

Дьердь Зольтан Йожа

## Миф и инициация. К проблеме «полижанровости» романа Мережковского «Рождение богов. Тутанкамон на Крите»

Жанрологический аспект творчества Д.С. Мережковского, интриговавший уже современников в эпоху «мистических зорь», все чаще проблематизируется в работах широкого круга исследователей в последние десятилетия. Такой подход вполне оправдан в свете краткого раннего замечания, вошедшего в программное сочинение «О причинах упадка и о новых тенденциях современной русской литературы» (1892), где сам автор прямо апеллирует к жанру появившегося уже в России «экспериментального романа»<sup>1</sup>, тем самым, по всей вероятности, предвещая свои собственные искания. Большинство специалистов, как свидетельствует научно-критическая литература, по преимуществу сосредоточивается на изучении принципов поэтики и идейного фона, относящихся к творчеству Мережковского дореволюционного периода, внушая при этом, наряду с мыслью о «единстве» корпуса произведений, пресловутые категории «монотонности» и «статичности».

Вовсе не претендуя на целостность обзора противоречащих порой друг другу взглядов, мы предпринимаем попытку вкратце суммировать теоретические размышления Мережковского о романном жанре, которые значимы для настоящей статьи. На основании ученой эрудиции цитатности, языковых, стиливых приемов, педантизма, присущих творческой манере Мережковского, З.Г. Минц называет его «талантливым прозаиком» и указывает на сходство первой трилогии с традицией «западноевропейского „археологического романа“», но и предупреждает: «сходство тут во многом кажущееся»<sup>2</sup>. Процесс становления жанра у Мережковского, на взгляд Х. Штамллера, вписывается в код идущей из Франции и Германии «историко-метафизической традиции», несмотря на встречающиеся у Мережковского «анахронизмы»<sup>3</sup>. Синкретизм русского символизма и саморефлексирующая, сознательная интерпретация им синкретизма вместе с соблюдением тонкого равновесия содержания и формы преимущественно предопределяют стремления Мережковского к созданию уникального жанра. Поэтому закономерно, что О.В. Кулешова считает более адекватным при характеристике жанра романов Мережковского оперировать термином «полифункциональность». Посредством вовлечения идеи об особых «познавательных возможностях» некоторых литературных жанров Кулешова освещает процесс формирования особого жанра, выработанного Мережковским, и отмечает, что в свете теории Б.Н. Энгельгардта акцент здесь ставится на «философско-метафизических теориях» литературы<sup>4</sup>. Жанровое определение налицо уже в названии монографии исследователя, классифицировавшего романы Мережковского как «притчи»<sup>5</sup>. В этом отношении особенно драгоценным является уравновешенный комментарий критика-современника – А. Долинина: «по многим путям шел он»<sup>6</sup>. Согласно наблюдениям Минц, вопреки «единству», выступающему как первичный текстообразующий принцип, статичность в основном не присуща миру Мережковского. Сама же необходимость периодизации<sup>7</sup> наводит на мысль о «динамике жанра», основательно концептуализированную в работах В.В. Полонского. Кулешова заметила, что ввиду «онтологических, гносеологических и этических» вопросов бытия, которые детерминируют жанровые признаки романов Мережковского, их можно описать термином «роман-концепция»; отмечается также тенденция трансформирования жанра *романа-биографии* «в новую разновидность жанра философского романа – философско-

<sup>1</sup> Мережковский, Дмитрий. Избранные статьи: Символизм. Гоголь. Лермонтов. München: Wilhelm Fink Verlag, 1972, с. 288.

<sup>2</sup> Минц, Зара. Поэтика русского символизма. Санкт-Петербург: Искусство–Санкт-Петербург, 2004, с. 223, 227.

<sup>3</sup> Stammler, Heinrich. Julianus Apostata Redivivus // Die Welt der Slaven, 1966, Heft 1-2, S. 180-204; S. 195.

<sup>4</sup> Кулешова, Ольга. Концепция философского романа в творчестве Д.С. Мережковского // Культурология, 2009, № 4 (51), с. 137-152; с. 137-138.

<sup>5</sup> Кулешова, Ольга. Притчи Дмитрия Мережковского: Единство художественного и философского. Москва: Наука, 2007, с. 214.

<sup>6</sup> Долинин, Аркадий: Дмитрий Сергеевич Мережковский // Русская литература XX века: 1890–1910 / Под ред. Семена Венгерова. Кн. II. Москва: XXI век–Согласие, 2000, с. 279-332; с. 287.

<sup>7</sup> Минц, Зара. Поэтика русского символизма, с. 224.

биографический роман-концепцию»<sup>8</sup>. Первый шаг к обновлению жанра – появление «Воскресших богов. Леонардо да Винчи», явившего собою «роман мысли», «способный захватить ум и чувства читателя»<sup>9</sup>. Два уровня в тексте повествования (авторский монолог, выводящий «основную философему», чередуется с «собственно художественным повествованием»), которые дифференцирует Кулешова<sup>10</sup>, как бы соответствуют классическому закону «*pictura*» и «*sententia*», но в таком случае Мережковский оказывается вне символистского канона. В подобном духе Полонский выдвигает два важных в ракурсе нашей гипотезы принципа при характеристике «историософской эпике» Мережковского: стремление «к *синтетическим* формам, в которых художественный дискурс заведомо вторичен» и отсутствие потенции созидать «новые литературные формы». (Эта мысль заставляет задуматься над конкретными приметам типа «традиционализма», уловимого у Мережковского, ибо «художественный идеализм», как сказано в его программной статье, «О причинах упадка и о новых течениях...», есть «возвращение к древнему, вечному, никогда не умиравшему»<sup>11</sup>). Полонский учитывает теорию Л. Силард, рассматривающей «технику повествования и художественные приемы» Мережковского как «устаревшие уже в XIX веке». Подобные высказывания, – заметим, – немедленно провоцируют вопрос о модусе стилизованности. В своей оценке Полонский придерживается концепции об обновлении жанра, путем «преодоления традиционных жанровых и стилистических границ романа»<sup>12</sup>.

