



А.Л. Топорков (Москва)

Повесть А.М. Ремизова
«О БЕЗУМИИ ИРОДИАДИНОМ»,
ПЬЕСА ОСКАРА УАЙЛЬДА
«САЛОМЕЯ» И «ПЕСНЬ ПЕСНЕЙ»
ЦАРЯ СОЛОМОНА

Исследование
выполнено за счет гранта
Российского научного фонда
(проект № 14-18-02709)
и в ИМЛИ РАН





В Новом Завете рассказывается, что падчерица царя Ирода по наущению своей матери плясала перед отчимом, а в награду за это попросила голову Иоанна Предтечи. Никаких личных чувств она к пророку не испытывала. А ее мать хотела избавиться от Иоанна, потому что он оскорблял ее и обвинял в прелюбодеянии, так как она вышла замуж за брата своего бывшего мужа (Мк. 6: 19–28; см. также Мф. 14: 1–11). Сам этот рассказ напоминает художественную новеллу и, вполне возможно, не является исторически достоверным, а убийство на пиру представляет собой просто литературный топос, которым воспользовался евангелист. Даже имя плясуньи не названо в Евангелии, а имя Саломеи появляется в связи с казнью некоего пророка в «Иудейской войне» Иосифа Флавия, хотя и этот текст имеет лаконичный характер и может быть истолкован по-разному.

С течением веков сюжет о Саломее оброс подробностями; плясунья получила свою биографию; в поучительных текстах она стала символом греха, невоздержанности и соблазна. Множество европейских иконописцев и художников запечатлели Саломею, пляшущую на пиру перед Иродом и его гостями или вручающую своей матери мужскую голову на блюде: Джотто (1320), Мазаччо (1426), Донателло (1427), Рогир ван дер Вейден (1446–1453), Фра Филиппо Липпи (1452–1465), Беноццо Гоццоли (1461–1462), Джованни Беллини (1464–1468), Ханс Мемлинг (1474–1479), Андреа Вероккьо (1477–1480), Сандро Боттичелли (1488), Альбрехт Дюрер (1510), Себастьяно дель Пьомбо (1510, 1511), Тициан (ок. 1515, ок. 1530), Чезаре да Сесто (1516), Андреа Соларио (1520–1524), Бернардино Луини (1527–1531), Лукас Кранах Старший (1531), Караваджо (1605), Петер Пауль Рубенс (первая половина XVII в.), Гвидо Рени (1639–1640), Рембрандт (1640), Георг Швайггер (ок. 1648), Стефан Кесслер (1660), Джованни



Баттиста Тьеполо (1732), Поль Деларош (1843), Гюстав Доре (1865), Пьер Сесиль Пюви де Шаванн (ок. 1869), Гюстав Климт (1870), Анри Реньо (1870), В. Суриков (1872), Оди-лон Редон (1893, 1910), Люсьен Леви-Дюрмэ (1896), Альфонс Муха (1897), Франц фон Штук (1906), Эмма Дессо-Гойтайн (1910) и др.¹ Художник Гюстав Моро (1826–1898) написал около 120 картин на интересующую нас тему: «Саломея» (1871), «Саломея в тюрьме» (1872), «Саломея, танцующая перед Иродом» (1874), «Видение» (1875) и др.

Саломея фигурирует в произведениях европейских писателей XIX в.: в поэме Генриха Гейне «Атта Троль» (1841), поэме в прозе Стефана Малларме «Иродиада» (начата в 1864, не завершена); новелле Гюстава Флобера «Иродиада» (1877 год; пер. на рус. И.С. Тургенева); романе Жюриса Шарля Гюисманса «Наоборот» (1884).

Саломея стала центральным персонажем оперы Жюля Массне «Иродиада» (либретто Поля Милье и Анри Гремона по мотивам новеллы Гюстава Флобера; премьера состоялась в 1881 г. в Брюсселе). Согласно сюжету оперы, танцовщица Саломея встретила Иоанна и воспылила к нему страстью; она предлагает пророку свою любовь, а тот объясняет, что отвечает ей взаимностью, однако его чувства имеют платонический характер. Ирод также влюблен в Саломею и казнит Иоанна, когда узнает, что она отвергла его ради пророка. В финале Саломея закалывается кинжалом.

