

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего
образования

Красноярский государственный педагогический университет
им. В.П. Астафьева
(КГПУ им. В.П. Астафьева)

Институт/факультет: филологический факультет

Выпускающая кафедра: кафедра мировой литературы и методики ее преподавания

Гончаренко Е.Ю.
МАГИСТЕРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ

Тема: Сюжет об Орфее в европейской и русской литературе XX века

Направление подготовки/специальность: 44.04.01 Педагогическое образование

Магистерская программа: Литературное образование в системе современного гуманитарного знания

ДОПУСКАЮ К ЗАЩИТЕ

Заведующий кафедрой

доцент, к.ф.н. Липнягова С.Г.

(ученая степень, ученое звание, фамилия, инициалы)

(дата, подпись)

Руководитель магистерской программы

доцент, к.ф.н. Липнягова С.Г.

(ученая степень, ученое звание, фамилия, инициалы)

(дата, подпись)

Научный руководитель

доцент, к.ф.н. Липнягова С.Г.

(ученая степень, ученое звание, фамилия, инициалы)

(дата, подпись)

Обучающийся Гончаренко Е.Ю.

(фамилия, инициалы)

Содержание

Введение	3
1. Сюжет об Орфее в мировой литературе	8
2. Использование образа Орфея	
2.1 Б. Поплавский	19
2.2 Р.-М. Рильке	26
2.3 М. Цветаева	31
2.4 К. Вагинов	35
3. Использование сюжета-метафоры	
3.1 Т. Уильямс	41
3.2 А. Мердок	45
4. Реализация сюжетной схемы	
4.1 Ж. Кокто	52
4.2 Ч. Милош	57
Заключение	62
Методическая часть	
Библиографический список	

Введение

В истории мировой литературы есть сюжеты, мотивы и образы, которые повторяются в культуре разных времен и народов, каждый раз приобретая актуальное звучание. Породившие множество произведений искусства они воспринимаются как традиционные, несущие в себе определенный комплекс психологических, эстетических и философских идей. Подобные сюжеты являются эстетическим катализатором для моделирования и осмысления процессов современности [2, С. 3].

Миф всегда являлся источником сюжетов для мировой литературы, но особую актуальность миф обретает в культуре XX века. В двадцатом столетии мифологические сюжеты и мотивы стали активно использоваться в ткани художественного произведения. С помощью всем известных сюжетов писатели привлекали внимание к проблемам своего поколения, актуализировали реальность посредством сюжетных схем. В связи с таким интересом к древности XX век с уверенностью можно назвать носителем нового мифологического сознания. Суть неомифологического сознания в том, что, во-первых, во всей культуре актуализируется интерес к изучению классического и архаического мифа. В XX веке одних подходов к изучению мифопоэтического сознания было более десяти: психоаналитический, юнгианский, ритуально-мифологический (Б. Малиновский, Дж. Фрейзер), символический (Э. Кассирер), этнографический (Л. Леви-Брюль), структуралистский (К. Леви-Строс, М. Элиаде, В. Тернер), постструктуралистский (Р. Барт, М. Фуко) и др. Большую роль в изучении мифа сыграли русские ученые формальной школы (В. Я. Пропп) и ученики академика Марра (О. М. Фрейденберг). Особое место в этом процессе занимал М. М. Бахтин (карнавализация, полифонический роман) [34, С. 211].

Среди многочисленных мифологических и библейских мифов миф об Орфее занимает особое место. Активное использование сюжета об Орфее в

литературе XX века на разных уровнях обусловлено особенностью самого мифа. Особую продуктивность миф об Орфее приобрел благодаря его профетически-теургической семантике.

Сюжет об Орфее представляет собой объединение литературы и философии, культурологии и музыки. Образ Орфея может рассматриваться как своеобразный символ культуры XX века, так как в это время среди деятелей искусства стал актуален вопрос о назначении творца в мире, о его роли в обществе и судьбе.

Сказания о выдающемся певце и музыканте претерпели многовековую эволюцию, и представляют не только литературный, но и научный интерес.

Изучению воплощения вариантов сюжета об Орфее посвящено небольшое количество работ. В частности, диссертация к.ф.н Гнездиловой Е.В. «Миф об Орфее в литературе первой половины XX века: Р.М. Рильке, Ж.Кокто, Ж. Ануй, Т. Уильямс», в которой исследователь уделяет внимание специфике интерпретации мифа в условиях духовной атмосферы XX века. В данной работе рассматривается, как писатели, апеллируя к мифу, задействуют разные структурные элементы мифа. Работа А. Асояна «Семиотика мифа об Орфее и Эвридики» (2015) является попыткой выявить интерпретационные шифры орфического мифа в мировой культуре. Данная работа – культурологический подход к изучению влияния мифа, автор не проводит литературоведческого анализа.

В большинстве научных работ, посвященных сюжету об Орфее, не проводится сопоставительного анализа в реализации мифа у разных авторов и разных национальных культур. Исследованию образа Орфея посвящены статьи, в которых уделяется внимание рассмотрению использования образа Орфея тем или иным автором. Среди тех, которые использовались при написании данной работы можно назвать следующие: Норина Н.В., Спереденюк А.Е. Образ Орфея в лирике Поплавского; Пахомова И.В. Образ

Орфея в переписке М.И. Цветаевой и Р.М. Рильке; И.А. Бродский «Девяносто лет спустя».

Одним из основных методологических источников сравнительного литературоведения является работа О. М. Фрейденберг по поэтике сюжета и жанра. Статьи Фрейденберг «Методология одного мотива» важна в плане осмысления вопроса «о степени сознательности в выборе и маскировке того или иного сюжета, того или иного мотива, вопрос о топики, о сходстве и о заимствовании, который представляется «совершенно неразрешим, если не проникнуть в анализ самой природы сюжета или мотива, о котором идет речь». Поэтому материалом исследования должны стать «именно вариации самых различных произведений у самых различных авторов, а авторство все выносить за скобку, обнажая один сюжет». Таким образом, обращаясь к текстам XX века, рассматриваем в каком виде а на каких структурных элементах сюжет об Орфее «внедрился» в художественное произведение.

Руководствуясь хронологическим принципом, для исследования были отобраны наиболее значительные тексты XX века, принадлежащие 8 авторам: Р. М. Рильке «Орфей. Эвридика. Гермес» («Orpheus. Eurydika. Stermes») 1907, М. Цветаева «Эвридика-Орфею» 1923, Ж. Кокто «Орфей» («Orphée») 1928, К. Вагинов «Козлиная песнь» 1928, Б. Поплавский «Автоматические стихи» 1931, Ж. Кокто киносценарий «Орфей» 1950, Т. Уильямс «Орфей спускается в ад» («Orpheus Descending») 1957, А. Мёрдок «Море, море» («The Sea, the Sea») 1978, Ч. Милош «Орфей и Эвридика» (Orfeusz i Eurydyka) 2003.

Учитывая разную жанровую природу текстов, мы говорим о своеобразии воплощения мифа в каждом из них, при этом находя точки соприкосновения в плане реализации мифологической модели. Роман, драма и поэма за счет присутствия в них ярко выраженного сюжета, способны включить в себя разнообразные варианты реализации мифа. Поэтический текст в силу ослабленного сюжета способен включить в себя только

мифологические образы. Но несмотря на это мы можем сопоставить произведений разных жанров на факт присутствия в них той или иной формы сюжетной схемы.

Цель: выявить варианты функционирования сюжета об Орфее в европейской и русской литературе XX века.

Целью определяются задачи исследования:

1. Учитывая существующие в истории литературы трактовки сюжета об Орфее, определить контекстуальное поле в литературе XX века.
2. Выделить основные мотивы мифа об Орфее и проследить их реализацию в произведениях разнородных произведений.
3. Дать классификацию вариантам присутствия мифа в художественном тексте.

Актуальность работы обуславливается интересом современного литературоведения к изучению мифопоэтики текста. Данная работа выполнена в контексте значимых проблем современного литературоведения и является попыткой дать литературоведческий анализ произведениям, в которых присутствует сюжет об Орфее.

Новизна работы определяется поставленной целью и задачами. Предлагается новый взгляд на проблему реализации сюжета об Орфее в литературе XX века.

Основные методы исследования:

- сравнительно-сопоставительный
- историко-культурологический
- метод мотивного анализа

Структура работы: введение, четыре главы, заключение, методическая разработка, библиографический список.

В первой главе дается краткий обзор уже имеющимся трактовкам сюжета об Орфее в истории искусства, уделяется внимание особенностям

орфического текста в XX веке. Даются основные понятия, использованные при работе над диссертацией.

Во второй, третьей и четвертой главах показываются основные варианты реализации сюжета, представлена их классификация.

Методическая разработка включает в себя разработку занятия по сравнительному литературоведению для старшеклассников гуманитарного направления.

В заключении приведены выводы исследования.

Апробация работы: XV Международный научно-практический форум студентов, аспирантов и молодых ученых «Молодежь и наука XXI века».

1. Сюжет об Орфее в истории мировой литературы

Орфей в греческой мифологии — сын фракийского речного бога Эагра (вариант Аполлон) и музы Каллиопы. В античном искусстве Орфей изображался безбородым, в лёгкой хламиде; Орфей-фракиец – в высоких кожаных сапогах, с IV века до нашей эры известны изображения Орфея в хитоне и фригийском колпаке. Одно из древнейших сохранившихся изображений Орфея как участника похода аргонавтов – рельеф метопы сокровищницы сикионцев в Дельфах. В раннехристианском искусстве мифологический образ Орфея связан с иконографией «доброго пастыря» (Орфей отождествляется с Христом) [27; С.262]

Первые упоминания об Орфее встречаются в литературных памятниках рубежа VII – VI веков до н.э. С участием Орфея зафиксировано четыре отдельные истории:

1. Орфей спускается в ад за Эвридикой, умершей от укуса змеи. Звуками кифары трогает сердце владычице аида Персефоны. Она отпускает Эвридику с условием, что Орфей до выхода из царства мертвых не оглянется на идущую за ним жену. Однако Орфей не выдержал и оглянулся. И навсегда потерял Эвридику.
2. Орфей участвует в походах аргонавтов за золотым руном. Своим пением он помог аргонавтам миновать чары песен Сирен.
3. Орфей, олицетворяющий силу искусства, укрощающий космические стихии, зверей и оживляющий камни. Музыкальное искусство Орфея было таковым, что он не только укрощал диких животных, но и скалы сдвигались и деревья склонялись к нему при звуках его лиры. Он сидит под деревом, перебирая струны лиры. Животные всех видов, дикие и домашние, мирно расположились вокруг него. В ветвях сидят птицы.

4. Орфей был растерзан жрицами бога Диониса – менадам, вакханками. Мистерии в честь Диониса переходили в неистовые оргии. В одной из таких оргий чуждающийся женщин Орфей был растерзан ревнивыми вакханками. (Данной истории сопутствует мотив говорящей головы Орфея, которая и после смерти продолжала петь, приводя менад в состояние транса.

Миф об Орфее складывается в греческой архаике в период становления полисной системы. Это время формирования мировоззренческих особенностей греческой цивилизации, выделяющей ее из круга других средиземноморских народов. К VI веку до н. э. орфические культы, имевшие мистический характер, оформляются как философская школа орфиков, которая впоследствии развивается в русле эзотерической традиции. В Содержание орфической истории не равнозначно продолжило существование в искусстве. К сюжету о походе Орфея с аргонавтами в литературе обращались не так часто, как к другим. Данный эпизод чаще всего использовался в живописи.

Литература чаще обращается к сюжетным схемам, связанным с творческой природой героя и любовной темой мифа. Разрабатывая миф, писатели и поэты чаще всего обращаются к кульминационному моменту истории: фракийский певец ведет возлюбленную из царства мертвых, но оборачивается, и Эвридика исчезает. Образ Орфея, в первую очередь, ассоциируется с образом творца и становится знаковым для мирового искусства. Античная история Орфея и Эвридики становится символом безграничной любви и преданности. Отмечается, что аналогичные эпизоды есть в мифах разных народов, и они сводимы к единой парадигме – «мотив Орфея» [1, С. 15].

Миф об Орфее изначально не представлял собой цельного повествования, так и в дальнейшем литературном существовании классические истории переходят в отдельные элементы сюжета. Мы видим,

что с фигурой Орфея связаны основные и самые распространенные для любого искусства мотивы – мотив творческой личности и мотив любви. Каждый вариант мифа представлял собой попытку осмыслить древнегреческую легенду. В разных трактовках образ Орфея раскрывался отлично от других. Орфей предстает как положительный герой (отношение к искусству как к священнодействию), так и отрицательный (мотив богочеловека).

Одним из первых, кто описал историю Орфея и Эвридики, принято считать Публия Овидия Назона. Он, собрав известные мифы о превращениях, создал легендарную поэму «Метаморфозы», десятая книга которой рассказывает о судьбе Орфея. Среди других античных произведений, использующих образ Орфея, поэма Вергилия «Георгики», поэзия Пиндара («Пифийские оды», IV, 177). Кроме того его образ упоминается в трагедии Эсхила «Агамемном» и в трагедии Еврипида «Алкеста» [46, С. 5].

Греки высоко ценили изумительную силу и смышленность Орфея, его мужество и бесстрашие: он, любимец многочисленных сказаний, покровительствовал спортивным школам-гимназиям, где учили юношей искусству побеждать. А у римлян прославленному герою посвящали свое оружие уходившие в отставку гладиаторы. Еще Эсхил в трагедии «Агамемнон» так описывает воздействие голоса Орфея (обращаясь к корифею): «Язык твой – язык Орфея наоборот: Тот водил за собой все, вызывая радость своим голосом...»¹ В произведениях, таких авторов, как Софокл, Еврипид, Аристофан, Аполлоний Родосский, Вергилий можно обнаружить единство орфической философии и мотивов мифа об Орфее.

Несмотря на это Платон в «Пире» осуждает Орфея за его дерзновение спасти из мира мертвых Эвридику. Он писал, что сына Эагра спровадили ни с чем и показали лишь тень жены, потому Орфей слишком изнежен, если не отважился умереть из-за любви, а изловчился попасть в ад живым. Именно

¹ Лебедев А.В. Фрагменты ранних греческих философов. М.: Наука, 1989. С. 429

поэтому, по мнению Платона, боги приготовили для Орфея такую позорную смерть – от рук фракийских женщин. Такую трактовку неудачи Орфея через время повторит теистический экзистенциалист Серен Кьеркегор. В работе «Страх и трепет» он пишет: «Тот же, кто не трудится, не получает хлеба, может лишь заблуждаться, подобно Орфею, которому боги показали воздушный мираж, вместо возлюбленной; они обманули его, потому что он был робок сердцем, а не храбр, обманули, потому что он был кифаредом, а не настоящим мужчиной». И в дальнейшем религиозная философия часто будет обращаться к образу Орфея и конкретно спуску в Аид. Так, например, Л. Шестов на примере Орфея будет писать о силе любви героев, способной разомкнуть время: «Ни одна из миллионов женщин, до, во время и после Эвридики, не могла стать Эвридикой. Даже ад или врата адовы не могли преодолеть воли Орфея и сообщенной ему закону противоречия силы».

