

СЮЖЕТ САЛОМЕИ-ИРОДИАДЫ В ЛИТЕРАТУРНОЙ ТРАДИЦИИ 19-ГО - НАЧАЛА 20-ГО ВЕКА (ГЕРМАНИЯ, ФРАНЦИЯ, АНГЛИЯ, РОССИЯ)¹

Сюжет библейской танцовщицы, получившей в награду голову Иоанна Крестителя, наряду с сюжетом об Иуде, является одним из наиболее продуктивных в культуре. Евангельская, апокрифическая и литературная традиции по-разному трактуют этическую проблематику известной коллизии. Каким образом этот сюжет трансформируется в связи с задачами и мировоззрением эпохи, связанной, прежде всего, с явлениями декаданса и символизма, и предстоит выяснить в данной работе.

Рассмотрим период второй половины 19-го - начала 20-го века, когда в литературе было создано несколько версий известной библейской истории: поэма «Иродиада» С. Малларме (1867), новелла «Иродиада» Г. Флобера (1876-1877), роман Ш.-Ж. Гюисманса «Наоборот» (1884), драма О. Уайльда «Саломея» (1891), первоначально написанная по-французски, а затем переведенная на английский. Именно во французской литературе активно осваивается этот сюжет. О. Уайльд не случайно присоединяется к этой традиции (в данном случае даже не так важно, сделал ли он это в расчете на Сару Бернар в главной роли или нет).

Карина Добротворская в своей статье «Русские Саломеи» [Добротворская 1993], посвящённой эволюции сценических воплощений «Саломеи» Уайльда на русской сцене, в качестве предшествующих текстов называет и поэму Г. Гейне «Атта Троль» (1842) и совсем не называет текст, написанный А. М. Ремизовым в 1906 г., «О безумии Иродиадином».

Что касается живописи, то особую популярность получили картины Г. Моро «Саломея, танцующая перед Иродом» и «Видение Саломеи», всего было выполнено 120 рисунков - подготовительных этюдов, 70 - изображают фигуру Саломеи (1876); иллюстрации О. Бердслея к драме Уайльда (1893-94); картина «Саломея» Луи Коринта (1900), созданная под впечатлением драмы Уайльда и ее музыкальной версии Р. Штрауса.

Сюжет Саломеи и усекновения главы Иоанна Крестителя в 19-м веке привлекал также Эжена Делакруа - деталь росписи в библиотеке Бурбонского дворца, Париж (1844-1847); Лорда Лейтона «Танец Саломеи» (1863); Пюви де Шаванна «Иродиада» (1857); Анри Реньо «Саломея» 1869; Поля Бодри «Танец Саломеи» - фрагмент оформления купола в большом фойе Оперы.

Одноактная музыкальная драма Р. Штрауса «Саломея», его же либретто (первоначально по-французски), написана в 1903-1905 г., впервые исполнена в 1905 г. в Дрезденской придворной опере.²

Уже по представленному материалу можно судить о возрастающем и пристрастном внимании к библейской танцовщице в культуре этого времени.

Рассмотрим источники:

1. Библейская история:

«Иродиада - внучка Ирода Великого и сестра Ирода Агриппы I. Она сперва вышла замуж за своего дядю Ирода Филиппа I, а потом вступила в кровосмесительное сожительство с другим своим дядею, Иродом Антипою, не смотря на то, что первый, хотя и незаконный муж ее был еще жив. Она-то и была главной виновницей мученической кончины Иоанна Крестителя, который открыто обличал это гнусное прелюбодеяние.

Саломия - дочь Иродиады, жены Филиппа, сына Ирода Великого... В Евангелии имя Саломии не значится, но оно встречается у Иосифа Флавия (Древ. кн. XVIII, гл. V, параграф 4). Она известна своим гнусным участием в усекновении Иродом главы Предтечи Господня Иоанна Крестителя» [Библейская энциклопедия 1891, с. 298-299, с. 617].

2. Евангельские версии:

Евангелие от Луки специально не рассматривается, так как там этот сюжет практически не развернут, лишь упомянут. Евангелие от Матфея, гл.14, 6—9: «Во время же празднования дня рождения Ирода, дочь Иродиады плясала пред собранием и угодила Ироду; Посему он с клятвою обещал ей дать, чего она ни попросит; Она же, по наущению матери своей, сказала: дай мне здесь на блюде голову Иоанна Крестителя, И опечалился царь; но, ради клятвы и возлежащих с ним, повелел дать ей, И послал отсечь Иоанну голову в темнице. И принесли голову его на блюде и дали девице, а она отнесла матери своей».³