В эпоху *fin de siècle* Саломея стала восприниматься как одна из трагических и необыкновенно привлекательных *femme fatale* (Decaudin 1967; Dijkstra 1986, p. 375–387; Zagona 1960; Zenkine 2001; Bernheimer 2003). Популяризации образа особенно способствовали пьеса Оскара Уайльда «Саломея» (1891, публ. на франц. 1893, на англ. 1894) и иллюстрации к ней Обри Бердслея (1893). Оскар Уайльд кардинально переосмыслил евангельский сюжет: если в Евангелии от Марка падчерица Ирода просит голову Иоанна по наущению своей матери, то в пьесе Саломея страстно влюбляется в Иоканаана и требует его казни для того, чтобы иметь воз-

1 Об образе Саломеи в изобразительном искусстве см. (Савватеева 1996; Daffner 1912; Hausmann 1973; Long 2013).

возможность поцеловать в губы его отрубленную голову. Английский драматург создал парадоксальный сюжет, в котором зло, исходящее от Саломеи, оказалось эстетически привлекательным, а злодейское убийство мотивировалось смертельной страстью героини. Центральный эпизод пьесы — танец семи покрывал — открывал перед постановщиками широкие возможности ввести в спектакль женский танец с постепенным обнажением актрисы.

В пьесе О. Уайльда существует контраст между привлекательностью Саломеи и фанатизмом и ограниченностью Иоканаана, который не сумел увидеть ее красоту. Так, Саломея говорит после казни Иоканаана:

А! Иоканаан! Иоканаан, ты был единственный человек, которого я любила. Все другие внушают мне отвращение. Но ты, ты был красив. Твое тело было подобно колонне из слоновой кости на подножии из серебра. Оно было подобно саду, полному голубей и серебряных лилий. Оно было подобно башне из серебра, украшенной щитами из слоновой кости. Ничего на свете не было белее твоего тела. Ничего на свете не было чернее твоих волос. В целом свете не было ничего краснее твоего рта. Твой голос был жертвенным сосудом, изливающим странное благоволение, и, когда я смотрела на тебя, я слышала странную музыку! А! Почему ты не смотрел на меня, Иоканаан? За твоими руками и за хулениями твоими скрыл ты лицо свое. На глаза свои ты надел повязку, как тот, кто хочет видеть своего Бога. Ну, что же, ты видел своего Бога, Иоканаан, но меня, меня ты никогда не видал. Если бы ты меня увидел, ты полюбил бы меня. Я видела тебя, Иоканаан, и я полюбила тебя! (Уайльд 2010, с. 79)².

Для осмысления пьесы О. Уайльда в России Серебряного века принципиально важна статья Н.М. Минского «Идея Саломеи», к которой мы будем неоднократно обращаться. Автор отметил в пьесе парадокс эстетизма: «Иоканаан

2 Здесь и далее цитаты из «Саломеи» О. Уайльда приводятся в переводе К.Д. Бальмонта и Е.А. Андреевой по изданию (Уайльд 2010). Курсив в цитатах всюду наш. — А.Т.

проповедует против греха и сладострастия, но Саломея не слышит проповедуемых огненных слов, а видит проповедующие красные уста. Она зажигается страстью к тому, кто отрицает страсть, хочет целовать уста, клеймящие грех поцелуев» (Минский 1908, с. 55). Кроме того, Н.М. Минский пишет о парадоксе индивидуализма: «Смысл жизни в утверждении своего желания, своего волевого “я”. Желание Саломеи — поцеловать уста Иоканаана — должно быть исполнено, и нет в мире того порога, перед которым она бы остановилась. Преступление внешнее — убийство любимого человека — ничто перед преступлением внутренним — убийством своего желания» (Минский 1908, с. 55).

Н.М. Минский склонялся к оправданию Саломеи и осуждению Иоканаана: «Он <Иоканаан> ничего не хочет видеть и поэтому проглядел душу Саломеи. Если сравнить их между собою, то нужно признать Саломею более совершенной, ближе стоящей к цели, чем Иоканаан. Она полюбила пророка, прозрела его душу, хотя бы сквозь призму телесных форм, между тем как Иоканаан вовсе не заметил стоящей перед ним родственной души, безжалостно презрел ее, грубо отринул» (Минский 1908, с. 57).

Разработка образа Саломеи в русской литературе и искусстве начала XX в. связана главным образом с рецепцией пьесы О. Уайльда и иллюстраций Обри Бердслея (см.: Рознатовская 2000)³. С 1904 по 1908 г. появилось 6 переводов «Саломеи» на русский язык, в том числе наиболее известный перевод К.Д. Бальмонта и Е.А. Андреевой (1908) (Павлова 1991, с. 102).

