

ПОЭТИКА И СЕМАНТИКА

А.А. АСОЯН

Омский педагогический университет

ОРФИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ XX ВЕКА

В статье исследуется актуализация разных смысловых потенциалов античного мифа об Орфее в поэзии XX века, вариативность истолкований важнейших мотивов мифа (например, запрета на оглядку, «двуликость» Орфея и др.) в соответствии с поэтической индивидуальностью разных авторов (М. Цветаева, В. Брюсов, В. Иванов, А. Белый, Б. Лившиц, О. Мандельштам). Поэтическая и философская рефлексия мифа об Орфее и Эвридике соотносится с проблемой поэта и поэзии в XX столетии.

Античный мир, говорил И. Анненский, не только определяет материал, но и формы нашей творческой мысли. Справедливость этого замечания подтверждается поэтической и философской рефлексией мифа об Орфее и Эвридике в русской литературе. Миф, как дельфийский оракул, не изъясняет, не указывает, а знаменует. Одно из знамений орфического мифа связано с космогонией, ибо архетипом мифа всегда оказывается некое космогоническое событие. «Космогония, — писал М. Элиаде, — является образцовой моделью всякого созидания»¹.

Греческая космогония направлена на окончательное отделение небесного начала от хтонического. Рождение Афины из головы Зевса символизирует завершение этого процесса. Но миф об Орфее и Эвридике, вернее, катабазис Орфея означает попытку задержать дехтонизацию, и запрет Орфею оборачиваться предстает в этом свете как желание богов предупредить гибельный для поэта поступок, так как увидеть мертвое лицо Эвридики — то же самое, что встретить взгляд Горгоны-Медузы. «Усопших образ тем страшней, чем в жизни был милей для нас», — писал Ф. Тютчев.

В результате, исчезновение Эвридики могло быть вызвано ее стремлением спасти Орфея. Таким образом, в Эвридике угадывается

¹ Элиаде М. Священное и мирское. М., 1994. С. 56.

не только страдательное, но и активное начало. Оно совершенно очевидно в героине стихотворения М. Цветаевой «Эвридика — Орфею». Но смысл цветаевских стихов определяется не столько мифологическим планом, сколько особенностями личности Марины и ее экзистенциальным самоопределением, то есть самосознанием поэта, в котором интенции духа оказываются сильнее женской страсти. Вот почему ключевыми стихами становятся строки:

Не надо Орфею сходить к Эвридике
И братьям тревожить сестер²

С божьим даром поэта, «С бессмертия змеиным укусом Кончается женская страсть»³. Для Цветаевой пути любви — «топография духа», а не «география встреч». На приоритет в ее психике духовного, «мужского» обратил внимание А. Кушнер, откликнувшись на слова поэтессы в письме к Б. Пастернаку: «Я бы Орфею сумела внушить: не оглядывайся!»⁴:

О да, она могла б внушить Орфею
В тревоге не оглядываться... С ней,
Германию любившей и Вандео,
Не страшен был бы путь в стране теней⁵

Но вернемся к мифу. В эссе «Девяносто лет спустя», посвященном стихотворению Рильке «Орфей. Эвридика. Гермес», И. Бродский, размышляя над стихами австрийского поэта, задается вопросом, кто предопределяет трагическую судьбу влюбленных. Он полагает, что древние знали ответ и наверняка сказали бы: «Хронос».

Архаические представления о времени связаны в истории греческой культуры с именами Гомера и Гесиода. «Теогония» призвана выявить генезисно-динамический характер бытия. В мире же другого поэта, Гомера, царит регулярный циклический ритм, и фиаско Орфея может рассматриваться как преодоление идеи вечного возвращения, идеи метемпсихоза и родового сознания, так как именно род не знает смерти. Такая интерпретация орфической трагедии была близка Вал. Брюсову. Его стихотворение «Орфей и Эвридика» написано в форме диалога, и уже в первой реплике героя есть аллюзия на мифологическую доктрину «вечного возврата»:

² *Цветаева М.* Избранные произведения. М.-Л., 1965. С. 231.

³ Там же.

⁴ *Райнер-Мария Рильке.* Б. Пастернак. М. Цветаева. Письма 1926 года. С. 118.