Образ Орфея стал крайне популярен в литературе Возрождения. Для гуманистов того времени Орфей стал символом поэта-музыканта, способного влиять на природу и людей, приводя их в гармонию. Так, Анджело Полициано (1454 – 1494 гг.) принадлежит первая гуманистическая поэма «Сказание об Орфее». В это время набирает оборот и развитие философии орфизма. Мыслители эпохи Возрождения в своих философских трудах часто обращались к этому мифу: Марсилио Фичино «О солнце и свете», Уильям Вебб «Рассуждение об английской поэзии». В данных работах утверждается, что если бы не поэзия, то люди всё ещё были бы подобны диким зверям. Однако именно Орфей благодаря чудесному дару заставил их собраться вместе. Для литературы гуманизма Орфей – это герой, соединивший в себе мастерство оратора и безграничную добродетель, сумевший словом и музыкой преобразить мир.

С XVI – XIX вв. различные сюжеты мифа активно использовались в живописи и скульптуре: А. Дюрер «Гибель Орфея» 1494 г., Х. Леу «Орфей и звери», А. Бронзино «Портрет Орфея», Н. Пуссен «Пейзаж с Орфеем и

Эвридикой» 1651 г., Дж. Кадес «Орфей, зачаровывающий зверей» 1780 г., Ф. Лейтон «Орфей и Эвридика» 1864 г., Г. Моро «Орфей» 1866 г., Даньян Бувере «Плач Орфея» 1876 г., О. Роден «Орфей и Эвридика» 1893г., М. Лехтер «Орфей» 1896г., О. Цадкин «Орфей» 1956 г. (скульптура) и др.

Широко использовался миф и в музыкально-драматическом искусстве. Як. Пери опера «Эвридика» 1600 г., К. Монтеверди опера «Орфей» 1607 г., К. Глюк опера «Орфей и Эвридика» 1762 г., Й. Гайдн «Душа философа, или Орфей и Эвридика» 1791 г., Ф. Лист симфоническая поэма «Орфей» 1853г., И. Стравинский балет «Орфей» 1948г., Ф. Гласс камерная опера «Орфей» 1993г. и др.

Каждый раз история об Орфее и Эвридике предстает перед нами с разных точек зрения, обусловленных авторским замыслом и влиянием исторической эпохи. «Орфический текст» включает в себя большой пласт философии: от космогонического мифа до психоанализа. Каждая новая эпоха, даже отдельные авторы совершают свой выбор интерпретируемого материала в зависимости от различных факторов (социокультурного и историко-политического контекста, идеологических и ценностных предпочтений).

С развитием литературного процесса образ Орфея всё меньше соотносится с конкретными легендами, мотивами, и всё чаще становится образом некоего «всеобщего» поэта, музыканта, творца. Для искусства в целом нет однозначной трактовки мифа об Орфее. Инвариант сюжета подвергается различным трактовкам, в которых Орфей предстает в различных ипостасях: от положительного героя-творца до отталкивающего своей самонадеянностью молодого человека.

Так, одна из работ по теории литературы, посвященная творчеству писателей-романтиков называется «Немецкий Орфей: беседы по истории западных литератур». Почему именно Орфей избран символом литературы романтизма, можно объяснить следующим положением из работы: «Любимое словечко применительно к немецкому романтизму –

“воспарение”. Воспарение – это и прорыв к абсолюту, и возможность взгляда с высоты, и стремление к постижению главного и общего. При этом «учитывались» и восприимчивость к тайнам души, и проникновение вглубь сознания личности» [4, С.13].

Сюжет об Орфее благодаря своему основному мотиву, связанному с поэзией и музыкой, особенно активно использовался в лирических произведениях.

Так, например, у В. Гюго в стихотворении «Орфей», известном в переводе В. Я. Брюсова, вместе с другими мифологическими героями – Зевс, Рея, Сумрак, Посейдон, Зефир появляется и образ влюбленного поэта:

Я – человечества поющая душа!

Навеки ту люблю, чье имя Эвридика.

Иначе пусть умру один в пустыне дикой,

Пусть гибнут все цветы и жатва всех полей...

Священные слова таите от людей.

Символично, что стихотворение французского поэта известно в переводе Брюсова, ведь творчестве самого Брюсова можно проследить устойчивый интерес к мифу об Орфее и Эвридике («Орфей и Аргонавты», «Ученик Орфея», «Орфей и Эвридика»). Это связано с тем, что имя Орфея олицетворяет силу искусства. Интерпретация, данная Брюсовым, отличается жизнеутверждающей позицией автора. Перед нами торжество искусства и надежда на соединение душ после смерти: «Но, не покинув лиры вещей, // Поэт, вручая свой обол, // Как прежде в Арго, в челн зловещий, // Дыша надеждой, перешел».

Г. Ибсену принадлежит стихотворение «В альбом композитора» 1866 г., посвященное Э. Григу:

Орфей зверей игрою усмирял

И высекал огонь из хладных скал.

Камней у нас в Норвегии немало,

А диких тварей слишком много стало...

Играй! Яви могущество своё!

Исторгни искры, истреби зверьё!

(пер. Анны Ахматовой)

Использование образа Орфея здесь обусловлено музыкальной одаренностью героя. Ибсен сравнивает Э. Грига и Орфея в их музыкальном мастерстве, в способности умирять зверей и оживлять камни. В ироническом контексте обыгрывается сюжет мифа, где сила музыкальной одаренности созвучна с возможностью изменить мир, улучшить его.

В стихотворении П. Валери «Орфей» (1920 г.) Орфей – символ музыки, посетившей поэта:

Под сенью миртовой, наедине с Орфеем,

Слагаю мысленно эклоги...

Запел Орфей, и гром катящихся камней

Испугом поразил всевластное светило,

Сметая жалобы ослепшие теней:

«Ты стены капища огнем раззолотило!»

(пер. Р. Дубровкина)

В русской поэзии XIX века сюжет об Орфее нашел своё отражение в творчестве Н. Карамзина «Смерть Орфеева» 1793 г., К. Батюшкова «К Жуковскому» 1812 г., Е. Баратынского «Мой Элизий».

Н. Карамзин использовал древнегреческую историю смерти Орфея от рук вакханок, с помощью которой сочинил своеобразный гимн на смерть герою.

Нимфы, плачьте! Нет Орфея!..

Ветр унылый, тихо вея,

Нам вещает: «Нет его!»

Ярость фурий исступленных,

Гнусной страстью воспаленных,

Прекратила жизнь того,
Кто пленял своей игрою
Кровожаждущих зверей,
Гармонической струною.

У К. Батюшкова, по мнению некоторых исследователей, миф о певце Орфее, который игрой на свирели двигал скалы, занимает одно из ключевых мест. Иногда сюжет об Орфее в метафорической форме, не напрямую, а в качестве образов певчих птиц, музыкальных инструментов вплетался в стихотворения (напр. «Тот вечно молод, кто поет...», «Скалы чувствительны к свирели...»)². В послании к Жуковскому Батюшков сравнивает друга с Орфеем (подобным образом написано посвящение Г. Ибсена).

Да будет Феб с тобой,
Твой бог и покровитель!
Будь счастлив, наш Орфей,
Харит любимец скромной!

Мы снова можем наблюдать, как герой мифа – Орфей используется ни как конкретный персонаж-герой, а в качестве имени нарицательного для обозначения наивысшего мастерства в поэзии или музыке.

В другом ключе образ Орфея рисуется в строках Е. Баратынского, где Орфей – это скорее внутреннее состояние лирического героя, а потустороннее пространство присутствует в памяти героя:

Не славь, обманутый Орфей,
Мне Элизийские селенья:
Элизий в памяти моей
И не кропим водой забвенья.

Однозначно, что в поэзии образ Орфея значим как архетип. Орфей воплощает в себе идею поэта-теурга и демонстрирует высокий

² См. Семенко И.М. Поэты пушкинской поры. Изд. Художественная литература. М., 1970. – С. 45 – 47.

потенциал творчества. Зарубежные и русские поэты, обращаясь к мифу, дают разные трактовки орфического мифа с точки зрения потенциала творческой личности. Рядом с Орфеем возможно поставить только того, кто равновелик с героем, поэтому фигура древнегреческого поэта в лирическом сюжете оказывается рядом с фигурой современного творца.

Подводя итог, можно с уверенностью сказать, что к сюжету об Орфее обращались на протяжении всей истории искусства. Орфей особенно интересен для писателей, потому что с помощью этого сюжета можно ответить на многие вопросы, связанные с творчеством, искусством. В ту или иную эпоху актуализируются разные мотивы древнегреческой легенды. Для эпохи Возрождения главным было подчеркнуть гуманность Орфея, его способность искусством изменить сущность бытия, для писателей XIX века важным было посредством Орфея показать спасительную сторону поэзии. Образ Орфея в поэзии – это прежде всего символ мастерства, для многих поэтов Орфей предстает в качестве музы. Тем самым легенду об Орфее можно считать одной из самых продуктивных в истории литературы.

Анализируя европейскую литературу XX века, мы можем говорить о её особенности в интерпретации мифа: у XX века свой орфический текст. Почему? Дело в том, что миф в культуре XX века становится одной из ключевых категорий, руководящей любым творческим началом. Для дальнейшей работы используем определение мифа, приведенное в книге В.П. Руднева «Словарь культуры XX века»: Миф – 1. Древнее предание, рассказ; 2. мифотворчество, мифологический космогенез; 3. особое состояние сознания, исторически и культурно обусловленное. В интересующее нас время актуализируется второе и третье определение мифа. Во-первых, миф для писателя – это способ создать мир из хаоса, привести разрозненные части сознания к единому знаменателю, собрать произведение. Во-вторых, обращению к мифу дает возможность обратиться к бессознательному, вернуться к архетипам, чтобы ответить на насущные вопросы.

Важно отметить, что мифологическому сознанию присуще расценивать Слово как магическое, сакральное существо: им заклинаяют, проклинаяют, заговаривают. Именно на этой стадии греческой мифологии появляется миф об Орфее. В XX веке случается подобная ситуация, всплеск словесной активности, особенное отношение к слову приводит к неизбежному обращению к архетипическим образам поэтов. Именно поэтому мы можем говорить об особенной интерпретации орфического текста в XX веке. Актуальность орфического мифа в европейской литературе объясняется повышенным интересом к психологическому аспекту творческой личности. Эпоха определила новый статус личности, стоящей у руля искусства. Особое значение при этом приобретало именно теургическое начало, способность творца с помощью художественного дара созидать новую реальность. Эта тенденция наметилась уже в романтизме. Символисты, вслед за романтиками, провозглашали, что истинный поэт может творить не только эстетическую сферу бытия, но и его онтологию.

Структура классического мифа включает в себя сопричастность всего со всем. «Изображение человека – это не просто изображение, это часть того человека, которого оно изображает, одна из его форм. Поэтому достаточно проделать какие-то манипуляции с изображением, и нечто произойдет с изображаемым человеком. Потому что часть – это то же, что целое, одно из проявлений целого» [33, С. 143]. Трактовка творчества, подобная самому мифу, принадлежит поэту Владиславу Ходасевичу: «<...> поэт, не искажая, но преображая, создает новый, собственный мир, новую реальность, в которой незримое стало зримым, неслышное слышным»; «Чтобы новое бытие не осталось мертво, поэт придает ему движение»; «“Попадая в поэзию”, вещи приобретают четвертое, символическое измерение, становятся не только тем, что были в действительности. То же надо сказать о самом поэте. Преобразуется и он»³. Для самого поэта было характерно проработка мотива

³ Ходасевич В. Стихотворения / В. Ходасевич : [вступ. стат. Н.А. Богомолова, сост. текста, примеч. Н.А. Богомолова, Д.Б. Волчека]. – Л.: Сов. Писатель, 1989. С. 580

лиры-креста, лирический герой несет свою «тяжелую лиру»: «О, пожалейте бедного Орфея! // Как скучно петь на нашем берегу! // Отец, взгляни сюда, как сын, слабея // Ещё сжимает лирную дугу».

Вяч. Иванов в «Трудах и днях» писал: «Орфей равно объемлет произведения поэзии и изложения философов, поскольку оба рода могут представлять достоверные свидетельства внутреннего опыта и рассматриваться как изображение мистического познания» и далее: «Орфей – начало строя в хаосе; заклинатель хаоса и его освободитель в строю. Призвать имя Орфея значит воззвать божественно-организующую силу Логоса во мраке последних глубин личности, не могущее без него осознать собственное бытие».

В двадцатом веке проявляется особый интерес к любым формам познания себя, личностного бытия (формирования постулатов экзистенциализма стало актуальным именно в двадцатом столетие), тем самым миф становится одной из самых востребованных художественных форм.

2. Использование образа Орфея

2.1 Б. Поплавский

Несмотря на небольшое литературное наследие Бориса Поплавского, его творчество представляет значительный интерес для литературоведов. Многие исследователи творчества Поплавского отмечают, что раннее открытие автором мира античной литературы стало знаковым для становления Бориса Поплавского как автора. Как в прозе, так и в лирике Поплавский обращается к образам мифических героев, римских городов, итальянских пейзажей.

Несчастное детство Поплавского, тяжелый разрыв с матерью, раннее пристрастие к наркотикам, эмиграция – всё это во многом определило характер его творчества. Такое определение основной линии произведений считаем наиболее показательным: концепция жизни как непрекращающегося трагического карнавала, повседневного безысходного мучения. Смерть как освобождение и спасение от вселенского холода бытия, искренний и бесплодный поиск веры, мотив бесконечного возвращения домой, утверждение мира человеческого тепла и любви как последнего бессмертного и беззащитного начала, значимость категории жалости.⁴

Во многом опираясь на исследование Нориной Н.В. и Сперендюк А.Е., мы пытаемся выделить основные характеристики мифа, на которых акцентирует свое внимание Поплавский при интерпретации образа Орфея. Также пытаемся показать, как на уровне образа реализуется вариант мифа об Орфее.

Образ Орфея встречается в таких стихотворениях, как «Дождь» (сборник «Флаги» 1925 – 1929 гг.), «Орфей», «Танец Индры» («Дирижабль

⁴ Литература русского зарубежья: учебно-метод. пособие для студентов-филологов / Казань гос. ун-т; Филол. фак.; Каф. рус. лит.; сост. Л.Х.Насрутдинова.

неизвестного направления» посмертное издание 1965 г.), «№ 139, 140, 141» («Автоматические стихи» 1929 – 1931 гг.).

Образ мифического певца Орфея можно рассматривать в контексте излюбленных тем Бориса Поплавского: музыки (слова, творчества) и смерти. Интерпретация образа Орфея, данная Поплавским, свидетельствует о личных творческих исканиях поэта, связанных с пониманием Бога и роли искусства в условиях русской эмиграции. В «Автоматических стихах» вырисовываются две главные ипостаси образа Орфея, отраженные в стихотворениях Поплавского: поэтически-музыкальная и религиозная, обусловленные психологическими особенностями автора. Со смертью неотделимо связана и любовная тема. В своих дневниках Поплавский писал: «Любовь и смерть кажутся мне двумя основными моментами постижения чистого времени. Смерть как тема всяческого расточения и исчезновения времени, ибо душа умирает постоянно...» [20, с. 31]

История об Орфее привлекает Поплавского главным образом тем, что в ней присутствует мотив спуска в Аид, то есть соприкосновение с неизвестным, с дисгармоничным существованием и хаосом. По черновикам и воспоминаниям современников Поплавского известно, что при жизни поэт хотел издать сборник «Орфей в аду» (посмертное издание 2009 г.), что доказывает сильный интерес автора к этому мотиву мифа. Именно с этого мотива начинается цикл «Автоматических стихов»:

Сонливость

Путешественник спускается к центру земли

Тихо уходят дороги на запад

Солнце

Мы научились разным вещам.

