

# Aram Asojan

---

## Античные структуры и сюжеты в произведениях русских писателей : статьи 1

---

Polilog. Studia Neofilologiczne nr 5, 5-21

---

2015

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

**АНТИЧНЫЕ СТРУКТУРЫ И СЮЖЕТЫ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ  
РУССКИХ ПИСАТЕЛЕЙ.  
СТАТЬЯ 1**

Aram Asojan

*С.-Петербургский Гуманитарный университет профсоюзов  
С.-Петербург, Россия  
asojan.aram@yandex.ru*

Ключевые слова: *чужое слово, эллинистические формы, рецепция, филиация, архетипическая матрица*

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

Платон. Тимей, 28 в С. 433, 29в

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

Убедительная концепция ученого обостряет интерес к возможным модусам пресуществования античного мирозерцания в русской классике, в произведениях которой запечатлена, как сказал бы Пумпянский, душа отечественной литературы [Пумпянский 2000: 30]. В выборе ее персоналий определяющим представляется мнение Новалиса, что «Античность свершается там, где познается творческим духом» [Цит.: Беньямин 1993: 156]. Важны не столько прямые ре-минисценции из античности, сколько более сложные явления, когда, по словам

М. Бахтина, «творческое понимание не отказывается от себя, от своего места во времени, от своей культуры и ничего не забывает...» [Бахтин 1979: 334]<sup>1</sup>.

Начнем с итоговой статьи слависта из США Феликса Раскольниковова «Место античности в творчестве Пушкина» [Раскольников 1999: 3-25]<sup>2</sup>. В трактовке темы автор следует за утверждением А.А. Тахо-Годи, которая еще в 60-е гг. считала, что «<...> в плане эмпирическом и историко-литературном все элементы использования Пушкиным античной литературы в основном изучены», однако это не относится к пониманию «самой концепции античности у Пушкина» [Тахо-Годи 1968: 104]. Пытаясь восполнить этот пробел, Раскольников формулирует основные выводы собственных и российских исследований. Во-первых, обращение Пушкина к образу античности и античным формам являет собой своего рода «поэтический побег» от современности в идеальный мир красоты; во-вторых, античная культура, наряду с христианской, всегда была органической частью духовной жизни Пушкина; В-третьих, в пушкинском творчестве христианство и античность дополняют друг друга [Раскольников 1999: 7], или, как верно замечено еще Белинским, в стихах поэта «есть небо, но им всегда проникнута земля» [Раскольников 1999: 10, 11]. В-четвертых, «Пушкин, как и многие античные мыслители, отделял творческий Разум, охватывающий всю полноту жизни, от «низких истин», открываемых сухим рассудком» [Раскольников 1999: 15]. В-пятых, в лирике Пушкина в конце 1920-х–1930-е гг. намечается движение от «анакреонтики» к «горацианству», доминирует идея мудрой умеренности [Раскольников 1999: 18]. Наконец, Пушкин, вслед за Саути, видит первооснову идеи «самостояния человека» в античной философской поэзии [Раскольников 1999: 20].

<sup>1</sup> Ср.: «...мое субъективное никуда не уйдет от меня, и ничуть не страшно потерять его, обращаясь к иному. Опаснее потерять качественность иного, подменяя его своим содержанием (...) произведение искусства – это узел исторического опыта, своего рода универсальный итог (...) смысл искусства прошлого решается в формах современного художественного сознания» [Михайлов 1972: 32].

<sup>2</sup> См. также: Б.М. Гаспаров, *Русская Греция, русский Рим*, [в:] *Christianity and the Eastern Slavs*, Berkeley-Los Angeles-London 1994, Vol. II: *Russian Culture In Modern Times*, с. 245-287; *Пушкин и мир античности. Материалы чтений в «Доме Лосева» (25-26 мая 1999)*, Москва 1999; Т.Г. Мальчукова, *Греческая классика и наша культура*, Петрозаводск 2005; Она же, *Античные и христианские традиции в изображении человека и природы в творчестве А.С.Пушкина. Рецепция античного наследия в русской литературе XVIII-XIX вв. Сб. статей*, Петрозаводск 2008; А.В. Успенская, *Античность в русской поэзии второй половины XIX века*, СПб. 2005; *Russian Text (19<sup>th</sup> Century) and Antiquity. Русский текст (19 век) и античность*, Budapest-Tartu 2008; *Античность и Серебряный век. К 85-летию А.А. Тахо-Годи*, Москва 2010. А также работы автора данной статьи: А.А. Асоян, *Античные и средневековые претексты «Слова» Н. Гумилева*, „Античный вестник. Вып. 4. Алматы” 2007, с. 27-36; А.А. Асоян, *Семиотика мифа об Орфее и Эвридике*, „Звучащие смыслы. Культурология XX век. Альманах”, СПб. 2007; А.А. Асоян, *Орфическая тема в культуре Серебряного века*, „Вопросы литературы”, Москва 2005, июль-август; А.А. Асоян, *Орфический сюжет в «Евгении Онегине»*, „Московский пушкинист”, Вып. XI. Москва 2005; А.А. Асоян, *Вячеслав Иванов и орфическая тема в культуре Серебряного века*, [в:] *Вячеслав Иванов-Петербург-мировая культура. Материалы международной научной конференции. 9-11 сентября 2002 г. С. Петербург: Томск*, Москва 2002; А.А. Асоян, *Орфические мотивы в русской поэзии XX века*, [в:] *Русская литература XX-XXI вв.: направления и течения*, Екатеринбург 2002.

