы. М., 1999.
- Анненский И.* История античной драмы. СПб., 2003.
- Античность и Серебряный век. К 85-летию А. А. Тахо-Годи. М., 2010.
- Анненский И.* Стихотворения и трагедии. Л.: Сов. писатель, 1990.
- Антоний (Храповицкий), епископ.* Слово перед панихидой о Пушкине, сказанное в Казанском университете 26 мая 1899 г. // Речи о Пушкине. 1880–1960-е годы. М., 1999.
- Асоян А. А.* Вячеслав Иванов и орфическая тема в культуре Серебряного века // Вячеслав Иванов – Петербург – мировая культура: Материалы междунар. науч. конф. Томск; СПб., 2002а.
- Асоян А. А.* Орфические мотивы в русской поэзии XX века // Русская литература XX–XXI вв.: направления и течения. Екатеринбург, 2002б.
- Асоян А. А.* Орфическая тема в культуре Серебряного века // Вопросы литературы. 2005а. Июль-август.
- Асоян А. А.* Орфический сюжет в «Евгении Онегине» // Московский пушкинист. М., 2005б. Вып. 11.
- Асоян А. А.* Античные и средневековые претексты «Слова» Н. Гумилева // Античный вестник. Алматы, 2007а. Вып. 4. С. 27–36.
- Асоян А. А.* Семиотика мифа об Орфее и Эвридике // Звучащие смыслы. Культурология XX век: Альманах. СПб., 2007б.
- Асоян Ю., Малафеев А.* Открытие идеи культуры. Опыт русской культурологии середины XIX и начала XX веков. М., 2000.
- Ахматова А.* Стихотворения и поэмы. Л., 1976.
- Ахутин В. А.* Открытие сознания. Древнегреческая трагедия и философия // Тяжба о бытии. Сборник философских работ. М., 1997.
- Бахтин М. М.* К методологии гуманитарных наук // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.
- Бахтин М. М.* Заметки // Бахтин М. М. Собр. соч. М., 1996. Т. 5.
- Белинский В. Г.* Сочинения Александра Пушкина. Статья девятая, восьмая // Белинский В. Г. Собр. соч.: В 9 т. М., 1976–1982. Т. 6.
- Белый А.* Орфей // Труды и дни. 1912. № 1.
- Белый А.* Рудольф Штейнер и Гете в мировоззрении современности. М., 1917.

- Белый А.* Песнь жизни // Белый А. Критика. Эстетика. Теория символизма. М., 1994а. Т. 2.
- Белый А.* Луг зеленый // Белый А. Критика. Эстетика. Теория символизма. М., 1994б. Т. 1.
- Бенвенист Э.* Словарь индоевропейских социальных терминов. М., 1995.
- Бенн Г.* Дорический мир // Бенн Г. Двойная жизнь. М., 2011.
- Беньямин В.* Теория искусства ранних романтиков и Гете // Логос. 1993. № 4.
- Бердяев Н. А.* Смысл истории. М., 1990.
- Библиотека А. С. Пушкина. Библиографическое описание Б. Л. Модзалевского. М., 1988.
- Бланио М.* Неопишемое сообщество. М., 1998.
- Блок А. А.* Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962.
- Блок А. А.* Полн. собр. соч.: В 20 т. М., 1997.
- Блок А., Белый А.* Переписка. Летописи Гос. лит. музея. М., 1940. Кн. 7.
- Бонди С. М.* Пушкин и русский гекзаметр // Бонди С. М. О Пушкине. Статьи и исследования. М., 1983. С. 307–370.
- Бочаров С. Г.* О реальном и возможном в сюжете «Евгения Онегина» // Динамическая поэтика. От замысла к воплощению. М., 1990.
- Бродский И.* Избранные стихотворения. 1957–1992. М., 1994.
- Бродский И.* Девяносто лет спустя. Эссе // Звезда. 1997. № 1.
- Брюсов В.* Собр. соч.: В 7 т. М., 1975.
- Вагинов К.* Опыты соединения слов посредством ритма. М., 1991.
- Вагинов К.* Козлиная песнь. Романы. М., 1992.
- Васильева Т.* Путь к Платону. Любовь к мудрости или мудрость любви. М.: Логос, Прогресс-Традиция, 1999.
- Васильева Т. В.* Комментарии к курсу истории античной философии. М., 2002.
- Вейль С.* «Илиада», или Поэма о Силе // Новый мир. 1996. № 6.
- Вернан Ж.-П.* Индия, Месопотамия, Греция: три идеологии смерти // НЛО. 1998. № 33.
- Верхейл К.* Трагизм в лирике Анненского // Иннокентий Анненский и русская культура XX века. СПб., 1996.
- Волошин М.* Письмо к С. К. Маковскому // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1976 г. Л., 1978.
- Волошин М.* Театр и сновидение // Волошин М. Лики творчества. М., 1988.
- Волошин М.* Стихотворения и поэмы. М., 1995.
- Гальцева Р.* На подступах к теме // Позов Авраам. Метафизика Пушкина. М., 1998.

Гаспаров Б. И. Русская Греция, русский Рим // Christianity and the Eastern Slavs. Berkeley; Los Angeles; London, 1994. Vol. 2: Russian Culture in Modern Times. P. 245–287.

Гегель Г. В. Ф. Философия истории. СПб., 1993.

Гегель Г. В. Ф. Лекции по эстетике. СПб., 2007.

Гершензон М. Мудрость Пушкина // Пушкин в русской философской критике. М., 1990.

Гесиод. Теогония (О происхождении богов) / Пер. В. В. Вересаева. М., 1990.

Гете И.-В. Об искусстве. М., 1975.

Гиндин Л. А., Цымбурский В. Л. Гомер и история восточного Средиземноморья. М., 1996.

Гинзбург Л. О лирике. Л.: Сов. писатель, 1974.

Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. М., 1937–1952.

Гоголь Н. В. Собр. худ. произведений: В 5 т. М., 1952.

Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 6 т. М., 1959.

Гомер. Илиада / Пер. с др.-гр. Н. И. Гнедича. М., Л., 1935.

Грейвс Р. Мифы Древней Греции: Пер. с англ. М., 1992.

Гумилев Л. Поиски Эвридики // Новый мир. 1994. № 7.

Гумилев Н. С. Рец. на «Камень» // Мандельштам О. Камень. Л., 1990.

Данте Алигьери. Новая Жизнь // Данте Алигьери. Малые произведения. М., 1968.

Де Санктис Ф. История итальянской литературы: В 2 т. М.: Изд-во иностр. лит., 1961. Т. 1.

Доддс Е. Р. Греки и иррациональное. М.; СПб., 2000.

Достоевский М. Ф. Письма: В 4 т. / Под ред. А. С. Долинина. Л.; М., 1928. Т. 1.

Дружников Ю. Узник России. По следам неизвестного Пушкина. Роман-исследование в трех хрониках. М., 2012.

Дьяконов М. Введение // Мифология древнего мира. М., 1977.

Есаулов И. А. «Внутренний эллинизм» Осипа Мандельштама и русская идея Серебряного века // Античность и культура Серебряного века. М., 2010.

Зелинский Ф. Ф. Из жизни идей: В 2 т. СПб., 1995.

Иванов Вяч. О нисхождении. Возвышенное, прекрасное, хаотическое – триада эстетических начал (Посвящается Андрею Белому) // Весы. 1905. № 5.

Иванов Вяч. Копье Афины / По звездам. СПб.: Оры, 1909.

Иванов Вяч. Орфей // Труды и дни. 1912. № 1.

Иванов Вяч. Борозды и межи. СПб., 1916.

Иванов Вяч. Прометей. Трагедия. Пб.: Алконост, 1919.

Иванов Вяч. Собр. соч.: В 4 т. Брюссель, 1971–1987.

- Иванов Вяч.* Собр. соч.: В 4 т. Брюссель: Foyer Oriental Chreien, 1974. Т. 2.
- Иванов Вяч.* «Ревизор» Гоголя и комедии Аристофана // *Иванов Вяч.* Собр. соч.: В 4 т. Брюссель, 1987. Т. 4.
- Иванов Вяч.* Эллинская религия страдающего бога // *Эсхил.* Трагедии. М., 1989.
- Иванов Вяч.* Дионис и прадионисийство. СПб., 1994а.
- Иванов Вяч.* Религиозное дело Владимира Соловьева // *Иванов Вяч.* Родное и вселенское. М., 1994б.
- Иванов Вяч.* Достоевский и роман-трагедия // *Иванов Вяч.* Родное и вселенское. М., 1994в.
- Иванов Вяч.* Две стихии в современном символизме // *Иванов Вяч.* Родное и вселенское. М., 1994г.
- Иванов Вяч.* О поэзии Иннокентия Анненского // *Иванов Вяч.* Родное и вселенское. М., 1994д.
- Иванов Вяч.* Два маяка // *Иванов Вяч.* Лик и личины России. Эстетика и литературная теория. М., 1995а.
- Иванов Вяч.* Стихотворения. Поэмы. Трагедия: В 2 кн. СПб., 1995б.
- Иванов Вяч.* О веселом ремесле и умном веселье // *Иванов Вяч.* Лик и личины России. Эстетика и литературная теория. М., 1995в.
- Иванов Вяч.* Взгляд Скрябина на искусство // *Иванов Вяч.* Лик и личины России. Эстетика и литературная теория. М., 1995г.
- Иванов Вяч.* Наш язык // *Иванов Вяч.* Лик и личины России. Эстетика и литературная теория. М., 1995д.
- Иванов Г.* Собр. соч.: В 3 т. М., 1994. Т. 2.
- Ильин И.* Аполлон и Дионис в творчестве Пушкина // *Пушкин в русской философской критике.* М., 1990.
- Ильин И. А.* Пророческое призвание Пушкина // *Речи о Пушкине. 1880–1960-е годы.* М., 1999.
- Кереньи К.* Античный поэт // *Мифология.* М., 2012. С. 215–220.
- Кереньи К.* Кора // *Кереньи К., Юнг К.-Г.* Душа и миф. Шесть архетипов. Киев: Гос. б-ка Украины для юношества, 1996.
- Кирпотин В. Я.* Разочарование и крушение Родиона Раскольникова. М., 1970.
- Козырев Б. М.* Мифологемы творчества Тютчева и ионийская натурфилософия: Из писем о Тютчеве // *Историко-филологические исследования: Сб. ст. памяти академика Н. И. Конрада.* М., 1974.
- Кондратьев А.* Сны. СПб., 1993.
- Кушнер А.* Ночная музыка. Л., 1991.
- Латышев В. В.* Очерк греческих древностей: богослужебные и сценические древности. СПб., 1997.
- Лосев А. Ф.* Античная музыкальная эстетика. М., 1960.