В начале гл.14 сказано, что Ирод посадил Иоанна в темницу, так как пророк осуждал брак Ирода и Иродиады, бывшей женой прежде его брата Филиппа. В евангельских версиях дочь Иродиады является всего лишь послушным орудием мести матери-язычницы святому Иоанну. В отличие от своей супруги, Ирод колеблется - он хочет избавиться от Иоанна, как обличителя своих грехов, но боится гнева народа, почитающего святого за пророка. О любви Ирода к падчерице ничего не сказано - его обещание подарка скорее царский жест правителя молодой красивой девушке,

В Евангелии от Марка дается почти такая же трактовка, но с некоторыми подробностями: в частности, усилены акценты психологических мотивировок поведения Ирода: «Ибо Ирод боялся Иоанна, зная, что он муж праведный и святой, и берег его...» Узнав об Иисусе, Ирод посчитал, что это Иоанн, убитый по его приказу, воскрес из мертвых. Дочь же Иродиады здесь подчеркнута лишена собственной воли: «И клялся ей, чего ни попросишь у меня, дам тебе, даже до половины моего царства. Она вышла и спросила у матери своей: чего просить? Та отвечала: головы Иоанна Крестителя. И она тотчас пошла с поспешностью к царю и просила, говоря: хочу, чтобы ты дал мне теперь же на блюде голову Иоанна Крестителя. Царь опечалился...»⁴

В данном случае более подробно охарактеризовано состояние Ирода и усилено влияние Иоанна на него, но в целом ничего не меняется, казнь святого - это козни Иродиады, а ее дочь исполняет материнскую волю, скорее всего, даже не сознавая тяжести содеянного — текст очень скуп, чтобы можно было что-нибудь к этому добавить.

Лаконичность в обрисовке характеров столь драматического действия дает возможность писателям впоследствии заполнить «психологические лакуны» (что происходило и в апокрифической традиции при создании, например Евангелий детства Иисуса и Девы Марии и т. д.). Таких лакун несколько, необходимо раскрыть психологические мотивировки поступков главных персонажей: что представляет собой юная танцовщица, которая, не колеблясь, просит казни святого? Каковы отношения Ирода и его падчерицы, отношения Ирода и Иродиады? Заметим, что в живописи первоначально главенствовал сюжет усекновения главы св. Иоанна Крестителя, Саломея на полотне до определенного времени и не возникала. Важен был лишь сам факт казни святого, который своей смертью утверждал торжество христианства. Но в дальнейшем акценты смещаются.

Между евангельской и литературной традициями существовала традиция «переходная» — апокрифическая. Она-то и оказала значительное влияние на литературу в трактовке образа Иродиады-Саломеи, хотя это влияние осознавалось не всеми авторами указанных текстов.

В апокрифах происходит своеобразная замена - дочь становится сосредоточием греха, мать обычно отсутствует, Ирод — действующее лицо второго ряда. В фольклорно-апокрифической традиции своеобразно сплелись тенденции светские и церковные: несомненно, в народных легендах смерть Иоанна никоим образом не означает победу Зла - напротив, подчеркивается (как раз в духе язычества) справедливость возмездия за его казнь: Иродиада за свое преступление (одна или вместе с Иродом, в легендах он ее отец, а не отчим) обречена вечно носиться в воздухе, отдыхая лишь с наступлением утра. В то же время мотивировка убийства Иоанна в этих легендах не библейская, -

это неразделенная страсть Иродиады к пророку, которая переходит в страсть противоположную - мести за отвергнутую любовь [Веселовский 1883, с. 221-222]. Иродиада является главной виновницей смерти Иоанна и сполна отвечает за это. Интересно, что в апокрифах жены Ирода нет (известен лишь редкий вариант, использованный Гейне, где мать и дочь сливаются в одно лицо - то есть преступной страстью к пророку охвачена сама жена Ирода).

Вся тяжесть вины за содеянное переносится на Иродиаду-дочь и Ирода. Именно апокрифическая, а не библейская традиция повлияла на литературную (пусть не всегда напрямую, а опосредованно) в привнесении психологической мотивировки - требования Иродиады-Саломеи головы пророка в награду за свой танец. Появление же имени «Саломея» в литературной традиции можно объяснить хрониками Иосифа Флавия [Иосиф Флавий 1818, с. 211].⁵

В 19-м веке образуется целая галерея литературных и живописных Саломей, когда авторы и художники создали своеобразную традицию, вступая друг с другом в культурный диалог. Не сразу, но довольно быстро, известный сюжет позволяет развивать тему эстетизирования зла, притягательности порока, торжества плоти над духом, господства роковой случайности, вносящей хаос и смятение в жизненный порядок, амбивалентности морали.

Обратимся к каждому из указанных текстов и рассмотрим авторскую трактовку библейской легенды.