В лирике Поплавского раскрывается устойчивый мотив мифа об Орфее – «Орфей – поэт-музыкант». Часто в стихах об Орфее автор ведет автодиалог, обращаясь к себе как к другому. Этим другим в автодиалоге

выступает образ Орфея. Орфей воспринимается как прародитель всех поэтов. Позже у Марины Цветаевой мы увидим похожий взгляд на образ Орфея, а именно восприятия его как всеобщего поэта.

Поплавский с детства занимался музыкой, хоть и не был в этом успешен. Для него музыка – это состояние души творческой личности. Образу Орфея часто сопутствуют музыкальные черты: мотив пения, звука, граммофона:

Дивный голос снежного Орфея

Фея молодая будь спокойна

Снам не больно, близок час рассвета⁵

И в другом стихотворении повторяется этот же мотив:

К какому-то пределу рвался он,

Где будет все понятно и ничтожно,

И пел Орфей: сладчайший граммофон.⁶

Звук противопоставлен в поэзии Поплавского молчанию, тишине.

Тишина – зло, которое побеждается музыкой.

Было тихо в Сахаре молчанья

Всюду лежали мертвые крылья

Белые дальние замки

Остановили колокола

Было в подземных гробницах молчание страха и боли

Для Б. Поплавского поэзия – выражение индивидуальной, детализированной сущности человеческого «я». Поэт пытается понять себя, поэтому и ведет беседу с собой. Здесь образ Орфея обращает нас не столько к древнегреческой легенде, сколько к смыслу творческой личности вообще. Орфей здесь не герой мифа, а своеобразное название второго творческого «я» поэта. Орфей символизирует способность человека перешагнуть за пределы

⁵ Здесь и далее текст цитируется по: Поплавский Б. Собрание сочинений: В 3 т. Т.1. С. 380

⁶ Там же: с. 404

мыслимой жизни, преодолеть сон жизни, и уже там, в новом пространстве будет «всё понятно».

Мир Орфея-граммофона – «особое призрачное царство» русского Монпарнаса. Не стоит забывать, что большую роль в становлении Б. Поплавского как поэта, сыграла эмиграция. По мнению многих авторов – исследователей творчества Поплавского, мотив пребывания в аду, Нигде связан, прежде всего, с отчужденностью Поплавского во время эмиграции. Не зря его называют символом «незамеченного поколения».

Поющий «в аду» Орфей-граммофон, по мнению О. С. Кочетковой, «воплощает у Поплавского идею искаженной первоначальной жизни, утраченного детства человечества, связанного в сознании поэта с русским миром: «Париж, Париж, асфальтовая Россия. Эмигрант – Адам, эмиграция – тьма внешняя. Нет, эмиграция – Ноев ковчег[8, с. 5].

Получается, что Ад, отображенный в стихотворениях Поплавского, – это не пространство вне, а ад внутри самого поэта. Тогда всё встает на свои места: творческая сущность Поплавского находится в пространстве чуждом ему, мешающем, и с другой стороны – спасающем, так как со смертью издавна связан мотив очищения.

Утро настало

Весна кругом

Усни устало

Не здесь твой дом

За каждой розой

В тени железо

Здесь рок сияет

Я здесь в аду

Как существуют постоянные характеристики мифа об Орфее, так в лирике Поплавского Орфею сопутствует постоянный эпитет «снежный»:

Скоро час придет и растворится

Дивный голос снежного Орфея⁷.

Слышен голос снежного Орфея
Стеклянное время блестит в вышине
Где я?...
К снежной руке прикоснись⁸

Царь святых привидений и фей
Спит на солнце снежный Орфей
А стеклянное время течет отражаясь
И всё молчит⁹

«Снежный», скорее всего, можно связывать с холодностью Орфея, а холод говорит в данном случае о реализации в образе Орфея образа смерти. Образ холодной руки Орфея символизирует смертный час и очищение. Ведь согласно орфической философии, тело – гробница души, поэтому телесное существование похоже, скорее, на смерть, а та, в свою очередь, подразумевает начало истинной жизни. Данная интерпретация снова перекликается со взглядом М. Цветаевой на бинарную категории жизнь-смерть, когда смерть дарует настоящее существование. Ведь поэзия, возможно, не может существовать без умирания.

Такой интерес к теме умирания прослеживается во всём творчестве поэта. О своём призвании он писал: «Чтобы избежать застоя и гнили нужно каждое мгновенье – умирать. Мешать воздвижению новых зданий на прежних фундаментах» [20, с.34]. Смерть в не буквальном смысле, не физическом, а скорее в психологическом, очищает героя, дает поэту возможность на новом «чистом» месте построить новые стихотворения.

Слышен голос снежного Орфея:

⁷ Там же: с. 380

⁸ Там же: с. 381

⁹ Там же: с. 381

Где я? Далёко
Стеклянное время блестит в вышине
Я счастье рока
Усталый, приди ко мне
К снежным рукам прикоснись
Весы покажутся, весы золотые
Ты забудешь прошедшую жизнь
Ты как лед
Посветлеешь на солнце
Нездешней зимы
Смерть приносит забытьё прошедшего¹⁰.

Мотиву смерти сопутствуют образы снега, льда, зимы. Эти образы говорят о чистоте героя, ситуации. Герой зовет к себе Орфея, и сам стремится к осветлению на солнце.

Солнце не встало
Только голос сказал:
Вы были правы
Но ничто не поможет —
Дойти не сможет
Склонитесь в черные травы
Спите, умрите
Так легче ждать

Именно смерть способна освободить от прошлой жизни, и только тогда есть возможность сделать что-то новое. По мнению А. И. Чагина, интерес Б. Поплавского к теме Орфея далеко не случаен. Образ этот близок Б. Поплавскому: «И если классический Орфей своим пением укрощал силы природы, то этот новый Орфей, своей рождающейся волшебной песней

¹⁰ Там же: с. 381

(возникающей в стихотворении мистерией творчества) разрушает живущий в душе ад, губя, быть может, и саму душу – Эвридику [31, с. 291].

У Поплавского как нигде ранее мифологические образы приобретают по новому звучащие метафоры: ад – это внутреннее пространство, Эвридика – душа, а Орфей – это поэтическое начало человека, борющееся за свою душу в поединке со смертью. «Неужели вам никогда не хотелось быть чистыми?» – обращается поэт с вопросом к самому себе.

Делая вывод по стихотворениям Поплавского, можно отметить разносторонность и многогранность преломления образа Орфея: это и традиционный образ поэта-песенника, и образ Орфея, непосредственно связанный со смертью, и Орфей, избранный в качестве проводника по миру мертвых, одновременно с этим Орфей – это герой, который смог противостоять смерти в её биологической форме, связанной с существованием во времени. Трагическое звучание орфического образа, в котором слились поэтически-музыкальная и религиозная ипостаси мифологемы Орфея, выражает у Поплавского понимание сущности поэзии, диалектику жизни и смерти, делает значимым мотив героического противостояния эсхатологической пропасти.

2.2. Райнер-Мария Рильке

Райнер Мария Рильке по праву занимает почетное место не только в немецкой, но и в мировой литературе. Свойственная поэту философская глубина подхода к природе человека, к вещам и процессам бытия стала своеобразным гимном эпохи. Центральной темой творчества поэта можно признать тему искусства и его роли в современной поэту действительности. Мастерство художника, его личность, его жизнь, его видение мира, его вера и его смерть – все это, по мнению Рильке, должно образовывать некое единство. Именно стремление поэта к цельности, определенному статусу творческой личности не в обществе, а в мире, занимало художника. При этом высшим назначением искусства, его ценность Рильке считал способность примирить Вселенную и индивидуума. Творчество Рильке во многом становится ответом на вопрос, как достичь необходимой гармонии человека и мира.

Стихотворение «Орфей. Эвридика. Гермес» (1904 г.), написанное Рильке в 29-летнем возрасте, рисует совсем не гармоничного героя – Орфея. Прообразом Эвридики стала муза и возлюбленная Лу Андреас-Саломе. Отношения между Рильке и его избранницей длились четыре года, завершившиеся трагическим разрывом. Во многих стихотворениях Рильке обращается к своей возлюбленной, но именно стихотворение «Орфей. Эвридика. Гермес» становится эпитафией его чувства. Орфей у Рильке неуверен, он слаб в своей вере. Именно это, по мнению Рильке, стало главной причиной поражения героя.

Основной мотив, присутствующий в стихотворении Р.Рильке – мотив спуска Орфея в ад. В композиционном плане стихотворение можно разделить на три части: в первой дается описание подземного царства, во второй – чувства Орфея, в третьей – состояние Эвридики. Поэт большее внимание уделяет именно образу Эвридики, раскрытию роли женского начала в

мифологическом представлении о времени. Данная тема раскрыта в литературном исследовании Иосифа Бродского «Девяносто лет спустя». Бродский очень подробно разбирает движение времени в стихотворении Рильке, подробно рассматривает композицию стихотворения, обращается к образам Орфея, Эвридики и Гермеса. Так, размышляя над стихотворением, Бродский предполагает, что трагическую судьбу влюбленных определяет Хронос, с чем сложно не согласиться: «Но как зерно, которое каждую весну пускает, новый росток, миф порождает, век за веком в каждой культуре, своего глашатая. Поэтому стихотворение Рильке – не столько пересказ мифа, сколько его рост. При всех различиях между человеческим и божественным отсчетом времени – а такое различие составляет ядро этого мифа – данное стихотворение остается историей одного из смертных, рассказанной другим смертным. Вероятно, какой-нибудь бог представил бы Орфея в более резком, чем Рильке, свете, поскольку для богов Орфей – всего лишь нарушитель границы. И если вообще стоит начинать отсчет его времени, то только чтобы отметить промежуток, нужный для его изгнания, и у богов эпитеты для Орфеевых движений, без сомнения, несли бы оттенок злорадства» [2, С. 4]

Стихотворение начинается с описания пространства. Мир Аида у Рильке – мир, где скалы, рощи, пруд – всё нависает над пустотой. Дорога, по которой идут герои, бледная, тьма и кровь открывается навстречу героям, напоминая о присутствии смерти.

Все остальное серым было –

лес

безжизненный, и пропасти, и скалы,

и тот огромный, но незрячий пруд,

что нависал над отдаленным дном,

как грозное небо над долиной.

Бродский удачно называет первую строфу стихотворения экспозицией, знакомством читателя с пространством и подготовкой к встрече с героями. «Пейзажи, в конечном счете, существуют, чтобы их населять – по крайней мере, пейзажи, щеголяющие наличием дороги. Другими словами, здесь стихотворение перестает быть картиной и становится повествованием: теперь мы можем пустить в ход наши фигуры.» Вторую условную часть стихотворения можно назвать непосредственным включением героев в пространство подземного царства.

Первым появляется Орфей, идущий по этой тропе, напряженный. Чувства его раздвоены:
И чувства были в нем разобщены:
взгляд всякий раз стремглав до поворота
бросался псом, чтоб там застыть и ждать —
или вернуться, алчно торопя
хозяина, и вновь бежать¹¹.

Его желание поскорее покинуть ад сложно осуществить из-за нарастающего недоверия, идет ли за ним Эвридика. Эмоциональное напряжение усиливается ещё и из-за того, что оба идут ужасно медленно. Нетерпение Орфея для Рильке становится главным отрицательным качеством героя. Нетерпение – это качество, присущее только человеку в жизни, но никак не действующее в рамках Аида, где нет времени. Нетерпение подкрепляется недоверием Орфея, что окончательно рушит возможность счастливого исхода.

В стихотворении неслучайно повторяется мотив плача. Символические образы плачущих лесов, полей и зверей, звезд, искаженных мукой, призваны подчеркнуть эмоциональное состояние героев: «лира// всех плакальщиц земных перерыдала// и от пролитых слез родился мир,//где были вновь и лог, и дол, и лес». Вторая часть стихотворения, посвященная Орфею, наполнена

¹¹Здесь и далее текст цитируется по: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2000/12/rilke-pr.html> (пер. А. Пурина)

трагизмом, раздвоенностью и волнением. По эмоциональному настроению нарастает напряжение.

Состояние героини характеризуется иначе. Эвридика спокойна, не торопится, она не смотрит по сторонам, её взгляд обращен в себя:

Ее не занимал ни человек,
идуший впереди, ни цель пути.

Она плыла, беременна собой;
она сама была бездонной смертью
своей, до полноты небытия
своею новизною наливаясь,
как плод бездумный — сладостью и цветом;
желать и знать не надлежало ей.

Эвридика, познавшая смерть, не стремится вернуться к жизни. Человек, побывавший за пределами жизни, не может преодолеть смерть. А любовные переживания и тревоги покинули её вместе с жизнью, теперь «укрыта девственностью новой». Орфей, пришедший за ней, не воспринимается ею как спаситель, скорее он тот, кто тревожит её покой. Орфей вторгается в прошлое (мотив «вечного возвращения») и тем самым разрушает границы времени. Для Эвридики в пределах небытия наступила новая жизнь, посмертная. Любые попытки спасти её обречены на провал. Обращает на себя внимание и реакция Эвридики на слова Гермеса:

И когда
остановился шедший с нею рядом
и скорбно произнес: «Он оглянулся», —
она спросила безразлично: «Кто?»

Эвридика со смертью стала чужой для земного Орфея. Именно поэтому Гермес ведёт за руку Эвридику, а не идет впереди всех, следуя мифу: тем самым через сплочение рук ангела и Эвридики акцентируется внимание на близости героини и подземного мира.

Несмотря на трагичную концовку, стихотворение Рильке лирично по своему звучанию, в нём нет ощущения свершившейся трагедии. Боль, пронзившая Орфея, даёт надежду на духовный рост героя. Ведь по Рильке ошибка Орфея не в том, что он обернулся, а в том, что идти надо было в другом направлении – внутрь себя, ибо истинная работа любви – это создание храма внутри себя [19, с. 40]. Беда рилькевского героя в том, что он не осознаёт всю силу любви, и в нём нет сил принять возлюбленную в ином бытие, возлюбить её не при себе, а как память о ней. Именно в пространстве внутреннего храма возможно вечное воссоединение Орфея и Эвридики.

Таким образом, в стихотворении Рильке образ Орфея переосмысливается через развития любовной темы. Важно отметить личное отношение Рильке к судьбе Орфея и Эвридики. Бродский писал об этом: «Стихотворение, обращенное к мифологическому сюжету, равнозначно реальности, пристально вглядывающейся в собственную историю, или же, если угодно, следствию, прикладывающему увеличительное стекло к своей причине и ослепляемому ею. “Орфей. Эвридика. Гермес” – тот самый случай, ибо это автопортрет поэта с увеличительным стеклом в руке, и из этого стихотворения мы об авторе узнаем много больше, чем из любого его жизнеописания. Поэт «обвиняет» Орфея в неспособности любить. Орфей и Эвридика – ключевые фигуры стихотворения. Главное – не ситуация пребывания в аду, а ситуация любовная, независимая от конкретных мотивов мифа. Покорная смерти Эвридика, принявшая покой уже неспособна ответить на земные чувства Орфея. Герой должен смириться с утратой и полюбить далекую, неосязаемую Эвридику.