В чем же можно наблюдать проявления такого новаторства? Думается, кроме интенсивного функционирования историософского слоя текстов, кажущийся традиционализм, атрибутированный автору, коренится в философски обдуманной интенции реконструирования «духа эпохи», что, пожалуй, не имеет ничего общего с обыкновенными теориями об «историческом романе». Под «реконструкцией» мы подразумеваем дуалистически осмысленное понятие «время» (господствующее в измерении художественного пространства Мережковского), тесно связанное в работе Кулешовой как раз с оформлением особого жанра: «Земное время истории и идеальное время мистерии», одинаково репрезентируемые в романах автора, составляют «синкретичность и синкретизм жанра»<sup>13</sup>. Несмотря на то, что, согласно концепции Минц, в первой трилогии преобладает мощь исторических событий (при таком подходе едва ли не получается концепция историко-общественного детерминизма, чуждого как христианским убеждениям романиста, так и проповедуемым им свободе индивида и автономности искусства), вольное обращение с материалом («вымышленные эпизоды», «остро индивидуальная трактовка изображаемого»<sup>14</sup>) свидетельствует о разрыве с классическим канонам жанра исторического романа. Определение «исторический» применимо здесь лишь в самом узком смысле термина, обоснованном всего-навсего выбором исторических локусов и эпох. Полонский с целью деуалировать ошибочность обобщений о романах Мережковского как о чисто философских текстах цитирует Н. Бердяева, категорично отрицавшего способности романиста «к дискурсивному философскому мышлению»<sup>15</sup>. Рассмотрение творческой эволюции до 1914 г. дает возможность уловить стремление к созданию «некоего метажанра», связанного с «символистским гипертекстом». На чужбине же, как утверждает Полонский, «паралитературные факторы», воздействовавшие на творчество писателя, вместе с фокусом на «средостении между авторской задачей и читательским восприятием», способствуют *динамике* оформления «сложной *полижанровой* конструкции»<sup>16</sup>.

<sup>8</sup> Кулешова, Ольга: Концепция философского романа в творчестве Д.С. Мережковского, с. 141.

<sup>9</sup> Минц, Зара. Поэтика русского символизма, с. 232.

<sup>10</sup> Кулешова, Ольга. Концепция философского романа в творчестве Д.С. Мережковского, с. 146.

<sup>11</sup> Мережковский, Дмитрий. Избранные статьи: Символизм. Гоголь. Лермонтов, с. 247.

<sup>12</sup> Полонский, Вадим. Между традицией и модернизмом. Русская литература рубежа XIX–XX вв.: История. Поэтика. Контекст. Москва: ИМЛИ РАН, 2011, с. 142–143.

<sup>13</sup> Кулешова, Ольга. Концепция философского романа в творчестве Д.С. Мережковского, с. 148.

<sup>14</sup> Минц, Зара. Поэтика русского символизма, с. 227.

<sup>15</sup> Полонский, Вадим. Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX– начала XX в. / Отв. ред. Всеволод Келдыш. Москва: ИМЛИ РАН, Наука, 2008, с. 120.

<sup>16</sup> Там же, с. 109–111.

Исходной теоретической точкой предлагаемой нами рабочей гипотезы послужила теория Л. Силард. Исследовательница проследила в ряде своих работ<sup>17</sup> процесс создания Андреем Белым жанра романа посвящения (романа инициации)<sup>18</sup>. В недавно вышедшей в свет статье, посвященной прежде всего разбору жанрологических аспектов данной темы, возникновение жанра намечено датой генезиса романа «Серебряный голубь». Опираясь на замечания М.М. Бахтина, очертившего лаконичными штрихами путь, проделанный Белым в процессе обновления жанра, Силард особо выделяет фрагмент из «Записей курса лекций по русской литературе» и заключает, что замечания, сделанные ученым в связи с «Котиком Летаевым», «вписываются в цепь его размышлений о различии между традициями „романа воспитания“ (или „романа развития“), с одной стороны, и специфической традицией романа Достоевского, не вполне оформившейся, но тем не менее, на взгляд Бахтина, продолженной Андреем Белым <...> с другой»<sup>19</sup>. В фокусе автора «Записей...» – и мысль о «различии между изображениями пути героя в процессе становления в творениях Л. Толстого и Достоевского», при этом Силард опирается на концептуальные рассуждения Бахтина: «У Льва Толстого жизнь ребенка дана в чисто биографическом контексте. Все происходит в действительности старой дворянской бытовой усадьбы. Уже Достоевский стремится превратить жизнь героев в житие. Особенно это ясно сказывается в изображении мальчиков в „Братьях Карамазовых“». <...> Здесь попытка каждый момент жизни понять в плане космическом: в распятии. Так же даны события в жизни Алеши Карамазова и князя Мышкина. Недаром князь теряет все концы и начала и пропадает, а не умирает. Но у Достоевского попытка все понять в космическом плане только нащупывается и все укладывается в рамки унаследованной литературной традиции. Андрей Белый прямо каждый момент жизни приводит к космическим нормам <...> Все здесь дано в иератической форме. (...) Это – такие образы, такие символы, с помощью которых Белый пытается возвести все жизненные явления в жизнь космическую <...> каждый момент жизни имеет значение не в родовом, национальном плане, а в космическом»<sup>20</sup>.

У зачинателя жанра – Достоевского, важен момент «отказа от биографии». Как считает Силард, это равнозначно отходу от традиционного жанра «романа воспитания», результатом же такого отхода, среди прочего, становится «ориентация „Братьев Карамазовых“ на жанр жития»<sup>21</sup>, где соучастие космоса в становлении пути героя налицо в сцене из детства Алеши. Мальчик «запомнил один вечер, летний, тихий, отворенное окно, косые лучи заходящего солнца (косые-то лучи и запомнились всего более), в комнате в углу образ, перед ним зажженную лампаду, а перед образом на коленях рыдающую, как в истерике <...> мать свою, <...> протягивающую его из объятий своих обеими руками к образу как бы под покров богородице»<sup>22</sup>.

Возвращаясь к предмету нашего исследования, хочется предварительно подчеркнуть, что читатель буквально наталкивается на аналогично построенную сцену в конце 2-й главки 1-й главы романа «Рождение богов. Тутанкамон на Крите» Мережковского. Когда Таммузад, вавилонянин, пришелец, сын жреца, «богоискатель», скиталец («И вот все бегаю, места себе не нахожу»<sup>23</sup>) благодаря магическому исчезновению языковых барьеров осознает, что

<sup>17</sup> Список релевантных статей см.: Szilárd, Léna. A beavatásregény forrásai az orosz irodalomban / Пер. с венгр. Józsa, György Zoltán // „A ja sz vami”. Tanulmánykötet Szőke Katalin születésnapjára. Szerk. Hetényi, Zsuzsa, Kalafatics, Zsuzsa, Józsa, György Zoltán. Budapest: ELTE Irodalomtudományi Doktori Iskola, Dolce Filologia, 2016, p. 141-152; p. 152.

<sup>18</sup> Основную литературу об этом см.: Szilárd, Léna. A beavatásregény forrásai az orosz irodalomban, p. 152; Obolenska Diana. Путь к посвящению: Антропософские мотивы в романах Андрея Белого. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2009; Józsa, György Zoltán. A narcisztikus és felesleges hős Andrej Belij *Az ezüst galamb* című beavatásregényében. „A ja sz vami”. Tanulmánykötet Szőke Katalin születésnapjára. Szerk. Hetényi, Zsuzsa, Kalafatics, Zsuzsa, Józsa, György Zoltán. Budapest: ELTE Irodalomtudományi Doktori Iskola, Dolce Filologia, 2016, p. 101-112.