⁵ *Кушнер А.* Ночная музыка. Л., 1991. С. 28.

Орфей: Слышу, слышу шаг твой нежный,
Шаг твой слышу за собой.
Мы идем тропой мятежной,
К жизни мертвенной стопой.⁶

Обычное течение бытия — от жизни — к смерти. Орфей надеется на реализацию иного направления. Это значит, что Брюсов культивировал особый вектор жизненного и творческого процесса: от смерти — к жизни. Для него, как и немецких романтиков, например, Новалиса, смерть — романтизированный принцип жизни: жизнь усиливается посредством смерти. Не даром Брюсову принадлежат экстатические стихи, провозглашающие союз поэта с Князем Тьмы:

Но последний царь Вселенной
Сумрак, сумрак — за меня!⁷

В орфических строфах Брюсова нашли отражения глубинные интуиции единства Эроса и Танатоса, которые рождены еще на заре античности. «Смерть и любовь, — писал Ж.-П. Вернан, — воспринимались греками как две стороны одной и той же силы»⁸. Добавим, с точки зрения архаического ритуала смысл дара и умершему и божеству состоит в том, что поддержание жизни происходит через смерть⁹. Видимо, Платон помнил об этом, когда укорял Орфея в изнеженности, неспособности повторить подвиг Алкестиды, спасшей своего мужа добровольной жертвой Аиду¹⁰.

Вопреки Брюсову, Вяч. Иванов полагал, что Орфей — земная ипостась Аполлона и Диониса¹¹. Подобная «двуликость» Орфея актуализировала представление о женско-мужской природе легендарного лирика, ибо дионисическое — «женское» в человеке, аполлоническое — «мужское»; олицетворение женственного в психике мужчины — не что иное, как «анима».

Анима — это «женщина внутри». Она обладает свойством проекции и тем самым ищет узнавания в женском образе, внешнем по отношению к себе. В психоаналитическом плане Эвридика — анима Ор-

⁶ Брюсов Вал. Собр. соч. В 7 т. Т. 1. М., 1973. С. 385.

⁷ Там же. С. 389.

⁸ Vernand J.-P. Feminine figures of death in Greece // *Diacritics*. Ithaca, 1986. V. XVI. P. 54.

⁹ См. об этом: Семина К.А. О феномене греческого храма // *Вестник Древней истории*. 1996. № 4. С. 127

¹⁰ Платон. Пир. 178 д.

¹¹ Иванов Вяч. Орфей // *Труды и дни*. 1912. № 1. С. 63. Об орфических мотивах у В. Иванова и др. поэтов Серебряного века см.: Юрьева З. Миф об Орфее в творчестве А. Белого, А. Блока и Вяч. Иванова // *American International Congress of Slavists*, ed V. Terras Columbia-Ohio, 1978. P. 789-794.

фея. Такой она предстает в «Поисках Эвридики» Л. Гумилева, «лирических мемуарах», посланных с фронта Э. Герштейн:

Я был один под вечной вьюгой —
Лишь с той одной наедине,
Что век была моей подругой,
И лишь она сказала мне:
«Зачем нам трудиться да раниться
Бесплотно, среди темноты?
Сегодня твоя бесприданница
Домой захотела, как ты.
Там ветер бредет под каналами
И с моря несет аромат.
В воде, под мостами горбатыми,
Как змеи плывут фонари,
С драконами схожи пернатыми
На вздыблиных конях цари».
И сердце, как прежде дурманится,
И жизнь весела и легка.
Со мною моя бесприданница —
Судьба, и душа, и тоска».¹²

Подобный поворот «орфической» темы исключительно интересен в «Стихах к Блоку» Цветаевой, где она указала на глубинную причину трагической кончины поэта :

Пустые глазницы :
Мертво и светло
Сновидца, всевидца
Пустое стекло.
Не ты ли
Ее шелестящей хламиды
Не вынес
Обратным ущельем Аида?
Не эта ль,
Серебряным звоном полна,
Вдоль сонного Гебра
Плыла голова?¹³

Стихи ассоциируются с мыслью Блока, высказанной в программной статье «О современном состоянии русского символизма»: «Искусство есть Ад...»¹⁴. Обладательница «шелестящей хламиды» предстает Эвридикой, душой Блока, не сумевшей найти обратный путь из ада Страшного мира. Вместе с тем для цветаевской трактовки блоковской смерти чрезвычайно важен мотив отрубленной головы, указующей не только на миф о растерзании менадами Орфея, а шире — оргиастиче-

¹² Гумилев Л.Н. Поиски Эвридики // Новый мир. 1994. № 7. С. 86.