Г. Гейне «Атта Троль» (1841-1842):

Был то ангел, или дьявол / Я не знаю; где у женщин / Ангел с дьяволом граничат - / Ни за что не отгадаешь... / а она и в самом деле / Ведь царица; та царица / Иудеи, что пророка / Повелела обезглавить. И за этот грех кровавый / Проклята, - и суждено ей / Привидением носиться. Суждено держать ей вечно / Блюдо с мертвой головой; / И ту голову царица / Лобызает неустанно. Ведь она его любила... / В книге древней нет об этом, / Но легенда о кровавой, / О любви живет в народе. / Умерла царица, после / Взрывом страсти помешавшись... / Но и страсть не что иное, / Как полнейшее безумье! [Гейне 1900, с. 190—192].

Из текста явствует, что Иродиада — царица Иудеи, а не царевна, как следовало бы ожидать (это же указано в примечаниях редактора). Известно, что этот сюжет позаимствован Гейне из «Немецких сказаний» братьев Гримм, которые в свою очередь воспользовались, вероятно, какой-нибудь народной легендой.

В полушутливом фрагменте поэмы, где в современность введены исторические герои и мифологические персонажи, очевидны народные источники образа Иродиады, — грешная страсть в данном случае приписывается матери, а не дочери, что само по себе является редкостью, так как в сочинении А. Веселовского «Разыскания в области духовного стиха», посвященном именно этому сюжету, такие варианты не упомянуты. У Гейне именно супруга Ирода Антипы является воплощением всех грехов, виновницей смерти св. Иоанна, прекрасной плясуньей. Ни Ирода, ни ее дочери нет. В этой поэме она лишь проходной персонаж, позволяющий автору — позднему романтику, занять позицию иронической дистанции по отношению к традиционным моральным ценностям.

Этот текст в составе сборника «Стихотворения и поэмы», находился в библиотеке художника Г. Моро. В мае 1886 г. в «Gazette des Beaux-Arts» Анри Ренан отметил, что фигура Саломеи на акварели «Видение» вызывает в памяти образ из поэмы Гейне «Атта Троль» [Mathieu 1976. p. 124, 268].

Дальнейшее развитие этого сюжета идет по линии оплотнения образа Иродиады-Саломеи и связано более всего с предсимволизмом (декадансом) и символизмом в литературе. В незаконченной поэме «Иродиада» с. Малларме, написанной в 1867 г., автор открыто порывает с Евангелием, акценты расставлены весьма прихотливо — это бессюжетное повествование, где в разговоре с кормилицей прекрасная царевна сознает всю

власть своей юности и красоты, а автор подчеркивает притягательность невинности, таящей в себе яд соблазна. Иродиада — здесь она названа так — не любит никого, кроме себя, это Нарцисс в женском образе:

Люблю проклятие быть девственной! Меж грез
Жить ужасом своих распущенных волос!
Как зверь нетронутый, на девичьей постели,
Вновь ведать вечером на бесполезном теле
Твое мерцание, твой бледный, хладный свет,
О ночь, владычица молчанья и планет!
[Малларме 1904, с. 73]⁶

Ирод и его жена в этом тексте отсутствуют. Поэма состоит из двух частей — «Разговор с кормилицей» и «Тропарь св. Иоанна». Столь субъективное прочтение известной легенды сразу же делает Иродиаду главной ее героиней. Гибельная власть красоты и ее амбивалентный имморализм у Малларме, а затем Гюисманса и Уайльда превращается в устойчивый мотив. У Малларме красота героини самодостаточна и самодельна и потому, лишь смерть — ее возможный и единственный любовник. Автор не утруждает себя созданием историко-археологического колорита древней Иудеи. Он вводит вымышленное лицо - кормилицу (подобно кормилице Джульетты у Шекспира). На лицо прием инфантилизации, - в сочетании с осознанной властью и самовлюбленностью это создает эффектный и противоречивый контраст в характере Иродиады: юность и невинность таят в себе угрозу гибели - себе и другим. В данном случае вневременной контекст выводит сюжет за рамки библейских и исторических реалий, выдвигая на первый план ту, что станет подлинной «богиней декаданса».

«Иродиада» Г. Флобера писалась в течение 1876-1877 гг., была переведена И. с. Тургеневым и впервые опубликована в «Вестнике Европы» в 1877 г.

«Поводом к созданию новеллы «Иродиады», по свидетельству Максима Дю Кана, послужили скульптурные сцены на боковых порталах Руанского собора» [Флобер, 1947, с. 638], В то время как создавалась «Иродиада», в Салоне выставлялись картины Моро - 1876 г. Флобер упоминает об этом в письме к Тургеневу от 2 мая 76 г. [Флобер 1984, с. 173]. В целом же можно заметить, что Флобер, автор более традиционный, нежели Малларме и Моро, попадает под влияние атмосферы декаданса, то есть «опережающего» творческого метода, подобно тому, как уже в 20-м веке в России М. Кузмин в начале 20-х гг. испытал влияние В. Маяковского, В. Хлебникова и обэриутов.