<sup>19</sup> Szilárd, Léna. A beavatásregény forrásai az orosz irodalomban, p. 141-142.

<sup>20</sup> Бахтин, Михаил. Записи курса лекций по истории русской литературы, 1922–1927 // Он же. Собрание сочинений в 7 т. Т. II. Москва: Русские словари, 2000, с. 333-334.

<sup>21</sup> См. об этом: Гаричева, Елена. Евангельское слово и традиции древнерусской словесности в романе Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» // Проблемы исторической поэтики. Вып. 10. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2012, с. 188-195.

<sup>22</sup> Достоевский, Федор. Полное собрание сочинений в 30 т. Гл. ред. Василий Базанов. Т. XIV. Ленинград: Наука, 1976, с. 18.

<sup>23</sup> Мережковский, Дмитрий. Рождение богов (Тутанкамон на Крите) // Он же. Собрание сочинений в 4 т. / Сост. и ред. Олег Михайлов. Т. IV. Москва: Правда, с. 261-366; с. 272.

произнесенная «на древнем священном языке» жрицей Дио молитва обращена к почитаемой у островитян Матери, он вдруг припоминает сцену из детства. «Дежавю» у героя провоцируется актом и текстом молитвы, как и в красном углу комнаты Карамазовых, вместе с тем совпадение культа Magna Mater и культа Богородицы приводит к еще более широкому осмыслению космического женского начала, обусловливаемому софиологическим подтекстом, генерированным в эпоху Серебряного века. Важно, что в обоих случаях присутствует мысль о покровительстве высших сил, обеспечиваемом герою Мережковского и амулетом: «Он (Таммузадад – Й. Д.) удивился, узнав почти ту же молитву, которой мать его учила в детстве; с нею же надела ему на шею и ту корналиновую дощечку-талисман, с полустертыми знаками древних письмен: „Отец есть любовь”»<sup>24</sup>.

Сцена облекается в сверкание точно так же, как и у Достоевского. «Слишком яркий свет», от которого Дио «как будто закрывала глаза», подносила ладони «ко лбу и соединила [их] над бровями» и который идет от «пламени на жертвеннике»<sup>25</sup>, можно сопоставить не только с «косыми лучами» солнца, но и с «зажженной лампадкой». Мотивы интенсивного света создают ауру сакральности и в то же время эксплицируют присутствие и содействие космических сил, воспроизводя тем самым традиционный элемент канонизированных в агиографической литературе мистических событий, которые свершаются по воле Божьей. Ориентированность на агиографию у Мережковского прослеживается вплоть до лирической обработки темы Аввакума, житийный жанр в романе оживает. Склонность к агиографизму привлекает и внимание В.В. Полонского, узревшего в книгах Мережковского о Наполеоне, Данте и св. Франциске метод проецирования агиографического жанра.

Итак, при учете указанных параллелей нельзя исключить, что жанр романа инициации, представленный романами Белого, тоже воздействовал на особый жанр, осуществившийся в произведении «Рождение богов». Рискнем сказать, что устойчивый мотив *посвящения* представляет собою одну из констант в творчестве писателя, так как первый «герой», Юлиан – искатель, отличающийся своим чаянием «сверхъестественных откровений и посвящения в культуры-мистерии»<sup>26</sup>. В поддержку такой рабочей гипотезы мы обратимся опять к формулировке Бахтина о кардинальной значимости жанровой формы, созданной Андреем Белым: «Он стал учителем всех русских прозаиков. <...> Белый на всех влияет, над всеми как рок висит, и уйти от этого рока никто не может»<sup>27</sup>.

Вопрос о жанровом определении произведений эмигрантского периода Мережковского обсуждается и в работе А.В. Млечко. Вовлекая формулировку кн. Д.П. Святополк-Мирского, выявившего, что дореволюционные романы писателя «не были романами», Млечко настаивает на категории «полижанровости» и заключает, что данные тексты «можно отнести к особому разряду художественно-философской прозы»<sup>28</sup>. Первопричину постепенного изменения жанровой формы Полонский видит в концепции Мережковского, устремленной к «исполнению пророческого служения» и мотивировавшей синхронное явление отдаления от «сугубо-литературных» критериев<sup>29</sup>.

В рамках анализа текста Мережковского с точки зрения жанра романа посвящения нам не обойтись без трактовки некоторых аспектов мировидения писателя, характерного для этого периода. «Мистическое значение» синонимичных понятий «история» и «мистерия» имплицитно, что земное воспринимается как подчиненное порядку Абсолюта. Мысль об этом, если воспользоваться формулировкой Млечко, «прозревается в соотношении вселенских катастроф и исторических катаклизмов с древними пророчествами о них, выраженными в форме мифологем и мифологических символов»<sup>30</sup>. Если угодно, в мире Мережковского по самой сущности своей миф мыслится как сообщение из потустороннего. В зеркале такого

<sup>24</sup> Там же, с. 267.

<sup>25</sup> Там же.

<sup>26</sup> Ср. Stammer, Heinrich. Julianus Apostata Redivivus, s. 198.

<sup>27</sup> Бахтин, Михаил. Записки курса лекций по истории русской литературы, с. 337, с. 339.

<sup>28</sup> Млечко, Александр. Романы Д.С. Мережковского на семантическом уровне русского текста «Современных Записок» // Вестник Волгоградского гос. ун-та: Журналистика, 2015, № 1 (14), с. 52-63; с. 53, 57.

<sup>29</sup> Полонский, Вадим. Между традицией и модернизмом. Русская литература рубежа XIX–XX вв.: История. Поэтика. Контекст, с. 262-263.

<sup>30</sup> Млечко, Александр. Романы Д.С. Мережковского на семантическом уровне русского текста «Современных Записок», с. 58.

вывода утверждается первенство трансцендентных сил, которыми движется всемирная история. По этой причине штамп «исторического романа» лишается смысла, вот почему творения Мережковского, оппонента «пошлого реализма», следует воспринимать как «антиисторические» романы, ибо «земная история была для Мережковского лишь частью *Истории-как-Мистерии*»<sup>31</sup>.

