



DOI 10.22363/2312-9220-2018-23-3-255-266

УДК 821.161.1

«ОЧАЯННЫЕ РОМАНТИКИ»: ЭВОЛЮЦИЯ МИФА ОБ АИДЕ И ПЕРСЕФОНЕ ОТ ГРЕКОВ К ПРАЕФАЭЛИТАМ И А. БЕЛОМУ

Н.О. Кононова, О.Р. Темиршина

Институт международного права и экономики им. А.С. Грибоедова
Российская Федерация, 111024, Москва, шоссе Энтузиастов, 21

Миф об Аиде и Персефоне рассматривается в статье как ключевой архетипический паттерн, по определению Юнга — «структурная предпосылка образов», к которым обращались художники и писатели разных эпох. Объектами исследования стали Гомеров гимн «К Деметре», «Метаморфозы» Овидия и повесть «Крещеный китаец» А. Белого, дополнительно изучены полотна представителей эпохи Ренессанса и прерафаэлитов, а также работа К.Г. Юнга «Душа и миф». Используются сравнительно-сопоставительный, мифопоэтический, психологический методы и метод языкового анализа.

В тексте исследуются мотивы и образы, формирующие архетипы Аида и Персефоны. Среди них — предельная противоречивость бинарной пары, требующая звена-медиатора для снятия конфликта. В мифе в качестве подобного звена используется образ гранатового зерна, у А. Белого роль медиатора выполняет биографический и символический ребенок.

В повести «Крещеный китаец» художественным воплощением архетипа Аида выступает Михаил Летаев, черты Персефоны проявляются в матери Котика. В ходе исследования проведены параллели мотивно-образного порядка, выявлены сюжетные, цветовые и языковые аллюзии на мифологический сюжет. Неомиф об Аиде и Персефоне становится архетипическим маркером «отчаянного символизма» Белого, выразителем его желания преступить черту между инобытием и реальностью, словом и символом.

Ключевые слова: архетип, миф, «Гомеровы гимны», «Метаморфозы», Аид, Персефона, Белый, Юнг, «Крещеный китаец»

Словосочетание «отчаянные романтики» (1), вынесенное в заголовок статьи, не содержит смысловых отсылок к романтизму как литературному направлению, хотя, и с этим нельзя не согласиться, символисты во многом ему наследуют. Авторов статьи интересует лишь одна, впрочем, весьма романтическая черта, свойственная и греческим поэтам эпохи Гомера и Гесиода, и прерафаэлитам, а после них — Белому. Все они принадлежали к группе художников, требовавших от жизни и искусства превосходной степени, а их отчаянный романтизм проявлялся, прежде всего, в устремлении к пределу: у греков — в попытке покорения мрака бессознательного через миф, у прерафаэлитов — в отрицании академических канонов в живописи, у А. Белого — в предельном выражении «Я» поэта через символ. Мировое искусство, этапы развития которого исследованы Белым в трактате «История становления самосознающей души», несмотря на его линейное, поступательное движение, никогда не порывало с мифом, но возрождало его от

эпохи к эпохе, пока наконец миф усилиями символистов не обратился в неомиф [1] на стыке XIX и XX веков.

Символистский неомиф, наследуя в своем генезисе функцию гармонизации хаоса, структурно оказывается трехчастным: он, с одной стороны, связан с бинарностью, а с другой стороны, — с нейтрализацией этой бинарности. Минц З.Г. эту «триадичность» трактует как рефлекс соловьевского представления «о триадичности (трехэтапности) всякого развития» [1. С. 68]. *Это приводит к тому, что в символистской миромодели обнаруживаются две разнонаправленные тенденции: «одна состоит в установлении системы антитез, организующих мир пространственно, ценностно и т.д. Другая — в сближении противоположностей, в утверждении универсального изоморфизма всех явлений жизни <...>»* [2. С. 97].

Установка на символическое понимание бытия как «единораздельной цельности» приводит к определенному типу образа — символу, который в своей смысловой базе соотнесен с философским противопоставлением «*сущность — видимость*». Предельной функцией символа в этом случае становится теургическое преобразование реальности, которое базируется не только на слиянии космоса и человека, но и на претворении истинного в видимое.

Спроецированное на поэтическую семантику символистов, это противопоставление обуславливает специфический символистский мифологизм, связанный с мотивом умножения «смысловых сущностей», которые одновременно могут принадлежать к разным культурным и биографическим пластам.

Символ в таком понимании оказывается своеобразным «обоюдным» тропом (Потебня), где *традиционная тропическая двуплановость превращается в амбивалентность*. Неразложимое семантическое тождество, обуславливающее эквивалентность обоих планов символа, естественно, приводит к отсутствию «второго смысла», ибо два плана символа, будучи абсолютно равнозначными, сливаются в третьем. При этом развертывание этих символических тождеств обретает подчас сюжетные очертания, проецируясь на известные культурно-мифологические традиции. И в качестве одной из самых значимых для символизма традиций выступает древнегреческая мифология.