Наиболее полно миф об Орфее был переработан Рильке в «Сонетах к Орфею». Эстетическая перестройка мифа заключена в следующем :

а) Орфей действует по велению Я (а не Бога или внеличных законов);

б) Осознанное движение и сближение с окружающим миром, с конкретными людьми, природой, явлениями бытия

в) Новый Орфей продуцирует добро и мир открыт навстречу его песне. Обновление структуры мифа происходит в целом в духе Томаса Манна (гуманизация мифа, его первоисходность). Рильке при помощи своеобразной интерпретации этого мифа хотел объяснить и доказать возможность существования гармоничного, гуманного мира, в котором человек – творец, поэт, художник. Рильке возвращается к мифу, открывая нам по-новому, с точки зрения XX века, смысл и философское содержание культуры, поэтики, эстетики мифа эпохи древних цивилизаций, которые вновь обнаруживаются поэтом [34, с.3].

2.3 М. Цветаева

«И так как все – миф, так как не-мифа – нет, вне-мифа – нет, из-мифа – нет, так как миф предвосхитил и раз навсегда изваял – все...»¹² Эти строки Цветаевой можно расценивать как неоспоримое доказательство присутствия мифологического подтекста в творчестве поэтессы. Геракл и Ахилл, Ариадна и Дионис, Эвридика и Орфей, Венера и Психея – это были не просто имена, они воспринимались Цветаевой как реальные люди, ожившие сначала в сознании юной девушки, а затем в зрелом творчестве поэта [саакянц]. Не принимая этот мир, как неистинный и ненастоящий, М. Цветаева творит новую вселенную по законам своего мифотворчества. Потому в центре ее художественного мира оказывается поэт-творец, причастный к высшему Замыслу и истинному Бытию.

Романтическая любовь Орфея и Эвридики интересует Цветаеву как женщину. Образ Эвридики, который лишь намечен в творчестве Рильке, в

¹² Цветаева М.И. Избранные сочинения: В 2-х тт. Т. 2 Автобиографическая проза. Воспоминания. Дневниковая проза. Статьи. Эссе. М., 1998.

большой степени разработан Мариной Цветаевой. В её письмах Б. Пастернаку (1926) она пишет: «До страсти хотела бы написать Эвридику: ждущую, идущую, удаляющуюся»[31,с.135] и затем проецирует образ Эвридики на себя: «Мой отрыв от жизни становится все непоправимей. Я переселяюсь, переселилась, унося с собой всю страсть, всю нерастрату, не тенью — обескровленной, а столько ее унося, что надоила б и опоила бы весь Аид. О, у меня бы он заговорил, Аид!»[31, с.135].

Образ Эвридики раскрывается в стихотворении «Эвридика-Орфею», датированное 23 мартом 1923 года. Перед нами образ Эвридики, которая уже находится по ту сторону бытия. Марина Цветаева так же использует в своем стихотворении один мотив мифа, а именно спуск Орфея в Аид. Данный эпизод раскрывается не сторонним описанием, а дается с точки зрения героини, глазами умершей Эвридики. Смысл стихотворений определяется больше не мифологическим планом, а психологическими особенностями личности Цветаевой. Для Цветаевой сила духа сильнее женской страсти, именно поэтому в варианте сюжета об Орфее и Эвридике возникает мотив отказа:

Не надо Орфею сходить к Эвридике

И братьям тревожить сестер

Эти стихи Цветаевой – о себе, как поэте, с его предпочтением «безмерности в мире мер», с предпочтением духовного бессмертия – смертному, «душевному». Для Цветаевой – Эвридики призыв Орфея – очарование, свойственное чувственно-земному миру [1,] Вместе со смертью Эвридика утратила способность видеть жизнь лживой, ненастоящей. Теперь она среди тех, кто зрит в корень вещей:

Для тех, отрешивших последние звенья

Земного... На ложе из лож

Сложившим великую ложь лицезренья,

Внутрь зрящим - свидание нож¹³.

Эвридика не ждет Орфея, не хочет «ни уст», «ни рук». Покой, дарованный ей смертью, необходим Эвридике, она стремится к нему:

До самых летейских верховий
Любивший - мне нужен покой.

Эвридике дана возможность осмыслить жизнь по ту сторону бытия. Всё это обращает нас к вышеизложенной интерпретации Рильке. У Цветаевой Орфей – это прошлое, которое неспособно принести счастье:

Ибо в призрачном доме
Сем - призрак ты, сущий, а явь
Я, мертвая...

В стихотворении неслучайно повторяется мотив платы. И такой платой за вход в Аид и вечный покой Эвридика называет земную любовь к Орфею:

Уплочено же - всеми розами крови
За этот просторный покров...
и далее:
Уплочено же - вспомяни мои крики!
За этот последний простор.

Здесь же, в посмертном мире, Орфей и Эвридика не возлюбленные, а брат и сестра. Мир мертвых – это мир бесстрастный. В царстве Аида нет и не может быть места для любовных волнений, поэтому спуск Орфея в ад – «это превышение полномочий», потому что земное не может повлиять на вечное. И только познавшему смертный покой доступна эта истина. И. Бродский отмечал это различие: «Орфея и Эвридику, по-видимому, притягивают противоположно направленные силы: его – к жизни, её – к смерти. То есть на него претендует конечное, на неё – бесконечное». Для Цветаевой свойственно стремление к абсолюту и бесконечности. Пастернаку Цветаева писала: «Через все миры, через все страны, по концам всех дорог Вечные двое,

¹³ Здесь и далее текст цитируется по интернет-ресурсу: <http://cvetaeva.ouc.ru/evridika-orfeu.html>

которые никогда не могут встретиться». Для Цветаевой любовь – это «топография духа», а не «география встреч» [1,10].

По созданной Цветаевой картине, царства теней – это не мир тоски и скорби, а царство покоя. Покой даруется тем, кто в земной жизни познал любовь. Жизнь по ту сторону открывается настоящей, без лицемерия. Эвридика сама не хочет уходить из царства Аида, слишком дорогой ценой достался ей покой. В изображении ада у Цветаевой нет страшных картин тьмы, холода, ужасов, скорее это мир, где не происходит ничего. Возможно, что ад здесь не противопоставление раю, а лишь общая категория для обозначений потустороннего мира.

Стихотворение Цветаевой, хоть и является в какой-то степени продолжением стихотворения Рильке, но отличается резкостью, экспрессивностью и некой категоричностью образа Эвридики. Объяснить это можно личностью самой поэтессы, и тогда Эвридика является её своеобразным двойником. Это можно подтвердить, если обратиться к её записям в дневниках и письмам. Так, в письме к Б. Пастернаку она пишет: «Все, что в ней (в Эвридике) еще любило — последняя память, тень тела, какой-то мысок сердца, еще не тронутый ядом бессмертья(...) все, что еще отзывалось в ней на ее женское имя, — шло за ним, она не могла не идти, хотя может быть уже не хотела идти» и далее «Будь я Эвридикой, мне было бы... стыдно — назад!» [32, с.138]

Важно отметить, что Цветаева в своей поэзии часто воспевала разьединенных возлюбленных. Идеальный образ был далекий человек, нежели близкий осязаемый. Для поэтессы важным было перевести общение мужчины и женщины из уст и рук, в слова и душу. Может быть, именно поэтому Эвридика «выгоняет» Орфея, потому что идеальная любовь не заключается в присутствии друг друга рядом. В жизни Цветаевой присутствовали её Орфеи – Рильке и Пастернак, «невстречи» с которыми, возможно, и стали определяющими в выборе сюжета о спуске Орфей в ад.

Можно говорить, что цветаевская Эвридика – это даже не женщина в привычном понимании, а дух, отсюда и образы – память и тень тела. И это дух, который сам вершит свою судьбу в мире мертвых: «Оборот Орфея — дело рук Эвридики. Оборот Орфея — либо слепость ее любви, невладение ею (скорей! скорей!) — либо приказ обернуться — и потерять [32.с 140].

Таким образом, Цветаева дает новую трактовку трагическому исходу спуска в Аид. В отличие от Рильке, где виной трагедии становится неспособность Орфея познать любовь, для Цветаевой неспособность воссоединения героев заключается в силе духа Эвридики, которая намеренно отказывается от земной любви. Для Эвридики открыты более чистые, истинные стороны любовного чувства к Орфею. В цветаевской интерпретации истории Орфея и Эвридики может быть не стоит говорить о трагедии, которая случилась на пороге ада, скорее это надежда на воскресение – ведь для Эвридики открылась возможность любить вечно, построить тот самый храм внутри себя.

2.4 Константин Вагинов

Особняком, как кажется, стоит Вагинов в литературе. Новаторство формы и античные аллюзии его стихов, автобиографичность, ирония и аллегоризм прозы, отдельные черты писательской личности – педантизм коллекционера и граничащая с пародией переимчивость, мистическая сосредоточенность и озорство мистификатора – всему этому нетрудно подыскать аналогии в современном Вагинову и более раннем литературном контексте. Сопоставляющего, однако, разоружает причудливое сочетание этих черт, их парадоксальное единство. Почтительность эрудита-книжника по отношению к культурным реалиям прошлого неотделима у Вагинова от личных пристрастий и непредсказуемых вольностей, так что старые

культурные знаки органично включаются в фантастическую эклектику его стиля [6, С.16].

Творчество Константина Вагинова пронизано отсылками к античным героям, именам и ситуациям. Как в стихотворениях, так и прозе Вагинов, совмещая предания и действительность, пытается осмыслить судьбу русской интеллигенции.

С Антиохией в пальце шел по улице,
Не видел Летний сад, но видел водоем,
Под сикоморой конь и всадник мылятся.
И пот скользит в луче густом.
Припал к ногам, целуя взгляд Гекаты,
Достал немного благовоний и тоски.
Арап ждет рядом черный и покатый
И вынимает город из моей руки.

В лирике К. Вагинова миф об Орфее преломляется через ситуацию постреволюционной России. В стихотворении «Эвридика» (1926) традиционная тема поэта и поэзии обретает трагическое звучание и узнаваемый исторический смысл.

Зарю лунною, когда я спал, я вышел,
Оставив спать свой образ на земле.
Над ним шумел листвою переливной
Пустынный парк военных дней.
Куда идти легчайшими ногами?
Зачем смотреть сквозь веки на поля?
Но музыкою из тумана
Передо мной возникла голова.
Ее глаза струились,
И губы белые влекли,
И волосы сияньем извивались

Над чернотой отсутствующих плеч.
И обожгло: ужели Эвридикой
Искусство стало, чтоб являться нам
Рассеянному лишь по ночам.

В другом стихотворении Вагинова «Я восполнения не искал» Эвридика – alter ego поэта, она мыслится лучшей частью его самого.

Я уменьшал себя и отправлял свой образ
На встречу с ней в глубокой тишине.
Я – часть себя. И страшно и пустынно.
Я от себя свой образ отделил.
Как листья скорчились и сжались мифы.
Идололатрией в последний раз звеня,
На брег один, без Эвридики,
Сквозь Ахеронт пронесся я.

В 1927 году в ленинградском журнале «Звезда» напечатан первый роман Вагинова «Козлиная песнь» (по-гречески «трагедия»). Роман повествует о судьбе петербургской интеллигенции, не сумевшей найти себе место в новой действительности. Герои романа – ученый-эрудит Тептелкин, работающий по ночам над итоговым трудом своей жизни «Иерархия смыслов», и его друзья – неизвестный поэт, стихи которого понятны лишь отдельному узкому кругу приятелей-ценителей, молодые люди Миша Котиков, собирающий материалы о недавно погибшем поэте Заэвфратском, и Костя Ротиков, коллекционирующий безвкусицу, мечтают пронести через всю жизнь бескорыстную любовь к искусству, «остаться островком Ренессанса» в живущем материальными интересами мире. Сюжетные линии всех героев так или иначе переплетаются в вопросах назначения искусства.

В романе «Козлиная песнь» больше всего нам интересен образ неизвестного поэта, потому что именно его герою принадлежат философские рассуждения по поводу искусства и именно с ним автор ассоциирует образ

Орфея. В романе Вагинов вновь обращается к знакомой мифориторике, где орфическая тема выступает как размышление об inferнальной жертве художника. Так описывается состояние неизвестного поэта: «Хотел бы он быть главою всех сумасшедших, быть Орфеем для сумасшедших. Для них бы разграбил он восток и юг и одел бы в разнообразие спадающих и вновь появляющихся риз несчастные приключения, случающиеся с ними». Орфей в данном случае предстает укротителем безумия, которое так свойственно творческим людям. Поэт, сумевший подчинить себе свое безумие, может приводить мир в гармонию: «Вот человек, – думал он (неизвестный поэт), – у которого было в руках безумие, и он не обуздал его, не понял его, не заставил служить человечеству».

В сознании Неизвестного поэта то, что происходит – очередной упадок Римской империи. Себя он чувствует последним римлянином, совершающим героическое усилие, чтобы спасти и защитить гибнущую культуру. В романе мы видим его то среди античных статуй Петербурга, то рядом с обломками колонн, у полуразрушенных зданий, куда приходят умирать облезлые петербургские кошки. Двойник Неизвестного поэта – Орфей, спускающийся в ад за Эвридикой. Трижды по ходу действия герой, фигурально воспроизводя «путь Орфея», спускается в ад современности – врывается в дом развратника Свечина, навещает сумасшедшего поэта Сентября, приходит просвещать «безумных юношей» – поэтов. Каждый раз он отправляется «вызволять», и всякое его вторжение оборачивается конфузом. Всегда оказывается, что спасти некого. К Свечину Неизвестный поэт вламывается через окно, услышав женский крик – мольбу о помощи. Избивает предполагаемого насильника и убеждается, что Свечин в доме один, что женский зов просто померещился.

Герой не только декларирует свои намерения, но и следует этой программе, создавая стихи. Для него именно в творчестве осуществляется воскрешение мира: «Поэзия – это особое занятие, – вслух размышляет

он.– Страшное зрелище и опасное, возьмёшь несколько слов, необыкновенно сопоставишь и начнёшь над ними ночь сидеть, другую, третью, всё над сопоставленными словами думаешь. И замечаешь: протягивается рука смысла из-под одного слова и пожимает руку, появившуюся из-под другого слова. И третье слово руку подаёт, и поглощает тебя совершенно новый мир, раскрывающийся за словами». В стихах Неизвестного поэта возникает аллюзия на образ мертвой головы Орфея, пророчествующей на Лесбосе:

И милые его друзья
Глядят на рта его движенья.
На дряблых впадин синеву.
На глаз его оцепененье.

Это петербургский Орфей, поскольку ритмический рисунок и почти дактилическая рифма заимствованы из стихотворения С.Я. Надсона:

Дитя столицы, с юных дней
Он полюбил ее движенье,
И ленты газовых огней
И шумных улиц оживленье.

В стихотворениях ритмический рисунок 3-4 стихов совпадает, 1 и 2 стихи меняются местами.

Ближе к концу романа следующие размышления героя: «Попался, - повернулся к окну неизвестный поэт. – Здесь нельзя говорить о сродстве поэзии с опьянением <...> Они не поймут, 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». Эти слова неизвестного поэта созвучны убеждению Новалиса, который, как считает Г. Косиков, был склонен считать, что для человека, взыскующего «истинной» жизни, спуск в бездны души всегда заканчивается в некой критической точке, и после нее, –

словно в «Божественной комедии», – нисхождение вдруг превращается в восхождение, открывающее душе ее божественную природу¹⁴.