Культура древнего Крита на страницах романа «Рождение богов. Тутанкамон на Крите» вычерчивается как картина религиозной жизни. Эта идея подтверждается и ключевым замечанием Вяч. Быстрова, уточняющим взгляды Мережковского на историю: «очень притягательной для Мережковского была мысль Достоевского о религии как „преодолении истории“»<sup>32</sup>. Нам не миновать в этом плане аксиому писателя, возводившего культуру к латинскому «cultus», обозначающему «почитание богов»<sup>33</sup>. В случае романа, включенного в так называемую «египетскую дилогию» и впервые напечатанного в «Современных записках» за 1924 г., мы имеем дело не с продуктом постсимволизма, а с произведением, продолжающим символистскую традицию<sup>34</sup>. Это в частности подтверждается и квинтэссенциальными воззрениями Мережковского на сущность «нового» искусства и на феномен «измов», категорично изреченными еще в «О причинах упадка...»: согласно пониманию представителей нового течения, символизм – это только вновьявленная форма латентно и периодически возобновляющегося феномена религиозного искусства<sup>35</sup>. Мысль, позиционирующая символизм вне рамок времени, в подобном ключе явствует из названия теоретического сочинения Андрея Белого «Почему я стал символистом и почему не перестал им быть?», с той, разумеется, разницей, что для Андрея Белого символизм, по сути, – «миропонимание».

Выбор Крита как места действия мотивируется многочисленными факторами, среди которых примат отдается симптоматичным «серебряновечным» поискам колыбели человеческой культуры с акцентом на раскрытии особенностей первообразов культа, религии. Общеизвестно, что для реконструкции критской религии в период возникновения романа в распоряжении автора имелось весьма мало конкретного материала, особенно письменного:

<sup>31</sup> Там же. Следует добавить, что воззрения Мережковского на историю – уже ввиду воплощения истории по схеме, которой Мережковский обязан Иоахиму Флорскому, как это наверняка первым заметил К. Лёвит (Löwith, Karl. *Meaning in History (The Theological Implications of the Philosophy of History)*. Chicago: Chicago University Press, 1949, p. 210-211), а позже О. Матич (см.: Matich, Olga. *The Merezhkovskys' Third Testament and the Russian Utopian Tradition // Christianity and the Eastern Slavs. Volume II. California Slavic Studies, V. XVIII, 1994, p. 158-171; p. 164*), – свидетельствуют о тенденции восприятия истории как ряда циклических этапов и обнаруживают аналогию с циклической периодизацией истории, присутствующей в доктрине Р. Штейнера (который рассматривает циклы истории в свете процесса, движимого сферой трансцендентного) или личного знакомого Мережковских, Э. Шюре (в книге «Великие посвященные» он идентифицирует преобразования религиозного сознания как поворотные пункты истории человечества).

<sup>32</sup> Быстров, Вячеслав. *Между утопией и традицией: Идея преобразования мира у русских символистов*. Москва: Прогресс Плеяда-Круг, 2012, с. 57.

<sup>33</sup> Цит. по: Поварцов, Сергей. *Траектория падения: О литературно-эстетических концепциях Д. Мережковского // Вопросы литературы, 1986, № 11, с. 153-191; с. 163.*

<sup>34</sup> Относительно рецепции, актуальности и эстетической оценки романа Зобнин, причисляя роман к жанрам художественной эссеистики и философской прозы, акцентирует «культурологическую» тематику, которая должна рассматриваться в зеркале идей «Тайны трех». См.: Зобнин, Юрий. *Дмитрий Мережковский: Жизнь и деяния*. Москва: Молодая гвардия, 2008, с. 338. На взгляд Г. Струве, египетская дилогия центрирована на «думе об истоках и судьбах христианства», «художественная плоть» ее, однако, «беднее и суше, чем в лучших частях знаменитой трилогии». См.: Струве, Глеб. *Русская литература в изгнании*. Paris: YMCA-Press, 1984, с. 419, 90. Согласно теории Лаврова, кроме центральной проблематики «преодоления противоречия между миром христианским и до-христианским», в романе трактуется переход к христианству. См.: Лавров, Александр. *История как мистерия: Египетская дилогия Д.С. Мережковского // Мережковский, Дмитрий. Мессия / Вступ. ст. Александра Лаврова*. Санкт-Петербург: Издательство Ивана Лимбаха, 2000, с. 5-27; с. 9-15. Васильев, оценивая отклики публики, эмигрантских и «отечественных» рецензентов как равнодушные, приводит выражение враждебного советского критика, назвавшего Мережковского «гробкопателем». См.: Васильев, И. *Иисус Неизвестный*. Главная книга Мережковского // Октябрь, 1992, № 11, с. 134-135; с. 134. Оговорка «по Фрейдю», которую совершил критик, здесь очевидна: так, он бессознательно коснулся глубинной символичности темы погребального обряда, вокруг которой выкристаллизовывается идейная ось романа. Соображение: «критики отмечали сугубо российскую интенциональность», предлагаемое Млечко (см.: Млечко, Александр. *Романы Д.С. Мережковского на семантическом уровне русского текста «Современных Записок», с. 59*), не подлежит сомнению, именно здесь желательно обратить внимание на высшие идеалы универсализма и космизма, столь глубоко укоренившиеся в русской мысли.

<sup>35</sup> Мережковский, Дмитрий. *Избранные статьи: Символизм. Гоголь. Лермонтов*, с. 304.

росписи кносского дворца, труды античных историографов и мифографов, а также сочинения египтолога Гастона Масперо и монография археолога сэра Артура Эванса. В силу этого Мережковскому, по всей видимости, пришлось опираться на собственную творческую фантазию, как суммарно констатирует Лавров<sup>36</sup>. На данном этапе можно заключить, что этим обусловливается «фиктивность» фабулы. «Переоткрытый» ко времени генезиса романа «Рождение богов» английским археологом остров предстал перед глазами современников как *воскресший миф*<sup>37</sup>. Крит – царство Миноса, сына Зевса, зачастую фигурирующего в сочинениях Платона («Горгий», «Государство», «Законы» и т.п.) в качестве идеального государя. Крит, на взгляд Платона, освящен присутствием верховного божества, посему причисляется к местностям, где «чувствуется некое божественное дуновение»<sup>38</sup>. Локус сакральный, заглавное место рождения богов, точнее – Зевса, родившегося и воспитывавшегося в пещере на Диктейской горе, особенно привлекал внимание Мережковского. Остров даже в сознании «просвещенного» историка культуры середины XX в. появляется как мифическая страна: Коттрелл начинает свою трактовку критской цивилизации с изложения мифологем о похищении Зевсом-быком Европы, о Минотавре и Тесее, и прямо заявляет, что эти факты нельзя считать только «поэтическими или символическими истинами»<sup>39</sup>.