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

В меру радуйся удаче, в меру в бедствиях горюй  
Познавай тот ритм, что в жизни человеческой сокрыт [Архилох 1968: 118],

или, скажем, примером из философии Платона, о которой Татьяна Васильева, один из самых компетентных знатоков платоновского наследия, заметила, что это «не философия приоритетов, это философия меры» [Васильева 1999: 191]. Но остановим себя на пути отсылок, чтобы не показаться глухими к увещеванию Тахо-Годи. Предпочтем другой путь, на который указывал И. Анненский: «<...> античность нельзя сводить к одним пережиткам <...> это есть живая сила, без которой, может быть, немыслим самый рост нашего сознания и с которой связано не только наше настоящее, но отчасти и наше будущее» [Анненский 2003: 30].

Это означает, что необходимо, в частности, обратить внимание на те случаи, когда античный материал оказывается метасюжетом литературного произведения. В подобной ситуации Ю.М. Лотман говорил о «сюжете культуры», предполагающем «возведение реальных текстовых сюжетов до уровня инвариантных персонажей с взаимно несводимыми пространствами [Лотман 1992: 390]. Именно в таком ракурсе несколько лет назад нами предприняты штудии «Орфический сюжет в *Евгении Онегине*», в результате которых миф об Орфее и Эвридике явил себя в романе в роли архетипической матрицы, и романная триада Автор, Онегин, Татьяна обрела смыслы, укорененные в древнегреческом сознании. Миф предстал подобно универсальной культурной модели, которая соотносится с конкретными литературными текстами как «конструкт-текст» (Ю. Лотман), как план выражения. Такое возведение реальных текстовых сюжетов до уровня инвариантных персонажей Лотман и называл «сюжетом культуры». Сюжет культуры служит предпосылкой дефиниций «универсалий культуры», которые необходимы для типологического описания, изучения литературы и создания метаязыка типологических штудий. Так, по наблюдениям Ю.Н. Чумакова, пушкинский Онегин соотносится с топокомплексом Воды, а Татьяна – Суши. Татьяна сродни, прежде всего, земле, растительности. Ее женская природа характеризуется устойчивостью, постоянством, укорененностью. Между тем сопричастное пространство Онегина – река. Его природа подвижна, текуча, переменчива. «В этом самом общем сличении, – пишет Ю. Чумаков, – проглядывается как основная сюжетная контроверса, так и более фундаментальные проблемы» [Чумаков 1999а: 186]. Действительно, налицо «ценностно-смысловые» пространственные характеристики персонажей, которые проясняют архетипическое ядро героев романа: Онегин начинает обретать тень Одиссея, Татьяна – тень Пенелопы. С Онегиным, как и с гомеровским героем, связана абсолютность «мотива пути», продиктованного в древнем эпосе волей Посейдона. Оба персонажа осуществляют движение «внутри универсального пространства, которое представляет собой их мир» [Лотман 1993: 391]. Кроме того, Онегин, словно Одиссей, все время пребывает на грани утраты памяти, забвения своих родовых, нацио-

нальных истоков [Сумм 2002: 155]. В результате возникает типологическая параллель, свидетельствующая о том, что у «культуры, – как утверждает, в частности, Л.М. Баткин, – нет истории, ибо она свернута в сознании <...> автора. Культурные смыслы синхронны» [Цит.: Михайлов 2000: 713].

Но в диаде, образуемой Одиссеем и Пенелопой, нет места Автору, без которого универсум пушкинского романа перестает быть самим собой. Следовательно, семантический ряд «культурного сюжета», где основа принадлежит гомеровским героям, страдает недостаточностью, поскольку полнота такого ряда предполагает определенный перечень понятий, более или менее взаимозаменяемых в тексте-конструкте и реальном тексте, откликающихся друг на друга по принципу подобия. С точки зрения логики предикатов их связь не очевидна, но в историческом, диахроническом плане раскрывается как «метафорическая», или как одна из «метонимических ассоциаций» [Дьяконов 1977: 22].

Эти рассуждения отсылают нас к словам А. Позова, русского эмигранта, автора книги «Метафизика Пушкина», на страницах которой, по замечанию Ренаты Гальцевой, автор «акцентирует пушкинскую способность проникновения в смысловую иерархию бытия» [Гальцева 1998: 21]. Он пишет: «Пушкин, Татьяна и Русь – это русская онтическая Триада <...> Кто хочет уловить русский дух и понять русскую душу, должен понять архетипичность Пушкина и Татьяны» [Позов 1998: 61]. Утверждение Позова натурально отсылает к Гоголю, Белинскому, Достоевскому... к ставшим хрестоматийными письмам: Пушкин – «это русский человек в его развитии, в каком он, может быть, явится чрез двести лет» [Гоголь 1959: 33], Татьяна – «колоссальное исключение» и вместе с тем «тип русской женщины»; автор стихотворного романа разгадал «тайну народной психеи», «тайну национальности» [Белинский 1981: 412, 424, 370, 373]... и т.д., вплоть до гениального замечания Белинского, что есть «романы, которых мысль в том и заключается, что в них нет конца» [Белинский 1981: 396]

Последняя реплика соотносится не только с человеком «неоконченного существования» Евгением Онегиным, но и еще с одной триадой пушкинского текста: Автор, Онегин, Татьяна, поскольку весь роман, – отмечал в свое время Лотман, – «построен как многообразное нарушение многообразных структурных инерций» [Лотман 1988: 92-93]. Это наблюдение подтверждается и на уровне метаописания, когда пушкинские персонажи возводятся к предшествующей литературной традиции, к примеру, дантовской, ибо в стихотворном романе немало отсылок к *Божественной Комедии*, да и одна из особенностей *Евгения Онегина* как раз и состоит в том, что центральные персонажи сосуществуют сразу в двух реальностях, квазиэмпирической и обусловленной преемственностью художественного сознания. В результате сюжетные ситуации романа героев и романа Автора, корреспондирующие с *Комедией*, порождают ряд постоянно перестраивающихся ролевых дуэтов, вступающих в диалог с художественным миром дантовской поэмы. При этом Онегин и Татьяна благодаря «опасной книге» оказываются конгруэнтны Паоло и Франческе, Пушкин и Татьяна – Данте и Франческе; с другой стороны, Пушкин и Татьяна соотносятся с Данте и Беатриче, Пушкин и Онегин – с Вергилием и Данте. Суть такой соотнесенности стихотворного романа с *Комедией* предстает не в механическом соответствии опре-