Флобер придал этой новелле исторический колорит, не слишком отступая от Евангелия от Марка. При разработке характеров писатель придерживался канонической версии, добавляя те детали, которые не разрушали бы общую линию. Ирод озабочен сохранением власти, Иоанна он боится, смутно чувствуя его духовную мощь и считается с мнением народа, почитающего Иоанна (Иоаканама) как пророка. Иродиада - его жена, невероятно тщеславна, властолюбива, знает тайные слабости мужа. Любовь их прошла, и Иродиада прибегает к различным хитростям для привлечения Ирода. Она растит дочь от Филиппа в тайне от Антипы в надежде, что Саломея понравится своему отчиму. Это было нужно Иродиаде, чтобы удержать около себя Антипу, не дать ему развестись с собою — ее устраивала только роль полновластной царицы. Казнь Иоаканама совершается спонтанно. Почувствовав, что Антипа теряет голову при виде пляшущей Саломеи, она делает своей дочери знак:

«Кто-то шелкнул пальцами на трибуне. Саломея быстро взбежала туда, появилась снова - и, немного картавя, детским голоском произнесла: - Я хочу, чтобы ты дал мне на блюде голову... голову... — Она позабыла имя - но тотчас же прибавила с улыбкой: — голову Иоаканама. Тетрарх, словно раздавленный, опустился на ложе» [Флобер 1982, с. 248].

Иродиада уничтожает таким образом святого, так как он принародно порочил ее как язычницу, вышедшую замуж при живом муже, а развод как уже было сказано, пугал ее потерей положения, которого она добилась неустанными интригами. Итак, Флобер не отступает от существа библейской легенды: противоречивость Ирода Антипы сквозит уже в Евангелии, а флоберовская Иродиада не заслоняет библейскую (подробнее поданы ее отношения с мужем). Однако сам писатель признавался, что не религиозные проблемы волновали его при написании этой повести, а психологическая драма Ирода-властелина. Из письма к госпоже Роже де Женетт 19 июня 1976 г.: «История Иродиады так, как я ее понимаю, не имеет никакого отношения к религии. Меня в этой истории прельщает Ирод, его положение правителя (ведь он был настоящим префектом) и хищный образ неукротимой, коварной Иродиады, помеси Клеопатры и Ментенон. Здесь над всем господствует раса» [Флобер 1984, с. 175],

Саломея у Флобера - «орудие мести» матери. Подчеркивается ее красота, умение танцевать и бездумная детскость. Пристрастное и длинное описание внешности и танца Саломеи при всей его объективности, объясняется задачами автора - раскрыть психологическое состояние Ирода Антипы. В Евангелии она угодила и ему, и всем присутствующим танцем, - здесь показано, что она вызвала вполне определенное чувство у стареющего тетрарха, о котором в Библии, конечно, не сказано. Флобер, сохраняя в общих чертах канву библейской легенды, акцентирует власть телесной прелести. Однако он остается верен библейской трактовке. В дальнейшем греховность красоты, ее дьявольская природа, виновность невинности притягивают к себе писателей все больше и больше.

Роман Ш.-Ж. Гюисманса «Наоборот» вышел в 1884 г. Он способствовал популярности Малларме, так как в нем цитировалась «Иродиада», и «Наоборот» стал отчасти текстом-посредником. В целом книга Гюисманса заслужила славу «Евангелия от Декаданса», была известна и в Европе, и в России. Именно она, врученная лордом Генри юному Дориану Греху, отравила его душу ядом аморализма. О Саломее у Гюисманса сказано дважды - в связи с Малларме и картинами Г. Моро:

Фрагмент «Иродиады» зачаровывал иногда, словно заклинание... Эти стихи он любил, как любил все творения поэта, который в эпоху всеобщей подачи голосов, в эпоху алчности жил в стороне от литературного рынка, защищенный своим презрением от окружающей глупости, изыскивая вдали от мирской суеты удовольствия в видениях своего мозга; совершенствуясь в коварных мыслях, прививая им византийскую изощренность, закрепляя слегка намеченными выводами, едва связанными неуловимой нитью [Гюисманс 1990, с. 127-128].

Как мы видим, на первый план выдвигается изощренная литературная форма, которая становится уделом посвященных/избранных, и способность наслаждаться словом - так же, как и всем остальным, словом, как изысканным наркотиком.