¹³ Цветаева М. Указ. соч. С. 122.

¹⁴ Блок А.А. Собр. соч. В 8 т. Т.5. М.-Л., 1962. С. 433.

ские культы Средиземноморья¹⁵, но и роль Астарты в судьбе поэта, затмившей на время лик Прекрасной Дамы, Софии. В одном из стихотворений, которое Блок относил к группе сочинений, полных «разнородных предчувствий», сливающихся в «холодный и личный ужас»¹⁶, он писал:

Ты, Орфей, потерял невесту,-
Кто шепнул тебе: «Оглянись»...?¹⁷

Но почему же «Искусство есть Ад»? Вероятно, художник не мыслит без внимания к недрам человеческого существования и к той бездне, которая открывается в самом человеке: «широк, слишком широк человек, надо бы сузить». Но заглянуть в бездны и не погибнуть в них может только тот, кто верит в преображающую силу искусства, в преодоление хлябей самой силой творчества. Об этом «Баллада» Вл. Ходасевича, где искусство претворяет и самого стихотворца:

И музыка, музыка, музыка
Вплетается в пенье мое,
И узкое, узкое, узкое
Пронзает меня лезвие.
Я сам над собой вырастаю,
Над мертвым встаю бытием,
Стопами в подземное пламя,
В текущие звезды челом.
И вижу большими глазами —
Глазами, быть может, змеи, —
Как пению дикому внемлют
Несчастные вещи мои.
И в плавный вращательный танец
Вся комната мерно идет,
И кто-то тяжелую лиру
Мне в руки сквозь ветер дает.
И нет штукатурного неба
И солнца в шестнадцать свечей:
На гладкие черные скалы
Стопы опирает — Орфей.¹⁸

Во втором черновике «Баллады», вызвавшей полемический отклик Г. Иванова — «И пора бы понять, что поэт не Орфей»¹⁹, — пред-

¹⁵ См.: *Иванов Вяч.* Дионис и прадионисийство. СПб., 1994. О фаллической символике плавающей головы. С. 132-133.

¹⁶ *Блок А.А.* Полн. собр. соч. и писем. В 20 т. Т. 1. М., 1997. С. 562.

¹⁷ Там же. С. 131

¹⁸ *Ходасевич Вл.* Стихотворения. Л., 1989. С. 152-153. Об орфических мотивах у Ходасевича см.: *Gobler Frank.* Vladislav F. Chodasevis. Dualitch u. Distanz als Grundzuge seiner Lyric. Munchen, 1988. P. 109-113.

¹⁹ *Иванов Г.* Собр. соч.: В 3 т. Т.2. М., 1994. С. 493.

полагалось продолжение. В дополнительной строфе теургическое начало орфической музыки, о котором во времена поздней античности писали как о способности Орфея «править грубой жизнью»²⁰, характеризовалось уже совершенно по-соловьевски:

Недвижному, косному миру
Проснуться настала пора.
С уснувшего, косного мира
Спади, роковая кора!²¹

В этой строфе зависимость Ходасевича от Вл. Соловьева совершенно очевидна; припомним, например, стихотворение «Три подвига», которое первоначально называлось «Орфей» и в котором Вл. Соловьев писал о трех подвигах: резца художника, меча рыцаря и ... подвиге креста, то есть теурга. По Соловьеву, спасение Эвридики — подвиг именно креста, иными словами, священнодействия, определяемого философом как «реализация человеком божественного начала во всей эмпирической, природной действительности»²². При этом Орфей мыслился прообразом Христа, а Эвридика — олицетворением «потенциально живой природы»²³.

В результате миф об Орфее проецировался на мечту о Богочеловечестве. Вслед Соловьеву Вяч. Иванов писал: «Орфей — движущее мир творческое Слово, и Бога-Слово знаменует он в христианской символике первых веков (...) Призвать имя Орфея — значит воззвать божественно-организующую силу Логоса во мраке последних глубин личности, не могущей осознать собственное бытие: fiat Lux»²⁴.