В первой трети XX в. Саломея фигурирует в произведениях А.А. Блока, М.А. Кузмина, Н.А. Клюева, Л.Н. Андреева, Н.Н. Евреинова, С.А. Есенина, В.В. Маяковского, В.Г. Шершеневича, Н.С. Гумилева, Г.В. Иванова, А.А. Ахматовой, О.Э. Мандельштама, А.Б. Мариенгофа и других писателей (Ромодановская 2006, с. 41–42). В последние десятилетия появилась серия работ, посвящен-

3 Этой теме была посвящена выставка «Оскар Уайльд. Обри Бердслей. Взгляд из России», которая прошла в ГМИИ им. А.С. Пушкина в 2014 г. (Аверьянова 2014).

ных осмыслению образа в литературе Серебряного века (Матич 2004; Савинков 2008; Фаустов, Савинков 2013, с. 200–222; Neginska 2013). Не предполагая делать обзор этой проблематики в целом, остановимся на одном произведении, связь которого с «Саломеей» О. Уайльда до сих пор не отмечалась.

Повесть А.М. Ремизова
«О безумии Иродиадином,
как на земле зародился вихорь»⁴ (1906)

Произведение было опубликовано впервые в книге писателя «Лимонарь сиречь: луг духовный» (1907). Повесть помещена в начале книги, в которую, кроме нее, включено еще пять текстов. Все они основаны на апокрифических и фольклорных сказаниях о событиях христианской истории и в совокупности предлагают читателю своеобразную версию народных верований, далекую от синодального христианства, а отчасти и вовсе имеющую кощунственный характер (Рыстенко 1913, с. 78–81; Козьменко 1994; Грачева 2000, с. 54–56; Zięba 1998).

Помимо текста Повести, в книге имеются обстоятельные автокомментарии Ремизова, которые по своему объему сопоставимы с самой Повестью. Комментарии включают преамбулу, в которой писатель характеризует Повесть как основу для вертепного представления, и постраничные пояснения к тексту, в которых характеризуются отдельные фольклорные образы, имена, пересказываются апокрифические сюжеты, приводятся ссылки на научную литературу, использованную автором, и на публикации фольклорных материалов.

Впоследствии Ремизов публиковал Повесть в нескольких разных редакциях и с разным графическим оформлением текста, как со своими комментариями, так и без них, в подборке с другими произведениями

4 Повесть А.М. Ремизова «О безумии Иродиадином, как на земле зародился вихорь» далее именуется сокращенно — Повесть.

и отдельным изданием. Повесть напечатана в 1910 г. в седьмом томе собрания сочинений Ремизова (Ремизов 1910, с. 23–34). В 1922 г. в Берлине вышло литографированное издание Повести под названием «Пляс Иродиады» (Ремизов 1922). Текст оформлен в виде графической прозы; шрифт и рисунки подготовлены художником Н.И. Исцеленновым (Ремизов 1922); автокомментарии Ремизова опущены.

Около 1952 г. Ремизов подготовил к печати книгу «Изборник. Цветы полевые», в которую включил «О безумии Иродиадином»; рукопись не была опубликована и в настоящее время хранится в РГАЛИ (Козьменко 1994, с. 31; прим. 11 на с. 32).

В автокомментариях Ремизов охарактеризовал свое сочинение как запись святочного действия и/или сценарий для будущих постановок этого действия:

Повесть состоит из рождественской колядки и вертепа: пляс Иродиады. В Сибири есть обычай колядовать с вертепом: сначала колядуют, потом представляют «Пляс Иродиады». Так и эта повесть. Начинается она колядкой про Рождество Христово, поклонение волхвов, избиение младенцев. Хор подхватывает колядским припевом: «Белые цветы». Затем открывается вертеп. Ряженые музыканты берутся за музыку. Иродиада пляшет. Занавес опускается. Снова выступают колядовщики: рассказывается об усекновении головы Ивана Крестителя. Хор подхватывает колядским припевом: «Белые цветы!» Занавес подымается: несут голову Ивана Крестителя. Ряженые музыканты берутся за музыку. Иродиада выкалывает Ивану Крестителю глаза и намеревается поцеловать голову. Голова оживает. Все рушится. Музыка играет. Вертепщик рассказывает злополучный исход повести Иродиадиной (Ремизов 2001, с. 36)⁵.