Надеясь «докопаться» до потенциальных первоисточков христианства, Мережковский задается и вопросом о происхождении той европейской цивилизации, которая осмысляется как неотъемлемая от своих христианских корней, стоящая лицом к лицу с наступающим «закатом», приближающимся апокалипсисом, угрозой «красной опасности». Вопреки сосредоточенности на «личности» и вытекающей из нее ориентированности на «реконструкцию личности»<sup>40</sup>, в фокусе – интенция реконструировать дух и духовные ценности древней эпохи, надолго забытые современным человеком. Бахтинская категория «большого времени» осуществляется симультанно в двух планах романа: во-первых, в концептуализированном построении сюжета, приуроченного к процессу инициации, во-вторых, в жесте изображения идеализированного образа теократии (своего рода религиозной ретроспективной утопии), в которой человек еще не отпал от Бога, живя «внутри» лона религии (Тутанкамон, который предпочитает писать сам, прямо осознает себя потомком Тота; «Сам бог Тот, обезьяна прекрасоликая – первый Писец»<sup>41</sup>). Немаловажную роль в этом играет и жест изображения «переломной эпохи», типичный для русского символизма, в котором, на наш взгляд, проявляется не только эстетическое воплощение духовного идеала преображения мира под эгидой апокалиптического сознания, но также кризисный момент преображения личности путем просветления, достигнутого благодаря инициации<sup>42</sup>. В этом плане одним из кардинальных пратекстов для символистов послужило визионерское переживание истории религий в энциклопедической аранжировке (религиозно-экстатическое погружение в прошлое, особого рода путешествие во времени, категорично мыслимое как модификации религиозного сознания), преподнесенное в произведении Флобера «Искушение святого Антония»<sup>43</sup>. Намерение Мережковского оформить сюжет в гармонии с таким образом видно из первых строк романа, где помещен богословский диалог жрицы и того «адепта», которого ожидает «сновидческое» переживание акта посвящения. Ведь происходящее в пещере Пчел в цепи эпических событий продолжает акт «исцеления раны» на шее (мотив «Ахиллесовой пяты», аналогичный, в конечном счете, мотиву

<sup>36</sup> Лавров, Александр. История как мистерия: Египетская диалогия Д.С. Мережковского, с. 14-15.

<sup>37</sup> О сенсации вокруг «открытия новой Атлантиды», раскопках и моде, стимулированной и журнальными вестями о находках Эванса, археологической «интриге», своего рода «детективе» см. блестящий обзор: Зобнин, Юрий. Дмитрий Мережковский: Жизнь и деяния, с. 330-333.

<sup>38</sup> Платон. Собрание сочинений в 4 т. Т. IV / Общ. ред. Алексея Лосева и др. Москва: Мысль, 1994, с. 200.

<sup>39</sup> Cottrell, Leonard. The Penguin Book of Lost Worlds. V. II. Middlesex: Penguin Books Ltd., 1966, p. 13.

<sup>40</sup> Полонский, Вадим. Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX – начала XX в., с. 115.

<sup>41</sup> Мережковский, Дмитрий. Рождение богов: Тутанкамон на Крите, с. 277.

<sup>42</sup> О том, что приближение к сущности и практике инициационного ритуала в общем не чуждо Мережковским, свидетельствует их заинтересованность в учениях Р. Штейнера. Хотя в мемуарах Гиппиус впечатление от парижской лекции и личности Штейнера суммировано довольно холодно и скептически, О.В. Кулешова утверждает влияние Штейнера на Мережковского и в качестве связующего звена указывает на аналогичный момент «способности к „духовному зрению“» как «единственный оправданный способ постижения действительности». См.: Кулешова, Ольга. Притчи Дмитрия Мережковского: Единство художественного и философского, с. 35, 63, 149.

<sup>43</sup> Подробнее см.: Józsa, György Zoltán. Вечность contra «измы»: К специфике восприятия творчества Флобера в русской литературе // Slavica XXXVII (2008), p. 163-184.

терзающей Амфортаса раны, исцеленной благодаря мистерии пасхальной жертвы) на символическом уровне – исцеления души.

Эпическую структуру романа обрамляет мотив *путешествия по воде*. Возникает особого рода круг (возводимый и к древнему символу Уробороса), начиная с прибытия Таммузадада на остров, через искушение телесной любовью, диалоги персонажей на мистериальные темы, участие в культовом празднестве, «блуждания» другого героя – Тутанкамона, *по лабиринту*<sup>44</sup> кносского дворца, кульминационный пункт достигается в самопожертвовании, утрате земной, телесной оболочки, а финал маркируется отплытием «другого» героя вместе со жрицей, которая на палубе вынуждена попрощаться с «первым». Отплытие на корабле полубога-фараона, будущего правителя, перегруженное глубинной символическостью, несомненно, открывает «новую жизнь». Вода акцентированно выделена как архетипический символ начала и конца, очищения и перерождения. Мифопоэтика здесь осязательно граничит с парадигмой эзотерических учений о перерождении<sup>45</sup>. Лейтмотив талисмана, происходящего из допамятных времен, в буквальном смысле спасает героя от зверя, объединяет прошлое, настоящее и будущее, таким образом связывая судьбу героя со сферой вечности. Он приходит к Отцу благодаря посреднической роли женственного начала – alter ego Ариадны, исполняющей роль проводницы души<sup>46</sup>, которая способствует духовному перерождению героя, подарив ему нить, чтобы он нашел обратный путь из Лабиринта, т.е. из царства мертвых, иначе говоря, локуса инициации<sup>47</sup>, воплощенной в жрице культа Матери.

Предлагаемая нами интерпретация в частности оправдывается в зеркале фактологии. Зобнин (насколько нам известно, единственный исследователь, акцентировавший «теософский» слой генезиса романа) утверждает, что Мережковский в период работы над ним «везде наблюдал таинственные совпадения – в обрядах, символах, мифах»<sup>48</sup>. Данный факт сам по себе, на наш взгляд, не удивителен, ибо Мережковский – проповедник эллинизации христианской культуры, мечтавший об обновлении христианства, должно быть, намного раньше усвоил и развил специальный теоретический подход к систематизации религий и мифологий. Конкретные векторы схожего во многом подхода, если даже учесть специфические расхождения и своеобразную, но ортодоксальную позицию Мережковского в отношении к христианству, продемонстрированы в теоретических сочинениях Вяч. Иванова, неустанно

