

Тырышкина Елена Викторовна

Новосибирский государственный
педагогический университет, Россия

elena.tyryshkina@gmail.com

К ВОПРОСУ О ФУНКЦИОНИРОВАНИИ МИРОВЫХ СЮЖЕТОВ: ОРФЕЙ/САЛОМЕЯ М. ВОЛОШИНА

В статье анализируется стихотворение М. Волошина 1906 года «Голова Madame de Lamballe» (4 сент. 1792 г.) с точки зрения функционирования сюжета об Орфее растерзанном, который контаминируется с сюжетом о Саломее, что является довольно редким вариантом. Но если подобное наложение сюжетных линий можно объяснить прочтением исторических событий через призму символистского контекста, то нарушение правил эстетического «оцельнения» сигнализирует о грядущем «сломе» модернистской утопии.

Ключевые слова: М. Волошин, модернизм, Орфей растерзанный, Саломея.

Если обратиться к сюжетам декапитации, популярным в модернистской традиции, то в этой связи актуален миф об Орфее растерзанном (и связанным с другими дионисийскими мифами, в том числе о Протее), продуктивно разработанным в творчестве Вяч. Иванова¹, а также об обезглавливании Иоанна Крестителя. Имеется в виду уже не евангельская версия, а ее «декадентский» вариант². Ключевые в этой связи тексты: «Иродиада» С. Малларме (1867) и драма О. Уайльда «Саломея» (1891). В России, в том же, 1906 году, когда было написано стихотворение М. Волошина, появляется повесть А. М. Ремизова «О безумии Иродиадином», который создал свою «национально окрашенную» версию. Всеобщее увлечение Саломеей в России начинается с 1904 года, после того как К. Бальмонт перевел пьесу О. Уайльда³.

Непосредственные свидетельства интереса М. Волошина к О. Уайльду и к сюжету об отрубленной голове можно обнаружить в «Истории моей души» (запись от 26 июня 1905 года)⁴. Вариант превращения мужского в женское представлен у А. Блока (Орфей-Офелия) в последнем стихотворении «Стихов о Прекрасной Даме»⁵. Известно, что основным историческим источником, которым пользовался М. Волошин — это «История французской революции» Ж. Мишле: «Я теперь все читаю его <Мишле. — Т. Е.> „Историю Революции“». <...> Вчера я читал, как отрубленную голову маркизы де Ламбалль принесли к куаферу — он завил ее, напудрил, и ее после понесли на пике к окну Марии-Антуанетты...» (письмо к М. Сабашниковой от 27 сентября 1905 года)⁶. Очевидно, что Волошин был знаком еще с одним сочинением того времени, где отдельная, третья, глава посвящена этому эпизоду, под названием «Мученическая смерть принцессы Ламбаль»⁷. Волошин упоминает книгу Cabanes A., Nass L. «La Nevrose revolutionnaire» в своей статье «Пророки и мстители. Предвестия великой революции»⁸.

Рассмотрим стихотворение сквозь призму мифологических контекстов: трансформация тела и головы фрейлины Марии-Антуанетты связана с растерзанием («*Это гибкое, страстное тело / Растоптала ногами толпа мне*») и обезглавливанием («*Но меня отрубили от тела, / Бросив лоскутья / Воспаленного мяса на камне...*»). Голову бросают на мокрый прилавок («*Кто-то пил в кабаке алкоголь, / Меня бросив на мокром прилавке...*»), а затем ее украшают («*Куафёр меня поднял с земли, / Расчесал мои светлые кудри, / Нарумянил он щеки мои, / И напудрил...*»). Она становится навершием тирса («*Как на бал завита, нарумянена, / Я на пике взвилась над толпой / Хмельным тирсом...*»), и происходит «преображение» головы — слияние с «телом народным» в вихре танца и музыки («*Неслась вакханалия. / Пел в священном безумьи народ... / И, казалось, на бале в Версале я — / Плавный танец кружит и несет...*»); наконец, голова на пике становится «народною вестницей» («*В башню Тампля к окну Королевы / Поднялась я народною вестницей*»), облеченной являть/изрекать истину, открывшуюся ей в вакханалии. Очевидно, что эпизод из истории французской революции прочитывается М. Волошиным как вариант мифа об Орфее. Тело мадам де Ламбалль проходит пять стадий изменений: 1) растерзание, 2) обезглавливание, 3) украшение головы, 4) преобразование, участие в вакханалии, 5) превращение в оракул.