Таким образом, спасение Эвридики толковалось как трансцендентный акт, а поражение Орфея рассматривалось как несостоявшийся брак Логоса и плененной Души Мира. Она, по словам Вяч. Иванова, страдает от «незавершенности освободительного подвига», о котором писал Вл. Соловьев, и требует от человека «других и больших усилий».

Под знаком духовного зжидательства воспринимал миф об Орфее и Андрей Белый. Задолго до Вяч. Иванова, в 1908 г., он писал: «... души наши не воскресшие Эвридики, тихо спящие над Летой забвения: но Лета выступает из берегов: она нас потопит, если не услышим мы

²⁰ Палладий. Орфей // Поздняя латинская поэзия. М., 1982. С. 464.

²¹ Ходасевич Вл. Указ. соч. С. 394.

²² Соловьев Вл. «Неподвижно лишь солнце любви...». Стихотворения. Проза. Письма. Воспоминания современников. М., 1990. С. 394.

²³ Там же. С. 33-34.

²⁴ Иванов Вяч. Орфей // Труды и дни. 1912. № 1. С. 63.

призывающей песни Орфея»²⁵. Подобного рода предупреждения с обертонами апокалиптических интонаций звучали у Белого и раньше, но в них преобладал культурософский пафос. При этом культура будущего мыслилась как ритм внутренних связей между людьми, а человеческая общность виделась «индивидуальным организмом». В настоящем она представлялась Белому «спящей красавицей», зачарованной сном, ибо представляла то примитивной коммуной, то традиционной церковной общиной. Пробудить ее ото сна — значило пробудить ритм внутренних связей между индивидуумами. Тогда «Спящая Красавица» превратится в Софию, Музу жизни, 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»²⁶. Здесь образ Орфея осенен и цивилизаторской миссией, он восходит к той литературной традиции, зачинателем которой оказался Гораций²⁷.

В русской поэзии первых лет нового строя образ цивилизатора Орфея был подхвачен Б. Лившицем и О. Мандельштамом. Он выступал как носитель мудрости, призванной найти имя явлениям и вывести русскую культуру из Эреба. Обращая на это внимание, М. Гаспаров пишет: «Образ Эвридики многозначен: это и «русская Камена» (см. у Б. Лившица: «Из царства мрака, по следам Орфея, Я русскую Камену вывожу». - А.А.), и европейская культура, и Ольга Орбенина, — но мифологическая роль этого образа недвусмысленно символична: как Орфей, чтобы воссоединиться с любимой, должен пройти путь, не оглядываясь на нее, так создатели новой культуры, чтобы продолжить старую, «кровью склеить век», должны отвернуться от нее на время революционной ломки»²⁸.

Такая интерпретация «орфической» коллизии лирики Мандельштама представляется безусловной, но она более семейотична²⁹, чем

²⁵ Белый Андрей. Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2 т. Т. 2. М., 1994. С. 60.

²⁶ Там же. Т. 1. С. 251.

²⁷ Гораций. Собр. соч. СПб., 1993. С. 352. Об Орфее-цивилизаторе см.: «Zalmoxis». 1938. № 1. Р. 130-176.

²⁸ Слово и судьба. Осип Мандельштам: Исследования и материалы. М., 1991. С. 385. Ср.: «... надо ли остановиться, запечатлеться о старой религии, — писал в 1909 году Блок, — оглянуться назад, как Орфей? Но тогда Эвридика-культура опять станет тихо погружаться в тени Анда» // Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. С. 363.

²⁹ Различие между семиотикой и семейотикой то же самое, что между абстрактным и конкретным. См.: Гинзбург Карло. Приметы: Уликовая парадигма и ее корни // Новое литературное обозрение. № 8. С. 36.

семиотична. Между тем миф об Орфее и Эвридике предполагает самые широкие толкования. Если Орфей — лирик, то есть само искусство, то его поворот прочитывается как сомнение искусства в своей власти. Потребность Орфея в очевидных доказательствах своей непреложной воли и стало причиной его трагического поражения, ибо искусство чуждо очевидному (недаром Гомер, Демодок — слепцы); оно не должно искать у очевидного какого бы то ни было оправдания: «Цель поэзии — поэзия»³⁰. Пока Орфей доверял «памяти сердца», которое, как известно, «сильней рассудка», он вел Эвридику к свету. Как только певец усомнился, оглянулся — он потерял свою Музу.