---

<sup>44</sup> Образ лабиринта имеет свои antecedents в романах Мережковского, как показала в своей монографии Н.В. Барковская, предлагающая следующую интерпретацию: «В романах Мережковского многие символы мистерий оказываются сюжетно включенными в сугубо эстетизированный контекст, напоминая стилизацию, игру с магическими символами. Так, символ пещеры (символ земли, или низшего мира тьмы, или сфер Природы) играет роль аллегории в изящной светской беседе, которой занимается Леонардо Мону Лизу, работая над ее портретом. Лабиринт – символ обремененности и иллюзорности характера низшего мира, по которому душа скитается в поисках истины <...> (крик отчаяния в дневнике Джованни „Кажется мне, что я заблудился в извилинах страшного лабиринта. Кричу, взываю – а нет мне отклика. Чем дальше иду, тем больше пугаюсь. Где я? Что со мною будет, ежели и ты меня покинешь, Господи!“ [I, 466]). В начале третьего романа отец и сын – Петр и Алексей – постоянно сталкиваются лицом к лицу на празднике Венеры в Летнем саду, на одной из дорожек лабиринта, слишком узкой, чтобы разойтись; символический подтекст ситуации очевиден. Но сам лабиринт – вовсе не страшное испытание, которому подвергались в подземных храмах. Это лабиринт из кустов сирени в Летнем саду – подражание Версалью! – и предназначен для отдыха: „и когда утрудится кто, тотчас найдет довольно лавок, феатров, лабиринтов и зеленой травы, дабы удалиться как бы в некое всеобъемлющее уединение“ [II, 329]». См.: Барковская, Нина. Поэтика символистского романа. Екатеринбург: Уральский гос. ун. им. А.М. Горького, 1996, с. 53.

<sup>45</sup> Мережковский, наряду с многочисленными школами и течениями эзотеризма, мистицизма, очевидно, питал интерес и к отдельной проблематике типов герметизма. Насколько нам известно, единственная работа, инициировавшая такой подход к изучению текстов писателя, принадлежит перу Й. Люцканова: Lyutskanov, Yordan. La chlamyde de fortunata: une clef alchimique du cosmos antique (Julien l' Apostat de Dmitri Merejkovski) // Amaltea III (2011), p. 199-224: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/amaltea/revista/num3/lyutskanov.pdf>.

<sup>46</sup> Ариадну почитали как владычицу лабиринта, хтонического, подземного божества. См.: Kerényi, Karl. Die Mythologie der Griechen. Band II. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1968, S. 340, 186.

<sup>47</sup> Наряду с другими мифоведами, М. Элиаде, вовлекающий наблюдения Диодора о родстве критской религии с религиями-мистериями, подчеркивает функцию дворца в Кноссе как обрядового центра. Он считает вероятным, что в легенде о Тесее и его товарищах (семи юношах и семи девах) сохранилась память о ритуале инициации: «Très probablement, la légende des compagnons de Thésée sept jeunes gens et sept jeunes filles „offerts“ an Minotaure, reflète le souvenir d'une telle épreuve initiatique». См.: Eliade, Mircea Histoire des croyances et des idées religieuses. V. I. Paris: Payot, 1983, p. 147. Изображающие фигуру мертвеца росписи на критском саркофаге внушают, что мы свидетели финала ритуала посвящения (Там же, p. 149).

<sup>48</sup> Зобнин, Юрий. Дмитрий Мережковский: Жизнь и деяния, с. 333.

стремившегося примирить язычество и христианство. Зобнин предлагает теорию, согласно которой изначальная тема романной диалогии выкристаллизовывалась вокруг «религиозной реформы Эхнатона», но позже автор узрел «неожиданную» «близость верования Древнего мира некоторым основным положениям Христианства» (курсив Ю. З. – Й. Д.)<sup>49</sup>. Развертывая данную концепцию, Зобнин указывает на родственные явления, распространенные в символистских кругах: «То, что „все верят по-разному в единого и того же Бога”, утверждали современные Мережковскому теософы – Е.П. Блаватская, Н.К. Рерих, А.Р. Минцлова» (курсив Ю. З. – Й. Д.). Еще конкретнее: императив (теософской) внеконфессиальности, который интонируется у Мережковского зафиксированной в книге «Тайна Запада. Атлантида – Европа» теологией, возводимой к учению св. Августина о существующем «от начала мира» христианстве<sup>50</sup>, бескомпромиссно постулируется в книге «Тайна трех»: «нет ложных богов – все боги истинны»<sup>51</sup>. Идея об «объединении всех Церквей» мира переплетается со стремлением к некоего типа внехристианскому экуменизму. В инициационном, богословском диалоге между Дио и ее послушницей Эоей<sup>52</sup> слышны отзвуки этой концепции о древних корнях теософской мудрости: «Таммуз, Озирис, Аттис, Адон ханаанский, и ваш Адун, и наш Загрей-Дионис, – все боги умирают? – Все, или Один во всех»<sup>53</sup>. Этот комплекс теософских экуменических идей внушает, что замысел романа «Рождение богов» выходит далеко за пределы концепции о переходе от политеизма к монотеизму, от жертвенного культа к христианской религии любви<sup>54</sup>. Думается, в сложной, многоступенчатой иератической семантической структуре романа такое истолкование представляет только первичный, общедоступный слой, соответствующий модели, возникшей в результате интерпретации Мережковским платоновского языка, о которой речь пойдет ниже. Вмешательство космических сил знаменуется жертвой жрицы Дио. Подвигом ее управляет некая верховная власть, велящая ей убить Пеночку.

«„Что я делаю <...>? На Кого точу я нож? <...>” Но поздно: сила, сильнее ужаса, влекла ее, neodолимая. Как будто не сама она решала, а кто-то за нее, что надо делать»<sup>55</sup>.

Нить Ариадны, магический способ для возвращения «я» из путешествия к «Самости», т.е. в центр Лабиринта, в ее руках: она вооружена «веревкой», которой обмотан факел, – свет («хитрость даэдалов»), в конце пути – апокалиптический пожар, обозначающий конец кровавой религии, соответствует ритуалу жертвоприношения, образу пламени жертвенного костра, где «испепеляется» земная оболочка героя (стан которого на кресте тоже «обмотан» веревкой, как ранее тело Дио)<sup>56</sup>.

Ключевое значение имеет, однако, выделенная исследователем фраза о «единой жертве», благодаря которой «кончена бесконечность человеческих жертв»<sup>57</sup>, так как данная мысль находится в эпицентре сюжета романа: Дио убивает быка, Таммузадад жертвует собой, чтобы спасти жрицу. Забегая вперед, стоит подчеркнуть, что мотивика, состоящая из элементов убивания быка, мысли о «единой жертве» и конца «человеческим жертвам» моментально вызывает ассоциации с мифом о древнегреческом герое Тесее, убившем Минотавра и этим

<sup>49</sup> Там же, с. 333.

<sup>50</sup> Там же, с. 334.

<sup>51</sup> Цит. по: Кулешова, Ольга. Особенности философской концепции Д.С. Мережковского в период эмиграции // Культурология, 2010, № 2 (53), с. 149-169; с. 156.

<sup>52</sup> Данный пассаж и другие диалоги между Дио и Таммузададом Кулешова классифицирует как «философские». См.: Кулешова, Ольга. Притчи Дмитрия Мережковского: Единство художественного и философского, с. 150-153.