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

Конечно, эти параллели нуждаются в оговорках, которые предопределены отличием древнегреческого мира от мира христианской культуры. Но типологические сопоставления Орфея с Христом казались естественными уже в самом начале христианской эры. Так, один из первых историков церкви Евсевий Памфилл (III-IV вв.), а вместе с ним и греческий писатель эпохи патристики Кирилл Александрийский (V в.), были убеждены, что Христос свершил в духовно-нравственном мире то, что Орфей произвел в физическом. Орфея мыслили как предтечу Христа уже потому, что орфики от оргиастического культа Диониса проложили путь к внутреннему переживанию религиозного экстаза: «<...> орфизм, – писал по этому поводу авторитетный исследователь, – не умеряет чрезмерность дионисийства, а превращает его в противоположную чрезмерность» [Элиаде, Кулиано 1997: 105]. В итоге Орфей стал как бы посредником между эллинской религией страдающего бога и христианским символом веры. И все же самое важное в этой параллели древнегреческого лирика с Христом обнажается в катабазисе Орфея, где он предстает не только страстотерпцем, но и как «начало Слова в Хаосе» [Иванов 1912: 62]. Эта дефиниция, данная Вяч. Ивановым Орфею, применима и к Данте; тем более, что, спускаясь в Ад, он как бы повторял подвиг Христа, брал на себя бремя грехов человеческих и своими страданиями готовился искупить их. Не случайно небеса посылают ему Вергилия в пол-

день Страстной Пятницы, время, когда скончался Христос, а встреча с Беатриче в Земном Раю происходит в пасхальное воскресенье. Все сроки и даты начала странствий Данте носят откровенно символический характер, словно дублируя порядок сакральных событий, связанных с крестной мукой и воскресением Христа.

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

Но вернемся к Орфею. Орфический сюжет не исчерпывается цивилизующей и космозирующей миссией поэта, хотя именно в этом качестве он скорее всего проецируется на творчество Пушкина, для которого идея полноты бытия, означенная в древнегреческой культуре гераклитовым символом «лука и лиры», была эстетическим и нравственным императивом. Недаром Проспер Мериме назвал русского поэта «последним греком» [Позов 1998: 214]. Вместе с тем нельзя обойти вниманием, что в мнемоническом ключе нисхождение Орфея уподобляется вдохновению поэта или вызыванию усопшего из потустороннего мира. «Привилегия, которую Мнемозина представляет аэду, – писал, например, Ж.-П. Вернан, заключается в чем-то вроде контракта с потусторонним миром, в возможности входить в него и вновь возвращаться. Прошлое оказывается одним из измерений потустороннего мира» [Vernant 1959: 7]. В плане метаописания этот трансцендентальный *descensus ad inferos* сопоставим с пушкинским вызыванием из небытия своей героини, «милого идеала» поэта, Татьяны.

Здесь не будет лишним еще раз вспомнить о такой примечательной особенности поэтики «Евгения Онегина», как двойкой принадлежности Пушкина миру романа и миру становящейся действительности, что позволяет Чумакову констатировать: «У Пушкина автор находится как бы на пороге своего романа <...> Пушкин создал Автора как блуждающую точку на пересечении ее различных планов текста» [Чумаков 1999б: 44]. Такая ситуация актуализирует параллель между Автором в *Онегине* и Орфеем, пересекающим границу, разделяющую сферы на земную и подземную. Но главное, на наш взгляд, состоит в том, о чем писал треть века назад Позов: «В Татьяне вся русская душа – анима в целом, в ее архетипичности и первозданности, а в Пушкине – весь русский дух – анимус...» [Позов 1998: 61].

Резюмируя содержание этой цитаты, воспользуемся для характеристики взаимоотношений Пушкина и Татьяны, автора и его героини ключевым словом Чумакова – «единораздельностью». Оно подошло бы и для толкования двойного героя романа Сервантеса Дон Кихота и Санчо Пансы, которые крепко связаны между собой эффектом взаимопародирования, но диада Пушкин-Татьяна больше коррелируется с диадой Орфей-Эвридика, которую в глубинной аналитической психологии трактуют как мужское-женское в человеке, т.е. как анимус и аниму. Мотив Эвридики-анимы нередко встречается в русской

поэзии. Ближайший пример – стихотворение Л.Н. Гумилева *Поиски Эвридики* с характерным подзаголовком *Лирические мемуары*, где душа автора предстает тоскующей бесприданницей и подругой [Гумилев 1994: 86]. В стихотворении Арс. Тарковского *Эвридика* героиня «Горит, перебегая, От робости к надежде, Огнем, как спирт, без тени, Уходит по земле, На память гроздь сирени Оставив на столе» [Тарковский 1998: 241]. В ней, «Эвридике бедной», поэт узнает свою неприкаянную, милую музу.