Во внешне схожем, но ином ключе толковал миф в одной из своих поздних статей Вяч. Иванов. Он считал, что искусство освободительно не в равной мере и глубине, имея в виду разные этапы развития мироустроительной силы художественного творчества. На первом — религиозная идея владеет художником, и его творения способны давать лишь образ, призрак вечной красоты. На втором — уже художник владеет религиозной идеей и управляет ее земными воплощениями³¹. Второй этап совпадает с космогонической и антропогонической зрелостью мира³², иными словами, той ступенью, когда человек сможет реализовать в себе божественную природу и будет как Христос, а искусство претворит в теургию. Но условием грядущего богочеловечества является безусловная вера. Рефлексия губительна для теургии. В частности, поэтому для художника, как утверждал Иванов, спасительное младенческое неведение о себе самом, чем прозрение в существо и смысл своего освободительного подвига: «если бы Орфей не знал, — писал Иванов, — что изводит из темного царства Эвридику, он не оглянулся бы на возлюбленную тень и, оглянувшись, ее не утратил»³³.

Катастрофичность поворота связана с запретом; в ракурсе либидозных отношений его возможно рассматривать как эрогенное препятствие, стимулирующее любовную страсть. «Чтобы увеличить возбуждение либидо, необходимо препятствие»³⁴. В венке сонетов М. Волошина «*Corona astralis*» есть примечательные в этом отношении стихи:

Кто, как Орфей, нарушив все преграды,
Все ж не извел родную тень со дна —

³⁰ Пушкин А.С. Полн. собр. соч. В 10 т. Т. 10. М., 1958. С. 141.

³¹ Иванов Вяч. Лик и личины России. Эстетика и литературная теория. М., 1995. С.183.

³² Там же. С. 177.

³³ Там же. С. 176.

³⁴ Фрейд З. Сновидения. Сексуальная жизнь человека: Избранные лекции. Алма-Ата, 1990. С.128.

Тому в любви не радость встреч дана.

.....³⁵
А темные восторги расставанья.

Мотив «темных восторгов» своего рода аллюзия на так называемый «потерянный рай». Он «истинен, — замечает Г. Маркузе, — не только потому, что в ретроспективе ушедшая радость кажется более прекрасной, чем она была на самом деле, но потому, что только воспоминание освобождает радость от тревоги, вызванной ее преходящестью, и, таким образом, придает ей иначе немислимую длительность»³⁶. Как будто отзываясь на подобную логику, один из литераторов задается вопросом: «А не сознательно ли оглянулся Орфей? Не с умыслом ли? А? Оглянулся — чтобы потерять»³⁷. В эссе «Случай Орфея» он пишет: «Всякий оглядывающийся — женщина... Это лишний раз подтверждается семиотическим различием в половых «векторах» мужчины и женщины: устремленность вовне и устремленность в себя (...) И всякий поэт в подсознательной глубине своей природы — женщина (ср. с А. Кушнером. - А.А.), поскольку поэзия и есть взгляд назад, в прошедшее; поэзия и есть вечное оглядывание»³⁸.

Миф об Орфее и Эвридике многократно инспирирует в русском сознании тему поэта и поэзии. В лирике К. Вагинова, в стихотворении «Эвридика» (1926) традиционная тема, преломившись в мифе, обретает трагический модус и узнаваемый исторический смысл.

В романе «Козлиная песнь» Вагинов вновь обращается к знаковой мифориторике, но теперь орфическая тема возникает как бриколаж блоковских размышлений об inferнальной жертве художника. Рассуждения «неизвестного поэта» — контаминация и резюме идей, популярных в эпоху Серебряного века. Это и «аполлоническое опьянение», благодаря которому, согласно Ницше, всякий художник — «визионер *par excellence*»³⁹, и трактовка поэта как «Орфея, вызывающего в мир действительности ПРИЗРАК, то есть новый образ, не данный в природе»⁴⁰; наконец, это и мысль о воплощении в Орфее «мистического синтеза обоих откровений», Диониса и Аполлона⁴¹. В начале века Орфей воистину становится культовой фигурой, ибо предстает в

³⁵ Волошин М. Стихотворения и поэмы. СПб., 1995. С. 143-144.