<sup>53</sup> Мережковский, Дмитрий. Рождение богов: Тутанкамон на Крите, с. 306.

<sup>54</sup> Подобные интерпретации многократно обсуждались в критической литературе. П.Г. Кристенсен ставит перед собой цель рассмотреть достоверность изображаемого материала в романе Мережковского в зеркале знаний о Крите, критской культуре и религии, которые стали доступными благодаря достижениям науки уже после появления романа. Согласно его истолкованию, конфликт намечен между «более просвещенным Египтом» и родиной Дио, страной кровавого культа Матери. В гармонии с этим самопожертвование Тамму заставляет Дио понять, что его «разумный скептицизм» должен интегрироваться в ее религиозные искания. См.: Christensen, Peter G. Merezkhovsky and Ancient Greece: A Search for the Roots of Christianity in Greece, Atlantis and Samothrace // New Zealand Slavonic Journal, 1996, p. 53-80; p. 58. А.В. Седов видит парадигму концепции Третьего завета в египетской диалогии. См.: Седов, Андрей. Художественное воплощение Трех Заветов в Египетской диалогии Д.С. Мережковского // Вестник Череповецкого гос. ун-та, 2008, № 2, с. 32-36; с. 32.

<sup>55</sup> Мережковский, Дмитрий. Рождение богов: Тутанкамон на Крите, с. 352.

<sup>56</sup> Там же, с. 360.

<sup>57</sup> См. Зобнин, Юрий. Дмитрий Мережковский: Жизнь и деяния, с. 335.



спасшем афинян от страшной дани жертвуемых чудовищу молодых людей. Таким образом, интерпретация, полагающая «фиктивность» фабулы, заменяется гипотезой о нарративе вечно повторяющейся архетипической истории, закодированной в мифе.

Genius loci – решающий фактор в четырехмерной духовно-исторической географии Мережковского. (Недаром З. Гиппиус жалуется в своих мемуарах о несбывшемся путешествии на о. Крит, «куда он (Дмитрий Сергеевич – Й. Д.) *особенно стремился*»<sup>58</sup>). Проецирование древних мифологем, связанных с Критом (своего рода космогонии острова), на сюжет романа у Мережковского контаминируется с проповедью о Новом Христианстве. В силу этого фабула романа, содержащая историю, которая происходит на древнем Крите, симультанно оборачивается и реконструкцией духа эпохи и транскрибированной мифологемой о Тесее. Здесь наличествует подчеркиваемое Лавровым «сверхисторическое», которое раскрывается сквозь призму «метафизических универсалий», связывается с «богочеловеческим» и в то же время говорит на закодированном в романе языке мифа<sup>59</sup>. Как было отмечено выше, культура постижима через культ. Миф, в свою очередь, есть зашифрованный нарратив *культы / мистерии*. В этой связи многозначны глубинные размышления Мережковского о мифе, встречаемые как раз в оценке, затрагивающей, в том числе, и квинтэссенциальную проблематику тайнописи языка платоновских текстов, мы предполагаем, прежде всего – платоновских диалогов: «Миф – *полет*, диалектика – лестница; рушится лестница, *крылья мифа возносятся на высоты* нерушимые. <...> Что такое миф? Небылица, ложь, сказка для взрослых детей? Нет, одежда мистерии. Голыми ходят у Платона только низшие истины; высшие облакаются в миф <...>» (курсивы Мережковского, разрядка моя – Й. Д.)<sup>60</sup>. Иначе говоря, тайнопись высших истин доступна лишь посвященным, овладевшим способностью декодировать язык мифа, если угодно – тем духовным зрением, которое открывает дорогу к мистерии.

То, что история о герое Тесее, убивающем чудовищного Минотавра, становится ведущим пратекстом Мережковского, объясняется несколькими причинами. Во-первых, образ человека, укрощающего зверины, стихийные силы, Мережковским еще до появления статьи «О причинах упадка...» мыслится как высший магический миг, через который можно «ухватить» «идеальное искусство», полученное европейским искусством в дар от эллинов. Конкретным импульсом послужило посещение Мережковскими Парфенона в Акрополе. Созерцание эллинского барельефа с натуралистическим изображением мускулистых юношей, укрощающих молодых коней, стимулирует вдохновенный пафос, с которым Мережковский изрекает свое поэтическое кредо в «О причинах упадка...». Мотив укрощения звериных сил в обилии встречается в многочисленных древнегреческих мифах, однако он составляет самую суть подвига Тесея. Свое впечатление от созерцания барельефа Мережковский сравнивает с эпифаническим моментом, через который открывается путь к Богу и дается возможность постижения божественной природы человека. Так можно суммировать *sine qua non* искусства, конечным и безусловным назначением которого, по Мережковскому, становится выявление «божественной стороны нашего духа»<sup>61</sup>. Образ и мысль об укрощении зверя в результате выступают центральным символом, детерминирующим поэтическое кредо Мережковского, в котором он сводит гуманные ценности к раскрытию божественного. «Сюжет» эллинского барельефа, сильно похожий на мифологическую историю о Тесее, особенно на эпизод о подвиге укрощения «марафонского быка»<sup>62</sup>, перерастает в широкомасштабный замысел романа «Рождение богов». Однако сюжет романа представляет собой вывернутый вариант мифа о

<sup>58</sup> Мережковский, Дмитрий, Гиппиус, Зинаида. 14 декабря. Дмитрий Мережковский. Москва: Московский рабочий, 1990, с. 523, 329.

<sup>59</sup> Лавров утверждает, что такая интенция Мережковского сказывается в сознательном «сведении древнейших религий и культов к христианскому архетипу» и имеет свои аналогии, к примеру, в синтезе, представленном исследованиями Вяч. Иванова в области религии страдающего бога. – Лавров, Александр. История как мистерия: Египетская диалогия Д.С. Мережковского, с. 11, 14.

<sup>60</sup> Цит. по: Млечко, Александр. Романы Д.С. Мережковского на семантическом уровне русского текста «Современных Записок», с. 59.

<sup>61</sup> Мережковский, Дмитрий. Избранные статьи: Символизм. Гоголь. Лермонтов, с. 248.

<sup>62</sup> В мифе о Тесее фигурируют аналогичные эпизоды. Об укрощении марафонского быка, привезенного, согласно одному из вариантов мифа, Тесеем, см.: Грейвс, Роберт. Мифы Древней Греции. Екатеринбург: У-Фактория, 2005, с. 466.