Но ни св. Матфей, ни св. Марк, ни св. Лука, ни прочие евангелисты не обмолвились о безумном очаровании, острой порочности танцовщицы. Она оказывалась стертой, терялась, загадочно-изнемогающая, в далеком тумане веков, неуловимая для буквалистов и приземленных существ, доступная только душам с безуминкой, утонченным и словно ставшим ясновидящими благодаря неврозу; неподвластная изобразителям мяса, вроде Рубенса, превратившего ее во фламандскую телку; непостижимая для всех авторов, не способных передать беспокойную экзальтацию плясуньи, рафинированное величие убийцы.

В картине Гюстава Моро, пренебрегающего всеми данными Завета, дез Эссент нашел, наконец, сверхъестественную, странную Саломею своих грез. Она не была просто фигляр кой, что вырывает у старца крик желания... она становилась своего рода божеством-символом нерушимого Сладострастия, бессмертной Истории, проклятой Красотой, избранной катаlepsией, которая свела ей плоть, сделала жесткими мускулы; безразличным,

равнодушным, бесчувственным Чудовищем, отравляющим, как античная Елена, все, что приближается, все, что ее видит, все, к чему она прикасается... [там же, с. 45].

Драма О. Уайльда «Саломея» была написана в 1891 г.⁷ Знаменитая пьеса является своеобразным пиком развития традиции 19-го века: писатель изобразил свою героиню неотразимой, чарующей, своевольной красавицей - принцесса иудейская, как это сказано у Гюйсманса по поводу Саломеи у Моро, становится символом проклятой Красоты, приближаясь к которой, все гибнет.

Но у Уайльда она сама безрассудно движется к собственной смерти — в конце драмы ее убивают по приказу Ирода (чего не было ни в Евангелии, ни в апокрифах). В драме Уайльда царит наэлектризованная атмосфера страсти и смерти: Саломея влюбляется в Иоаканаана — внезапно и фатально; Ирод безответно влюблен в собственную падчерицу, зная, что никогда не будет любим ею; Нарработ (начальник стражи) сгорает от страсти к принцессе Иудейской; Паж Иродиады влюблен в Нарработа и теряет его; Иродиада видит влечение мужа к Саломее и старается помешать этому чувству - все здесь влюблены без надежды, а апофеозом фатальной страсти становится танец Саломеи.

Сила этого чувства такова, что влечение к обладанию объектом любви становится равнозначным влечению к убийству, хотя бы ценой собственной жизни. Обладать — значит убить:

«Голос Саломеи. А! Я поцеловала твои уста, Иоканаан, я поцеловала твои уста. На твоих устах был горький вкус. Они были соленые от крови? ... Но, быть может, это вкус любви. Говорят, что у любви горький вкус. Но какое это имеет значение? Какое значение! Я поцеловала твои уста, Иоканаан, я поцеловала твои уста» [Уайльд 1993, с. 335].

Святость Иоаканаана не только не заставляет принцессу благоговеть перед ним, она усиливает ее чувство, пробуждает желание обладать недоступным; религиозность чужда Саломее. Ее речи над головой Иоканаана кощунственны. Саломея влюблена в Иоаканаана - в своего двойника: он также красив, девственен и недоступен, как она. В тексте драмы внешность Саломеи и Иоканаана описана одними и теми же красками, где подчеркнуты бледность и стройность («серебро и слоновая кость»), Бердслей, иллюстрируя Уайльда, уловил и отразил это двойничество, со всей очевидностью говорящее о зыбкой границе между святостью и пороком. Сама же Саломея у Бердслея в ряде рисунков облечена в современные наряды («Туалет Саломеи») и таким образом введена в культурный контекст декаданса рубежа веков со всей очевидностью.

Уайльд, хотя и создает видимость исторической стилизации в своей пьесе, намеренно разрушает ее одной деталью - языковым несоответствием эпохе Древней Иудеи слова «паж» («паж Иродиады»), Таким образом, Уайльд, подобно Малларме, разрушает исторический контекст, чтобы приблизить Саломею к современному ему читателю.

В финале драмы Саломею убивают по приказу Ирода, который говорит, что она «совершила преступление против неизвестного Бога». А сам Ирод предчувствует собственную смерть как возмездие за многочисленные грехи, в том числе за убийство брата, бывшего мужа Иродиады, отца Саломеи (здесь Уайльд акцентирует виновность Ирода куда больше, нежели в Библии). Однако, мы не чувствуем торжества христианской идеи в финале. Все разрушающая и гибнущая Красота царит над миром.

Пьеса Уайльда стала определенным завершением темы inferнальной страсти в лице легендарной танцовщицы. Нужно заметить, что автор в своем тексте опирался на предшественников - принцесса ценит свою красоту и девственность, подобно героине Малларме (мотив нарциссизма), ее мать гордится своим происхождением и укоряет незнатностью своего мужа (это было у Флобера). Позаимствовал Уайльд и знаменитую паузу у Флобера в той сцене, где Саломея просит у ничего не подозревающего Ирода голову Иоанна в награду за свой танец. Но Уайльд усилил до невероятного предела притягательность порочной невинности героини, сходясь в этом с Г. Моро.