В романе Вагинова образ Орфея предстает как некая контаминация идей, популярных в Серебряном веке. Неизвестный поэт соединяет в себе образы многих поэтов начала века, но основной его путь определяет путь лирического героя Блока. «На снежной горе, на Невском, то скрываемый вьюгой, то вновь появляющийся, стоит неизвестный поэт: за ним – пустота» – «Снега», то, что ему во сне «вьюга поет» по псевдонародным интонациям идет вслед за «Двенадцатью». Но Лида – не Эвридика «Орфея всех сумасшедших». Главное имя неизвестного поэта – Орфей. Но ему постоянно грозит утрата или подмена этого имени, переход в другую ипостась. С особой очевидностью это проявляется благодаря именам других поэтов.

Неизвестному поэту даже удаётся по собственной воле сойти с ума, но его быстро излечивают доктора. Обыденность приобретает всё большую власть, присваивает себе права на опьянение, на безумие, на самого героя. Она превращает его – поэта – в прозаическую фигуру Агафонова. До времени Неизвестный поэт был лишён имени: ему только предстояло осуществиться, он должен был это имя завоевать, когда покорит мир словом. Знаком его поражения становится присвоение ему “посюсторонней” обыденной фамилии. Сознавая своё бессилие, неспособность восстановить и одушевить бытие, Неизвестный поэт кончает с собой. Он погибает, пережив цепь превращений: Орфей – сумасшедший – Агафонов, где каждая новая «роль» – пародия на предыдущую.

¹⁴ См. Поэзия французского символизма. М., 1993. С. 23

3. Использование сюжета-метафоры

3.1 Т. Уильямс «Орфей спускается в ад»

Теннесси Уильямс занимает почетное место в американской литературе. Его драматургия соединяет в себе тонкий психологизм и культуру слога. Герои его пьес ищут свое счастье, борются с одиночеством, вступают в конфликт с бездушной грубой действительностью. Главные персонажи пьес Теннесси Уильямс характеризуются такими положительными качествами, как благородство, ранимость и романтический настрой. Завязка большинства произведений драматурга строится на конфликте духовного и физического начала. Особенность жанра требовала от автора актуальности и сиюминутной реакции на происходящее в современной Америке.

В интерпретации мифа внимание драматурга сосредоточено не на мотиве поэтической личности и связанных с ней проблемах творчества, а на мотиве любви Орфея и Эвридики. В первую очередь, это обусловлено ситуацией в Америке. Литература того времени в большей своей части стремилась хрупкие чувства и человеческие взаимоотношения противопоставить чудовищной, безобразной, кровавой повседневности. В силу этих причин основная тема пьесы Уильямса «Орфей спускается в ад» – борьба человека с враждебным окружением, неизбежность гибели добра в жестоком мире.

Действие пьесы разворачивается в обычном американском маленьком городе. Основное действие происходит в магазин Джейба Торренса, старого, озлобленного на мир человека. Джейб недавно перенес операцию, это выбило его из сил, и все дела по устройству магазина и открытию кондитерской взяла на себя его жена – Лейди Торренс. Лейди известна своим скандальным прошлым, которое с удовольствием обсуждают жители городка. Её отец, владелец кафе и виноградника, занимался нелегальной продажей спиртных

напитков. Борцы за справедливость отомстили богачу: сожгли кафе, в огне погиб и отец Лейди. Отношения между супругами натянутые. Лейди во многом зависит от мужа, теперь же она ещё и обременена уходом за больным. Тем более известно, что их брак был заключен по расчету.

Миф об Орфее остается скрытой, глубинной моделью, по которой «конструируется» сюжет пьесы. Единственную подсказку, которую дает Уильямс, можно считать название пьесы. Используя известную мифологическую модель, дается понимание всей сюжетной схемы данной пьесы. Благодаря мифологическим ассоциациям происходящее приобретает большую масштабность, обобщенность, миф вносит в произведение второе, поэтическое измерение[35, с.1].

Так появление в магазине Вэла ознаменуется светлыми переменами в судьбе Лейди. Это Орфей пришел в царство мертвых за своей возлюбленной.

«Лэйди засмеялась – смех у неё неожиданно мягкий. Вэл улыбается рассеянно и тепло.

Лэйди. Занятный вы малый!

Вэл. (начинает негромко напевать «райские травы» аккомпанируя себе на гитаре)¹⁵»

Вэл появляется в доме с гитарой. Поющий герой производит сильное впечатление на окружающих (черта, непосредственно заимствованная у Орфея, который пением умирал диких зверей). К такому таланту героя насторожено относятся жители городка, мужчины завидуют ему и ревнуют своих девушек. Вэлу в течение всего действия будет сопутствовать музыка, почти во всех сценах диалога между главными героями Вэл будет увлечен игрой на гитаре. К тому же гитара – та часть прошлой жизни, от которой герой не готов не готов отказаться.

Чувство между Вэлом и Лейди зарождается не сразу. Оставив при магазине Вэла в качестве приказчика, Лейди приглядывается к герою. Его

¹⁵ Здесь и далее текст цитируется по: Уильямс Т. «Стекланный зверинец» и ещё девять пьес. М.: Искусство, 1967. 723с. – С. 307

жизненная, даже скажем живительная сила, притягивает уставшую Лейди. Намучившись за годы неудачного брака, героиня настороженно относится к своему чувству по отношению к Вэлу – это Эвридика, встретившая в мире теней живого Орфея.

Получается, что Вэл (Орфей) по воле судьбы попадает в царство мертвых и уже там находит возлюбленную. Но следуя мифу, стоящий на страже ворот подземного царства Джейб не дает возлюбленным воссоединиться. Кажется, что он вовсе оправился после болезни. Джейб заявляет Лейди, что это он был инициатором убийства её отца и поджога «райского места». Джейб, как настоящий Аид, демонстрируя свои силы, убеждает Лейди в своей неограниченной власти над ней.

«Джейб (с немой яростью). Шустрая у меня женушка, мисс Портер!.. Шустрая, говорю! (Выключает свет в кондитерской.) Папаша ее, Итальяшка, тоже шустрый был старичок, да сгорел!

Лейди вскрикивает.

(Медленно, с угрожающей усмешкой.) У него был виноградник на северном берегу Лунного озера. Новая кондитерская вроде бы смахивает на этот виноградник. Но Итальяшка дал маху. Здорово дал маху. Вздумал привечать черномазых. И мы сожгли его. Спалили и дом и сад со всеми виноградными лозами. И сам Итальяшка сгорел, пытаюсь погасить огонь! (Отворачивается.) Мне, пожалуй, пора наверх.

Лейди (кричит). Джейб, ты сказал — «мы»? Ты сказал: «Мы сожгли»?

Джейб (остановившись у нижних ступенек лестницы и обернувшись к ней). Да, я сказал: «мы»! Я сказал: «Мы сожгли». Ты не ослышалась, Лейди.¹⁶»

Конечно, мотив смерти в пьесе возникает именно при упоминании Джейба: он перенес тяжелую операцию, которая, по заверению многих,

¹⁶ Там же: с. 321

должна была свести его в могилу; Вэлу он кажется бледным, как смерть, а сама Лейди так говорит о муже:

«Знаю!.. Это Смерть стучит и зовет меня!.. Думаешь, я не слышу эти звуки: вроде как кости постукивают друг о друга! Можешь спросить меня, каково жить там наверху — со Смертью в одной клетке, — и я отвечу!.. У меня вся кожа холодеет, когда он прикасается ко мне! Но я терпела, я терпела все эти годы! Я сердцем, наверно, знала, что кто-нибудь придет и выведет меня из этого ада! И ты пришел!.. Ты пришел за мной! Взгляни же теперь на меня! Я снова живу, я снова живой человек! (Судорожное рыдание. Совладав с собой, продолжает уже чуть спокойнее.) Теперь уж я не буду чахнуть во мраке. Способен ты это понять своей башкой?.. Так слушай внимательно. Не только твое несчастное жалованье — все, что только у меня есть в этой проклятой лавке, все, что накопила здесь Смерть, — все это твое! Дождись только, пока Смерть сдохнет, и тогда мы уйдем!¹⁷»

Лейди всеми силами пытается избавиться от рук смерти, но не находит никакой поддержки: ни собственных сил, ни одобрения со стороны. В пьесе Уильямса образ домашнего очага превращается в образ ада (подобная интерпретация будет и в романе А. Мёрдок «Море, Море»). Можно предположить, что к середине XX века институт семьи переживал наибольший кризис, что и отразилось в литературе. К тому же ад, возможно, это образ всей Америки, в которой жил автору.

Финальная сцена разворачивается в кондитерской, за несколько часов до открытия. Лейди пытается всеми силами удержать при себе Вэла. Он подарил ей жизнь, она чувствует себя по истине живой, ей хочется творить и любить. К тому же она беременна от Вэла, и теперь за новую жизнь она готова бороться вдвойне. Когда становится ясно, что Вэл не останется, Лейди решает покинуть город вместе с ним. Но спустившийся не вовремя муж не дает осуществиться планам. Джейб, словно Цербер на пороге ада, одним

¹⁷ Там же: с. 330

выстрелом убивает Лейди, а вместе с ней и ребенка. Вэла, пытающегося бежать, настигают разъяренные жители, которые словно менады растерзают героя.

Таким образом, мы видим, как в сюжетную ткань произведения незаметно вплетается легенда об Орфее, формируясь в минус-мотив.

Уильямский Орфей, оказывается, не так полон сил, не хватает ему и веры в своё музыкальное призвание.. Вэл первый проявляет желание покинуть Эвридику, чтобы скинуть с себя груз ответственности за судьбу её судьбу. Но при этом надеясь на последующие встречи:

«Вэл. Я дам тебе свой ближайший адрес.

Лейди. Благодарю! Благодарю покорно! Что мне прикажешь с ним делать – миловаться там за стенкой?¹⁸»

Кажется, что это история не о геройстве и мощи Орфея, а о несчастье Эвридики: история Лейди в центре действия пьесы. Вэлу же больше подходит определение «дикарь». Он, оказавшись в мире абсолютно ему незнакомом, не смог понять и принять некоторые положения, по которым живут его жители. Возможно, поэтому ему не случилось оказать помощь в спасении Эвридики и избежать собственной смерти.

Художник пытается осмыслить современную ему действительность в формах мифа об Орфее и Эвридике. Прежде всего это пьеса об Америке 50-х, о подавлении личности бездуховным обществом, о повседневной жестокости, которую люди принимают как жизненную норму. Вполне реальными являются и мотивировки поступков героев, конфликта пьесы.

3.2. Айрис Мёрдок «Море, море»

Айрис Мердок феномен английской литературы. В её творчестве соединяются темное и светлое начала, «апполоновской» и «дионисийской»

¹⁸ Там же: с. 356

сторон художественного творчества, обращенность в прошлое, заключающейся в переработке литературного наследия, мифов и взгляд в будущее, проявляющейся в стремлении с новой стороны посмотреть на социальность и психологию людей.

Обращение к мифу в романе «Море, море» неслучайно. Для Мёрдок это возможность соединить прошлое и настоящее, мифологизировать реальность, тем самым давая возможность читателю переосмыслить действительность. Миф в романе писательницы является вторым, скрытым пластом повествования. Раскрытие мифологического плана романа дает более широкую трактовку поведению героев и указывает на значимость происходящих событий. Источником идей, который, по мнению английской писательницы, должен спасти человечество, должна стать переосмысленная, «мягко» мифологизированная философия, которая принесет в будущее равновесие и заново переосмысленные вековые ценности – любовь, сострадание.

Основной темой романа «Море, море» становится история главного героя Чарлза Эрроуби и его возлюбленной Мэри Хартли Фич. В основе любовной интриги – миф об Орфее и Эвридике.

Чарлза и Хартли в прошлом связывает детская влюбленность, герой мечтает жениться на своей возлюбленной. Но юным планам не дано было осуществиться: после школы Чарлз переезжает в Лондон, где поступает в театральное училище. Перемены, расставание с Чарлзом пугают Хартли, и она решает покинуть своего возлюбленного. Расставание героев было неизбежно, на пороге взрослой жизни были расторгнуты детские обещания и Эвридика покидает Орфея.

Эта история молодости главного героя стала той силой, которая сформировала характер Чарлза. Свои чувства к Хартли герой расценивает как самое светлое пятно во всей своей жизни, лучшее, что могло с ним случиться. Первая любовь оставляет неизгладимый след в душе мистера Эрроуби: «Мы

были... нет, стертым словом «влюблены» это не выразишь. Мы любили друг друга, жили друг в друге и друг другом. Мы были друг другом»¹⁹. Хартли – это самое дорогое в жизни Чарлза: «Она мое начало и мой конец, альфа и омега»²⁰.

Поиск возлюбленной становится смыслом жизни героя. Хартли символизирует настоящие искренние чувства героя. Чарльз всеми силами пытается найти героиню: навещает родителей девушки, спрашивает друзей, рассылает множество писем, но всё безуспешно. Вскоре ему становится известно, что его возлюбленная вышла замуж за друга и, казалось бы, перестает ей интересоваться. Тень Эвридики окончательно погружается в царство мертвых – глубины памяти героя.

Значимую часть романа Мердок посвящает второй встрече героев. Их встреча оказалась абсолютно случайной: после приезда в Шрафф-Энд герой случайно узнает, что его бывшая возлюбленная живет совсем недалеко, в коттедже под названием Ниблетс. В тот момент, когда мистер Эрроуби заметил Хартли в Шрафф-Энде, герой понимает, что ему необходимо вернуть Хартли: «Мы должны найти путь к тому, чтобы стать наконец друг для друга абсолютно, никогда больше не терять друг друга, не сделать ни одного ложного шага, не расплескать ни капли из полного до краев сосуда истины и истории, поставленного между нами»²¹.

На следующий день мистер Эрроуби подкарауливает героиню в деревне и приводит ее в церковь, где и происходит долгожданный первый разговор после разлуки. Хартли идет за Чарльзом подобно Эвридике, ступающей за Орфеем из царства мертвых: «Странную мы, должно быть, являли картину, я – свихнувшийся Орфей и она – ошарашенная Эвридика»²². Место встречи подчеркивает святость чувства между героями. Свидание героев проходит

¹⁹ Здесь и далее текст цитируется по: А. Мёрдок «Море, море» роман / пер. с англ. М. Лорие. – М. : Эксмо; СПб. : Домино, 2008. – 322 с. (с. 151)

²⁰ Там же: с. 179

²¹ Там же: с. 76

²² Там же: с. 81

холодно. Герой узнает, что Хартли всё ещё замужем, что у неё есть сын и, по словам героини, она счастлива в браке. Бывшие возлюбленные не знают, что сказать друг другу. Хартли напряжена и напугана. Она не хочет выходить из своего мира и не стремится к мистеру Эрроуби. Одному богу известно, что пришлось пережить Хартли при разрыве с героем. Напуганная приходом живого Орфея Эвридика огораживает себя, пытается избежать встречи с настоящим, реальным, с тем, что, возможно, больше никогда не будет сопутствовать героине. Использованное сравнение с Орфеем и Эвридикой в этом фрагменте появляется впервые. Мы считаем, что это тот ключ, который поможет раскрыть сюжет романа и посмотреть на историю героини с другого бытийного начала. В последующих событиях романа нетрудно проследить продолжение мифа. Так оказывается, что Эвридика находится в руках властителя царства мертвых, которым является её муж. Но Чарлз не собирается на этот раз отпускать героиню и прикладывает все силы к спасению и освобождению Хартли – спускается за ней в царство мертвых, которым является поместье Ниблетс.