Естественно полагать, что подобные образы Эвридики навеяны не столько открытиями глубинной психологии, и более того, совсем не ею, а пушкинской традицией, пушкинским романом, где Татьяна – «милая простота», «милый идеал» и, наконец, также незаметно, как Орфеева Эвридика, оказывается музой поэта [См.: Асоян 2007: 705-728]:

И вот она в саду моем  
Явилась барышней уездной,  
С печальной думою в очах  
С французской книжкою в руках [Пушкин 1957: 167]

Стихотворный роман Пушкина, пожалуй, убедительнее, чем какие-либо иные произведения русской литературы, подтверждает истину, высказанную Бахтиным: «Текст живет, только соприкасаясь с другим текстом» (контекстом) [Бахтин 1979: 364]. Эти соприкосновения предполагают как аналогии, так и контрарные соответствия. В случае с *Евгением Онегиным* диалогические отношения пушкинского произведения с другими текстами осложнены тем, что его автор, по мнению, давно сложившемуся в литературоведении, придавал большое значение «фактору сюжетной неопределенности, призванной расширить смысловой спектр романа» [Чумаков 1999б: 39]. Более того, поэтическая ткань *Евгения Онегина* такова, что, как пишет Чумаков, «ни один смысл не может быть понят буквально, так как в ней все перекликается и отсвечивает...» [Чумаков 1999б: 25]. В результате, диада Пушкин-Татьяна, корреспондирующая с Орфеем и Эвридикой, уступает место иной: Онегин-Татьяна, где сотериологическая функция переходит от одного персонажа к другому. Сначала она принадлежит Онегину, который, как Орфей, «оглянувшись», потерял возлюбленную. Затем из пассивной, лица страдательного, Татьяна превращается в confidenta, призванного спасти героя. Здесь важно заметить, семиотика мифа об Орфее и Эвридике не может исключить предположения, что нимфа исчезла во мраке Аида для того, чтобы предостеречь гибель кифареда: «Усопших образ тем страшней, чем в жизни был милей для нас», – писал Ф.Тютчев. Увидеть мертвое лицо Эвридики – то же самое, что встретить взгляд Горгоны-Медузы.

Конечно, Татьяна не Горгона, но, став женой, супругой товарища Онегина, она совершила обряд перехода, кульминационным моментом которого мыслится смерть, и ее отказ Онегину с определенной долей вероятности возможно толковать в духе орфического мифа, тем более, что в романе Пушкина, на что, кажется первый обратил внимание С. Бочаров, сущее и возможное словно отражаются друг в друге [Бочаров 1990: 18]. Важен и тот факт, что контрарные соответствия между мифом и пушкинским романом предполагают всякого ро-



да инверсии. Одна из них заключается в том, что в какой-то момент пленником Аида представляется Онегин: «Идет, на мертвеца похожий...» (VIII, XL). В результате функция вожатого воображается за Татьяной. Такой исход предваряет сюжетные коллизии некоторых тургеневских романов, где герой на первых порах является своего рода Орфеем, но затем, подобно мифическому персонажу, «не может сделать, – как писал Н. Михайловский, – ни одного шага без оглядки внутрь себя» [Михайловский 1995: 158] и терпит горестное поражение.

Но метаморфозы с Онегиным на этом не заканчиваются, поскольку внутри треугольника Пушкин-Татьяна-Онегин семантика отношений подвижна. Об этом свидетельствуют и мнения читателей, которые иронически преподносятся в VIII главе:

Предметом став суждений шумных,  
Несносно (согласитесь в том)  
Между людей благоразумных  
Прослыть притворным чудачком,  
Или печальным сумасбродом,  
Иль сатаническим уродом,  
Иль даже демоном моим [Пушкин 1957: 170]

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

Кто ты, мой ангел ли хранитель,  
Или коварный искуситель:  
Мои сомнения разреши [Пушкин 1957: 71].

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

Это замечание чрезвычайно значимо для орфического метасюжета пушкинского романа, потому что подсказывает параллель между Онегиным и Аристеом,

стремящимся настичь Эвридику. Спасаясь от сексуального преследования, нимфа наступает на змею и погибает от ее укуса. Змея, подобно Аристею, который воспринимался как олицетворение «подземного <...> Пра-Диониса» [Иванов 1994б: 81], принадлежит нижнему миру. Они оба символизируют силы, направленные на хтонизацию Эвридики. В мифе, поэтика которого осуществляет себя по принципу аналогий, змея и Аристей тождественны друг другу и взаимообращаемы, как медведь и Онегин<sup>3</sup>. Таким образом, Орфей-Эвридика-Аристей оказываются еще одним метакодом пушкинской триады: Автор, как персонаж романа, Татьяна и Онегин. С. Фомичев в своей книге *Поэзия Пушкина* высказал предположение, что в ходе работы над третьей главой *Евгения Онегина* Пушкин не исключал гибели своей героини. «Предвестие этой трагедии, – пишет Фомичев, – ощущается и в самом письме Татьяны, и в авторских рассуждениях по поводу его» [Фомичев 1986: 165]. Между тем, как мы уже говорили, ритуальная смерть Татьяны связана с обрядом перехода, ее замужеством. Знаки, предвещающие, приуготовляющие это инициационное событие, мелькают в стихах VII главы:

Простите, мирные долины,  
И, вы знакомых гор вершины,  
И вы, знакомые леса;  
Прости, небесная краса... [Пушкин 1957: 152].  
Простите, мирные места!  
Прости приют уединенный!  
Увижу ль вас?... [Пушкин 1957: 154].  
Татьяне страшен зимний путь [Пушкин 1957: 153].

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

Потом к супругу обратила  
Усталый взгляд, скользнула вон...  
И недвижим остался он [Пушкин 1957: 174]

С этими стихами соотносится замечание автора, следующее несколькими строфами ниже:

Печален страсти мертвый след [Пушкин 1957: 178].

И далее:

У! как теперь окружена  
Крещенским холодом она [Пушкин 1957: 182].