5 Текст Повести здесь и далее цитируется по собранию сочинений А.М. Ремизова (Ремизов 2001). В данном издании публикуется первая редакция «Лимонаря» (1907).

А.М. Ремизов подчеркивал отличия своей «вертепной» версии евангельских событий от версии канонической:

Действующие лица: Царь Ирод и дочь его Иродиада. Царь Ирод козар (жид, жидовин). Он живет на черной горе в белых теремах. Ирод — один, другого никакого Ирода не было: 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 Саломию ничего не говорится, апокриф такой не знает.

Пьют и едят в Иродовом дворце по-русскому. Обычай в корне «русские»; не русские — западные вводятся для выделения Иродовой поганости — чужеземства: присутствие, например, византийских удонош (фаллофоры), немецких «мартынов» и т. д. Иродиада — панна: и за красоту панна и за свою «поганость». Царевны в святцах поминаются, царевны — русские; пускай же будет панна — царевна (Ремизов 2001, с. 367).

В связи с тем, что Ремизов сопроводил Повесть подробным комментарием, литературоведы, как правило, шли по стопам писателя и обращались к тем источникам, которые он им подсказал. При этом исследование сводилось в основном к тому, что фрагменты Повести сравнивались с текстами ее предполагаемых источников и указывались совпадения между ними и отдельные расхождения. Поскольку Ремизов ссылался главным образом на многотомное исследование А.Н. Веселовского «Разыскания в области русского духовного стиха», литературоведы, естественно, и обращались прежде всего к этому изданию. Такой анализ Повести впервые предпринял еще А.В. Рыстенко (Рыстенко 1913, с. 71–74). В комментарии А.М. Грачевой к современному изданию Повести также указано: «Текст-источник: Веселовский. Разыскания VII (“Румынские, славянские и греческие коляды”), XVI (“Легенды об Ироде и Иродиаде и их славянские отражения”))» (Ремизов 2001, с. 667). И комментарий Реми-

зова, и дополнительные комментарии А.М. Грачевой не оставляют сомнения в том, что писатель внимательно прочитал указанные работы А.Н. Веселовского (а возможно и какие-то другие) и творчески переработал фрагменты его текста, превратив их в художественную прозу.

В своей монографии «Алексей Ремизов и древнерусская культура» А.М. Грачева отмечает: «Ремизовская интерпретация сюжета о любви Иродиады к Иоанну Крестителю, кровавой плате за ее танец (голове Иоанна) и предначертанном ей проклятии (вечно плясать) независима от популярной в модернистской среде драмы О. Уайльда “Саломея”, а также, видимо, от “Иродиады” Г. Флобера. Все исходные сюжетно-тематические мотивы писатель почерпнул у Веселовского...» (Грачева 2001, с. 55).

Нужно согласиться с А.М. Грачевой, что Ремизов мог почерпнуть все «исходные сюжетно-тематические мотивы» Повести у Веселовского, однако трудно себе представить, что писатель не был знаком с драмой О. Уайльда, чрезвычайно популярной в России в начале XX в.

«О БЕЗУМИИ ИРОДИАДИНОМ» А.М. РЕМИЗОВА И «САЛОМЕЯ» ОСКАРА УАЙЛЬДА

В Повести Ремизова эпизод об Иродиаде включает ряд мотивов, имеющих параллели в «Саломее» О. Уайльда. Сходство сюжетов этих произведений очевидно: в обоих случаях Саломея / Иродиада влюблена в Иоканаана / Ивана Крестителя, отвергнута им, танцует перед Иродом, требует его голову на серебряном блюде и целует ее в губы. Понятно, что, кроме общей сюжетной основы, в названных текстах есть и множество различий, однако мы в данном случае сосредоточимся на сходствах.

Оба писателя изобразили состояние смертельно влюбленной девушки, настойчиво ищущей взаимности у мужчины, который ее отвергает. Уайльд вкладывает в уста Саломеи бесстыдные и яростные признания в любви к Иоканаану; у Ремизова Иродиада ничего не

говорит, однако авторский дискурс о ней ведется как бы от лица влюбленного в нее человека. При этом и Уайльд, и Ремизов активно используют метафорику «Песни песней» как единственной библейской книги, посвященной любовной страсти.