Дом мистера и миссис Фич предстает перед нами как очень уютный, не лишенный обаяния коттедж. В интерьере много цветов, много роз. С одной стороны, это символ праздника, любви, а с другой этот цветок связывают с похоронами, царством мертвых и смертью. Таким образом, может создаться двоякое впечатление о доме семьи Фич: это и Эдем и царство Аида одновременно. Но Чарлз замечает интересный предмет – полевой бинокль, который объясняет природу отношений между Хартли и её мужем: мистер Фич наблюдает за своей женой из бинокля, когда она уходит из дома в деревню. Бенжамин Фич мрачный повелитель царства мертвых – Аид, который неотступно следит за Хартли – Эвридикой. Причем Бен хочет иметь власть и над душой и над телом своей жены, не давая проявлять свободу, подавляя ее волю и желания. Отметим, что снова появляется метафора «дом – ад». Получается, что современная Эвридика в данном случае – это девушка,

неудачно вышедшая замуж, а несостоятельный брак – расплата за отношения с Орфеем, посланником бога.

Теперь мистер Эрроуби, осознав насколько несчастна Хартли, считает своим долгом освободить её. Позднее герой узнает ещё одну тайну семейной жизни мистера и мисси Фич: оказывается, что сын Титус – приемный мальчик, который из-за несостоявшихся взаимоотношений с отцом, два года назад сбежал из дома.

Хартли очень напугана вторжением Чарлза, она просит героя прекратить всякое общение и оставить её в покое. Хартли смирилась со своей участью и непрекословно несет тяжести неудачного брака, не стремится выйти из замкнутого мертвого шага.

Следующий шаг, которые предпринимает Чарльз на пути к бывшей возлюбленной, – повторное появление в Ниаблетс. На этот раз мистер Фич в грубой форме выпроваживает гостя, тем самым отношения мужчин перестают в открытое столкновение. Столкновение с мужем Хартли становится переломным моментом в поведении главного героя. Теперь мистер Эрроуби настроен на более серьезные меры – он хочет, чтобы Хартли переехала к нему в поместье. Он не боится гнева мужа Хартли, осознавая, что правда на его стороне.

Чарльз решает заманить Хартли в ловушку при помощи Титуса – сына героини. Стоит отметить, насколько негуманный способ он выбирает. Для того, чтобы отрезать Хартли путь к отступлению, Чарльз отправляет Бенжамину письмо о том, что миссис Фич и Титус находятся у него. Когда же Хартли просит отвезти ее домой, Чарльз вновь начинает убеждать ее остаться. Он надеется вдохнуть в неё жизнь, остаться с ней и сделать её свободной. Герой силой удерживает ее у себя дома. Измученная Хартли перестает сопротивляться, но нечестный поступок мистера Эрроуби не сближает, а только еще больше разъединяет героев. Чарльз не понимает, что Хартли уже не может покинуть тот мир, в котором у неё есть её муж и сын. К нему не

приходит осознание, что нынешняя Хартли – это только тень прежней и что прошлое не может стать для него будущим

В итоге Хартли ударяется в помешательство. Мистер Эрроуби всерьез опасается за её жизнь: «Молчание. Неужели она ночью умерла, как пойманный зверь, неужели каким-то образом сбежала и утопилась? Я отворил дверь и заглянул в комнату. Хартли была на месте и проснулась. Она привалила подушки к стене и лежала на матрасе с приподнятой головой, закрыв одеялом рот. Её глаза впились в меня из-под опущенных век. Голова чуть покачивалась, и я увидел, что она вся дрожит»²³.

Мистеру Эрроуби удастся вырвать тело Эвридики из рук мрачного властителя подземного царства, но ее душа остается неподвластной Чарлзу. Место Хартли около мужа, там ее душа. Заточение у Чарльза не дает никакой пользы, героиня только больше и больше угасает.

Вскоре миссис Фич начинает действовать для того, чтобы вернуться домой. Чарлзу всё сложнее ей противостоять. На принятия решения о возвращении Хартли в Ниблетс влияют и друзья Чарльза. Под таким напором Чарльз ломается и отказывается от своих планов. На следующее утро после звонка Чарльз в сопровождении своих друзей привозит Хартли в Ниблетс. Сцена возвращения героини напоминает похоронную процессию. Герой скорбит о своей потерянной любви, но не может ничего сделать, чтобы изменить случившееся. Душа Хартли возвращается в мир Аида, где она снова обретет покой.

Таким образом, мы видим, как герой предпринимает попытки вырвать свою возлюбленную из царства мертвых, вернуть ее любовь, но все его попытки терпят поражение. Героиня, однажды посетившая героя в образе призрака, остается им на протяжении всей истории. Духовная близость между ними невозможна. Герои живут в разных мирах, пересечение которых невозможно. И Хартли понимает это: «В настоящем мире для нашей любви

²³ Там же: с. 221

никогда не было места. А то она бы победила и мы бы не расстались. Не во мне одной дело, в тебе тоже, ты уехал, ты теперь и не помнишь, как это было, и теперь для этой любви нет в мире места, она пустая, выдуманная, мы в выдуманном мире и завтра должны его покинуть»²⁴. Мистер Эрроуби несколько раз пытается спуститься за своей Эвридикой в подземное царство, но все его попытки обречены на неудачу. Нет обратных путей из Царства Мертвых. Да и не ясна цель возвращения. Герой хочет вернуть себе Хартли как давно потерянную вещь, с которой было трудно когда-то расстаться, но любовные чувства уже давно угасли, многое изменилось в жизни героев. И такое эгоистичное вторжение в чужой мир характеризует героя не с лучшей стороны.

²⁴ Там же: с. 180

4. Реализация сюжетной схемы

4.1 Ж. Кокто

В эстетической концепции Ж. Кокто «поэзия» – это способ видения мира, особый язык, которым выражаются поэты, наивысшая форма выражения, с помощью которой поэт способен преобразить окружающий мир.

Поэзия неотделима от самого поэта, который в силу мифопоэтической традиции, выступает в качестве демиурга. У Кокто поэт творит мир, он создает свой миф, в котором поясняет всё прекрасное, что скрыто за повседневным привычным видением жизни. Рождая ритмы, создавая нужный порядок слов, освещая детали, наполняя их мифическим смыслом, поэт «пересоздает» реальность.

Образ Орфея в творчестве Кокто становится символом идеального поэта, поэтому он ни раз будет к нему обращаться (пьеса «Орфей» 1926 г., фильм «Орфей» 1950 г. и «Завещание Орфея» 1960 г.). Образом древнегреческого поэта и музыканта Кокто пытается ответить на вопросы, связанные с творческой личностью и природой искусства в целом.

Жан Кокто на основе древнегреческого мифа творит свой собственный миф. Он берет мифологических героев и помещает их в современное художественное пространство. В этой пьесе создается новое неомифологическое пространство, в котором одинаково реальны вакханки, ангелы, Смерть и комиссар полиции. Перед нами именно тот поэт-демиург, который, по мнению Кокто, способен создать новую реальность. Орфей в поисках «идеальной поэзии» обращается к магии, что говорит об ирреальной природе его творчества, о связи поэта и другого мира.

Кокто намерено заостряет внимание на мотиве Орфей – поэт и музыкант. В пьесе это поэт, стремящийся создать поэзию, которая способна перевернуть порядок жизни. Обращаясь к спиритическим сеансам, Орфей

ищет вдохновение не среди живых, а в царстве мертвых, белая лошадь помогает ему в общении с духами:

«Эвридика. Сейчас ты, конечно, снова процитируешь свою знаменитую фразу.

Орфей. (серьезно) Да.

Забирается на лошадь и декламирует:

МАДАМ ЭВРИДИКА ОТ ЧЕРТА ВЕРНЕТСЯ.

Эвридика. В ней нет никакого смысла, в этой фразе.

Орфей. В ней бездна смысла. Вслушайся в нее, вслушайся в ее тайну.

"Эвридика от черта..." - будет посредственно, - но "МАДАМ ЭВРИДИКА"!

МАДАМ

ЭВРИДИКА ОТ ЧЕР-Р-РТА ВЕРНЕТСЯ! Это "вернется"! Это будущее время! Ты должна быть довольна, что речь здесь идет о тебе.»²⁵

Долговременные занятия поэзией разлучают Орфея с Эвридикой. Пьеса начинается с первой и ключевой ссоры героев: Эвридика ревнует мужа к лошади, а Орфей в свою очередь подозревает Эвридику в связи со стекольщиком Эртебизом.

Эвридика не поддерживает занятия мужа, к спиритическим сеансам относится с иронией. Лишенная какой-либо надежды на сохранения брака, Эвридика идет на преступление: она собирается отравить лошадь. Но рукой своей покровительницы Аглоники сама была отравлена.

В пьесе реализуется инвариантная сюжетная схема спуска Орфея в ад за своей возлюбленной. В пьесе царство мертвых предстает как пространство по ту сторону зеркала, своеобразное зазеркалье. Как такого спуска не происходит, герой переходит зеркальную границу между жизнью и смертью. Орфею не приходится столкнуться с ужасами подземного царства. Всё, что мы узнаем о загробном мире, больше похоже на больницу: «Честное слово,

²⁵ Здесь и далее текст пьесы «Орфей» цитируется по: Кокто Жан. Проза. Поэзия. Сценарии. В 3-х тт. М., 2001. С. 3.

я не знаю, как об этом рассказывать. Как будто мне сделали операцию. Я смутно вспоминаю стихи, которые я декламировал, чтобы не уснуть, и омерзительных спящих чудовищ. Затем черный провал. Затем я разговаривал с невидимой дамой. Она благодарила за перчатки. Кто-то вроде хирурга вышел их забрать и сказал мне, чтобы я уходил, и что Эвридика последует за мной, но только я не должен смотреть на нее ни под каким предлогом»²⁶. Да и привычного «спуска» в пьесе нет: «ЭРТЕБИЗ. Я открываю вам тайну тайн. Зеркала – это двери, через которые приходит и уходит Смерть. Не говорите никому об этом. Смерть работает в зеркале, словно пчела в стеклянном улье²⁷». Есть только некоторый портал в виде зеркала, переносящий героев в небытие. Фраза, высказанная в начале пьесы, «Эвридика от чёрта вернется» оправдала себя, герои действительно вернулись из потустороннего мира вместе.

В пьесе заметно ослаблена любовная линия. Все обещания, данные Орфеем после смерти Эвридики, оказываются напрасными, и за первым семейным ужином вспыхивает старая ссора. И, кажется, что обернулся он совсем не случайно, а нарочно, дабы прекратить спор и избавиться от надоевшей возлюбленной.

Ослабление мотива любви Орфея и Эвридики не случаен: всё внимание должно сосредотачиваться на личности Орфея, его творческих исканиях и взглядах на жизнь. Орфею, как и самому автору, более близок мир поэзии, мир творчества. Смысл образа Орфея в интерпретации треугольника Эрос – Творчество – Танатос. И вот, по мысли Жана Кокто, творчество, истинная поэзия ближе инстинкту разрушения, танатосу [23. С. 168].

Орфею принадлежат важные слова о сути творчества: «Теперь я отбросил солнце и луну. Мне осталась ночь. Ночь не какая-то вообще, а моя, моя ночь! Я открываю мир. Я меняю кожу. Я преследую неведомое»²⁸. Исходя

²⁶Там же: С. 19

²⁷Там же: с. 19

²⁸Там же: С. 4

из этого, можно объяснить присутствие постоянного спутника Орфея – Смерти. Смерть – это то непознанное, неизвестное, что привлекает творческих людей. Побывав по ту сторону зеркала, поэт открыл для себя новое, он «перевернул» представления о мире.

Орфей стремится к непознанному. Его мало интересует поэзия, которая может родиться в пределах жизненного пространства, поэтому он обращается к духам, ведь по его мысли, идеальное сочетание слов может существовать только в ином пространстве. Орфей, создавая идеальную поэзию, всё ближе приближается к смерти. Ведь для Кокто эти два понятия – творчество и смерть – неразделимы.

Смерть Орфея от рук разъяренных вакханок не носит трагического характера, именно поэтому сцена с головой Орфея столь комична. После смерти герой воссоединяется с Эвридикой, с Эртебизом, а главное с Богом. Смерть становится для него откровением:

«Орфей. Господи, мы благодарим тебя за то, что ты признал наш дом и нашу семью единственным раем, и за то, что ты открыл нам свой рай. Мы благодарим тебя, что ты послал нам Эртебиза, и нам стыдно, что мы не узнали нашего ангела-хранителя. Благодарим тебя за то, что ты спас Эвридику, потому что она, из любви ко мне, убила дьявола под видом лошади, и сама поэтому умерла. Благодарим тебя, что ты спас меня за то, что я обожаю поэзию, а поэзия – это ты. Да будет так. Аминь²⁹.»

Теперь Орфею за пределами мира живых доступно создание той самой идеальной поэзии, к которой он стремился на земле.

Таким образом, взяв за основу известную древнегреческую легенду об Орфее, мастерски наложив её на городскую реальность, Кокто освобождает историю Орфея от исторической замкнутости, создав внутри неё новый поэтический миф. Миф в его интерпретации наполнен реальным и

²⁹Там же: С. 29

фантастическим, смешным и трагическим, а главное – творческими исканиями главного героя.

Творческие поиски себя и стремление к созданию идеального близки самому драматургу. Кокто, определив для себя цель познания неизведанного, никогда не стремился к славе: «Художник должен жить, пока жив, а слава пусть будет посмертной». Так и получилось с Орфеем, признание пришло после скандального известия о его смерти.

Ещё более ярким конфликт любви, творчества и смерти изображен в сценарии «Орфей», написанном и экранизированным Кокто в 1950 году.

Первый эпизод начинается на улицах Парижа, в летнем кафе. Здесь Орфей впервые замечает прекрасную девушку, которая оказывается Смертью. Орфей не может забыть Смерть, и Смерть влюбляется в него. Она похищает Орфея. А Артебиз, как слуга Смерти, должен убить Эвридику.

В кино интересно изображено царство мертвых. Орфей с помощью зеркала переходит в иное измерение, где ему приходится идти против времени. Этот эффект достигается путем наложения – «они как будто с трудом преодолевают некую упругую субстанцию времени» [23, с. 168].

После возвращения из царства мертвых Орфей не обращает внимание на Эвридику. Всё его внимание приковано к радио, которое подарила ему Смерть. Оно диктует ему мистические сюрреалистические строки. Целыми днями Орфей просиживает в машине, чтобы настроиться на нужную волну. Так он увидел отражение Эвридики в зеркале, не заметив как та села в машину. Орфея же разрывают поклонницы убитого ранее поэта, считающие Орфея виновным в его смерти.

На этом сюжет не заканчивается. Орфей и Эвридика не обретают покой. Смерть и Артебиз настолько влюблены в Орфея и Эвридику, что им не выносим вид мертвых возлюбленных. Невероятными усилиями Смерти и Артебиза Орфей и Эвридика были возвращены к жизни. Одна из последних

сцен показывает, как они просыпаются в своей постели и при этом не помнят о произошедшем.

По мысли Кокто истинное творчество ближе к инстинкту разрушения. Отсюда поэтизация образа Смерти, которая как женщина превосходит земную Эвридику. А. Асоян в своем исследовании семиотики мифа об Орфее и Эвридике объясняет поворот поэта неодолимым желанием ещё раз взглянуть на Персефону, ибо «лебединая песня» обретает свой голос лишь в присутствии царицы Смерти. Именно эта мифологема определяет и содержание фильма Кокто: «– Посмотрите мне в глаза, – говорит Эртебиз Орфею. – Хотите ли вы последовать туда ради Эвридики или ради Смерти? – Ради обеих.»