В свете этих наблюдений брак героини предстает инверсией похорон, где князь N, «важный генерал» выступает с мифологической точки зрения олице-

<sup>3</sup> Об изоморфности сна и мифа писал М. Волошин: «Сказки и мифы были в точном смысле сновидением пробуждающегося человечества» [Волошин 1988: 351].

творением Гадеса, и глагол, который мы слышим из уст Татьяны, – «Но я другому отдана», – приобретает роковой, смертельный смысл. Тут кстати упомянуть, что смерть воспринималась мифологическим сознанием как похищение невесты Аидом, чьим самым популярным эпитетом было определение «безвидный». С этим мифологическим признаком, персонифицирующим смерть, соотносится в романе отсутствие у «важного генерала» имени. Кроме того, в силу обстоятельств князь оказывается соперником Онегина, и если учесть, что одна из ипостасей Евгения – подобие Орфея: «Он чуть с ума не своротил Или не сделался поэтом» (VIII, XXXVIII), то контраверсия между претендентами на сердце Татьяны также корреспондирует с ситуацией в греческом мифе.

Вместе с тем архетипический смысл мужа Татьяны кардинально преобразует метакод пушкинской героини, ибо присутствие Гадеса моментально меняет масштаб человека. Недаром древние греки на вазах и надгробиях изображали усопшего больших размеров, чем фигуры других персонажей. Не является исключением и Татьяна. В мифологическом измерении она, как супруга Аида, начинает казаться Персефоной, в то время как Русь релевантна Деметре, томящейся в страстях по своей дочери Коре. Кора, она же Персефона – вечная дева. Следовательно, Татьяна – олицетворение Вечноженственного начала, русская Психея, которая ассоциируется с «летейскими» стихотворениями одного из самых очевидных преемников Пушкина, О. Мандельштама: *Когда Психея-жизнь спускается к теням...* и *Я слово позабыл, что я хотел сказать...*

На фоне этих стихов судьба Орфея мыслится как необходимость исполнить исконную миссию поэта – вывести Психею-Эвридику к свету, найти ее неизреченному, сокровенному содержанию адекватное выражение. Эту миссию и исполняет в *Евгении Онегине* автор; его роман становится Логосом русской культуры и русской жизни.

Как считает Чумаков, «В построении стихотворного эпоса Пушкин выразил предпосылку современного неклассического мышления о мире, включающем в себя не только безличное многообразие явлений, форм и процессов, но и наше знание об этих явлениях, формах и процессах, наше творческое пересоздание их, наше личное присутствие в них и через них» [Чумаков 1999а: 187]. Впрочем, эти особенности неклассического мышления сближают его с древнегреческим, возможно, самым диалогическим в истории культуры, о котором Гегель, в частности, писал: «<...> греки лишь *всматриваются* в предметы, существующие в природе, и составляют себе *догадки* о них, задаваясь в глубине души вопросом о их значении» [Гегель 1993: 263].

Сопоставляя эти два высказывания, нельзя не упомянуть призыв соотечественника Гегеля великого Гете. В 1817 г. он писал: «Да будет каждый греком на свой собственный лад! Но пусть он им будет» [Гете 1975: 305]. В России на этот призыв прежде других отозвался Пушкин.

Его ближайшим преемником на этом пути стал Тютчев. О стихотворении поэта *Два голоса* написано немного. Среди значительных откликов – дневниковая запись А. Блока, в которой он отмечает в стихотворении «эллинское, дохристианово чувство Рока» [Блок 1963: 99]; замечание Б. Козырева, что у Тютчева мы находим «величественную попытку утвердить достоинство человека

в нем самом как высшем существе во вселенной, которому, несмотря на то, что оно обречено на гибель и уничтожение, завидуют сами олимпийцы» [Козырев 1974: 127-128]. Наконец, структурный анализ стихотворения, предпринятый Лотманом, где есть тонкие наблюдения над конструкцией текста, в которой, как подмечает исследователь, мы имеем дело с доминированием парадигматики: «и заглавие, и общая композиция наглядно убеждают, что оба голоса по-разному говорят об одном» [Лотман 1972: 181], и «истина, – добавляет Лотман, – дается не как синтез взаимопроникающих положений, а как их отношение» [Лотман 1972: 183], следовательно, «смысловая конструкция создается не путем победы одного из голосов, а их соотношением... Текст не дает конечной интерпретации – он лишь указывает границы рисуемой им картины мира» [Лотман 1972: 185]. «Таким образом, – заключает Лотман, – анализ этого стихотворения позволяет нам проследить механизм полифонического построения текста <...> оба голоса причастны античному взгляду, что отражается и в лексике, и в той окраске «героического пессимизма», которая придана стихотворению» [Лотман 1972: 185]. Прибавим к этим откликам замечание Л.А. Фрейберга: в стихотворении *Два голоса* Тютчев «близок к античному пониманию фатума (мойры)». Это – нечто управляющее человеческой жизнью, «что, – цитирует он А.Ф. Лосева, – не подлежит исследованию, не имеет никакого имени и превышает человеческие потребности и человеческие способности» [Фрейберг 1972: 459].

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

Други, мужайтесь! Наполните сердце стыдом благородным!  
Воина воин стыдися на поприще ратных!  
Воинов, знающих стыд, избавляется боле, чем гибнет;  
Но беглецы не находят ни славы себе, ни избавы [Гомер 1990: 219].