Все древнегреческие мифы в корне своем — образцы предельности. Из них позже родилась классическая трагедия, требующая от автора довести противоречие до кульминационной точки невозврата и разрешить конфликт посредством катарсиса. Но наиболее предельным мифом из всех является история Аида и Персефоны. В данном мифе боги действуют не только как выразители двух разнонаправленных частей вечной бинарной оппозиции — сил жизни и смерти, но и сами по себе глубоко противоречивы. Возможно, эта внутренняя предельность и обусловила пристальное внимание к данному мифу и прерафаэлитов, и А. Белого.

История Аида и Персефоны представляет собой классический сюжетный паттерн — стремительное развитие конфликта, страдание, яркая кульминация и развязка. Тем не менее, вариации одного и того же сюжета у авторов разных эпох имеют совершенно разную творческую цель и, соответственно, оказывают противоположное воздействие на читателя. Схема греческого сюжета такова: Персефона в окружении подруг собирает цветы на лугу — ее одурманивает нарцисс; Аид похищает Персефону с разрешения Зевса; Деметра глубоко несчастна из-за

пропажи дочери; земля перестает плодоносить, а Деметра отказывается подняться на Олимп; гранатовое зернышко становится залогом возвращения Персефоны к мужу — теперь она будет проводить треть года под землей и остальное время с матерью. Римского автора Овидия, в отличие от греков, интересует история страсти, а не смерти: Купидон поражает Плутона стрелой любви к Персефоне; похищение, вдохновленное любовью; страдания Цереры; Земля перестала плодоносить; Прозерпина вкусила гранатового яблока и теперь вынуждена половину года находиться в царстве Плутона (2).

В гимне «К Деметре» Персефона сопротивляется Аиду во время похищения и уже в подземном мире продолжает гневаться на него, «черной терзаясь тоскою по матери» [3. С. 265] Поэта занимает конфликт богов, противостояние, от которого зависят судьбы мира. У Овидия же читаем, что Аид «мигом ее [Персефону] увидел, полюбил и похитил, — столь он поспешен в любви!» [4. С. 128]. А Зевс увещает Деметру следующими словами: «Но ежели хочешь ты вещи правильным именем звать, — то это ничуть не обида; наоборот, то — любовь» [4. С. 133].

Итак, сам образ Персефоны и история ее жизни предельно амбивалентны. В ее судьбе сплетаются любовь и смерть, угасание и новое рождение, страдание матери и благословение на брак от Зевса-отца. Амбивалентность Персефоны изучена К.Г. Юнгом в работе «*Душа и миф. Шесть архетипов*» (3). В ней он исследует неразрывную связь богини с матерью Деметрой, мужем Аидом, подругами-девами, Гекатой и, наконец, зерном, гранатовым, пшеничным, мертвым, живым, созревающим. Персефона — «Кора не потому, что выше всех женских связей — с матерью или мужем, но потому, что в ней сочетаются эти отношения как две формы бытия, причем каждая из них находится в высшей точке развития и противопоставлена одна другой. Одна из форм (дочь с матерью) — носитель жизни, а вторая (молодая девушка с мужем) воплощает смерть» [5. С. 122]. Первая, житнетворческая, ипостась Персефоны связана с ее матерью Деметрой и символизирована в образе зерна, которое умирает и рождается заново каждую весну. Но Персефона может быть и другой («ужасной» [6], как ее называли греки) в союзе с владыкой подземного царства Аидом. Роль Персефоны в древнегреческом мифе близка роли ребенка в прозе Белого — он так же находится на границе двух миров, между отцом и матерью, и выступает символом-медиатором [7] для снятия бинарных оппозиций.

Во всех последующих художественных воплощениях Персефона будет обращать к читателю или зрителю одно из двух символических лиц: Кору-деву, насильно уведенной в загробный мир, или могущественной владычицы царства мертвых, пытающейся осмыслить и принять свою судьбу. Первый образ можно видеть, к примеру, на полотнах Рубенса и Рембрандта. Персефона пытается вырваться из хватки Аида, ее поза и вскинутые руки говорят о глубоком страдании. Росsetти Д.Г., взявшийся за тот же сюжет в конце XIX века, переносит конфликт из внешнего плана в план внутренний. Он изображает не столкновение Кору с ее похитителем, но подсматривает за Персефой в момент глубокой задумчивости, уже в царстве Аида. Ее взгляд направлен не на зрителя — она смотрит внутрь себя, где разворачивается борьба двух онтологических начал — жизни и

смерти. В руках Персефона держит надкушенный гранатовый плод, символ связи двух миров, земного и подземного.