Наконец, в 1906 г. А. М. Ремизов пишет «О безумии Иродиадином».⁸ Нужно сказать, что к этому времени «Саломея» Уайльда была уже переведена и известна в России, автор ее стяжал лавры популярности, то же можно сказать и о живописи - Моро и Бердлее, в особенности. Ремизову, конечно, была известна литературная европейская традиция трактовки образа Саломеи, и свою Иродиаду он создавал в атмосфере ажиотажа вокруг указанных имен. Этот писатель задался целью создать «свою» Иродиаду, используя фольклорно-апокрифические памятники в духе своей концепции «народного христианства». Ремизов намеренно встал в оппозицию к уже создавшейся европейской традиции - он вернулся к религиозной идее сюжета и акцентировал эту религиозность как национальное достояние. Источники, послужившие основной ремизовского «О безумии Иродиадином», - вертепное святочное действо «Царь Ирод» и каталонская легенда об Иродиаде, которую он нашел у Веселовского [Веселовский 1883].

Ремизов в подробных комментариях, которые есть и в отдельном издании и в собрании сочинений 1910-1912 гг., указывает и описывает эти источники. Начнем с конца - с авторских комментариев:

Действующие лица: Царь Ирод и его дочь Иродиада. Царь Ирод известен один ... он и младенцев перебил, он и голову Ивану Крестителю посек, его живьем и черви съели. Иродиада не дочь Аристовула, сына Ирода Великого, не племянница Ирода Антипы, а родная дочь царя Ирода. Про Саломею ничего не говорится, наш апокриф такой не знает.

Автор декларирует свою приверженность народной традиции. Он русифицирует библейский и апокрифический сюжет —

при дворе Ирода ...все обычаи русские; не русские - иноземные вводятся для выделения Иродовой поганости - чужеземства... Иродиада - панна: и за свою красоту панна и за свою поганость <т. е. язычество>. Царевны в святцах поминаются, царевны - русские; пускай же будет панною царевна Иродиада [Ремизов 1910-1912 гг., с. 194].

Эта нарочитая манифестация национального фольклорного сознания, где все иноземное маркировалась как не-истинное и акцентировка истинности русской веры не православия, а народного двоеверия, сконструированного автором из реликтов апокрифов, мифов и обрядности), преследовала, по крайней мере, 2 цели: 1) чисто ремизовское стремление сделать невозможное - художественными средствами воссоздать облик иллюзорной «Святой Руси»; и в этом произведении, как и во многих других, Ремизов доказывал, что «виноватых нет» (и все в то же время виновны), так как мир земной создан не Богом, а Дьяволом. Иродиада, таким образом, не только орудие Дьявола, но и его жертва; 2) отмежеваться от европейской традиции Саломеи — в частности, от уайльдовской (вольно или невольно), «очиститься» от чуждых наслоений, вернуться к истокам народной легенды. Библейская версия его тоже не устраивала, так как ремизовская религиозность была весьма своеобразной, постоянно уклонялась от канона.⁴

Что касается самого текста ремизовской «Иродиады», то, хотя источники и принадлежат народной традиции, но форма — в духе того времени: это лирическая ритмизованная проза с музыкальной структурой повторных рефренов, типичное произведение в духе символизма:

Белая тополь - белая лебедь - красная панна. Стелют волной, золотые волнуются волосы - так в грозу колосятся колосья белойрой пшеницы. И стелют волной, золотые поднимаются косы. Сплетаясь вершинами, сходятся, - две высокие ветви высокой яблони. А на ветвях в бело-алых цветах горят светочи. И горят и жгучим оловом слезы капаят. А руки ее - реки текут. Из мирра - мирровые, из прозрачных вод - бело-алые. А сердце ее - криница, полная вина красного и пьяного. А в сердце ее — один — Он один ... Он один, он в пустыне оленем рыщет. ... Красна - свеча венчальная - Иродиада над головой Купалы. Она даст

Ему последнее в первый раз, первое в последний раз целование. Стучит сердце, колотится, Раскрыты губы горячие к мертвым, любимым устам. Тоска, тоска любви неутоленной, неутолимая. Стучит сердце, колотится. Отвергнутое сердце. И вдруг очервнелись мертвые, зашевелились холодные губы и, отшатнувшись от поцелуя, дыхнули испуганным дыханием пустыни. ... В вихре вихрем унесло Иродиаду [Ремизов 1910-1912, с. 29-30, 33].