В «Песни песней» героиня откровенно признается мужчине в страстной любви и воспекает его красоту, тело, волосы и губы. В таких же словах и мужчина обращается к своей любимой, называя ее своей сестрой и невестой. Реплики жениха и невесты чередуются друг с другом, так что в целом книга представляет собой как бы взволнованный диалог любовников. «Песнь песней» наполнена метафорами любви, такими как вино и винопитие, виноградник и сбор винограда, мед и сладость его вкушения, растения и их благоухание и т. д.

О. Уайльд воспользовался книгой царя Соломона, сочиняя монологи Саломеи. Она признается в своей страсти Иоканаану, однако в ответ получает одни поношения. Как и в «Песни песней», героиня Уайльда воспекает по отдельности тело возлюбленного, его волосы и рот, подбирая для них многочисленные поэтические метафоры.

Центральной темой пьесы Уайльда становится единство любви и смерти, Эроса и Танатоса. Саломея требует смерти своего возлюбленного, чтобы иметь возможность поцеловать его в губы. Ее последний монолог также соткан из библейских цитат, например:

Ни реки, ни великие воды не погасят моей страсти. <...> Целомудренна я была, ты зажег огонь в моих жилах... А! А! Почему ты не посмотрел на меня, Иоканаан? Если бы ты посмотрел, ты полюбил бы меня. Я знаю, ты полюбил бы меня, потому что тайна любви больше, чем тайна смерти (Уайльд 2010, с. 79).

См. в «Песни песней»:

Положи меня, как печать, на сердце твое, как перстень, на руку твою: ибо крепка, как смерть, любовь; люта, как преисподняя, ревность; стрелы ее — стрелы

огненные; она пламень весьма сильный. Большие воды не могут потушить любви, и реки не зальют ее (Песнь 6: 6-7)⁶.

В пьесе О. Уайльда царица, охваченная страстью к Иоканаану, вызывает двойственное отношение: ее жестокость хотя бы отчасти искупается ее красотой и силой чувства. В пьесе есть и намек на возможное обращение Саломеи в христианство:

Саломея. Говори еще. Говори еще, Иоканаан, и скажи мне, что мне делать.

Иоканаан. Не приближайся ко мне, дочь Содома, закрой лучше покрывалом твое лицо, посыпь главу твою пеплом и беги в пустыню искать Сына Человеческого.

Саломея. Кто это Сын Человеческий? Он так же красив, как ты, Иоканаан? (Уайльд 2010, с. 34, 37).

Здесь намечается принципиально важный мотив: Саломея могла бы полюбить Христа за его божественную красоту так же, как она полюбила Иоканаана, если бы последний «увидел» ее и вместо обличений дал бы ей свое наставление. Н.М. Минский приводит мнение некоей русской актрисы о том, что «Саломея уверовала во Христа, который открылся ей в проповеди Иоканаана» (Минский 1908, с. 56). В статье Н.М. Минского «Идея Саломеи» интерпретация пьесы основана на этой идее:

На языке Саломеи вопрос о красоте Христа равносильно был вопросу о его божественности, и в ту минуту Саломея без сомнения готова была уверовать во Христа и пойти за Иоканааном. Но слепой пророк не увидел этого. Безжалостно замахнулся он на доверчиво приблизившуюся к нему душу, отринул и тем умертвил ее (Минский 1908, с. 58).

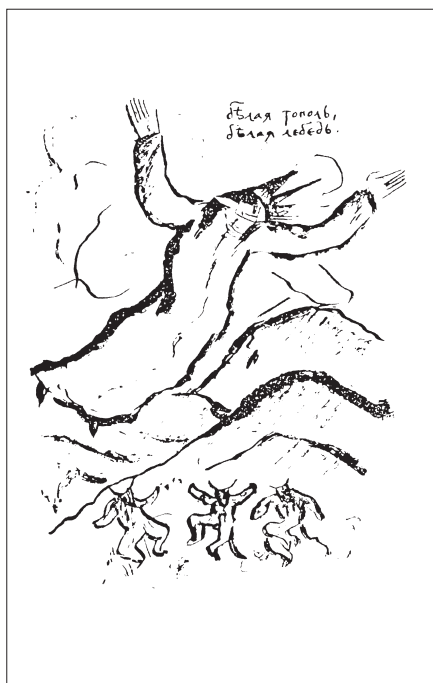
6 «Песнь песней» здесь и далее цитируется в русском переводе по изданию Российского библейского общества (Библия 2008).

В Повести Ремизова эта линия получает свое развитие: Иродиада крестилась от Ивана Крестителя в Иордане и именно там увидела и полюбила его.