³⁶ Маркузе Г. Эрос и цивилизация. Киев, 1995. С. 243.

³⁷ Жажоян М. Случай Орфея // Знамя. 1999. № 6. С. 154. Ср.: «Мужская любовь — всегда надрыв. Мужчины не могут не бросать того, что любят». Цит.: Todd O. Альбер Камю; фрагменты книги // Иностранная литература. 2000. № 4. С. 180. Слова Марты в «Недоразумении» Камю.

³⁸ Жажоян М. Там же. С. 152.

³⁹ Манделштам О. Слово и культура. М., 1987. С. 63.

⁴⁰ Ницше Ф. Указ. соч. Т. 2. С. 599.

⁴¹ Белый Андрей. Указ. соч. Т. 1. С. 262.

художественном сознании посредником между двумя мирами; поворотом метится рубеж между ними. Правда, никому не приходит в голову подозревать его в некрофильстве, хотя возлюбленная Орфея — вечная пленница Персефоны и Аида. В этом отношении Орфею повезло больше, чем русскому наперснику первого поэта — Пушкину, а между тем искусственные читатели мифа предполагают творческо-эротический экстаз Орфея в присутствии Персефоны, и основания для такой интуиции, несомненно, есть.

В Элевсинских мистериях приобщение к Божеству свершалось через священный брак иерофанта с богиней, в роли которой выступала жрица Персефоны. В семиотическом плане нисхождение Орфея может означать, кроме всего, «историю с Персефоной», иначе говоря, посвящение поэта в тайны зиждательного хаоса и хтонической мудрости, без которой художник бессилён исполнить «жертвенный завет». В стихотворении Вяч. Иванова «Орфей растерзанный» парафразой этой ситуации звучит призыв океанид:

Мы — дети морские, Орфей, Орфей!
 Мы — дети тоски и глухих скорбей!
 Мы — Хаоса души! сойди заглянуть
 Ночных очей в пустую муть!
 Мы — смута и стоны, Орфей, Орфей!
 Мы пут препоны, тугу цепей
 Хотим стряхнуть! Сойди зачерпнуть,
 Захлебнуть нашу горечь в земную грудь!⁴²

Уместно повторить, что в мифе об Орфее и Эвридике нашли отражение глубинные интуиции единства эроса и смерти, эроса и творческого вдохновения. И если в известном смысле в эросе присутствует мортальный инстинкт, то не менее справедливо, что «Жизнь начинается с игнорирования смерти»⁴³, ибо Танатос то и дело подстерегает живущих. В результате человек пребывает в пограничном состоянии, и следствием его оказывается онтологический страх⁴⁴. Не означает ли это, что именно он стал причиной поворота Орфея? А коли действительно так, то понятно, почему Орфей оглянулся, уже увидев перед собой свет, то есть на границе между мирами. Иначе говоря, в том пространстве, где порог актуализирует глубинный, бессознательный ужас.

Иное толкование катастрофичности оборота связано с древней мифологемой пути как движением в преисподнюю. Совсем не важно,

⁴² *Иванов Вяч.* Стихотворения. Поэмы. Трагедия. В 2 т. Т. 1. СПб. С. 197.

⁴³ *Ион Д. Сорбу.* Упражнения в ясности: Фрагменты книги «Журнал журналиста без журнала» // Иностранная литература. 2000. № 6. С. 272.

⁴⁴ Там же. С. 266.

куда направляется герой, поскольку любой путь на мифологическом уровне воспринимается как приближение к смерти (ср. с парадоксальным, но обоснованным выводом З. Фрейда: «Целью жизни является смерть»). «Человек, — пишет О. Фрейденберг, — должен пройти путь смерти, пространствовать в буквальном смысле слова, и тогда он выходит обновленным, вновь ожившим, спасенным от смерти. Он не должен оглядываться на пройденный путь, ни возвращаться по пройденному пути, ибо это означает снова умереть»⁴⁵. В таком случае, катастрофа Орфея, как и жены Лота, превратившейся в соляной столб, вызвана нарушением священного табу, закрепившегося в суеверии: «уйти и вернуться (у древних римлян — обернуться) — значит быть беде». Эта ситуация кардинально переосмыслена в христианстве. «Чтобы спасти Эвридику, — писал Вл. Эрн, — нужно идти вперед, то есть двигаться и созидать, преодолевать и творить. Возможность этого движения — сверхразумное, трансцендентное»⁴⁶.