Растерзание — это взрыв хаотической безликой энергии, причем, тело мадам де Ламбалль («*страстное*») показано как часть толпы — слепой яростной материи, что прочитывается на уровне звуковой семантизации: «*Это гибкое, страстное тело Растоптала ногами толпа мне*». Тело становится «мясом», то есть переходит на низший, абсолютно обезличенный, бессубъектный уровень: «*Но меня отрубили от тела, Бросив лоскутья Воспаленного мяса на камне*». Голова, которую уносит «парижская голь», — также не более чем кусок мяса. Здесь значим повтор деепричастия «бросив»: «*...меня бросив на мокром прилавке*». Значимым является и определение «мокрый», сигнализирующий о помещении головы в «водную стихию»: «Голова Орфея (согласно некоторым вариантам, прикрепленная к его лире) приплыла по реке Гебру... к острову поэтов Лесбосу, в других вариантах — к устью Мелеса... то есть во всех вариантах — по водам к тверди...»⁹. Украшение головы меняет ее статус, он становится переходным — от профанного к сакральному. «Переходность» маркирована звуковой синонимией: «*И тогда, вся избита, изранена грязной рукой, Как на бал завита, нарумянена, Я на пике взвилась над толпой...*» Звуковая экспрессия к концу фразы смягчается (переход от горизонтали профанного к вертикали сакрального), но синонимия поддерживается за счет повтора «з» и «р». «*Я на пике взвилась над толпой Хмельным тирсом*» — в данном случае миф об Орфее вслед за Вяч. Ивановым (его «Религия Диониса», 1905) включается в широ-

кое поле связей: голова Пентея торжественно вносится в Фивы на острие тирса Агавы. Рениеэт — сын Эхиона и Кадмовой дочери Агавы, в наказание за противодействие культу Вакха он был растерзан на Кифероне во время оргий, в которых принимали участие сестры Пентея и его мать, принявшая его в своем исступлении за дикого зверя. Для понимания этого фрагмента волошинского стихотворения важен сам момент «противодействия культу Вакха» (мадам де Ламбалль также вовлекается в вакханалию насильственно и после своей смерти) и подтекст «адрогинности»: *Пентей в одежде вакханки* последовал за женщинами на гору Киферон, чтобы, спрятавшись, увидеть своими глазами оргии вакханок. Смещение мужского и женского как необходимое условие перерождения у Волошина укладывается в символистскую концепцию андрогина, обладающего высшим знанием. В этой третьей строфе происходит хромотопическое смещение — от горизонтали эмпирического хаотического бытия к вертикали трансцензуса («взвилась над толпой») и слияние с «телом народным» — единичного с всеобщим. Этот акт «соборности», которому предшествовал акт разъятия, потери себя, необходим для перехода на последнюю ступень превращения головы мадам де Ламбалль. «Народная вестница» — это вариант мифа о голове Орфея, пророческой и творящей чудеса. Во второй части третьей строфы меняется звуковая акцентировка; пение и «танец», приводящие к единению, маркированы звуком «л»: *«...Хмельным тирсом. Неслась вакханалия, пел в священном безумье народ, и казалось на бале в Версале я, плавный танец кружит и несет»*.