В конце Повести Иродиаду уносит вихрь, причем в этом видится не только возмездие за греховный поступок: в торжествующей стихии вихря, несомненно, заложено творческое, динамическое начало. Хотя Иродиада именуется «проклятой плясавицей», она остается все же и «красной панной» и «белой тополью», и «белой лебедью». На рисунках художника Н.И. Исцеленнова в издании 1922 г. пляшущая Иродиада выглядит одинаково и до того, как ее подхватил и понес ветер, и после этого, хотя во втором случае она приобретает гигантские размеры (илл. 1, 2).



Илл. 1. Н.И. Исцеленнов. <Пляшущая Иродиада>. Илл. к кн.: А. Ремизов. Пляс Иродиады / Шрифт и рисунки Н. Исцеленнова. Берлин, 1922. С. 33.



Илл. 2. Н.И. Исцеленнов. <Иродиада летит над землей>. Илл. к кн.: А. Ремизов. Пляс Иродиады / Шрифт и рисунки Н. Исцеленнова. Берлин, 1922. С. 60.



Илл. 3. Обри Бердслей. «Кульминация».
Илл. к пьесе О. Уайльда «Саломея». 1894.

И в произведениях Ремизова и Уайльда, и в рисунках О. Бердслея кульминация действия — эпизод, в котором Саломея / Иродиада целует в губы голову, отрубленную у пророка (илл. 3). В обоих текстах этот поцелуй описывается с точки зрения самой Саломеи / Иродиады, для которой поцелуй Иоканаана / Ивана Крестителя становится воплощением страстной мечты. Одновременно (как можно предполагать) у читателя / зрителя этот акт посмертного поцелуя может вызвать возмущение и даже омерзение.

В пьесе Уайльда зритель узнает о событии из слов самой Саломеи:

Саломея. <...> А, ты не хотел мне дать поцеловать твой рот, Иоканаан. Хорошо, теперь я поцелую его. Я укушу его зубами своими, как кусают зрелый плод. Да, я поцелую твой рот, Иоканаан. Не говорила ли я тебе? Ведь говорила? Так вот! Я поцелую его теперь (Уайльд 2010, с. 76).

Голос Саломеи. А! Я поцеловала твой рот, Иоканаан, я поцеловала твой рот. На твоих губах был острый вкус. Был это вкус крови?.. Может быть, это вкус любви. Говорят, у любви острый вкус. Но все равно. Все равно. Я поцеловала твой рот, Иоканаан, я поцеловала твой рот (Уайльд 2010, с. 80).

Создателям театральных постановок предоставляется широкое поле возможностей: как именно передать на сцене этот поцелуй или не передавать его вовсе.

В Повести Ремизова поцелуй Иродиады описан в авторском повествовании, однако ее состояние передается как бы «изнутри»:

Она даст Ему последнее в первый раз; первое в последний раз — целование.

Стучит сердце, колотится.

Раскрыты губы к мертвым, горячие — к любимым устам, — тоска, тоска любви неутоленной, неутолимой —

Стучит сердце, колотится.

Отвергнутое сердце.

И очервнелись мертвые, зашевелились холодные губы и вдруг, отшатнувшись от поцелуя, дыхнули испуганным дыханием пустыни — (Ремизов 2001, с. 11).

Ремизов уподобляет поцелуй Саломеи поцелую, который дают умершему при последнем прощании с ним, и одновременно показывает, что это прощальное целование не в силах утолить тоску Саломеи.

Еще одна параллель между Уайльдом и Ремизовым связана с образом луны. В пьесе Уайльда разные персонажи разглядывают луну и каждый видит в ней то, чем полно его воображение, например, молодой сириец, влюбленный в Саломею, видит на луне ее изображение:

Молодой сириец. Очень странный вид у нее <у луны>. Она похожа на маленькую царевну в желтом покрывале, ноги которой из серебра. Она похожа на царевну, у которой ноги, как две белые голубки. Можно подумать — она танцует (Уайльд 2010, с. 11).

Царевна видит в луне девственницу, каковой она и сама является:

Саломея. Как хорошо смотреть на луну. Она похожа на маленькую монету. Она совсем как маленький серебряный цветок. Она холодная и целомудренная, луна... О, наверное, она девственница. У нее красота девственности... Да, она девственница. Она никогда

не была осквернена. Она никогда не отдавалась людям, как другие богини (Уайльд 2010, с. 24).