Поэма Гомера настолько вращается в семантическое поле тютчевского стихотворения, что может служить инструментом контекстуального анализа *Двух голосов*, где каждый стих Тютчева комментируется мифологемами, ритуально-идеологическими и сюжетно-композиционными элементами *Илиады*. Например, достаточно указать, что замечание Лотмана об отсутствии окончательной интерпретации борьбы в тютчевском стихотворении релевантно характернейшей особенностью Троянской войны, где участь сражающихся постоянно колеблется между поражением и победой. Итог борьбы в *Илиаде* оказывается проблемным, лежащим, как говорили древние греки, «у богов на коленях» [Онианс 1999: 295-296]. Сознание древнего грека, нашедшего выражение в *Илиаде*

и воспитанного ею, было открыто для понимания неокончателности любого исторического события. Это не лишало грека воли к победе, но исключало в нем историческое тщеславие, легкомысленное торжество и заносчивое презрение к противнику. В любой победе таилась горечь собственного поражения. Для Гектора даже в дни блестящих побед свойственно беспощадное сознание обреченности:

Будет некогда день и погибнет священная Троя,  
С нею погибнет Приам и народ копыеносца Приама [Гомер 1990: 90].

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

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

Дыхание рока, как и в стихотворении *Два голоса*, охватывает всех участников *«Илиады»*: «Общий у смертных Арей, и разящего он поражает». В результате беспомощность и незащитность человека всюду показаны без пренебрежения и глумления. В *Илиаде*, писала французженка С. Вейль, «никто не вознесен выше человеческой меры и никто не опущен ниже ее» [Вейль 1996: 257]. Ничья победа не опозтизирована, ничье поражение не осмеяно. Переход от жизни к смерти ничем не замаскирован, ни пафосом, ни презрением. Всюду царит сурово-эпическая и трагическая беспристрастность, поскольку человек не принадлежит сам себе и им волят надмирные, всесильные боги<sup>4</sup>. Насилие воспринимается как навязанное извне. Вот почему после беспощадного поединка с Аяксом Гектор способен обратиться к нему без ненависти и гнева:

Сын Телемонов, почтим мы друг друга дарами на память.  
Некогда пусть говорят и Трояды сыны и Геллады:  
Бились герои, пылая враждой, пожирающей сердце;  
Но разлучились они, примиренные дружбой взаимной [Гомер 1990: 99].

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

<sup>4</sup> Исследователь античности отмечает: «<...> древнегреческие представления о жизни могут быть сведены к двум основным модификациям: 1. это неразумная игра вселенских сил, изливающая переизбыток своей энергии на человеческую жизнь, входящую в общий круговорот материи; 2. жизнь универсума и человека есть не что иное как сценическая игра, продуманная и целесообразно осуществленная высшим разумом» [Тахо-Годи 1999: 441-442].

Шествуй, дитя мое милое! Ближе ко мне ты садися.  
Узришь отсюда и первого мужа и кровных, и ближних.  
Ты предо мною невинна; единые боги виновны:  
Боги с плачевной войной на меня устремили ахеян! [Гомер 1990: 91].

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

Итак, за внешними квазиисторическими событиями *Илиады* скрывается космологическая драма, обнаруживается вечная проблема смерти, ее неизбежности и необходимости, потому что только через жертву возможно восстановление жизни, и именно в ритуале жертвоприношения продолжение рода и смерть выступают как взаимообусловленные и взаимосвязанные: «Смертью друг друга они живут, жизнью друг друга они умирают» [*Фрагменты...* 1989: 215], – говорил Гераклит. С этой сентенцией согласуется утверждение американского филолога Г. Нады, что *Илиада* описывает собственное содержание в терминах хвалы и хулы [Надь 2002: 35-36]. Оно исполнено глубокого смысла, поскольку «хвала» и «хула» – эквиваленты жизни и смерти. Их борьба становится внутренним стимулом к развертыванию героического эпоса, как, впрочем, и стихотворения Тютчева:

Мужайтесь, о други, боритесь прилежно,  
Хоть бой и неравен, борьба безнадежна [Тютчев 1987: 168].

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

Кто ратуя пал, побежденный лишь Роком,  
Тот вырвал из рук их победный венец [Тютчев 1987: 168].

Ради славы герой готов сражаться даже с богом, как Диомед с «мужеубийцей Ареем». Все его потенции сосредоточены в одном порыве, одном устремлении, которое по своему напряжению и своей мощи равно Судьбе. Такое противостояние человека с богом, свидетельствует, по мнению Ж. Дюмезиля, о существовании в греческом сознании параллелизма между героем и богом на уровне *КУЛЬТА*, ибо смерть в подвиге – логическое завершение жизни героя, она освобождает его судьбу от всего случайного, частного, обыденного – всего того, что не связано с экзистенцией рода, со смыслом жизни архаического чело-

века. В этот момент жизнь достигает божественной полноты, оказывается монументально-величественной, и именно таким герой остается в памяти потомков. Так, *Илиада* становится выражением героических страстей и героического самосознания. Кажется, что подобные страсти присущи и олимпийцам, но их тревоги и волнения нигде не достигают человеческой глубины и силы, потому что гнев и даже боль богов растворяются в блаженной стихии изначального бессмертия. Оттого их обиды всегда капризны, а переживания легковесны подобно развлечению или игре. Недаром Аполлон увещевает Посейдона:

Энносигей! Не почел бы и сам ты меня здравоумным,  
Если б противу тебя ополчался я ради сих смертных,  
Бедных созданий, которые листьям древесным подобно,  
То появляются, пышные – пищей земною питаюсь,  
То погибают – лишаясь дыхания [Гомер 1990: 362].

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

Пускай олимпийцы завистливым оком  
Глядят на борьбу непреклонных сердец [Тютчев 1987: 168].