Если бы Ремизов пошел прямо вслед за апокрифом, то он создал бы обычную стилизацию, где доминировала бы религиозная идея правомерности возмездия за преступление против христианской морали. Но автор создает своеобразную версию легенды: он контаминирует две сюжетные линии - апокрифическую и народного театра (вертеп), тем самым не только русифицируя сюжет, но и наделяя его функцией «вечного повторения»: он включает сюжет Иродиады в контекст Рождества и Пришествия Спасителя. Таким образом, Зло и Благо у Ремизова нераздельно слиты, его религиозная концепция откровенно дуалистична. Сама же Иродиада достойна не только проклятия, но и жалости, недаром хор (*vox populi*) восклицает, комментируя события: «Красная панна, несчастная панна, Иродиада». Ремизов делает смелый сюжетный ход, который является чисто авторским, чтобы частично оправдать свою героиню (чего нет ни в одном источнике), - Иродиада приняла крещение в Иордане от самого Предтечи (!).

Ремизов в своем «О безумии Иродиадином» создает версию промежуточную - между европейской литературной традицией и апокрифической. Если литературная традиция в трактовке этого сюжета к этому времени становится подчеркнута антирелигиозной (эстетизация Зла), а апокрифическая — религиозна, хотя и содержит «житейские» мотивировки поведения Иродиады, то Ремизов создает свой, третий вариант понимания легенды: страсть в его понимании — вечное проклятие, козни Дьявола, но человек достоин сожаления, так как обречен быть его (дьявольским) творением. И хотя у Ремизова общий пафос произведения остается религиозным, однако религиозность эта своеобразная: народные верования для автора являются уже не столько этической, сколько эстетической категорией.

Дальнейшая судьба сюжета Саломеи в русской литературе отмечена распадом его целостности. Кроме стихотворения 1913 г. Вл. Эльснера, написанного под явным влиянием О. Уайльда и О. Бердслея [Эльснер 1993], - этот текст исключительно эпигонский, встречаются упоминания Саломеи у А. Блока, В. Маяковского, А. Ахматовой¹⁰, но функционирование мотива отрубленной головы или легендарного танца становится иным чисто авторским, нежели в проанализированном корпусе текстов. Исчезает четкая оппозиция двух интерпретаций этого сюжета: 1) торжество христианской идеи (религиозная); 2) торжество эстетизированного порока (антирелигиозная). В дальнейшем этот сюжет или отдельные его мотивы станут материалом для воссоздания оригинальных авторских вариантов. Тенденция к усиленному «оплотнению» образа Саломеи, обеспечивавшего целостность сюжета, сменится тенденцией к распаду и вторичному использованию его дискретных элементов.

Литература

Библейская энциклопедия 1891 — Иллюстрированная полная популярная Библейская энциклопедия. Труд и издание архимандрита Никифора. М.: Тип. А. И. Снегиревой, 1891 (репринтное переиздание. М.: ТЕРРА, 1990).

Веселовский 1883 - *Веселовский А. Н.* Разыскания в области русского духовного стиха. VI-X. Приложение к XLV тому Записок Императорской академии наук № 1. СПб., 1883.

Волошин 1910 - *Волошин М. В.* Стихотворения 1900 - 1910 г. М., 1910.

Гейне 1900 - *Гейне Г.* Полное собрание сочинений: В 12 тт. Т.3. М.: Изд-е М.О. Вольфа, 1900.

- Гюисманс 1990— *Гюисманс Ш.-Ж.* Наоборот. Монтерлан А. де. Девушки. М.: Книжная редакция «Стиль», 1990.
- Данилевский 1988 - *Данилевский А. А.* Функция автобиографизма в III-ей редакции романа А. М. Ремизова «Пруд» // Учен. зап. Тартусс. гос. ун-та. Вып. 822. 1988.
- Добротворская 1993 — *Добротворская К.* Русские Саломеи // Театр. 1993. № 5, с. 134—142.
- Доценко 1993 - *Доценко с. Н.* Гелла - кто она? // Булгаковский сборник 1. Материалы по истории русской литературы XX века. Таллинн, 1993.
- Иосиф Флавий 1818- *Иосиф Флавий.* Древности Иудейские: В 3-х частях. СПб.: Изд-е Императорской Академии наук, 1818, с. 211.
- Малларме 1904 - Французские лирики 19 века в переводах В. Брюсова. СПб.: Пантеон, 1904.
- Матич 2004 - *Матич О.* Покровы Саломеи: эрос, смерть и история // Эротизм без берегов: Сб. статей и материалов. М.: НЛО, 2004.
- Павлова 1991 - *Павлова Т. В.* Оскар Уайльд в русской литературе (конец XIX - начало XX в.) // На рубеже XIX и XX веков. Л.: Наука, 1991.
- Ремизов 1910-1912-*Ремизов А. М.* Собрание сочинений: В 8 тт. Т. 7. М.: Шиповник, Сирин, 1910-1912.
- Силард 1996 - *Силард Л.* «Орфей растерзанный» и наследие орфизма // *Studia Slavica. Budapest.* 1996. № 41.
- Тименчик 1989 -*Тименчик Р. Д.* К описанию поэтической мифологии Ахматовой// Анна Ахматова и русская культура начала XX века. Тезисы конференции. М., 1989.
- Тырышкина 1997 — *Тырышкина Е. В.* Поэтика романа А. М. Ремизова «Крестовые сестры» (поэтика и концепция). Новосибирск: Изд-во НГПУ, 1997.
- Уайльд 1993 - *Уайльд О.* Избранные произведения: В 2 тт. Т. 1. М.: Республика, 1993.
- Флобер 1947 - *Флобер Г.* Сочинения. М.: ГИХЛ, 1947.
- Флобер 1982 - *Флобер Г.* Иродиада // Тургенев И. с. Полное собрание сочинений и писем в 30 тт. Т. 10. М.: Наука, 1982.
- Флобер 1984 - *Флобер Г.* О литературе, искусстве, писательском труде. Письма. Статьи. В 2 тт. Т. 2. М.: Художественная литература, 1984.
- Эльснер 1993- *Эльснер Вл.* Прощанье // Гаспаров М. Л.. Русские стихи 1890-х- 1925-го годов в комментариях. М.: Высшая школа, 1993.
- Mathieu 1976- *Mathieu P.-L.* Gustav Moreau. Sa vie, son oeuvre. Paris, 1976.