В Повести Ремизова луна появляется только в одном эпизоде: на ней прядет свою пряжу Магдалина, к которой залетает тихий ангел и сообщает о скорой смерти Иродиады:

В прогалинах белой порошицы в ночи показалась луна.

В зеленых долинах на круторогой Магдалина прядет свою пряжу — осеннюю паутину — Богородичны нити.

Тихий ангел из терема залетел на луну к Магдалине.
— О чем ты плачешь, тихий ангел?

— Как мне не плакать, — говорит тихий ангел, — моя панна Иродиада свои дни считает (Ремизов 2001, с. 10).

«Осенняя паутина» в повести Ремизова напоминает, как в пьесе Уайльда Ирод описывает одну из своих драгоценностей, которую он предлагает Саломее:

У меня есть ожерелье из четырех рядов жемчуга. Можно подумать, что это луны, нанизанные на серебряные лучи. Можно подумать, пятьдесят лун, увлеченных в золотую сеть (Уайльд 2010, с. 72).

В пьесе Уайльда Саломея желает видеть голову Иоканаана на серебряном блюде:

Саломея (опускаясь на колени). Я хочу, чтобы мне сейчас же принесли *на серебряном блюде*... (I would that they presently bring me in a silver charger...)

Ирод (смеясь). *На серебряном блюде?* Ну да, конечно, *на серебряном блюде*. Она очаровательна, не правда ли? Что ты хочешь чтобы тебе принесли *на серебряном блюде*, дорогая и прекрасная Саломея, ты, которая прекраснее всех девушек Иудеи? Что ты хочешь, чтобы тебе принесли *на серебряном блюде*? Скажи мне. Что бы это ни было,

тебе это дадут. Мои сокровища принадлежат тебе. Что же это такое, Саломея?

Саломея (вставая). Голову Иоканаана (Уайльд 2010, с. 68).

Эпитет «серебряный» (silver) появляется здесь не случайно и имеет символическое значение; см., например, слова Иоканаана: «Не настал еще день того, кто умрет в серебряной одежде» (The day of him who shall die in a robe of silver has not yet come) (Уайльд 2010, с. 37). Эта важная деталь повторяется и у Ремизова:

На серебряном блюде, полотенцем окрытая, с тяжелой золотой царской вышивкой, голова Ивана Крестителя (Ремизов 2001, с. 10).

Повесть А.М. Ремизова и «Песнь песней» Соломона

Фрагменты Повести, посвященные Иродиаде, наполнены образами «Песни песней», например:

Белая тополь, белая лебедь, красная панна.

Он один, Он в пустыне, Он в пустыне оленем рыщет.

А руки ее — реки текут. Из мира — мировые, из прозрачных вод — бело-алые.

А сердце ее — криница, полная вина красного и пьяного (Ремизов 2001, с. 8).

Сравнение девушки с деревом напоминает библейские образы, хотя в соответствии с флорой Израиля в «Песни песней» фигурирует пальма, а не тополь: «Этот стан твой похож на пальму, и груди твои на виноградные кисти» (Песнь 7, с. 8). Сравнение возлюбленного с оленем еще дважды повторяется в Повести:

Он не рыщет в пустыне сивым оленем, не крестит в реке во Иордане (Ремизов 2001, с. 10);

И красная из проколотых *оленьих глаз* по белому кровь потекла и не канет, течет ей на белую грудь прямо в сердце, в ее сердце, — ее сердце — криница, не вином — огнем напоена (Ремизов 2001, с. 10).

Подобное сравнение трижды встречается в «Песни песней»:

Голос возлюбленного моего! вот, он идет, скачет по горам, прыгает по холмам. Друг мой похож на серну или на *молодого оленя*. Вот, он стоит у нас за стеною, заглядывает в окно, мелькает сквозь решетку (Песнь 2: 8–9);

Доколе день дышит прохладою, и убегают тени, возвратись, будь подобен серне или *молодому оленю* на расселинах гор (Песнь 2: 17);

Беги, возлюбленный мой; будь подобен серне или *молодому оленю* на горах бальзамических! (Песнь 8: 14).

Имеет параллель в Библии и образ мировых рук: «Я встала, чтобы отпереть возлюбленному моему, и с *рук моих капала мирра, и с перстов моих мирра капала* на ручки замка» (Песнь 5: 5).