- Лосев А. Ф.* Примечания // Платон. Тимей. Собр. соч.: В 4 т. М., 1994. Т. 3.
- Лосев А. Ф.* Мифология греков и римлян. М.: Мысль, 1996.
- Лосев А. Ф.* Диалектика мифа. М., 2001.
- Лосская В.* Марина Цветаева в жизни. М., 1992.
- Лотман Ю.* Анализ поэтического текста. Л., 1972.
- Лотман Ю. М. Ф. И. Тютчев* // История русской литературы: В 4 т. М., 1982. Т. 3.
- Лотман Ю. М.* Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. Л., 1983.
- Лотман Ю. М.* Своеобразие художественного построения «Евгения Онегина» // Лотман Ю. М. В школе поэтического слова. М., 1988.
- Лотман Ю. М.* Избранные статьи: В 3 т. Таллинн, 1992. Т. 3.
- Маймин Е. А.* О русском романтизме. М., 1975.
- Маковельский А.* Софисты. Баку, 1940. Вып. 1.
- Мальчукова Т. Г.* Античные и христианские традиции в изображении человека и природы в творчестве А. С. Пушкина // Рецепция античного наследия в русской литературе XVIII–XIX вв.: Сб. ст. Петрозаводск, 2008.
- Мальчукова Т. Г.* Греческая классика и наша культура. Петрозаводск, 2005.
- Мандельштам О.* К статье «О природе слова» // Мандельштам О. Слово и культура. М., 1987а.
- Мандельштам О.* О природе слова // Мандельштам О. Слово и культура. М., 1987б.
- Мандельштам О.* Полн. собр. стихотворений. СПб., 1995.
- Мани Ю. В.* О жанре «Мертвых душ» Н. В. Гоголя // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. М., 1972. Т. 31, вып. 1.
- Маркович В. М.* Сон Татьяны в поэтической структуре «Евгения Онегина» // Пушкин и Лермонтов в истории русской литературы. СПб., 1997.
- Мережковский Дм.* Пушкин // Пушкин в русской философской критике. М., 1990.
- Михайлов А. В.* Из лекций. 23 ноября 1993 г. // Михайлов А. В. Обратный перевод. М., 2000.
- Михайловский Н. К.* О Тургеневе // Михайловский Н. К. Литературно-критические статьи. М., 1957.
- Михайловский Н. К.* Новь // Михайловский Н. К. Литературная критика и воспоминания. М., 1995.
- Мурьянов М. Ф.* О пушкинской «Вакхическое песне» // Мурьянов М. Ф. Пушкин и Германия. М., 1999.
- Набоков В.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1990.
- Надь Г.* Греческая мифология и поэтика. М., 2002.
- Н. В. Гоголь в письмах и воспоминаниях / Сост. Вас. Гиппиус. М., 1931.

- Непомнящий В. С.* Да, укрепимся. По прочтении книги // Речи о Пушкине. 1880–1960-е годы. М., 1999.
- Непомнящий В.* Пушкин. Избранные работы 1960-х – 1990-х гг.: В 2 кн. М., 2001. Кн. 1.
- Нильссон М.* Греческая народная религия. СПб., 1998.
- Ницше Ф.* Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2.
- Онианс Р.* На коленях богов. Истоки европейской мысли о душе, разуме, теле, времени, мире и судьбе. М., 1999.
- Ошеров С.* «Tristia» Мандельштама и античная культура // Мандельштам и античность. М., 1995.
- Павсаний.* Описание Эллады. М., 2002.
- Переписка Б. Пастернака. М., 1990.
- Пиндар.* Аргонавты // Пиндар. Вакхилид. Оды. Фрагменты. М., 1980.
- Платон.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1990–1994.
- Погорельцев В. Ф.* Проблема религиозности Ф. И. Тютчева // Вопросы философии. 2003. № 6. С. 136–141.
- Подворная А.* Мотивная структура лирики Ин. Анненского: Дис. ... канд. филол. наук. Омск, 2002.
- Позов А.* Метафизика Пушкина. М., 1999.
- Пропт В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. СПб., 1996.
- Пумпянский Л. В.* К истории русского классицизма (1923–1924) // Пумпянский Л. В. Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы. М., 2000.
- Пушкин А. С.* Письмо барону А. А. Дельвигу. Начало июня 1825 г. Михайловское // Пушкин А. С. Письма. М., Л., 1926. Т. 1: 1815–1825.
- Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. М., 1957–1958.
- Пушкин и мир античности: Материалы чтений в «Доме Лосева» (25–26 мая 1999 г.). М., 1999.
- Пушкин и античность. М., 2001. 140 с.
- Раскольников Ф.* Место античности в творчестве Пушкина // Русская литература. 1999. № 4. С. 3–25.
- Реале Дж., Антисери Д.* Западная философия от истоков до наших дней. Античность. СПб., 1994. Т. 1.
- Речи о Пушкине. 1880–1960-е годы. М., 1999.
- Р.-М. Рильке, Борис Пастернак, Марина Цветаева. Письма 1926 года. М., 1990.
- Санчурский Н. В.* Римские древности. М., 1991.
- Соловьев В. С.* Судьба Пушкина // Пушкин в русской философской критике. М., 1990.
- Сологуб Ф.* Стихотворения. Л., 1975.
- Софокл.* Драмы. Литературные памятники. М., 2000.
- Степун Ф. А.* Духовный облик Пушкина // Степун Федор. Встречи. М., 1998.

- Сумм Л. Одиссей многообразный // Новый мир. 2002. № 3.
- Тарковский Арс. Белый день. М., 1998.
- Тахо-Годи А. А. Эстетическо-жизненный смысл античной символики Пушкина // Писатель и жизнь. М., 1968. Вып. 5.
- Тахо-Годи А. А. Жанрово-стилевые типы пушкинской античности // Писатель и жизнь. М., 1971. Вып. 6.
- Тахо-Годи А. А. Жизнь как сценическая игра в представлении древних греков // Греческая культура в мифах, символах и терминах. СПб., 1999.
- Топоров В. Н. ΜΟΥΣΑΙ «Музы»: соображения об имени и предыстории образа (к оценке фракийского вклада) // Из работ московского семиотического круга. М.: Языки русской культуры, 1997.
- Тургенев И. С. Избр. произведения. М.; Л., 1946.
- Тютчев Ф. И. Полн. собр. стихотворений. Л., 1987.
- Уваров С. С. О греческой антологии. СПб., 1820.
- Успенская А. В. Античность в русской поэзии второй половины XIX века. СПб., 2005.
- Устинова В. А. Платон и Данте в художественном мире Вячеслава Иванова. Омск, 1998.
- Фомичев С. А. Поэзия Пушкина. Творческая эволюция. Л., 1986.
- Фрагменты ранних греческих философов / Изд. подгот. А. В. Лебедев. М., 1989. Ч. 1.
- Фрейберг Л. А. Тютчев и античность // Античность и современность. М., 1972.
- Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997.
- Фрейденберг О. Миф и литература древности. М., 1998.
- Хайдеггер М. Письмо о гуманизме / Пер. В. В. Бибихина // Хайдеггер М. Время и бытие. М., 1993.
- Ходасевич Вл. Стихотворения. М., 1989.
- Ходасевич Вл. Об Анненском // Ходасевич Вл. Коллеблюмый треножник. М.: Сов. писатель, 1991.
- Хюбнер К. Истина мифа. М., 1996.
- Цветаева М. Избранные произведения. М.; Л., 1965.
- Цветаева М. Стихотворения и поэмы. Л., 1990.
- Цветаева М. Об искусстве. М., 1991.
- Чанышев А. Н. Курс лекций по древней и средневековой философии. М., 1991.
- Чумаков Ю. Н. Из наблюдений над поэтикой «Евгения Онегина» // Стихотворная поэтика Пушкина. СПб., 1999а.
- Чумаков Ю. Н. Поэтика «Евгения Онегина» // Australian Slavonic and East European Studies. 1999б. Т. 13, № 1.
- Шварц Елена. Соч.: В 2 т. СПб., 2002. Т. 1.
- Швейцер В. Быт и бытие Марины Цветаевой. М., 1992.