Финал последней четвертой строфы является не только «замыканием круга» — знаком аполлонической гармонии, которой предшествовал дионисийский хаос и опьянение, но и предвестием «вечного повторения» жизни мифа. *«Точно пламя гудели напевы»* — музыка вакханалии еще продолжается, огонь традиционно символизирует и разрушение, и очищение. «Королеве» передается истинное знание, добытое через мистериальную смерть и преображение, и она будет следующей «священной жертвой». Строфическая структура стихотворения изоморфна телу де Ламбалль — расчленение, растерзание тела, его превращения маркированы трансформациями строфы, ее дроблением, разбиением строк, переходом от одного типа римфовки к другому.

Миф об Орфее растерзанном, конечно, является ключевым для Волошина, но его интерес к уайльдской Саломее, о чем уже было упомянуто, позволяет сделать предположение, что поэт неслучайно выбирает женщину для реализации орфического сюжета: сам культурный контекст начала 1900-х гг. диктует его выбор. Ведь у О. Уайльда Саломея погибает в финале пьесы¹⁰. Мадам де Ламбалль — этот Орфей в женском образе, как и Саломея, совершает преступление, но против Бога, имя которого известно — Дионис.

Трансформации происходят не только с телом/головой де Ламбалль, но и с теми, кто ее убивает: сначала перед нами «толпа», затем — «парижская голь», и наконец, «народ». Опынение («Кто-то пил в кабаке алкоголь») сменится пением в «священном безумии», то есть безумии дионисийском, божественном. «Напевы» в последней строфе — это музыка, которая рождается из хаоса. Казалось бы, отношение к музыке и танцу М. Волошина аналогично ивановскому: «Стихийные порывы и страсти, мутившие дух первобытного человека и неволившие его к насилиям и убийствам, находили себе выход в ритме, преображались, очищались огнем танца. Музыка и танец — это старое и испытанное религиозно-культурное средство для выявления душевного хаоса в новый строй»¹¹. Но пониманию финала стихотворения как аполлонического завершения (хотя внешне формальная структура текста к концу гармонизируется) мешает не только двоякая семантика огня («словно пламя гудели, напевы» — и напевы здесь скорее грозные), не только «противостояние» начала и конца текста, который не избавляет от ощущения чудовищного, но и признание самого автора в недатированном письме к М. Сабашниковой: «Мне было почти отвратительно писать это стихотворение. Но я не мог не написать его. Это мне не давало покою. И мне оно кажется хорошо в своем ужасе»¹². Что же мешает воспринимать это стихотворение как вариант орфического мифа, и только? Каким образом, за счет чего создается напряжение, не избывающее «ужаса»? Особый контраст достигается сопряжением сферы физиологии и мифологии (растерзание, надругательство, мясо, его лоскутья на камнях, — плоть как явление тленное, обреченное полному уничтожению и страдающее); голова, как и тело, первоначально также принадлежит этой сфере — она «избита, изранена грязной рукой». Телесность в своих «докультурных» проявлениях не подлежит переводу в знак: боль, страх, ужас не имеют своего языка¹³. М. Волошин решает эту проблему с помощью приема «остранения»: рассказ о невыносимых страданиях и собственной смерти вложен автором в уста отрубленной головы, именно она является субъектом художественного высказывания, только так можно повествовать о том, о чем повествовать почти невозможно. Голова, говорящая и наблюдающая «оттуда», но при этом явленная в своей телесной реальности, — это чудовищное явление, которое не укладывается в рамки здравого смысла. Здесь посюстороннее и потустороннее существуют в едином пространстве, нет смены конвенций (если призрак или дух умершего вещает живым, то сохраняется привычная дихотомия «телесного — смертного» и «духовного — бессмертного»). В этом лирическом тексте смертное и бессмертное парадоксально сопрягаются воедино в явлении телесного. Снятие границы между живым и мертвым, живущая, говорящая голова, видевшая собственную смерть, является нарушением не только привычного хода жизни, но и нарушением всех табу, так как смерть, проникаю-

шая в пространство живых, «живущая» среди них, «сеет» заражение хаосом и распадом. Культурный код не допускает подобного смешения: «В обычной жизни умерший не рефлексивует, и никто не видел лица собственной смерти... Смерть — это феномен не времени, а пространства... граница живого и мертвого абсолютно четко прочерчена между мною еще живым и другим, уже умершим»¹⁴.