С другой стороны, в повороте Орфея читается профанный, но не менее глубокий смысл. Он предопределен диалогической природой сознания и поведения человека. «В этом диалоге, — говорил М. Бахтин, — человек участвует весь и всей жизнью: глазами, губами, руками, душой, духом, всем телом, поступками»⁴⁷. Диалогические рубежи покрывают все поле человеческой деятельности. Любое слово «оговорочно», любая мысль, любое движение диалогичны, сопровождаются оглядкой на «другого». Следовательно, оборачивание таится в экзистенции человека, и боги, налагая неисполнимый запрет, обманули Орфея. Его поворот не казуален и не каузален, он предрешен и именно потому становится структурно-функциональным мотивом мифа.

В эссе «Девяносто лет спустя» Бродский писал по поводу трагедии Орфея и Эвридики: «... греки интуитивно осознали, что любовь, по сути, есть улица с односторонним движением и что ее продолжением становится траурный плач»⁴⁸. Впрочем, такой вывод кажется нарочито неполным; миф об Орфее — это еще и свидетельство, что нет ничего сильнее любви. Именно она заставила поэта спуститься в Аид. Но

⁴⁵ Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М., 1978. С. 506. Здесь кстати вспомнить замечание Ю. Лотмана: «Одиссей, Орфей, Дон-Кихот (...) герои, имеющие путь, осуществляющие движение внутри того универсального пространства, которое представляет собой их мир» // Лотман Ю.М. Избранные статьи. В 3 т. Т. 1. Таллин, 1992. С. 390.

⁴⁶ Эрн В.Ф. Сочинения. М., 1991. С. 457.

⁴⁷ Бахтин М.М. Собр. соч. В 7 т. Т. 5. М., 1966. С. 351.

⁴⁸ Бродский Иосиф. Девяносто лет спустя // Звезда. 1997. № 1. С. 43. Этому выводу противоречит «Каталог влюбленных» Гермесанакта из Колофона, где катабазис Орфея заканчивается победой над смертью // Эллинские поэты. М., 1999. С. 289. Подобная версия мифа об Орфее и Эвридике встречается и в книге: Gulliric W.K.C. Orpheus and Greek religion. L., 1935. P. 31.

Бродский думал иначе. Он считал, что Орфея подвела излишняя вера в бустрофедон. Буквально, бустрофедон — «бычий ход», «бычий поворот»: когда плуг достигает края поля, бык поворачивается и движется в обратную сторону. Бустрофедоном называют древнегреческое письмо с переменным направлением строки: вначале она бежит слева направо, а достигнув поля, справа налево. Возникновение стихосложения на греческом языке многим обязано этому археологическому раритету — в бустрофедоне, по крайней мере, визуально, трудно не узнать предтечу стиха, ибо *versus* (лат. стих) восходит к *verso* (лат. поворот). Поворот — ключевой момент мифа. Вера Орфея, истинного поэта, в то, что он непременно вернется назад, куда бы ни зашел, есть следствие избыточного доверия к бустрофедону⁴⁹.

«Плохая физика, но зато какая, — сказал бы Пушкин, — смелая поэзия!» Однако у XX столетия собственный «орфический» опыт: «Поэт — издали заводит речь. Поэта — далеко заводит речь...»⁵⁰. Тем не менее притязания у поэтов остаются неизменными. Как некогда заметила о себе и других Цветаева, «Мы бога у богинь оспариваем И девственницу у богов!»⁵¹.

© Асоян А.А., 2002.

⁴⁹ Бродский Иосиф. Девяносто лет спустя // Звезда. 1997. № 1. С. 46.

⁵⁰ Цветаева М. Указ. соч. С. 231.

⁵¹ Там же. С. 233.