- Шеллинг Фр.* Философия искусства. М., 1966.
Шеллинг Фр. Философия искусства. М.: Мысль, 1966.
Шенгели Г. Стихотворения // Ново-Басманная, 19. Литературное урочище. М., 1990.
Шестов Л. С. Соч.: В 2 т. М., 1993.
Шюре Э. Великие посвященные. М., 1990.
Элиаде М. Аспекты мифа. М., 1994.
Элиаде М., Кулиано И. Словарь религий, обрядов и верований. М., 1997.
Эрн Вл. Соч. М., 1991.
Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987.
Ярхо В. Н. Трагический театр Софокла // Софокл. Драмы. М., 1990.
Dante Alighieri. La Divina Commedia. Ferrari, 1966.
Ovidii. Fast, I. Lipsiae, 1932.
 Russian Text (19th Century) and Antiquity. Русский текст (19 век) и античность. Budapest; Tartu, 2008.
Vernant J.-P. Aspects Mythiques de la memoire en Grece // Journal de Psychologie. 1959.

Article metadata

Title: The problem of semiosis «hellenic» words in Russian literary classics

Author: A. A. Asoyan

Author's e-mail: asojan.aram@yandex.ru

Author affiliation: St.-Petersburg Humanitarian University of Trade Unions

Abstract: The article is devoted to the problems of reception and filiation of Hellenic literature in the Russian classics. The concepts of Ancient Greek antiquity and transformations of their forms in Pushkin, Gogol, Tyutchev, Dostoyevsky, Turgenev's, Vyach. Ivanov creative works as well as Annensky, A. Blok, Andrey Bely, O. Mandelstam, A. Akhmatova, M. Tsvetaeva, Al. Kondratyeva are studied. On the pages of the article the questions of semantics of Greek myth, mythorhetoric and mythopoetic figurativeness are learnt through the works of the Russian literary classics, the message generating models of reception of antique literature which gave a new life to Pushkin metaphors and archetypical intuition of the author of «Onegin», to the choral beginning of the Gogol comedy and the epos «Dead souls», F. Dostoyevsky's novel tragedy and a catharsis in the «Crime and punishment». The author of the article asks questions about semantics of the «mysterious» poem of Tyrgenev «Two voices» and about the movement of an esthetic position of the poet from Rome to Athens, about the various existential and ontology content of orphic motives in creativity of symbolists and acmeists, about problems of unity in their poetry of topics of death and love, Eros and creativity, transformation of mythology of avatar,

katabasis into the hell and the chthonian nature of inspiration, and also about myth's emblems, about Orpheus and Eurydice and connotations of the myth in Hristology, ideas of Jung's deep psychology, and the concepts of Dionysian and Apollonic music of F. Nietzsche, along with ideas of French gender sociology, about soteriological mission of males and psyche emotional role of women. Thus the Russian literary classics appears to be not as obvious, but unconditional «palimpsestion (biblion)» of the Hellenic word.

Key terms: the Hellenic forms, the Russian classics, reception, a filiation, an archetypal matrix, a paradigm, universals, a culture plot, construct text, the conceptual character, a paraphrase, typological overlapping, signifier – signified.

Reference literature (in transliteration):

Ahmatova A. Stihotvorenija i pojemy. L., 1976.

Ahutin V. A. Otkrytie soznaniya. Drevnegrecheskaja tragedija i filosofija // Tjazhba o bytii. Sbornik filosofskih rabot. M., 1997.

Akimova L. I. Tanec zhizni (Antichnost' i Pussen) // Zhertvoprinoshenie. Ritual v iskusstve i kul'ture ot drevnosti do nashih dnei. M., 2000.

Akimova L. I., Kifishin A. G. Apollon i sireny (O ritual'noj specifike Del'f) // Zhertvoprinoshenie. Ritual v iskusstve i kul'ture ot drevnosti do nashih dnei. M., 2000.

Aksakov I. S. Rech' 8 ijunja 1880 g. // Rechi o Pushkine. 1880–1960-e gody. M., 1999.

Aksakov K. S. Neskol'ko slov o pojeme Gogolja: Pohozhdenija Chichikova, ili Mertvyje dushi // Aksakov K. C., Aksakov I. S. Literaturnaja kritika. M., 1991a.

Aksakov K. S. Objasnenie po povodu recenzii V. G. Belinskogo na «Neskol'ko slov o pojeme Gogolja» // Aksakov K. C., Aksakov I. S. Literaturnaja kritika. M., 1991b.

Annenkov P. V. Literaturnye vospominanija. M., 1960.

Annenskij I. Chto takoe poezija // Annenskij I. Knigi otrazhenij. M., 1979a.