Вслед за прерафаэлитами миф об Аиде и Персефоне оживает на страницах повести «Крещеный китаец», где мифологические сюжеты коллективного бессознательного воплощаются в образах отца и матери Котика Летаева. «Персефона» Белого (авторы статьи имеют в виду, выражение архетипа в художественном образе) амбивалентна: внешний конфликт с «мужем-похитителем» вскрывает ее собственные внутренние противоречия. Антагонизм образов раскрыт на уровне символистской горизонтали (Москва — Петербург) и вертикали (земля — небо), онтологической реальности (мир мертвых — мир живых), миропонимания (математика — музыка), отношения к ребенку (наука — страх преждевременного развития), жизнотворчества (рациональный совет — театр), цвета (зеленый, серый, коричневый — синий, лазурный) и др. Котик в этой дисгармоничной системе занимает промежуточное положение, рождающее в нем тревогу и ощущение собственной греховности. Во время споров отца с матерью Котик говорит про себя: «Я — не живой и не мертвый» [8. С. 225], т.е. он на границе, уже не в привычном мифе детства, но и не на территории взрослых.

Отец описывается Котиком как «какой-то косою», похожий на гнома и сатира человек: «Туловище перевернулося животом как-то наискось от плечей; ноги тоже поставлены косо; такой он тяжелый и грузный от этого перемещенья осей» [8. С. 159]. Если образ матери Котика занимает в матрице пространства повести вертикальное положение, фигура устремлена вверх и в этом случае соотнесена с жизнотворческой ипостасью Персефоны, то отец нарочито приземлен и тяготеет к земной горизонтали: «Папа носатится кряжистым гномом (скрипит половица): похлопать по плечу; мама ему покорится, едва розовея улыбкой, милующей нас, нашу жизнь и летящей навстречу какому-то бывшему опыту» [8. С. 201].

Принадлежность отца к иному, подземельному, пыльно-коричневому миру неоднократно отмечена в тексте. Об этом повествователь говорит прямо: «После опять поднимаются охи да вздохи о свойствах какого-то мира, иного, не нашего» [7. С. 160]. Книги отца «бросали угрюмые сумерки на пол» [8. С. 158], пыль собиралась на его «листиках и бумажечках».

Натура отца в некоторых эпизодах воспринимается как зверская и хищническая. Он хочет заполнить книгами и пылью все комнаты арбатской квартиры, пространство которой одушевлено и находится в движении — перемещаются книги, шкафы, полки, а книжный ряд, словно щупальце, готовится «пролиться томами повсюду» [8. С. 162].

В древнегреческих мифах Аид упоминается чаще Персефоны. Его образ почти всегда детерминирован символикой «мрачного» подземного царства, куда сходят души умерших. В повествовательной реальности мифа Аид может перемещаться на задний план, к примеру, в текстах о подвигах Геракла и Персея, в «Илиаде» и «Одиссее» Гомера и, наконец, в мифе об Орфее и Эвридике. Впрочем, перемещение это номинальное — символический статус Аида как бога подземного мира и душ умерших не может быть понижен. Греческие и римские поэты сообщают, что Аид был проглочен своим отцом Кроном, а затем освобожден Зевсом. В его подземное царство не проникают лучи света, а сам он для людей не-

видим благодаря волшебному шлему. Таким образом, архетип Аида, как и его жены, раскрывается за счет отдельных простых символов и магических предметов, а мотивом, объединяющим жену и мужа, становится идея умирающего и возрождающегося зерна, т.е. бесконечного цикла рождения и смерти.

Зерно превращается в символ-медиатор, необходимый для разрешения конфликта бога смерти и богини, торжествующей жизнью и воспевающей молодость. Растительный орнамент в целом оказывает серьезное влияние на судьбу как Аида, так и Персефоны. Гимн «К Деметре» открывается описанием цветущего луга, на котором Персефона собирает ирисы, розы, фиалки, шафран, гиацинты. Земля, по просьбе Зевса, рождает благовонный нарцисс, чтобы прельстить деву. В «Крещеном китайце» А. Белого сказочный растительный орнамент также играет определяющую роль. Мир квартиры на Арбате одушевляется древесными образами волшебного леса, цветом земли и оттенками зеленого. Этот лес, однако, недобрый, принадлежащий царству смерти. В зеленых и шоколадных тонах выдержан кабинет отца Котика, кофейного цвета шкафы: «У окон: — протертый, профессорский стол с очень выцветшим серо-зеленым сукном <...> зеленый металл прочернился <...> шкаф, очень туго набитый коричневыми переплетами <...> обои потертого шоколадного цвета» [8. С. 158].