Примечания

¹Первоначальный вариант статьи был опубликован: Е. Тырышкина. Сюжет Саломеи — Иродиады в литературе 19— начала 20 в.// *Literatura Rosyjska. Nowe zjawiska. Reinterpretacje.* Katowice, 1995, с. 82-98.

Относительно недавно вышла статья О. Матич, где довольно подробно рассматривается функционирование этого сюжета в культуре декаданса: совмещение фигур Саломеи и Клеопатры; танец «семи покрывал» как эмблема символистского принципа «прозрачности»; в лирике Блока мотив декапитации поэта-пророка Саломеей связывается с освобождением, сублимацией репродуктивной энергии в креативную [Матич 2004].

Замечу, что последний тезис, высказанный в связи с творчеством А. Блока, выглядит спорным: «Женщина под покрывалом/вуалью <Саломея>, изображенная Блоком, освобождает поэта, удовлетворяя его кастрационную фантазию вопреки фрейдовскому видению этого архетипического мужского страха. Она освобождает его, отрубая ему голову, а не порабощает» [там же, с. 121].

Это утверждение противоречит финальным строкам стихотворения: «Все спит - дворцы, каналы, люди. Лишь призрака скользкий шаг, лишь голова на черном блюде глядит с тоской в окрестный мрак» (курсив мой — Е. Т.). Более убедительной, на мой взгляд, является трактовка этого стихотворения у Лены Силард: «...магически преобразующая сила поэта также здесь подвергается сомнению: тоска безмолвия не пробуждает европейской ночи, в которой скользят лишь призраки прошлых миров» [Силард 1996, с. 239],

²За предоставление сведений о сюжете Саломеи в живописи 19-го века выражаю благодарность Н. В. Гладких.

³Евангелие от Матфея. Глава 14, ст. 3—11.

⁴Евангелие от Марка. Глава 6, ст. 17-29.

⁵Обычно, если в художественном тексте фигурируют и мать, и дочь, то первая носит имя Иродиада, а вторая - Саломея. Если мать отсутствует, дочь названа Иродиадой, именем, уже имплицитно несущим значение греха. И хотя мать в таких текстах не является действующим лицом, ее «тень» накладывается на образ дочери, «оплотняя» его.

⁶Известен перевод М. Волошина отрывка из поэмы с. Малларме «О зеркало, холодная вода!...» [См. Волошин 1910, с. 59].

⁷«Саломея» О. Уайльда в России впервые была переведена В. и Л. Андрусон и издана в 1904 г. под редакцией и с предисловием К. Бальмонта. Впоследствии появилось еще 6 переводов. [См. Павлова 1991].

⁸Отдельное издание «О безумии Иродиадином» появилось в 1907 г. Затем - в составе собрания сочинений А. М. Ремизова 1910-1912 гг. Отдельное издание 1922 г. в отличие от предыдущих уже не содержало комментариев, которые изначально составляли единое целое с художественным текстом, и являлись продуктом своего времени. О возможном влиянии ремизовской Иродиады на булгаковскую Геллу см. [Доценко 1993].

⁹О своеобразии ремизовской религиозности см. [Данилевский 1988; Тырышкина 1997].

¹⁰О мотиве декапитации в творчестве А. Ахматовой см. [Тименчик 1989].