Annenskij I. Istorija antichnoj dramy. SPb., 2003.

Annenskij I. Knigi otrazhenij. M., 1979g.

Annenskij I. Pushkin i Carskoe Selo // Rechi o Pushkine. 1880–1960-e gody. M., 1999.

Annenskij I. Simvoly krasoty // Annenskij I. Knigi otrazhenij. M., 1979b.

Annenskij I. Vlast' t'my // Annenskij I. Knigi otrazhenij. M., 1979v.

Annenskij I. Stihotvorenija i tragedii. L.: Sov. pisatel', 1990.

Antichnost' i Serebrjanyj vek. K 85-letiju A. A. Taho-Godi. M., 2010.

Antonij (Hrapovickij), episkop. Slovo pered panihidoj o Pushkine, skazanoe v Kazanskom universitete 26 maja 1899 g. // Rechi o Pushkine. 1880–1960-e go-dy. M., 1999.

Asojan A. A. Antichnye i srednevekoveye preteksty «Slova» N. Gumileva // Antichnyj vestnik. Almaty, 2007a. Vyp. 4. S. 27–36.

- Asojan A. A.* Orficheskaia tema v kul'ture Serebrjanogo veka // Voprosy literatury. 2005a. Ijul'-avgust.
- Asojan A. A.* Orficheskie motivy v russkoj poezii HH veka // Russkaja literatura XX–XXI vv.: napravlenija i techenija. Ekaterinburg, 2002b.
- Asojan A. A.* Orficheskij sjuzhet v «Evgenii Onegine» // Moskovskij pushkinist. M., 2005b. Vyp. 11.
- Asojan A. A.* Semiotika mifa ob Orfee i Jevridike // Zvuchashhie smysly. Kul'turologija HH vek: Al'manah. SPb., 2007b.
- Asojan A. A.* Vjacheslav Ivanov i orficheskaia tema v kul'ture Serebrjanogo veka // Vjacheslav Ivanov – Peterburg – mirovaja kul'tura: Materialy mezhdunar. nauch. konf. Tomsk; SPb., 2002a.
- Asojan Ju., Malafeev A.* Otkrytie idei kul'tury. Opyt russkoj kul'turologii serediny XIX i nachala XX vekov. M., 2000.
- Averincev S. S.* Sofija-Logos. Slovar'. Kiev: Duh i litera, 2006.
- Bahtin M. M.* K metodologii gumanitarnyh nauk // Bahtin M. M. Jestetika slovesnogo tvorcestva. M., 1979.
- Bahtin M. M.* Zametki // Bahtin M. M. Sobr. soch. M., 1996. T. 5.
- Belinskij V. G.* Sochinenija Aleksandra Pushkina. Stat'ja devjataja, vos'maja // Belinskij V. G. Sobr. soch.: V 9 t. M., 1976–1982. T. 6.
- Belyj A.* Lug zelenyj // Belyj A. Kritika. Jestetika. Teorija simvolizma. M., 1994b. T. 1.
- Belyj A.* Orfej // Trudy i dni. 1912. № 1.
- Belyj A.* Pesn' zhizni // Belyj A. Kritika. Jestetika. Teorija simvolizma. M., 1994a. T. 2.
- Belyj A.* Rudol'f Shtejner i Gete v mirovozzrenii sovremennosti. M., 1917.
- Ben'jamin V. Teorija iskusstva rannih romantikov i Gete // Logos. 1993. № 4.
- Benn G. Doricheskij mir // Benn G. Dvojnaja zhizn'. M., 2011.
- Benvenist Je.* Slovar' indoevropskikh social'nyh terminov. M., 1995.
- Berdjaev N. A. Smysl istorii. M., 1990.
- Biblioteka A. S. Pushkina. Bibliograficheskoe opisanie B. L. Modzalevskogo. M., 1988.
- Blansho M. Neopisuemoe soobshhestvo. M., 1998.
- Blok A. A.* Poln. sobr. soch.: V 20 t. M., 1997.
- Blok A. A.* Sobr. soch.: V 8 t. M.; L., 1962.
- Blok A., Belyj A.* Perepiska. Letopisi Gos. lit. muzeja. M., 1940. Kn. 7.
- Bocharov S. G.* O real'nom i vozmozhnom v sjuzhete «Evgenija Onegina» // Dina-micheskaja pojetika. Ot zamysla k voploshheniju. M., 1990.
- Bondi S. M.* Pushkin i russkij gekzametn // Bondi S. M. O Pushkine. Stat'i i issledovanija. M., 1983. S. 307–370.
- Brjusov V.* Cobr. soch.: V 7 t. M., 1975.
- Brodskij I.* Devjanosto let spustja. Jesse // Zvezda. 1997. № 1.
- Brodskij I.* Izbrannye stihotvorenija. 1957–1992. M., 1994.