Шоколадные книжные груды, как стволы деревьев, завешены зеленой пыльной материей. Посреди книжного леса располагается «пещера» отца: «В градациях мягких тонов шоколадного, серо-кофейного, серого, серо-зеленого цвета лежит на постели с очками на лбу, закрывая глаза, уронивши на грудь утомленную руку» [8. С. 161].

В «Крещеном китайце» у зеленого цвета негативная коннотация, потому, видимо, что для появления зеленого ростка зерно должно умереть, как в известной евангельской притче. Зеленый буквально выдавливает все прочие цвета с палитры жизни Котика. «Провисень штор» зеленеет в квартире на Арбате и «разлагает свет дня» [8. С. 184]. Пунцовые кресла обиты оливковым цветом, повешены шторы темно-оливковых оттенков и тусклый зеленый фонарь: «Теперь вот войдут; и — померкнут зелеными лицами; смотрят зелеными лицами» [8. С. 242], «красная сказка предметов померкла в зеленую прозу» [8. С. 243]. Кольцо матери с бирюзой покрывается зелеными пятнами, что, согласно примете, предвещает беду: «Все знают, — как только испортится бирюзовая бирюза бирюзой зеленой, теряется в доме семейное счастье» [8. С. 209—210].

Интересно, что зеленый цвет и в «Котике Летаеве», и в «Крещеном китайце» сопутствует главному герою. Помимо свидетельства о его двойственной, небесно-земной, природе страшная «празелень глаз» явно отсылает к мифам про умирающего и возрождающегося бога. С молодой виноградной лозой связан культ Диониса. Зеленый — также цвет появившегося из земли ростка, из которого позже родятся зерна. Зерно для Белого — источник бытийного знания, полученного от отца: «Переполнен зверями рот папы (и я — озверючился); весь он — зернильня; головка моя — острый клювик; она — наклевалась зерном, зерном знания» [8. С. 251].

Серому цвету в «Крещеном китайце» соответствует сюжетная формула «разводить пыль», ставшая лейтмотивом повести: «Раз в год, облекаясь в халат, по-

дымал столбы пыли он [отец] грязною тряпкой, чихая и кашляя» [8. С. 160]. В статье «Священные цвета» Белый указывает на то, что пыль, пепел и серый цвет отражают характер зла, заслоняющего человека от света. Эта метафизическая субстанция, как занавес, отделяет человека от памяти об инобытии, о мифическом топосе первых лет жизни.

Пыль заполняет собой не только пространство квартиры, но и всю Москву, что для Котика равнозначно целому миру. Вот как высказывается о пыли Малиновская: «Везде у всех — пыль... Так и все... Как приеду домой... Так и все... Я сейчас же срываю с себя это платье... Так и все... а то, знаете ли, на подоле привозишь с собой из гостей столько пыли, что после приходится Аннушке пол подметать...» [8. С. 183] Пыль оседает даже на матери Котика, существе мира блесков и музыки: «Она голорукая и гологрудая, густо напудрив головку и в волосы вставив эгретку, — седая какая-то — едет плясать» [8. С. 159—160]. Пыль опускается не только на людей, но даже на слова, произнесенные ими. Когда тетя Дотя говорит, Котик замечает в ее выраженьях «легчайше стираемый тонкий налет облетающей пыли» [8. С. 190].

С мотивом запыления связаны образы теней — слуг подземного владыки. Котика пугают мраки в прихожей, он боится господина в черном сюртуке — Черномордика и шествия злых черничей. Котик одновременно хочет быть сопричастным инобытию, в котором живет отец-Аид, и боится этого. Юнг К.Г. считает первобытный, магический страх возвращения в досознательное состояние ключевым побудительным мотивом для героя любого мифа: «Суть героических деяний состоит в том, чтобы повергнуть в прах чудовище мрака. Триумф героя — это триумф сознания над бессознательным. День и свет — синонимы сознания, ночь и мрак — бессознательного. Пробуждение сознания явилось, видимо, самым потрясающим переживанием первобытных времен. Ведь сознание вызвало к жизни мир, о существовании которого раньше никто не имел представления <...>. Таким образом, смысл деяний младенца заключается в покорении темноты» [5. С. 99].

В «Крещеном китайце» по мере развития сознания Котика Летаева мифологические паттерны начинают уступать место образам сказочной реальности. Но архетипические фигуры отца и матери сохраняют свою мифологическую подоплеку. Закат божественной власти означал бы одновременно и десакрализацию самого Котика, наследующего своему отцу. Поэтому Котику так важно не дать случиться катастрофе и развенчанию, сохранить хотя бы один, но самый главный миф, — миф о фигуре бога.