Парадокс еще и в том, что в этом стихотворении «моя» смерть (высказывание лирического субъекта от первого лица) показана и пережита одновременно и как «моя», и как смерть «другого», совмещены позиции «изнутри/извне». В данном случае превращению в мифологическое существо, наделенное даром высшего знания, святости, предшествует существование монструозного существа во плоти — отрубленной головы, являющейся метонимическим двойником госпожи де Ламбалль, совмещающей в себе мертвое и живое, в то время как тело, без сомнения, предано смерти, уничтожено. Дискурсивное напряжение создается за счет столкновения двух противоречивых моделей: бессмертие мифа (циклическая временная модель) и смерть плоти (эсхатологическая модель — личный «апокалипсис»), что подчеркнуто намеренно физиологическими деталями. Это столкновение осложняется еще и нарушением привычной пространственной границы между мертвым и живым. Именно это напряжение создает эффект ужасного как невыразимого, «готовый дискурс» здесь бессилён, а созданный «структурный дисбаланс» обеспечивает знаковые провалы, зияния, но эти «пустоты» значимы. Аполлоническое не снимает хаотичность дионисийского, а указывает на его неизбежность.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Силард Л. «Орфей растерзанный» и наследие орфизма // *Studia Slavica*. 1996. № 41. С. 209–246.

² Тырышкина Е. Сюжет Саломеи — Иродиады в литературе 19-го — начала 20 в. // *Literatura Rosyjska. Nowe zjawiska. Reinterpretacje / Pod redakcja B. Stempczynskiej*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Slaskiego, 1995. С. 82–98.

³ Саразин Ф. «Mapping the Body»: история тела между конструктивизмом, политикой и «опытом» // *Новое литературное обозрение*. 2005. № 71. С. 57–93.

⁴ Волошин М. История моей души. М.: Аграф, 1999. С. 236.

⁵ Блок А. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. Т. 1. М.: Наука, 1997. С. 131–132.

⁶ ИРЛИ. Ф. 562. Оп. 3. Ед. хр. 109.

⁷ *Sabanes A., Nass L. La Nevrose revolutionnaire*. Paris, 1906; *Кабанес О., Насс Л. Революционный невроз*. СПб.: Изд-во Д. Ф. Коморского, 1906. 376 с.

⁸ Волошин М. Пророки и мстители. Предвестия великой революции // *Перевал*. 1906. № 2. С. 12–27.

⁹ Силард Л. Указ. соч. С. 212.

¹⁰ Уайльд О. Саломея // Уайльд О. Избранные произведения: В 2 т. Т. 1. М.: Республика, 1993. С. 335.

¹¹ Волошин М. О смысле танца // *Утро России*. 1911. 29 марта.

¹² ИРЛИ. Ф. 562. Оп. 3. Ед. хр. 111.

¹³ Саразин Ф. Указ. соч. С. 61.

¹⁴ *Марков Б. В.* Мертвое и живое // *Фигуры Танатоса: Искусство умирая: сб. статей / Под ред. А. В. Демичева, М. С. Уварова. СПб.: Изд-во СПбГУ, 1998. С. 136–152.*

Тырышкина Е. В.

**ON FUNCTIONS OF THE UNIVERSAL PLOTS:
ORFEUS / SALOME IN M. VOLOSHIN'S WORKS**

The article analyzes M. Voloshin's poem "The Head of Madame de Lamballe" (1906), which is based on real historical events and at the same time uses Orfeus plot contaminated with Salome plot (in Oscar Wilde's version). The poem demonstrates deformation of aesthetic structure typical for late modernism.

Keywords: M. Voloshin, modernism, Orfeusm, Salome.