Гомеровский эпос – **МОДЕЛЬ ИСТОРИИ** в самых ее основах [Гиндин, Цымбурский 1996: 19]. Предмет *Илиады*, – и это сказано уже Гесиодом, – «Славных героев божественный род» (*Теогония*, 1659). Для этого времени понимание истории как ИСТОРИИ ГЕРОЕВ было единственно допустимой ее интерпретацией. Именно такой античная история, а точнее, Троянская война и предстает в тютчевском стихотворении, где герой равен сам себе и смысл жизни героя оказывается тождествен ей самой. Между жизнью и ее смыслом нет расхождения – такое возвышенное человеческое ристание было для Тютчева Идеалом. В этом поэт шел не только за греческим рапсодом, но, безусловно, и за Пушкиным, который в 1830 году, заканчивая свой стихотворный роман, писал: «Самостоянье человека, /Залог величия его» [Пушкин 1957: 468]

В том же году в стихотворении *Цицерон* Тютчев восклицал:

Счастлив, кто посетил сей мир  
В его минуты роковые!  
Его призвали всеблагие  
Как собеседники на пир [Тютчев 1987: 89].

Но *Два голоса* наполнены совершенно иной интонацией, вобравшей в себя не римское самоутверждение, а греческое самостоянье в равнодушной вселенной<sup>5</sup>:

<sup>5</sup> В связи с этим особого внимания заслуживает высказывание Б. Козырева: «Прощание Тютчева с язычеством всего ярче выразилось в «Двух голосах»(1850). Морально здесь торже-

Над вами безмолвные звездные круги,  
Под вами немые, глухие гроба [Тютчев 1987: 167].

Такова эволюция Тютчева с 1830-х годов по 1850-е: не только путь от античной мифориторики – к мифопоэтике [Фрейберг 1972: 455], но и от Рима – к Афинам, где бытовало разное понимание силы: есть сила *kratos* – власть, насилие и есть *dunamis* – сила самосуществования, а не покорения. С этой силой укорененности судьба, как считали греки, всегда находится в старинной и постоянной вражде [Васильева 2002: 306]. Поэтому именно они, а не римляне знали так называемого «трагического человека». Такой человек, писал Вяч. Иванов, «никогда не бывает ни просто счастлив, ни просто несчастен, он живет как бы вне этих категорий, и непрестанно слышит в себе тайный голос, говорящий ДА жизни и ее приемлющий, – и вместе другой голос, шепчущий НЕТ. Он ощущает в себе эту антиномическую структуру воли – не как разлад противоборствующих стремлений <...>, но, напротив, как свой целостный состав и источник сильных решений, как некую природную полярность внутреннего человека в себе, то устойчивую, подобно расположению молекул в магните, то выходящую из равновесия, как электричество в грозном разряде» [Иванов 1994а: 373]<sup>6</sup>. Трагический человек, говоря словами того же Вяч. Иванова, духовному хмелю предпочитает духовное трезвение [Иванов 1995: 241], которое столь характерно для героев *Илиады* и лирического субъекта *Двух голосов*, одного из самых глубоких, по замечанию исследователя, стихотворений Тютчева [Маймин 1975: 190]<sup>7</sup>, некогда молвившего себе: «Мужайся, сердце, до конца...» [Тютчев 1987: 138]. В *Илиаде* миф и история слиты друг с другом, и это еще один момент, импонирующий гению Тютчева.

## Библиография

- Анненский И., 2003, *История античной драмы*, СПб.  
 Архилох, 1968, *Сердце, сердце...*, [в:] *Античная лирика*, Москва, с. 118.  
 Асоян А.А., 2007, *Семиотика мифа об Орфее и Эвридике*, [в:] *Звучащие смыслы. Альманах*, СПб.  
 Бахтин М.М., 1979, *Эстетика словесного творчества*, Москва.  
 Белинский В.Г., 1981, *Сочинения Александра Пушкина. Статья девятая, восьмая*, [в:] В.С. Белинский, *Собр. соч.: В 9 т.*, т. 6, М.-Л.  
 Беньямин В., 1993, *Теория искусства ранних романтиков и Гете*, „Логос“, № 4.

стует человек, – справедливо замечает он. – Но удержаться на этой позиции отчаяния, в себе самом находящего призрачное утешение и призрачную победу (?! – А.А.), Тютчев не захотел или не смог. С той поры он пытается стать христианином» [Козырев 1974: 127]. О спорах по поводу христианского мироотношения Тютчева см. Погорельцев В.Ф. [2003: 136-141].

<sup>6</sup> Ср.: «Взаимоотрицание того, что навеки утверждено в сердце, и забвения, как противопоставление жизни и смерти <...> В этом одна из трагических антиномий Тютчева» [Чичерин 1969: 407].

<sup>7</sup> Это замечание приобретает особую значимость, если учесть, что «Для Тютчева искусство было прежде всего искусством самовыражения» [Лотман 1982: 408].