Аиду сопутствует ряд образов, которые мигрируют вслед за ним из мифологической вселенной в сказочную. В частности, в древнегреческих мифах об Аиде неоднократно упоминаются страшные существа, населяющие подземное царство: трехголовый пес Кербер, богини мщения Эринии, Керы, вырывающие души из тел погибших героев, привидение Эмпуса с ослиными ногами, Ламия, крадущая детей, и др. [9]. Вступая в диалог с мифом, А. Белый в «Крещеном китайце» создает причудливый бестиарий, где каждый значимый персонаж наделяется пугающими чертами того или иного представителя животного мира. Так, отец Котика похож то на спрута, то на быка и носорога, он «крутой, кудробрадый, казавшийся зверским», «тарарахая пальцами в дверь, свирепеет» [8. С. 159], а то и

вовсе «кажется зверским таким, изуверским таким...» [8. С. 165]. Котик представляет, как «папа, клочкастый, затрепанный, залитый кровью, копается — в красной говядине! — точно собака какая-то!» [8. С. 186].

Значительную часть любой сказочной вселенной занимает повествование о змеях или драконах как главных антагонистах героя, похитителях прекрасных девушек, мучителях, или, наоборот, подателях мудрости. Змей всегда живет в самом сердце тридевятого царства и обладает способностью заклинать все стихии: огонь, воду, воздух. В «Крещеном китайце» дракон помещен в центр подземного мира, т.е. кабинета отца: «Опустилася, точно гусиная, или, верней, ящериная морда, — не лопасть: — зеленый дракон, обитающий здесь, на шкафах, опускаясь гусиною мордой со шкафа, наверно решил подглядывать папочку, что он там делает над интегралом» [8. С. 232].

Несмотря на противопоставление матери отцу, она также не лишена звериных черт и порой уподобляется тигру, а в ярости похожа на Медузу с волосами-змеями: «Мамочкин взгляд изменился, когда заболела она: стал какой-то животный» [8. С. 212]. Ссора матери и отца описывается как схватка двух петухов: «Папа выпустил юбочку; грозно присел, как козел, пред присевшею мамочкой; смотрят друг другу в глаза (точно так петухи, перед тем, как подпрыгивать друг перед другом, — присядут: и — смотрят друг в друга)» [8. С. 226].

Медуза у Юнга выступает одной из ипостасей Персефоны, а Персей, воспользовавшийся шлемом-невидимкой Аида, соотнесен с образом владыки подземного мира. Читатель вновь становится свидетелями двуликости Персефоны и ее воплощения в тексте Белого. Мать Котика — Медуза, но она же и Звездочка, все яркое, чем живет Котик, любительница Петербурга, театра и музыки: «А мамочка так же звучит, как рулада; рояль принимается мне выговаривать звуки ее. Мама сядет наигрывать; руки льют звуки; рулада течет, руколивную трелью запенясь о клавиш, обрызнувши душу мою дишкантом» [8. С. 196]. Для Аида-отца музыка есть «математика, не приведенная к ясности...» [8. С. 256], а Шуман — лишь шум.

Характерной чертой мира мертвых является отсутствие запаха или завеса пыли. Способность чувствовать запах живого человека — неотъемлемый атрибут сказочной Яги, и А. Белый неслучайно вводит в свой текст не только краску и звук, но и запах как маркерный мотив мира живых. Отец Котика пахнет «полупритушенной стеариновой свечкой» и пылью, а также распространяет «тончайшие запахи чая и спелых антоновок». Аромат яблок держится в кабинете ровно до ссор с женой, после чего в воздухе висит только запах пыли. С ней и с математикой мама Котика борется пульверизатором, а сама в спальне перебирает разноцветные флакончики духов. Дурманящие ароматы, заключенные в этих флакончиках, — прямая аллюзия на завязку мифа об Аиде и Персефоне. Столкновение и последующее развитие конфликта между носителями жизнетворческого и эсхатологического архетипов фактически произошло из-за околдовывающего запаха нарцисса: «Цветок, из себя порожденный Землею <...>, чтоб цветколицую деву прельстить — цветок благовонный, ярко блистающий, диво... на вид для богов и для смертных. Сотня цветочных головок от корня его поднималась, благоуханью его и вверху все широкое небо, вся и земля улыбалась, и горько-соленое море» [3. С. 257].

Еще одна прямая отсылка к мифу у Белого — отсутствие имен некоторых героев. Подземных богов было не принято призывать, поэтому в мифах у Аида много замещающих наименований: Аидоней, Полидект, Полидегмон, «Гостеприимец-владыка, сын Кроноса многоименный». В «Котике Летаеве», так же, как и в «Крещеном китайце», читатель не знает крестильного имени Котика, а его отец — чаще профессор, чем Михаил Васильевич.