Тесее, так как быка Пеночку убивает не герой Таммузадад, а жрица (пожалуй, под знаком андрогинизации), но благодаря мотиву ран на шее герой и бык ассоциированы. В конечном итоге мы имеем дело с тем, что условно можно назвать «парасюжетом» (парафразой сюжета), главные узлы которого порождаются на базе заимствования главных элементов архетипического образца, составляющего канву эпического повествования. Такая техника свидетельствует о переосмыслении рамок традиционно понятой мифопоэтики. Цель такой транскрипции, схожей с принципом поэтики йенского романтизма (имеется в виду роман «Генрих фон Офтердинген» Новалиса), можно понять, если вспомнить размышления Блока, относящиеся к периоду работы над драмой «Роза и Крест»: свою интенцию автор определяет как стремление к выявлению «вечных схем». Прием оперирования парасюжетом у Мережковского, исходящий из традиционалистического «подражания», преодолевает обыкновенное имитирование, подчиняясь принципу герменевтического комментирования архетипического образца, воплощаемого в романе. Итак, мифологема постоянно присутствует в повествовании в форме фраз в диалогах, названий глав, аллюзий, рассказываемых персонажами «сказок», живописного, драматического изображения «игр Быка». Скептически-позитивисту, Тутанкамону, не верящему в существование чудовища, брадобрей рассказывает: «Тут, говорят, во дворце Бык сидит на цепи, в подземном логове, и как начнет рваться, реветь, так земля и затрясется. Это ихний бог»; «Бык, Пазифайин возлюбленный»<sup>63</sup>, прямо отождествляемый с мифологическим Минотавром, появляется на Бычьих играх, происходящих на ристалище.

На инициационный характер жанра романа «Рождение богов» обратила внимание О.В. Кулешова. Правда, в ее работе, где часть отведена интерпретации данного произведения, этого термина нет. Тем не менее, при выделении контактологической связи между диалогами Платона и открывающим роман диалогом Таммузадада и Дио, Кулешова комментирует последний как «диалог-диспут» с акцентом на «мистериальном знании» жрицы. В этом же контексте подчеркивается мысль о «платоновском восприятии мистерии как реальной духовной действительности»<sup>64</sup>, с которой романист идентифицируется. Однако не конкретизируется, о каком диалоге Платона речь идет. Наблюдения Мережковского о двойственности языка Платона мы уже рассматривали. Инициационный аспект и тема «порога» ощутимы в диалоге «Горгий», содержащем образ Миноса, наделенного чертами участника эсхатологического процесса: после смерти, т.е. «разделения <...> души и тела», он является одним из назначенных Зевсом трех «собственных сыновей», которые должны вершить суд над душами умерших, кому по какой дороге идти, к Островам блаженных или в Тартар. Миносу дается «почетное право разрешать сомнения двух остальных» (Радаманта и Эака)<sup>65</sup>. В «Миносе» роли мистагога и адепта распределяются между собеседниками: Сократом и «Другом»<sup>66</sup>. Подлинность этого диалога, приписываемого Платону и нередко рассматриваемого как юношеское сочинение, ставится под вопрос, но, так или иначе, он представляет собой чрезвычайно ценное произведение в ракурсе интерпретации мифологеми о Минотавре. Как имплицитно заглавие, предмет диалога – фигура критского царя, который, – так суммирует комментатор текста, – «признается» «лучшим законодателем». В диалоге миф о Минотавре затрагивается, но только иносказательно, на языке, кажущемся на первый взгляд понятным. На вопрос друга: допускаются ли «законом» «человеческие жертвоприношения» (чуть ли не буквально тот же вопрос прозвучит из уст Таммузадада в конце первого диалога романа<sup>67</sup>), Сократ в ответ утверждает, что лучшие законоположения «явились» «с Крита»<sup>68</sup>. Ссылаясь в дальнейшем на Гомера, Сократ учит, что Минос славился великим царем благодаря его

<sup>63</sup> Мережковский, Дмитрий. Рождение богов: Тутанкамон на Крите, с. 285, 294.

<sup>64</sup> Кулешова, Ольга. Притчи Дмитрия Мережковского: Единство художественного и философского, с. 148-150, 209.

<sup>65</sup> Платон. Собрание сочинений в 4 т. Т. I / Общ. ред. Алексея Лосева и др. Москва: Мысль, 1990, с. 370.

<sup>66</sup> Нам хотелось бы упомянуть, что в герменевтике текстов Платона давно отмечена игровая тенденция обмена ролями между всезнающим учителем и учеником, которая во многом схожа с символистской моделью о взаимоотношениях автора, читателя и героя. Об этом подробнее см.: Bárány, István. „Hattyúként fáról-fára szállt.” Filozófiai fikció és életműegész a Platón-dialógusok értelmezési hagyományában // Ókor, 2015, № 2, p. 23-32; p. 26-27. Автору статьи, венгерскому философу, я приношу искреннюю благодарность за советы касательно интерпретации текстов Платона.

<sup>67</sup> Ср. Мережковский, Дмитрий. Рождение богов: Тутанкамон на Крите, с. 264.

<sup>68</sup> Платон. Собрание сочинений, т. IV, с. 589.

«общению с Зевсом», «учителем мудрости»<sup>69</sup>. В такой трактовке фигуры Миноса и критского «государства» мелькает мысль об идеальном теократическом обществе, гармонически соответствующая идеалам Мережковского, где успешное правление – как и в случае персонажа романа, Тутанкамона, подвергаемого на приеме царя Идомина испытаниям в Лабиринте (название главы и место, где происходит данное событие, отождествляются прямо с Кносским дворцом<sup>70</sup>) прежде, чем он занимает престол египетский, – в согласии с мыслью диалога Платона, зависит от общения с трансцендентным, т.е. Зевсом.

György Zoltán Józsa, **Myth and Initiation. Notes on the problem of “polygenre” properties in Merezhkovsky’s *The Birth of Gods: Tutankhamen in Crete***

Merezhkovsky’s novels have proven to stimulate a wide scope of research in respect of genre. This is partially due to a special handling of historical, philosophical, theological material incorporated in the texts, thus the author’s novels do not cease to induce polemics on the equilibrium of content and form. Besides scrutinising traits of Symbolist Poetics, the paper is focused on the novel *The Birth of the Gods* which is an overture to his works of fiction produced in the émigré period. In revealing close resemblance with the genre of the so-called initiation novel, offering readings of mythopoetic aspects of the ancient Greek mythologeme about Theseus and the Minotaur, the study also aims at mapping parallelisms with relevant ideals manifested in the dialogues of Plato.

Keywords: initiation novel, hermeneutics of myth, the Minotaur, dialogues of Plato, Russian Symbolist mythopoetics

---

<sup>69</sup>Там же, с. 592.

<sup>70</sup> Кносский дворец был построен «по образцу египетского лабиринта, насчитавшего 3000 комнат под землей и над землей, как рассказывает Геродот». См.: Мифологический словарь. Гл. ред. Елеазар Мелетинский. Москва: Советская энциклопедия, 1991, с. 301.