Смерть – это гений поэтов, причем необязательно злой. Она готова на самопожертвования ради поэта, но вот только вопрос, останется ли Орфей поэтом, позабыв о Смерти? [23. С. 168]

Тем самым, можно сделать вывод о том, что пьеса-миф Ж.Кокто является своеобразным рупором идей автора на тему искусства, творца и смерти. Используемая в пьесе схема сюжета стала фундаментом для изображения подобной ситуации в условия современной Кокто Франции. Ситуация обусловлена «встречей» трех основных категорий: творчества, любви и смерти.

4.2 Ч. Милош

В творчестве польского поэта Чеслава Милоша, лауреата нобелевской премии по литературе 1980 года, тема поэта занимает первое место. В одном из интервью Милош сказал: «Я верю, что поэзия спасет мир»³⁰. Многими исследователи Ч. Милоша отмечается особая гуманность творчества поэта. Произведения литературы созданы для человека и всё пронизано человеческой историей, памятью. У Чеслова Милоша была тяжелая судьба:

³⁰ См. интернет-ресурс <http://soyuz-pisatelei.ru/forum/56-963-1>

события, связанные с оккупацией Польши, оставили тяжелый след на личности поэта, но трагедия не заставила поэта поддаться отчаянию. Как подчеркивал Пауль Цвейг, «Милош убежден, что поэзия не только эстетическая, но и нравственная категория, что она должна переводить страдания отдельного человека на тот уровень ценностей, который защищает от скептицизма и бесплодного гнева, а следовательно, от соблазна идеологии³¹».

Трагическая история любви Орфея и Эвридики вот от чего отталкивается Милош в своей интерпретации древнегреческой истории. Почему Орфею не дано было обрести счастье и что руководило им в царстве мертвых? Поэма Милоша «вскрывает» миф с позиции современного мира и с точки зрения поэта нынешнего поколения. Милошу удается в мельчайших деталях описать состояние поэта, в судьбе которого произошла катастрофа – потеря возлюбленной. Психологизм поэмы дает широкий материал для исследования состояния современной Милошу действительности.

Традиционные инвариантные мотивы, связанные с образом Орфея, в полном объеме присутствуют в поэме: Орфей – поэт и музыкант, Орфей и Эвридика, Орфей спускается в ад.

Так же как ранее в стихотворении Р.-М. Рильке поэму Милоша можно условно разделить на части, в которых отражены разные эпизоды сюжета. В первых строфах передается состояние Орфея, стоящего у «стеклянных дверей» ада, нерешающего спуститься: Он застыл у стеклянных дверей, сомневаясь// Хватит ли сил для этой последней попытки³².

Уже изначально перед нами Орфей неуверенный в себе, слабый. Только боязнь подвести возлюбленную (а не внутренний импульс, необходимость) толкает его на решительное действие: «И сейчас, когда она умерла, он не мог её подвести». Милошом сознательно нивелируется образ Орфея.

³¹ Чеслав Милош: биография, фотографии, произведения, статьи; <http://noblit.ru/content/category/4/100/33/>

³² Текст цитируется по интернет-ресурсу : www.stihi.ru/2010/10/04/7230 (пер. В. Шамова)

Пространство ада рисуется поэтом чрезвычайно мрачно: тьма, холод, пространство, не знающее границ. Орфею тяжело дается прохождение по царству мертвых. Здесь Орфею приходится расплачиваться за грехи. В аду Орфею «угрожают» собственные ошибки, лирического героя настигает чувство вины:

Прожитая жизнь настигала вместе с её винами,
И он боялся встретить тех, которым причинил зло.
Но они утратили память.

Возможно, страшное прозрение, даруемое смертью, и пугало Орфея.

Поэту страшно, сердце надрывается от стыда за свою жизнь и даже за самого себя, и только муза помогает ему найти в себе силы:

Девятиструнную лиру он сжимал, как оружие.
В ней он хранил музыку земли против бездны,
Застилающей все звуки вуалью тишины.

Не музыка была инструментом Орфея, а он сам подчинился воли «диктуемой песне». Тем самым подчеркивается некая божественная, высшая природа таланта Орфея. Спасительная роль Музы заключается для поэта в том, что она исполняет роль водительницы из царства смерти, подобно музыке, которая, по мифу об Орфее, выводит из мира небытия, царства Аида. Его лира – это оружие против смерти.

Орфей – поэт жизни. Он воспевал то прекрасное, что окружало его на земле, и поэтому столкновение со смертью становится жестоким испытанием для него. Своими песнями о живом он пытается спасти себя и Эвридику.

А он пел о светлом утре, о зеленых поймах рек.
О розовой воде, дымящейся на рассвете.
О цветах: киновари, кармине,
охре, ультрамарине,
О блаженном купанье в море у мраморных скал.
О пирах на террасе над гомоном рыбного порта.

О вкусе вина, олив, соли, горчицы, миндаля.
О ласточкином порханье, полёте орла, о плавном
Лёте пеликанов над затихшим заливом.
Об аромате охапок сирени в летний ливень.
О том, что стихи свои он слагал против смерти
И ни одной рифмой не славил небытия.

Вид мертвой Эвридики испугал его: «Лицо у неё неузнаваемо-серое, //
Веки опущены, тени ресниц глубоки», и вера в то, что люди могут вернуться
с того света, утратилась: «Вместе с верой в успех разрасталось сомненье».
Сомнение в свою очередь перерастает в неверие:
Он, не умевший плакать, плакал над утратой
Людских надежд на воскрешение из мёртвых,
Потому что и сам был, как все смертные,
Его лира молчала. Он грезил, незащитный.
Он знал, что должен верить и не умел верить.

Орфей упрекает себя в неспособности верить, особенно, когда это так
необходимо, отчаивается по поводу того, что муза так же бессильна перед
лицом смерти. Именно эта слабость Орфея стала причиной потери
Эвридики. В данном случае треугольник Кокто не действует. Из трех
составляющих художника для Милоша главенствующей становится любовь,
которая побеждается смертью.

Заканчивается поэма страшным, трагическим вскриком героя:
И только сейчас в нём взорвалось: Эвридика!
Как я буду жить без тебя, утешительница моя!
Терпко пахли травы, звучал низкий пчелиный гуд.
И он заснул, припав щекой к тёплой земле.

Через всю поэму проходит мотив сомнения. Орфей говорит, что
Эвридика даровала ему покой, потому что верила в него. С ней он
чувствовал себя другим человеком: ему было легко, свободно и радостно.

Теперь же без своей возлюбленной Орфеей снова в конфликте с жизнью. Любовная трагедия оказывается выше любого поэтического творчества. А смерть в свою очередь показана выше всех земных чувств, непобедимой и непознаваемой.

Известно, что поэма была написана в 2003 году, после смерти жены Чеслава Милоша. Так древняя легенда актуализирует его собственные переживания по поводу смерти любимой. В сюжетную схему мифа вплетаются и личные размышления героя о нестабильности в психологическом плане личности поэта. Милош пишет о том, что «Когда он был с нею, иначе думал и о себе самом». Здесь образ Орфея всё меньше ассоциируется с гармоничным человеком. В новом мире Милоша поэт – это растерзанный сомнениями лирический герой.

Современное звучание мифу придают и некоторые детали, присутствующие в мифе: это и машины, и пальто лирического героя, и стеклянные двери (напоминающие о входе в метро), а сам ад дается в виде небоскреба с постоянными коридорами и лифтами. За счет этого создается ещё более трагический тон поэмы. Ведь получается, что при сумасшедшем темпе жизни, герой замирает в центре всего и сталкивается с небытием. Возможно, основная беда в том, что современному Орфею не найти приюта в таком механизмирующем течении жизни.

Поэма Чеслава Милоша очень драматична по своему звучанию. Ярко звучит мотив одиночества и бесприютности лирического героя. Можно предположить, что за потерей любви последует потеря дара, а в дальнейшем и жизни.

Таким образом, можно говорить о том, что сюжет об Орфее в поэме Ч. Милоша наложен на личную судьбу автора. С помощью сюжетной схемы всем известного мифа Милошу удалось пересказать собственные переживания по поводу потери возлюбленной.

Заключение

Орфей – традиционный образ, символизирующий личность, способную преобразить мир с помощью лирического таланта. Орфический миф является собой некий продукт синтеза таких видов искусства, как музыка и литература. Литература XX века обращалась к античному мифу для того, чтобы дать форму субъективному переживанию, которое охватило писателей в изменчивое историческое время. По мнению С.С. Аверинцева, для литературы характерно «свободное, непатетическое отношение к мифу», в котором постижение жизни происходит путем нахождения «мифических первооснов часто в самых простых и обыденных вещах и представлениях» [1, С. 881].

Начиная с античной литературы, сюжет об Орфее прочно вошел в художественное творчество. К образам Орфея и Эвридики на протяжении тысячелетий обращались писатели, художники, музыканты, скульпторы, хореографы и кинематографисты. Тем самым доказывается продуктивность мифа об Орфее, его многогранность и способность отвечать актуальным вопросам разных эпох.

Обращение к текстам XX века можно назвать наиболее плодотворным, потому что значительной трансформации образ Орфея подвергается именно в литературе двадцатого столетия.

В работе проанализированы разные варианты реализации мифа об Орфее в европейской литературе XX века.

Активность мифа об Орфее в литературе XX века обусловлена, с одной стороны, общеизвестностью данного мифа в европейской культурной традиции и многозначностью его структурно-содержательной характеристики, с другой стороны, подчеркнутой актуализацией вневременных координат мифа, что способствует переносу художественного внимания с разработки событийного плана на всестороннее исследование

мировоззренческих и нравственных мотивировок канонических ситуаций [2, с. 11].

По мнению В.П. Руднева, мифологизация в XX веке выступает не в качестве создания модели сознания, а в качестве приема, позволяющего акцентировать определенные ситуации и коллизии прямыми или контрастными параллелями из мифологии. Е. Мелетинский в работе «Мифологическое мышление. Категория мифов» отмечал, что ««Миф пытается разрешить некоторые проблемы, которые практически находятся вне науки. Это метафизические проблемы по поводу рождения и смерти и человеческой судьбы. Миф исключает необъяснимые события и неразрешимые коллизии. Цель гармонизации и регламентации доминирует над жаждой знания» [21, С. 68].

Рассмотрев наиболее известные тексты XX века, в которых так или иначе присутствует сюжет об Орфее, мы выявили разные формы присутствия в них мифа. Исходя из этого, нами была предпринята попытка классифицировать тексты в зависимости от степени включенности мифа в ткань художественного произведения.

Таким образом, получилось три основных варианта присутствия:

1. Сюжет мифа реализуется использованием сюжетной схемы.
2. Реализация сюжета как сюжета-метафоры.
3. Использование образа Орфея как сюжетообразующего элемента поэтического текста.

На каждом из уровней была проделана работа по выявлению использованных мотивов для создания образа Орфея, были отмечены своеобразные черты образа, характерные для эпохи XX века, интерпретации авторской позиции по отношению к мифу. На уровне использования сюжета-метафоры была предпринята попытка анализа текста с учётом мифологического подтекста, параллельно протекающего основному, явному сюжету произведения.

По словам О. Фрейденберг, «закономерность сюжетного образования есть не продукт научной спекуляция, а свойство самой природы сюжета». Или иначе: «что не автор вершил композицию своего сюжета, но сама она в силу собственных органических законов приходила зачастую к тем формам, которые мы застаем и изучаем». Сюжет об Орфее в силу многогранности своих основных мотивов смог воплотиться как в прозаическом и драматическом, так и в лирических текстах.

На каждом из уровней присутствия были обнаружены своеобразные способы построения сюжета. В зависимости от жанра присутствует большее или меньшее развитие сюжета. В поэтических текстах за счет ослабления сюжета на первый план выходят мифологические образы, заключающие в себе такие явления как поэзия, творение, любовь, гармония. В качестве использования образа в третью классификацию вошел и роман Константина Вагинова «Козлиная песнь» за счет своей мелодичной структуры. Мы можем утверждать, что с образом Неизвестного поэта рисуется образ петербургского современного Орфея. Несмотря на сложности сравнения прозаического и лирического текстов, в данном случае это оправдано и воплощает в себе возможности интерпретации мифических сюжетов.

Вариант сюжетной схемы в плане сравнения текстов получился неоднозначным. Во-первых, в плане жанра. Во-вторых, из-за отдаленности во времени. Тексты имеют много различий и в плане реализации мотивов и в плане трактовки образа Орфея. Главное - в расстановке акцентов образа. Традиционному образу Орфея сопутствует условный треугольник из трех мотивов: Любовь – Смерть – Творчество. Для каждого варианта мифа свойства этого треугольника будут разные, акценты на мотивы расставляются индивидуально. У Кокто Орфей – это прежде всего поэт, а затем уже муж, то у Милоша – это сначала влюбленный, а потом уже (возможно, как следствие первого) поэт. Такое разнообразие в плане трактовки можно объяснить в

первую очередь психологией самих авторов и их литературными и жизненными принципами.

На уровне реализации сюжета как сюжета-метафоры можно говорить об особенностях построения сюжета. Как в любом подобном тексте, в повествовании присутствуют два пласта сюжета, каждый из которого важен для интерпретации текста в целом. Первый пласт – это сюжетный (бытовой), где герои имеют свои собственные имена, находятся в привычных современных условиях (Вэл и Лейди, мистер Эрроуби и Хартли). А второй – мифологический план (бытийный), в котором каждому герою соответствует роль мифологическая. Тем самым масштаб повествования увеличивается, а частная история любви становится достоянием истории, мифотворчества. На основе текстов Т. Уильямса и А. Мёрдок можно сделать вывод, что самая продуктивная история об Орфее – это спуск в царство мёртвых. В обоих случаях на основе этого мотива строится второй план повествования. Несмотря на это мы можем говорить о абсолютно разном способе изображения Орфея. Если уильямский Орфей – бездейственный персонаж, который готов оставить Эвридику в царстве мертвых, то Орфей у Мёрдок делает слишком много усилий для спасения Эвридики, но при этом не придерживается великой цели, а стремится лишь к удовлетворению своих эгоистичных потребностей.

На уровне использования образа мы видим явную переключку творчества Рильке и Цветаевой в трактовке как образа Орфея, так и образа Эвридики. По мнению поэтов, Орфей слишком слаб духом для того, чтобы вернуть Эвридику, а героиня в свою очередь сильна, потому что со смертью ей открылась возможность видеть жизнь настоящей.

Отдельно разобрано творчество Б. Поплавского, который интериоризирует сюжет об Орфее, делая его отражением своего внутреннего состояния. Для Поплавского Орфей – божественный образ, связанный с таинственным переходом из жизни в небытие.

Можно подытожить ещё одним положением из работы «Методология одного мотива» О. Фрейденберг: «заимствование» и «общий источник» могут относиться только к формам самого произведения (ведь общего источника заимствования для индивидуальной авторской психики быть не может, – можно заимствовать из произведения в произведение, но нельзя заимствовать из психики в психику)» [31, с. 126]. Именно поэтому речь идёт о схожем плане реализации мифа, но о абсолютно разных, индивидуальных интерпретациях образа.

Таким образом, цель, поставленную в начале работы, можно считать выполненной, а основные задачи решёнными.