Отсутствие имени не единственная языковая параллель с античной мифологией. В данном случае миф есть источник словообразовательного новаторства А. Белого. Для создания окказионализмов (а на них основе — символов) автор пользуется принципами детского словотворчества — среди них, к примеру, оглаголивание языка, вольное использование префиксов, скрещивание слов. Некоторые исследователи отмечают заметное влияние лингвистических изысканий В.И. Даля на язык прозы Белого, другие говорят о переносе поэтических методов в прозаический текст [10; 11]. Все это, действительно, так, но не меньшее символическое значение имеет еще один метод — заимствование Белым словообразовательных схем из греческих мифов.

Для создания яркого образа древнегреческий автор и его переводчик прибегают к сложению основ прилагательного и существительного: в мифах Персефона получает характеристики «тонколодыжная», «цветколикая», а Аид — «чернокудрявый», «многодержавный», Деметра — «златосерпая», «пышноволосая», «доброепогодная», море — «многорыбное» (4). Целая группа окказионализмов в «Крещеном китайце» образована по тому же принципу: «она **голорукая** и **гологрудая**»; «**белозубие** клавишей»; «развивала во мне **бледнодушие**»; «**ярконосое**»; «**белодеды**»; «**прошел черномордиком**»; «**белоглавик**»; «**мелконосо** уставится»; «**мелколапчатый** цветок»; «**малоплекая**»; «**на пустоличии**»; «Арбат овивается **беловенечной** фатою»; «**пестроперая** дичь»; «**сочноротый** присяжный поверенный»; «**пустовзорились**»; «пойдет **златоискр**, **златосверк** от меня».

Итак, на основе мифа об Аиде и Персефоне, где в состоянии конфликта находятся две части архетипической бинарной оппозиции, Белый создает неомиф, из которого затем рождается его авторский миф о посвятельном пути [12]. «Преступление черты» было характерным приемом не только художественного творчества Белого, но и его жизнетворчества. Нина Берберова вспоминает, как встретила Белого в Берлине, в период первой волны эмиграции из России: «Он беспрерывно носил на лице улыбку дурака-безумца. <...> Эта улыбка была на нем, как маскарадная маска или детская гримаса <...>. С этой улыбкой <...> он пытался переосмыслить космос, перекроить его смысл по новому фасону <...>. И тут же рядом шло и другое: «Воскрес я! Смотрите! Воскрес!» <...> Достигал он высоты невероятной, с которой тут же скатывался вниз, «шлепался» (одно из его любимых слов) в лужу — «метафизическую», конечно! От лягушки в луже до образа Христа можно проследить в его прозе и поэзии эти взлеты и падения» [13. С. 192—193].

Даже пластика его движений говорила о том, что Белый через «романтическое отчаяние» словно стремится преодолеть в себе Белого-человека и переродиться в созданный им художественный образ, столь же противоречивый, как и его время: «Танцующий Андрей Белый производил впечатление шокирующее. Он вос-

принимался современниками как курьезная «достопримечательность» Берлина» [14. С. 138].

Миф об Аиде и Персефоне аллюзивно соответствует «отчаянному символизму» Белого, его желанию совершить преступление черты между словом и символом. Вдохновленный античными мифологическими текстами, образами Ренессанса и художественными идеями прерафаэлитов, Белый собирает воедино все вариации сюжета и пресуществляет их в новый миф начала XX века. Этот неотекст Белого символически может быть осмыслен как повествование о «гранатовом зернышке», о ребенке Аида и Персефоны, связующем звене между жизнью и смертью, инобытием и реальностью.

Однако, несмотря на свою новизну, неомиф Белого структурно наследует важнейшие особенности мифологического архетипа. Так, онтологическая функция этого мифа является теургической: он постулирует универсальный изоморфизм всех форм жизни, что реализуется в проекции древнего сюжета в биографическую область. При этом разные смысловые планы этого неомифологического сюжета, выстроенные по законам мифологической логики, оказываются не просто семантически тождественными, но семантически обратимыми: биография трактуется через античный сюжет, но и в самом античном сюжете биографическая проекция «высвечивает» новые смыслы...

ПРИМЕЧАНИЯ

- (1) Отчаянные романтики — драматический сериал BBC, посвященный творческой судьбе прерафаэлитов.
- (2) Далее в тексте используются греческие имена богов.
- (3) Перевод выполнен по книгам: C.G. Jung and C. Kerényi. *Essays on a Science of Mythology*, Bollingen Foundation. New York, 1949; *Four Archetypes*, Princeton University Press, 1959.
- (4) Цитируется по гимну «К Деметре».