- Блок А.А., 1963, *Дневники*, [в:] А.А. Блок, *Собр. соч.: В 8 т.*, т. 7. Москва-Л.
- Бочаров С.Г., 1990, *О реальном и возможном в сюжете «Евгения Онегина»*, [в:] *Динамическая поэтика. От замысла к воплощению*, Москва.
- Васильева Т., 1999, *Путь к Платону. Любовь к мудрости или мудрость любви: «Логос»*, Москва.
- Васильева Т.В., 2002, *Комментарии к курсу истории античной философии*, Москва.
- Вейль С., 1996, «Илиада», или *Поэма о Силе*, „Новый мир”, № 6.
- Волошин М., 1988, *Лики творчества*, Москва.
- Гальцева Р., 1998, *На подступах к теме*, [в:] *Позов Авраам. Метафизика Пушкина*, Москва.
- Гегель Г., 1993, *Греческий мир*, [в:] *Философия истории*, СПб.
- Гесиод, 1990, *Теогония. О происхождении богов*, пер. В.В. Вересаева, Москва.
- Гете И.-В., 1975, *Античное и современное*, [в:] И.-В. Гете, *Об искусстве*, Москва.
- Гиндин Л.А., Цымбурский В.Л., 1996, *Гомер и история восточного Средиземноморья*, Москва.
- Гоголь Н.В., 1959, *Несколько слов о Пушкине*, [в:] Н.В. Гоголь, *Собр. соч.: В 6 т.*, т. 6. Москва.
- Гомер, 1990, *Илиада*, Москва.
- Гумилев Л., 1994, *Поиски Эвридики*, „Новый мир”, № 7.
- Данте Алигьери, 1968, *Божественная комедия*, Москва.
- Дьяконов И.М., 1977, *Введение*, [в:] *Мифология древнего мира*, Москва.
- Иванов Вяч., 1912, *Орфей*, „Груды и дни”, № 1.
- Иванов Вяч., 1994а, *Два лада русской души*, [в:] *Родное и вселенское*, Москва.
- Иванов Вяч., 1994б, *Дионис и прадионисийство*, СПб.
- Иванов Вяч., 1995, *Два маяка*, [в:] Вяч. Иванов, *Лик и личины России. Эстетика и литературная теория*, Москва.
- Козырев Б.М., 1974, *Мифологемы творчества Тютчева и ионийская натурфилософия. Из писем о Тютчеве*, [в:] *Историко-философские исследования. Сб. памяти Н.И.Конрада*, Москва.
- Лотман Ю.М., 1972, *Анализ поэтического текста*, Л.
- Лотман Л.М., 1982, *Ф.И.Тютчев – История русской литературы: В 4 т.*, Москва.
- Лотман Ю.М., 1988, *Своеобразие художественного построения «Евгения Онегина»*, [в:] Ю.М. Лотман, *В школе поэтического слова*, Москва.
- Лотман Ю.М., 1992, *О метаязыке типологических описаний культуры. Избранные статьи: В 3 тт.*, т. 1, Талинн.
- Лотман Ю.М., 1993, *О метаязыке типологических описаний культуры. Избранные статьи: В 3 тт.*, т. 3, Талинн.
- Маймин Е.А. 1975, *О русском романтизме*, Москва.
- Маркович В.М., 1997, *Сон Татьяны в поэтической структуре «Евгения Онегина»*, [в:] В.М. Маркович, *Пушкин и Лермонтов в истории русской литературы*, СПб.
- Михайлов А.В., 1972, «Свое» и «чужое» в искусстве прошлого, „Декоративное искусство”, № 6.
- Михайлов А.В., 2000, *Из лекций. 23ноября 1993 г.*, [в:] *Обратный перевод*, Москва.
- Михайловский Н.К., 1995, «Новь», [в:] *Литературная критика и воспоминания*, Москва.
- Надь Г., 2002, *Греческая мифология и поэтика*, Москва.

- Онианс Р., 1999, *На коленях богов. Истоки европейской мысли о душе, разуме, теле, времени, мире и судьбе*, Москва.
- Погорельцев В.Ф., 2003, *Проблема религиозности Ф.И.Тютчева*, „Вопросы философии”, № 6.
- Позов А., 1998, *Метафизика Пушкина*, Москва.
- Пумпянский Л.В., 2000, *К истории русского классицизма (1923-1924)*, [в:], Л.В. Пумпянский, *Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы*, Москва.
- Пушкин А.С., 1957-1958, *Полн. собр. соч.: В 10 т.*, Москва.
- Раскольников Ф., 1999, *Место античности в творчестве Пушкина*, „Русская литература”, № 4.
- Сумм Л., 2002, *Одиссей многообразный*, „Новый мир”, № 3.
- Тарковский Арс., 1998, *Эвридика*, [в:] *Белый день*, Москва.
- Тахо-Годи А.А., 1968, *Эстетическо-жизненный смысл античной символики Пушкина*, „Писатель и жизнь”, Москва, Вып. V.
- Тахо-Годи А.А., 1999, *Жизнь как сценическая игра в представлении древних греков*, [в:] *Греческая культура в мифах, символах и терминах*, СПб.
- Тютчев Ф.И., 1987, *Полн. собр. стихотворений*, Л.
- Фомичев С.А., 1986, *Поэзия Пушкина. Творческая эволюция*, Л.
- Фрейберг Л.А., 1972, *Тютчев и античность*, „Античность и современность”, Москва.
- Фрагменты ранних греческих философов*, 1989, ч. 1, изд. подг. А.В. Лебедев, Москва.
- Чичерин А.В., 1969, *Образ времени в поэзии Тютчева*, „Известия АН СССР”, Сер. Лит. и яз. Т. XXVIII, вып. V.
- Чумаков Ю.Н., 1999а, *Из наблюдений над поэтикой «Евгения Онегина»*, [в:] Ю.Н. Чумаков, *Стихотворная поэтика Пушкина*, СПб.
- Чумаков Ю.Н., 1999б, *Поэтика «Евгения Онегина»*, „Australian Slavonic and East European Studies”, в. 13, № 1.
- Элиаде М., Кулиано И., 1997, *Словарь религий, обрядов и верований*, Москва.
- Vernant J.-P., 1959, *Aspects mythiques de la mémoire en Grèce*, „Journal de Psychologie”.

## Summary

### Ancient structures and scenes in the works of Russian writers

This article discusses the reception of Greek literature in the new Russian literature, in the works of Pushkin, Tyutchev, In. Annenskiy, V. Ivanov, etc. traced filiation forms and subjects of ancient literature in the Russian classics. Meaning-model of Greek literature appears as a scene culture archetypal matrix paradigm figurative expression, typological parallelism conceptual character. The uniqueness of each case due to the unique authorial intention. Dialogue with Russian literature with antiquity inspires new forms and enrichment of artistic thinking Russian writers.

Key words: *alien word, hellenic forms, reception, filiation, archetypal matrix*