- Chanyshev A. N.* Kurs lekcij po drevnej i srednevekovoj filosofii. M., 1991.
- Chumakov Ju. N.* Iz nabljudenij nad pojetikoj «Evgenija Onegina» // Stihotvornaja pojetika Pushkina. SPb., 1999a.
- Chumakov Ju. N.* Pojetika «Evgenija Onegina» // Australian Slavonic and East European Studies. 1999b. T. 13, № 1.
- Cvetaeva M.* Izbrannye proizvedenija. M.; L., 1965.
- Cvetaeva M.* Ob iskusstve. M., 1991.
- Cvetaeva M.* Stihotvorenija i pojemy. L., 1990.
- Dante Alighieri.* La Divina Commedia. Ferrari, 1966.
- Dante Alighieri.* Novaja Zhizn' // Dante Alig'eri. Malye proizvedenija. M., 1968.
- De Sanktis F.* Istorija ital'janskoj literatury: V 2 t. M.: Izd-vo inostr. lit., 1961. T. 1.
- D'jakonov M.* Vvedenie // Mifologija drevnego mira. M., 1977.
- Dodds E. R.* Greki i irracional'noe. M.; SPb., 2000.
- Dostoevskij M. F.* Pis'ma: V 4 t. / Pod red. A. S. Dolinina. L.; M., 1928. T. 1.
- Druzhnikov Ju.* Uznik Rossii. Po sledam neizvestnogo Pushkina. Roman-issledovanie v treh hronikah. M., 2012.
- Eliade M.* Aspekty mifa. M., 1994.
- Eliade M., Kuliano I.* Slovar' religij, obrjadov i verovanij. M., 1997.
- Esaulov I. A.* «Vnutrennij jellinizm» Osipa Mandel'shtama i russkaja ideja Serebrjanogo veka // Antichnost' i kul'tura Serebrjanogo veka. M., 2010.
- Fomichev S. A.* Pojezija Pushkina. Tvorcheskaja jevoljucija. L., 1986.
- Fragmenty rannih grecheskih filosofov / Izd. podgot. A. V. Lebedev. M., 1989. Ch. 1.
- Frejberg L. A.* Tjutchev i antichnost' // Antichnost' i sovremennost'. M., 1972.
- Frejdenberg O. M.* Pojetika sjuzheta i zhanra. M., 1997.
- Frejdenberg O.* Mif i literatura drevnosti. M., 1998.
- Gal'ceva R.* Na podstupah k teme // Pozov Avraam. Metafizika Pushkina. M., 1998.
- Gasparov B. I.* Russkaja Grecija, russkij Rim // Christianity and the Eastern Slavs. Berkeley; Los Angeles; London, 1994. Vol. 2: Russian Culture in Modern Times. P. 245–287.
- Gershenson M.* Mudrost' Pushkina // Pushkin v russkoj filosofskoj kritike. M., 1990.
- Gesiod.* Teogonija (O proishozhdenii bogov) / Per. V. V. Veresaeva. M., 1990.
- Gete I.-V.* Ob iskusstve. M., 1975.
- Gindin L. A., Cymburskij V. L.* Gomer i istorija vostochnogo Sredizemnomor'ja. M., 1996.
- Ginzburg L.* O lirike. L.: Sov. pisatel', 1974.
- Gogol' N. V.* Poln. sobr. soch.: V 14 t. M., 1937–1952.

- Gogol' N. V.* Sobr. hud. proizvedenij: V 5 t. M., 1952.
Gogol' N. V. Sobr. soch.: V 6 t. M., 1959.
Grejvs R. Mify Drevnej Grecii: Per. s angl. M., 1992.
Gumilev L. Poiski Jevridiki // Novyj mir. 1994. № 7.
Gumilev N. S. Rec. na «Kamen'» // Mandel'shtam O. Kamen'. L., 1990.
Hajdegger M. Pis'mo o gumanizme / Per. V. V. Bibihina // Hajdegger M. Vremja i bytie. M., 1993.
Hegel G. V. F. Filosofija istorii. SPb., 1993.
Hegel G. V. F. Lekcii po jestetike. SPb., 2007.
Hjubner K. Istina mifa. M., 1996.
Hodasevich Vl. Ob Annenskom // Hodasevich Vl. Koleblemyj trenozhnik. M.: Sov. pisatel', 1991.
Hodasevich Vl. Stihotvorenija. M., 1989.
Homer. Iliada / Per. s dr.-gr. N. I. Gnedicha. M., L., 1935.
Il'in I. A. Prorocheskoe prizvanie Pushkina // Rechi o Pushkine. 1880–1960-e gody. M., 1999.
Il'in I. Apollon i Dionis v tvorchestve Pushkina // Pushkin v russkoj filosofskoj kritike. M., 1990.
Ivanov G. Sobr. soch.: V 3 t. M., 1994. T. 2.
Ivanov Vjach. «Revizor» Gogolja i komedii Aristofana // Ivanov Vjach. Sobr. soch.: V 4 t. Brjussel', 1987. T. 4.
Ivanov Vjach. Borozdy i mezhi. SPb., 1916.
Ivanov Vjach. Dionis i pradionisijstvo. SPb., 1994a.
Ivanov Vjach. Dostoevskij i roman-tragedija // Ivanov Vjach. Rodnoe i vselenskoe. M., 1994v.
Ivanov Vjach. Dva majaka // Ivanov Vjach. Lik i lichiny Rossii. Jestetika i lite-raturnaja teorija. M., 1995a.
Ivanov Vjach. Dve stihii v sovremennom simvolizme // Ivanov Vjach. Rodnoe i vselenskoe. M., 1994g.
Ivanov Vjach. Jellinskaja religija stradajushhego boga // Jeshil. Tragedii. M., 1989.
Ivanov Vjach. Kop'e Afiny / Po zvezdam. SPb.: Ory, 1909.
Ivanov Vjach. Nash jazyk // Ivanov Vjach. Lik i lichiny Rossii. Jestetika i lite-raturnaja teorija. M., 1995d.
Ivanov Vjach. O nishozhdenii. Vozvyshennoe, prekrasnoe, haoticheskoe – triada jesteticheskikh nachal (Posvjashhaetsja Andreju Belomu) // Vesj. 1905. № 5.
Ivanov Vjach. O poezii Innokentija Annenskogo // Ivanov Vjach. Rodnoe i vse-lenskoe. M., 1994d.
Ivanov Vjach. O veselom remesle i umnom vesel'e // Ivanov Vjach. Lik i lichiny Rossii. Jestetika i literaturnaja teorija. M., 1995v.
Ivanov Vjach. Orfej // Trudy i dni. 1912. № 1.
Ivanov Vjach. Prometej. Tragedija. Pb.: Alkonost, 1919.