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- [1] Минц З.Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Поэтика русского символизма. СПб.: «Искусство—СПб», 2004. С. 59–96.
- [2] Минц З.Г. Понятие текста и символистская эстетика // Поэтика русского символизма. СПб.: «Искусство—СПб», 2004. С. 97–103.
- [3] Гомеровы гимны: К Деметре / О происхождении богов / Сост., вступ. ст. И.В. Шталь; Примеч. В. Вересаева, И.В. Шталь. М.: Сов. Россия, 1990. 320 с.
- [4] Овидий. Метаморфозы / пер. с лат. С.В. Шервинского. СПб.: Вита Нова, 2003. 512 с.
- [5] Юнг К.Г. Душа и миф. Шесть архетипов. Минск: Харвест, 2004. 400 с.
- [6] Гесиод. Теогония / О происхождении богов / Сост., вступ. ст. И.В. Шталь; Примеч. В. Вересаева, И.В. Шталь. М.: Сов. Россия, 1990. 320 с.
- [7] Темиршина О.Р. Типология символизма: Андрей Белый и современная поэзия: монография. М.: ИМПЭ им. А.С. Грибоедова, 2012. 290 с.
- [8] Белый А. Собрание сочинений. Котик Летаев. Крещеный китаец. Записки чудака. М.: Республика, 1997. 543 с.
- [9] Кун Н.А. Мифы Древней Греции. М.: АСТ: Астрель, 2006. 622 с.
- [10] Трофимов В.А. Поэтика автобиографической прозы Андрея Белого: структура символического образа и ритмика повествования: «Котик Летаев», «Крещеный китаец», «Записки чудака»: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 2008. 23 с.

- [11] *Кожевникова Н.А.* Язык Андрея Белого. М.: Институт русского языка РАН, 1992. 256 с.
[12] *Глухова Е.В.* «Посвятительный миф» в биографии и творчестве Андрея Белого: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 1998. 24 с.
[13] *Берберова Н.Н.* Курсив мой: автобиография. М.: Согласие, 1999. 736 с.
[14] *Спивак М.* Белый-танцор и Белый-эвритмист // Андрей Белый: автобиографизм и биографические практики: Сб. ст. СПб.: Нестор-История, 2015. С. 116—162.

© Кононова Н.О., Темиршина О.Р., 2018

История статьи:

Дата поступления в редакцию: 5 мая 2018

Дата принятия к печати: 29 мая 2018

Для цитирования:

Кононова Н.О., Темиршина О.Р. «Отчаянные романтики»: эволюция мифа об Аиде и Персефоне от греков к прерафаэлитам и А. Белому // *Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика.* 2018. Т. 23. № 3. С. 255—266. DOI 10.22363/2312-9220-2018-23-3-255-266

Сведения об авторах:

Кононова Наталья Олеговна, аспирант кафедры истории журналистики и литературы Института международного права и экономики им. А.С. Грибоедова. *Контактная информация:* e-mail: nataliyaolkon@mail.ru

Темиршина Олеся Равильевна, доктор филологических наук, профессор кафедры истории журналистики и литературы Института международного права и экономики им. А.С. Грибоедова. *Контактная информация:* e-mail: olesja@temirshina.ru

DESPARATE ROMANTICS: THE EVOLUTION OF HADES AND PERSEPHONE'S MYTH FROM ANCIENT GREEKS TO PRE-RAFAELITES AND A. BELIY

N.O. Kononova, O.R. Temirshina

*Institute of International Law and Economy of A.S. Griboedov
21, Enthusiastov Highway, Moscow, 111024, Russian Federation*

The myth about Hades and Persephone is analyzed in this article as an archetypal pattern, "characters' structural precondition". The pattern was widely used by artists and writers throughout the history of humankind. The paper is based on Homeric Hymn to Demeter, *Metamorphoses* by Ovid and a novel written by A. Beliy *The Baptized Chinaman*. Additional resources are the Renaissance and the Pre-Raphaelites art masterpieces and psychological work by C.G. Jung and C. Kerényi *Essays on a Science of Mythology*. Methods such as comparative, mythological, psychological and linguistic analysis are applied in the paper.

Cultural and philosophical ground of Hades and Persephone's archetypes is examined. The most important characteristic among others is highly controversial relationship between gods and ambivalence

of their characters, which demands a link component (mediator) to resolve the conflict. Pomegranate seeds are used as such symbolic mediators in the myth and a child narrator — in A. Bely's novel. The representation and embodiment of Hades' archetype is Michael Letaev, while Kotik's mother possesses Persephone's traits.

Plot allusions were distinguished and linguistic comparisons were made to prove the notion that neomyth about Hades and Persephone became the source of A. Bely's "desperate symbolism". This neomyth contains archetypical motives and images which help Bely to cross the line between reality and the world of unconscious, between words and symbols.