Методологическая часть

Художественное произведение должно рассматриваться в школе не столько как изолированный факт, а скорее как диалог с другими произведениями и авторами. Одним из требований к уровню подготовки выпускников, сформулированных в Стандартах среднего (полного) образования по литературе, является умение соотносить художественную литературу с общественной жизнью и культурой: выявлять сквозные темы и ключевые проблемы литературы.

В связи со спецификой сопоставительного литературоведения и сложностями изучения данного предмета в рамках школьной программы рекомендуется использование материала на факультативных курсах по выбору. Также отдельные главы можно использовать как материал, углубляющий знания учащихся по отдельным авторам: поэзия Б. Поплавского – в курсе Литературы русского зарубежья; поэзия Ч. Милоша – в курсе современной польской литературы; Р.-М. Рильке и М. Цветаева – в курсе поэзии Серебряного века и её отголоска в мировой литературе; роман К. Вагинова – в курсе внеклассного чтения.

В данной методической разработке предлагается вариант занятий, проводимых среди старшеклассников на факультативных занятиях по литературе.

Тема: Миф об Орфее в русской лирике XX века.

Данный курс направлен на формирование компетенции учеников в рамках сравнительного литературоведения. В настоящее время актуален подход к изучению национальных литератур во взаимодействии друг с другом, в соотнесении с общими тенденциями и процессами мирового литературного процесса. Целью сравнительного литературоведения является установление художественно-эстетических закономерностей, восходящих к

общим источникам или обусловленных типологически сходными явлениями и процессами: общественно-историческими, психологическими и др.

Цели урока:

Обучающие:

1. формирование у учащихся знания о таких терминах, как миф, мифологическое сознание, архетип, инвариант;
2. дать представление о мифе как концепте литературы XX века;
3. формирование умения сопоставлять разные тексты на факт присутствия в них мифических героев, сюжетов, аллюзий.

Развивающие:

1. развивать связную речь у учащихся путем требования полных и развернутых ответов на вопросы;
2. развивать мыслительную способность учащихся путем анализа текстов.

Воспитательные:

1. воспитать внимание к тексту;
2. привить любовь к русскому слову путем анализа лирических произведений.

Количество занятий: 2-3

Произведения, задействованные на данных занятиях, отбираются педагогом заранее. Всю необходимую теоретическую базу учитель дает на первом занятии, уделяя особое внимание уровню усвоения материала учащимися. На домашнее обучение отводится значительная часть теоретических работ, среди которых Веселовский А.Н, Жирмунский В.М., Фрейденберг О.М.

Занятие 1.

На первом занятии стоит уделить внимание проработке необходимых литературоведческих терминов.

Архетип — греч. *arche* - начало и *typos* – образ) – первичный образ, оригинал; «образы коллективного бессознательного» (К. Юнг), т. е. древнейшие общечеловеческие символы, прообразы, лежащие в основе

мифов, фольклора и самой культуры в целом и переходящие из поколения в поколение. Например: злая мачеха, добрая и прекрасная падчерица, благородный разбойник и т. д.³³

Миф — это понятие имеет в обыденном и культурном языке три значения: 1. Древнее придание, рассказ; 2. мифотворчество, мифологический космогонез; 3. особое состояние сознания, исторически и культурно обусловленное. Каждое определение прорабатывается в группах учащихся, готовится выступление на 5-7 минут от группы, где раскрываются основные моменты значений. Для комментария берется та же словарная статья из «Словаря культуры XX века» В. П. Руднева.

Первое значение, или представление просто неверно. Миф не может быть рассказом чисто историческим, поскольку на стадии мифологического мышления то, что говорится, еще не отделено от того, о чем говорится. М. сознание не знает самых фундаментальных противопоставлений постмифологической культуры. Прежде всего - между реальностью и вымыслом. Для человека мифологического сознания не может быть также противопоставления правды и лжи, а для того чтобы говорить о рассказе, повествовании, нужны обязательно эти два противопоставления.

Все дело в том, что в мифе сознании другое время и пространство — время циклично: один из основных мифов человечества — это миф о вечном возвращении. Пространство же мифа — это пространство аграрного ритуала, где все взаимосвязано. Каждое явление, в том числе и природное, толкуется в терминах пространства-времени, связанного с посевом, созреванием и уборкой урожая.

Личность эпохи мифа не такая, как наша личность, она - часть всего коллектива, то есть не просто олицетворяет весь коллектив, а отождествляется с ним. Различные похожие люди, например близнецы, принимались за различные ипостаси одного человека, равного при этом

³³ Словарь литературоведческих терминов <http://slovar.lib.ru/dictionary>

всему космосу. Когда появлялось линейное время, циклический миф начинал превращаться в линейный текст тогда появлялись двойники и близнецы исторического и условно-художественного повествования.

Второе значение понятие мифа как мифотворческого космогенеза - рождения мира из хаоса - более корректно, но ведь нас в первую очередь мифа интересует потому, что в XX веке он стал одной из важнейших культурных категорий, а стал он таковым благодаря третьему значению - миф как особому состоянию сознания. Это такое состояние сознания, которое является нейтрализатором между всеми фундаментальными культурными бинарными оппозициями, прежде всего между жизнью и смертью, правдой и ложью, иллюзией и реальностью. Вот почему миф так важен для XX в. Но мифологическое пронизывает не только политику, но и фундаментальную культуру, которая в XX веке становится тотально мифологической. Чтобы изучать это сознание, важно знать структуру классического мифа.

Работу с данной статьей стоит провести более тщательно, рассматривая все аспекты мифа, которые выделяет автор.

Для беседы представляются следующие вопросы:

1. Какую роль играют мифологические образы в художественном произведении?
2. Зачем автору обращаться к мифологическим образам?
3. Какие мифы вам известны? В каких произведениях они отражаются?

Далее преподаватель переходит непосредственно к мифу об Орфее. Всю информацию для учителя берем из первой главы. Логика объяснения: кто такой Орфей, как образ певца запечатлен в литературе, какие сюжеты об Орфее дошли до наших времен, какие мотивы присущи мифу об Орфее (мотивы называют учащиеся путем ассоциации с именем Орфея).

Вводится понятие «инвариант» и «вариант». Инвариант – работа со словарной статьей из «Мифы народов мира» т.2. Далее – работа с лирическими текстами, в которых присутствует образ Орфея. В рамках

школьной программы возможно расширить круг текстов, добавить авторов, так или иначе затрагиваемых в курсе школьной программы по литературе.

Учитывая непродолжительность курса, отбираем несколько текстов для рассмотрения на занятии (остальные возможно распределить для самостоятельной работы + включение метода самостоятельного поиска.). Среди обязательных текстов: поэзия М. И. Цветаевой, Б. Ч. Милоша, В.Я. Брюсова «Орфей и Эвридика», И. Анненского «Поэзия», В.С. Соловьева.

Приводим тексты стихотворений:

Три подвига

Когда резцу послушный камень
Предстанет в ясной красоте
И вдохновенья мощный пламень
Даст жизнь и плоть своей мечте,
У заповедного предела
Не мни, что подвиг совершен,
И от божественного тела
Не жди любви, Пигмалион!
Нужна ей новая победа:
Скала над бездною висит,
Зовет в смятенье Андромеда
Тебя, Персей, тебя, Алкид!
Крылатый конь к пучине прынул,
И щит зеркальный вознесен,
И опрокинут — в бездну канул
Себя увидевший дракон.
Но незримый враг восстанет,
В рог победный не зови —
Скоро, скоро тризной станет
Праздник счастья и любви.

Гаснут радостные клики,
Скорбь и мрак и слезы вновь...
Эвридики, Эвридики
Не спасла твоя любовь.
Но воспрянь! Душой недужной
Не склоняйся пред судьбой,
Беззащитный, безоружный,
Смерть зови на смертный бой!
И на сумрачном пороге,
В сонме плачущих теней
Очарованные боги
Узнают тебя, Орфей!
Волны песни всепобедной
Потрясли Аида свод,
И владыка смерти бледной
Эвридику отдает.
(В. Соловьев)

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.
(И. Анненский)

Вопросы для анализа:

1. Отражение мифа в стихотворении
2. Анализ образа Орфея
3. Анализ образа Эвридики

4. Сопутствующие мифу об Орфее мотивы, реализованные в стихотворениях
5. Особенности авторской интерпретации

Анализ стихотворений не может представлять собой строгий алгоритм, поэтому данный план условный. Все зависит от возможностей учащихся и их навыков литературоведческого анализа. К концу первого занятия у учащихся должно сложиться четкое представление о возможностях использования мифа в литературе XX века, где миф приобретает актуальное звучание. Инструменты этого процесса выявляются благодаря анализу выше представленных текстов.

Для домашнего задания учащимся предлагается прочитать первую главу работы А. Асояна «Семиотика мифа об Орфее и Эвридике» и статью И. Бродского «Девяносто лет спустя». Практическое задание: приготовить доклад о любом другом произведении, прочитанном учащимся, в котором присутствует образ Орфея и объяснить, в чем особенность авторской интерпретации образа.

Библиографический список

1. Аверинцев С.В. Мифы. Краткая литературная энциклопедия. – М.: 1967.
2. Асоян А. Семиотика мифа об Орфее и Эвридике.
3. Бродский, И.А. Монологи. Девяносто лет спустя/И.А.Бродский// Звезда. - 1997. - № 1.
4. Бугаева Л. Мифопоэтика сюжета об Орфее и Эвридике в культуре первой половины XX века // Мифология и повседневность. Вып. второй. Материалы научной конференции 24–26 февраля 1999 года. СПб., 1999
5. Бухштаб Б.Я. Вагинов. – Тыняновский сборник. Четвертые Тыняновские чтения, Рига, 1990, с. 271-277.
6. Вагинов К. Опыты соединения слов посредством ритма. – М.: репринт, 1991.
7. Герасимова А. Труды и дни Константина Вагинова «Вопросы литературы», 1989 - № 12.
8. Гнездилова Е.В. Миф об Орфее в литературе первой пол XX в.: автореф. дисс. канд. филол.наук. М., 2006. 26 с.
9. Дмитриенко А.Л. К публикации ранних текстов К. Вагинова. // Русская литература. 1997. № 3. С. 190-197.
10. Жирмунский В.М. Сравнительное литературоведение: Восток и Запад/ В.М. Жирмунский.- Л., 1979. – 493.
11. Казарина Т.В. Концепция культуры и искусства в романе К. Вагинова «Козлиная песнь» - Литературоведение № 1 – 2002.
12. Карельский А.В. Метаморфозы Орфея: беседы по истории западных литератур/А.В. Карельский.- М.: РГГУ, 1998. 279 с.

- 13.Клименок А.В. Интертекстуальность поэтики драматургии Кокто 1920-1940-х гг. автореф. дисс. канд. филол.наук. С.-П. 2015 24с.
14. Книга Орфея. М.: Сфера, 2001. 240 с.
- 15.Козубовская Г.П. Русская литература: миф и мифопоэтика/ Г.П. Козубовская. – Барнаул: БГПУ, 2006. – 324 с.
- 16.Кокто Ж. Проза. Поэзия. Сценарии. В 3-х тт. М., 2001.
- 17.Кокто Ж. Петух и Арлекин. СПб.: Кристалл, 2000.- 864 с.
- 18.Курмелев А.Ю. Позднее творчество Теннесси Уильямс в контексте традиций еропейского театр XX века. Автореф. дисс. канд. филол. Наук. – Воронеж. 2012 24с.
- 19.Левенко А.Б. Структура образа-персонажа в романе К. Вагинова «Козлиная песнь» . Автореф. дисс.канд.филог. наук. – 1999
- 20.Левидова И. Читая романы А. Мердок. «Иностранная литература», 1978, № 11.
- 21.Литературный энциклопедический словарь / под ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. – М. : Сов. Энциклопедия, 1987. – 752 с.
- 22.Макарова Н.И. Образ Орфея в культуре Возрождения. Вестник Томского государственного университета.– 2011. - № 346.
- 23.Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М., 1997. 427 с.
- 24.Мердок А. Море, море : роман / пер. с англ. М. Лорие. – М. : Эксмо; СПб. : Домино, 2008. – 720 с.
- 25.Миркина З. Невидимый собор. О Рильке. Из Рильке. О Цветаевой. Святая святых. М., СПб, 1997.
- 26.Мифология. Учебник/ Под ред. М.И. Медведкина. – Р-н. – Д. : Феникс, 1999. – 391 с.
- 27.Мифы народов мира. Гл. ред. Токарев С.А. – М.: 1991. – Т.1 – 671 с., Т2. – 719 с.

28. Неделин В.В. Дорога жизни в драматургии Т. Уильямса// Т. Уильямс «Стеклянный зверинец» и еще девять пьес. М., 1967. 5-17 с.
29. Немецкий Орфей: беседы по истории западных литератур. Ин. Литра.- 2006.- № 6.
30. Норина Н.В., Спереденюк А.Е. Образ Орфея в лирике Поплавского/Н.В. Норина// Филолог. науки.- 2012.-№8.
31. Овидий Публий Назон. Метаморфозы. М., 1977.-321с.
32. Пахомова И.В. Образ Орфея в переписке М.И. Цветаевой и Р.М. Рильке/ И.В.Пахомова// Вестник рязанс аепкого гос-ого универс. им. С.А. Есенина.- 2009.-№ 25.
33. Поплавский Б. Орфей в Аду/ Гилея, Москва., 2009.
34. Поплавский Б. Собрание сочинений: в 3 т. Т 1: Стихотворения; Русский путь; Согласие, 2009. - 560 с.
35. Рильке Р.М. Новые стихотворения. М., 1977. 543с.
36. Рильке Р.М. Прикосновение: Сонеты к Орфею. Из поздних стихотворений. М., 2003.-237 с.
37. Руднев В.П. Словарь культуры XX века. – М.: Аграф, 1997. – 384 с.
38. Семенко И.М. Поэты пушкинской поры. Изд. Художественная литература. М., 1970. – С. 45 - 47
39. Сергеев А.В. Философско-эстетическое своеобразие цикла «Сонетов к Орфею» Р.-М. Рильке. Автореф. дисс. канд. филол. наук. – Казань, 2000.
40. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. М.: Аспект-Пресс, 1999. - 334 с.
41. Топоров В.Н. К реконструкции мифа о мировом яйце, ТЗС, III, 1967
42. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. Избранное. М.: Прогресс: Культура, 1995. 621 с.
43. Уильямс Т. «Стеклянный зверинец» и еще девять пьес. М.: Искусство, 1967.-723 с.

44. Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М., 1998. 440 с.
 45. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. 477 с.
 46. Фрейденберг О.М. Методология одного мотива /Подг. текста, примеч. Н.В.Брагинской//ТЗС. - 1987. С.120-130.
 47. Цветаева М. Пастернак Б. Души начинают видеть. Письма 1922 – 1936 годов. / М.Цветаева, Б. Пастернак. – Вагриус, 2004.
 48. Цветаева М.И. Стихотворения. Драматические произведения. В 2-х т. Минск, 1989.
 49. Чагин А.И. Орфей русского Монпарнаса: о поэзии Б. Поплавского// Российский литературоведческий ж. 1997. № 9. С. 286 – 312.
 50. Шармина Б.В. Пути развития американской драмы: истоки, типология традиции. Автореферат. Казань, 2007.
- Элиаде М. История веры и религиозных идей/ М. Элиаде. - М.: Критерион, 2002.