- Ivanov Vjach.* Religioznoe delo Vladimira Solov'eva // *Ivanov Vjach.* Rodnoe i vselenskoe. M., 1994b.
- Ivanov Vjach.* Sobr. soch.: V 4 t. Brjussel', 1971–1987.
- Ivanov Vjach.* Sobr. soch.: V 4 t. Brjussel': Foyer Oriental Chreien, 1974. T. 2.
- Ivanov Vjach.* Stihotvorenija. Pojemy. Tragedija: V 2 kn. SPb., 1995b.
- Ivanov Vjach.* Vzgljad Skrjabina na iskusstvo // *Ivanov Vjach.* Lik i lichiny Rossii. Jestetika i literaturnaja teorija. M., 1995g.
- Jakobson R.* Raboty po pojetike. M., 1987.
- Jarho V. N.* Tragicheskij teatr Sofokla // *Sofokl. Dramy.* M., 1990.
- Jern Vl.* Soch. M., 1991.
- Keren'i K.* Antichnyj pojet // *Mifologija.* M., 2012. S. 215–220.
- Keren'i K.* Kora // *Keren'i K., Jung K.-G.* Dusha i mif. Shest' arhetipov. Kiev: Gos. b-ka Ukrainy dlja junoshestva, 1996.
- Kirpotin V. Ja.* Razocharovanie i krushenie Rodiona Raskol'nikova. M., 1970.
- Kondrat'ev A.* Sny. SPb., 1993.
- Kozyrev B. M.* Mifologemy tvorчества Tjutcheva i ionijskaja naturfilosofija: Iz pisem o Tjutcheve // *Istoriko-filologicheskie issledovanija:* Sb. st. pamjati akademika N. I. Konrada. M., 1974.
- Kushner A.* Nochnaja muzyka. L., 1991.
- Latyshev V. V.* Oчерk grecheskih drevnostej: bogoslužebnye i scenicheskie drevnosti. SPb., 1997.
- Losev A. F.* Antichnaja muzykal'naja jestetika. M., 1960.
- Losev A. F.* Dialektika mifa. M., 2001.
- Losev A. F.* Mifologija grekov i rimljan. M.: Mysl', 1996.
- Losev A. F.* Primechanija // *Platon. Timej.* Sobr. soch.: V 4 t. M., 1994. T. 3.
- Losskaja V.* Marina Cvetaeva v zhizni. M., 1992.
- Lotman Ju.* Analiz pojeticheskogo teksta. L., 1972.
- Lotman Ju. M. F. I.* Tjutchev // *Istorija russkoj literatury:* V 4 t. M., 1982. T. 3.
- Lotman Ju. M.* Izbrannye stat'i: V 3 t. Tallinn, 1992. T. 3.
- Lotman Ju. M.* Roman A. S. Pushkina «Evgenij Onegin»: Kommentarij. L., 1983.
- Lotman Ju. M.* Svoeobrazie hudozhestvennogo postroenija «Evgenija Onegina» // *Lotman Ju. M.* V shkole pojeticheskogo slova. M., 1988.
- Majmin E. A.* O russkom romantizme. M., 1975.
- Makovel'skij A.* Sofisty. Baku, 1940. Vyp. 1.
- Mal'chukova T. G.* Antichnye i hristianskie tradicii v izobrazhenii cheloveka i prirody v tvorčestve A. S. Pushkina // *Recepcija antichnogo nasledija v russkoj literature HVIII–XIX vv.:* Sb. st. Petrozavodsk, 2008.
- Mal'chukova T. G.* Grecheskaja klassika i nasha kul'tura. Petrozavodsk, 2005.
- Mandel'shtam O.* K stat'e «O prirode slova» // *Mandel'shtam O.* Slovo i kul'tura. M., 1987a.

- Mandel'shtam O.* O prirode slova // Mandel'shtam O. Slovo i kul'tura. M., 1987b.
- Mandel'shtam O.* Poln. sobr. stihotvorenij. SPb., 1995.
- Mann Ju. V.* O zhanre «Mertyyh dush» N. V. Gogolja // Izv. AN SSSR. Ser. lit. i jaz. M., 1972. T. 31, vyp. 1.
- Markovich V. M.* Son Tat'jany v pojeticheskoj strukture «Evgenija Onegina» // Pushkin i Lermontov v istorii ruskoj literatury. SPb., 1997.
- Merezhkovskij Dm.* Pushkin // Pushkin v ruskoj filosofskoj kritike. M., 1990.
- Mihajlov A. V.* Iz lekcij. 23 nojabrja 1993 g. // Mihajlov A. V. Obratnyj perevod. M., 2000.
- Mihajlovskij N. K.* Nov' // Mihajlovskij N. K. Literaturnaja kritika i vospominanija. M., 1995.
- Mihajlovskij N. K.* O Turgeneve // Mihajlovskij N. K. Literaturno-kriticheskie stat'i. M., 1957.
- Mur'janov M. F.* O pushkinskoj «Vakhicheskoe pesne» // Mur'janov M. F. Pushkin i Germanija. M., 1999.
- N. V. Gogol' v pis'mah i vospominanijah / Cost. Vas. Gippius. M., 1931.
- Nabokov V.* Sobr. soch.: V 4 t. M., 1990.
- Nad' G.* Grecheskaja mifologija i pojetika. M., 2002.
- Nepomnjashhij V.* Pushkin. Izbrannye raboty 1960-h – 1990-h gg.: V 2 kn. M., 2001. Kn. 1.
- Nepomnjashhij V. S.* Da, ukrepimsja. Po prochtenii knigi // Rechi o Pushkine. 1880–1960-e gody. M., 1999.
- Nietzsche F.* Soch.: V 2 t. M., 1990. T. 2.
- Nil'sson M.* Grecheskaja narodnaja religija. SPb., 1998.
- Onians R.* Na kolenjah bogov. Istoki evropejskoj mysli o dushe, razume, tele, vremeni, mire i sud'be. M., 1999.
- Osherov S.* «Tristia» Mandel'shtama i antichnaja kul'tura // Mandel'shtam i antichnost'. M., 1995.
- Ovidii.* Fast, I. Lipsiae, 1932.
- Pavsanij.* Opisanie Jellady. M., 2002.
- Perepiska B. Pasternaka. M., 1990.
- Pindar.* Argonavty // Pindar. Vakhilid. Ody. Fragmenty. M., 1980.
- Plato.* Sobr. soch.: V 4 t. M., 1990–1994.
- Podvornaja A.* Motivnaja struktura liriki In. Annenskogo: Dis. ... kand. filol. nauk. Omsk, 2002.
- Pogorel'cev V. F.* Problema religioznosti F. I. Tjutcheva // Voprosy filosofii. 2003. № 6. S. 136–141.
- Pozov A.* Metafizika Pushkina. M., 1999.
- Propp V. Ja.* Istoricheskie korni volshebnoj skazki. SPb., 1996.