Key words: archetype, myth, Homeric Hymns, Metamorphoses, Hades, Persephone, A. Bely, C.G. Jung, The Baptized Chinaman

REFERENCES

- [1] Mints Z.G. O nekotorykh neomifologicheskikh tekstakh v tvorchestve russkikh simvolistov [About Certain Neomythological Texts in Russian Symbolists' Works]. *Poetika russkogo simvolizma* [Russian Symbolism's Poetics]. St. Petersburg: Iskusstvo-SPB, 2004. Pp. 59–96. (In Russ).
- [2] Mints Z.G. Ponyatiye teksta i simvolistskaya estetika [The notion of text and symbolist aesthetics]. *Poetika russkogo simvolizma* [Russian Symbolism's Poetics]. St. Petersburg: Iskusstvo-SPB, 2004. Pp. 97–103. (In Russ).
- [3] Homeric Hymn to Demeter. *O proiskhozhdenii bogov* [The genealogy of Gods]. Moscow: Sov. Rossiya, 1990. 320 p. (In Russ).
- [4] Ovid. *Metamorphoses*. Saint Petersburg: Vita Nova, 2003. 512 p. (In Russ).
- [5] Jung C.G. *Dusha i mif. Shest' arkhetipov* [The Soul and The Myth. Six Archetypes]. Minsk: Kharvest, 2004. 400 p. (In Russ).
- [6] Hesiod. The Theogony. *O proiskhozhdenii bogov* [The genealogy of the Gods]. Moscow: Sov. Rossiya, 1990. 320 p. (In Russ).
- [7] Temirshina O.R. *Tipologiya simvolizma: Andrei Bely i sovremennaya poeziya: monografiya* [Typology of Symbolism: Andrey Bely and Modern Poetry]. Moscow: IMPE im. A.S. Griboedova, 2012. 290 p.
- [8] Bely A. *Collected works. Kotik Letaev. The Baptized Chinaman. Notes of an Eccentric*. Moscow: Respublika, 1997. 543 p. (In Russ).
- [9] Kun N.A. *Mify Drevnei Gretsii* [Greek Myths]. Moscow: AST: Astrel', 2006. 622 p. (In Russ).
- [10] Trofimov V.A. *Poetika avtobiograficheskoi prozy Andrey Belogo: struktura simvolicheskogo obraza i ritmika povestvovaniya: «Kotik Letaev», «Kreshcheni kitaets», «Zapiski chudaka»* [Poetics of A. Bely's Autobiographical Prose. The Structure of a Symbolic Image and the Rhythm of Prose. Kotik Letaev. The Baptized Chinaman. Notes of an Eccentric]: avtoref. diss. ... kand. filol. nauk. Moscow, 2008. 23 p. (In Russ).
- [11] Kozhevnikova N.A. *Yazyk Andrey Belogo* [Andrey Bely's Language]. Moscow: Institut russkogo yazyka RAN, 1992. 256 p. (In Russ).
- [12] Glukhova E.V. *«Posvyatitel'nyi mif» v biografii i tvorchestve Andrey Belogo* [The Initiatory Myth in Autobiography and Creative Works of A. Bely]: avtoref. diss. ... kand. filol. nauk. RGTU. Moscow, 1998. 24 p. (In Russ).
- [13] Berberova N.N. *The Italics are Mine*. Moscow: Soglasie, 1999. 736 p. (In Russ).
- [14] Spivak M. Belyi-tantsor i Belyi-evritmist [Bely as a Dancer and an Eurhythmist]. *Andrei Belyi: avtobiografizm i biograficheskie praktiki*: Sbornik statei. Saint Petersburg: Nestor-Istoriya, 2015. Pp. 116–162. (In Russ).

Article history:

Received: 5 May 2018

Revised: 15 May 2018

Accepted: 29 May 2018

For citation:

Kononova N.O., Temirshina O.R. (2018). Desperate Romantics: the Evolution of Hades and Persephone's Myth from Ancient Greeks to Pre-Raphaelites and A. Bely. *RUDN Journal of Studies in Literature and Journalism*, 23 (3), 255—266. DOI 10.22363/2312-9220-2018-23-3-255-266

Bio note:

Kononova Nataliya Olegovna, postgraduate of Department of Journalism History and Literature of the Institute of International Law and Economy of A.S. Griboedov. *Contacts*: e-mail: nataliyaolkon@mail.ru

Temirshina Olesya Ravilievna, doctor of philology, professor of Department of Journalism History and Literature of the Institute of International Law and Economy of A.S. Griboedov. *Contacts*: e-mail: olesja@temirshina