- Pumpjanskij L. V.* K istorii russkogo klassicizma (1923–1924) // Pumpjanskij L. V. Klassicheskaja tradicija: Sobranie trudov po istorii russkoj literatury. M., 2000.
- Pushkin A. S.* Pis'mo baronu A. A. Del'vigu. Nachalo ijunja 1825 g. Mihajlovskoe // Pushkin A. S. Pis'ma. M., L., 1926. T. 1: 1815–1825.
- Pushkin A. S.* Poln. sobr. soch.: V 10 t. M., 1957–1958.
- Pushkin i antichnost'. M., 2001. 140 s.
- Pushkin i mir antichnosti: Materialy chtenij v «Dome Loseva» (25–26 maja 1999 g.). M., 1999.
- R.-M. Rilke, Boris Pasternak, Marina Cvetaeva. Pis'ma 1926 goda. M., 1990.
- Raskol'nikov F.* Mesto antichnosti v tvorcestve Pushkina // Russkaja literatura. 1999. № 4. S. 3–25.
- Reale G., Antiseri D.* Zapadnaja filosofija ot istokov do nashih dnei. Antichnost'. SPb., 1994. T. 1.
- Rechi o Pushkine. 1880–1960-e gody. M., 1999.
- Russian Text (19th Century) and Antiquity. Russkij tekst (19 vek) i antichnost'. Budapest; Tartu, 2008.
- Sanchurskij N. V.* Rimskie drevnosti. M., 1991.
- Shelling Fr. Filosofija iskusstva. M., 1966.
- Shelling Fr. Filosofija iskusstva. M.: Mysl', 1966.
- Shengeli G. Stihotvorenija // Novo-Basmannaja, 19. Literaturnoe urochishhe. M., 1990.
- Shestov L. S.* Soch.: V 2 t. M., 1993.
- Shjure Je.* Velikie posvjashhennye. M., 1990.
- Shvarc Elena. Soch.: V 2 t. SPb., 2002. T. 1.
- Shvejcer V. Byt i bytie Mariny Cvetaevoj. M., 1992.
- Sologub F.* Stihotvorenija. L., 1975.
- Solov'ev V. S.* Sud'ba Pushkina // Pushkin v russkoj filosofskoj kritike. M., 1990.
- Sophocles.* Dramy. Literaturnye pamjatniki. M., 2990.
- Stepun F. A.* Duhovnyj oblik Pushkina // Stepun Fedor. Vstrechi. M., 1998.
- Summ L.* Odissej mnogoobraznyj // Novyj mir. 2002. № 3.
- Taho-Godi A. A.* Jesteticheskoe-zhiznennyj smysl antichnoj simboliki Pushkina // Pisatel' i zhizn'. M., 1968. Vyp. 5.
- Taho-Godi A. A.* Zhanrovo-stilevyje tipy pushkinskoj antichnosti // Pisatel' i zhizn'. M., 1971. Vyp. 6.
- Taho-Godi A. A.* Zhizn' kak scenicheskaja igra v predstavlenii drevnih grekov // Grecheskaja kul'tura v mifah, simbolah i terminah. SPb., 1999.
- Tarkovskij Ars.* Belyj den'. M., 1998.
- Tjutchev F. I.* Poln. sobr. stihotvorenij. L., 1987.

Toporov V. N. MOYZAI «Muzy»: soobrazhenija ob imeni i predystorii obraza (k ocenke frakijskogo vklada) // Iz rabot moskovskogo semioticheskogo kruga. M.: Jazyki russskoj kul'tury, 1997.

Turgenev I. S. Izbr. proizvedenija. M.; L., 1946.

Uspenskaja A. V. Antichnost' v russskoj poezii vtoroj poloviny XIX veka. SPb., 2005.

Ustinova V. A. Platon i Dante v hudozhestvennom mire Vjacheslava Ivanova. Omsk, 1998.

Uvarov S. S. O grecheskoj antologii. SPb., 1820.

Vaginov K. Kozlinaja pesn'. Romany. M., 1992.

Vaginov K. Opyty soedinenija slov posredstvom ritma. M., 1991.

Vasil'eva T. Put' k Platonu. Ljubov' k mudrosti ili mudrost' ljubvi. M.: Logos, Progress-Tradicija, 1999.

Vasil'eva T. V. Kommentarii k kursu istorii antichnoj filosofii. M., 2002.

Vejl' S. «Iliada», ili Pojema o Sile // Novyj mir. 1996. № 6.

Verhejl K. Tragizm v lirike Annenskogo // Innokentij Annenskij i russskaja kul'tura HH veka. SPb., 1996.

Vernan Zh.-P. Indija, Mesopotamija, Grecija: tri ideologii smerti // NLO. 1998. № 33.

Vernant J.-P. Aspects Mythiques de la memoire en Grece // Journal de Psychologie. 1959.

Voloshin M. Pis'mo k S. K. Makovskomu // Ezhegodnik Rukopisnogo otdela Pushkinskogo Doma na 1976 g. L., 1978.

Voloshin M. Stihotvorenija i pojemy. M., 1995.

Voloshin M. Teatr i snovidenie // Voloshin M. Liki tvorcestva. M., 1988.

Zelinskij F. F. Iz zhizni idej: V 2 t. SPb., 1995.