Образ криницы, полной красного вина, отсылает к метафорам вина и питья как удовлетворения любовного чувства, столь характерным для «Песни песней»:

Да лобзает он меня лобзанием уст своих! Ибо *ласки твои лучше вина*. <...>

Влеку меня, мы побежим за тобою; — царь ввел меня в чертоги свои, — будем восхищаться и радоваться тобою, превозносить *ласки твои больше, нежели вино*; достойно любят тебя! (Песнь 1: 1, 3);

Подкрепите меня вином, освежите меня яблоками, ибо я изнемогаю от любви (Песнь 2: 4);

О, как любезны ласки твои, сестра моя, невеста! о, как много *ласки твои лучше вина*, и благовоние мастей твоих лучше всех ароматов! Сотовый мед каплет из уст твоих, невеста; мед и молоко под языком твоим, и бла-

гоухание одежды твоей подобно благоуханию Ливана! Запертый сад — сестра моя, невеста, заключенный колодезь, запечатанный источник <...> садовый источник - колодезь живых вод и потоки с Ливана (Песнь 4: 12, 15);

...уста твои - как отличное вино. Оно течет прямо к другу моему, услаждает уста утомленных (Песнь 7: 10);

Повела бы я тебя, привела бы тебя в дом матери моей. Ты учил бы меня, а я пошла бы тебя ароматным вином, соком гранатовых яблоков моих (Песнь 8: 2).

Состояние Иродиады описывается с помощью образа за любовного огня: «Прожорливо пламя — огонь желаний, тоска — тоска любви неутоленной, неутолимой жжет...» (Ремизов 2001, с. 9). Метафора любовного огня имеет универсальный характер; встречается она и в «Песни песней»: «...люта, как преисподняя, ревность; стрелы ее — стрелы огненные; она пламень весьма сильный» (Песнь 8: 6).

Вслед за создателем «Песни песней» и О. Уайльдом Ремизов воспеваает волосы своей героини:

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 и дивной яблони (Ремизов 2001, с. 8).

В «Песни песней» невеста воспеваает золотую голову и кудри своего жениха: «Возлюбленный мой бел и румян, лучше десяти тысяч других: голова его — чистое золото; кудри его волнистые, черные, как ворон...» (Песнь 5: 10–11); см. также: (Песнь 4: 1, 3; 5: 2; 6: 6; 7: 6). Сравнение девичьих кос с ветвями чудесной яблони напоминает об особой отмеченности яблони в «Песни песней»:

Что яблоня между лесными деревьями, то возлюбленный мой между юношами. В тени ее люблю я сидеть, и плоды ее сладки для гортани моей (Песнь 2: 3);

Под яблоней разбудила я тебя: там родила тебя мать твоя, там родила тебя родительница твоя (Песнь 8: 5).

Примеры того, как, говоря об Иродиаде, Ремизов использует образы «Песни песней», можно умножить, однако и сказанного достаточно для того, чтобы сделать некоторые выводы.

Можно предположить, что Ремизов не случайно выбрал из работ А.Н. Веселовского именно ту версию сюжета о Саломее, которую использовал в своей знаменитой пьесе О. Уайльд. С пьесой английского драматурга перекликается не только событийная линия Повести, но и некоторые детали (луна, серебряное блюдо). И в Повести Ремизова, и в пьесе О. Уайльда фрагменты, связанные с образом Саломеи / Иродиады, насыщены цитатами из библейской «Песни песней». Версия, которую воплотил Ремизов, параллельна версии О. Уайльда и может быть рассмотрена как своеобразная пародия на нее. Вслед за своим английским предшественником Ремизов использовал «Песнь песней» как источник поэтических образов, воспевающих красоту его героини.

Автокомментарии Ремизова оказываются вовсе не полными и тем более не исчерпывающими: указывая одни источники, он не считал нужным открывать другие. Писатель направлял читателей по определенному пути, подсказывая им, как следует воспринимать его текст.

Любопытно, что значительный цитатный пласт, входящий к «Песни песней», до сих пор не отмечался исследователями творчества Ремизова. Возможно, дело в том, что собственные «подсказки» Ремизова, которые открывают читателю глаза на одни источники, создают в то же время своеобразный ослепляющий фильтр, который мешает увидеть другие. Не исключено, что последующие исследования «Лимонаря» и других книг Ремизова выявят новые, не замеченные ранее цитатные пласты.

ЛИТЕРАТУРА

- Аверьянова 2014 — *Оскар Уайльд*. Обри Бердслей. Взгляд из России: Каталог / Авторы текстов О. Аверьянова и др. М., 2014.
- Библия 2008 — Библия: Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета / В русском переводе с параллельными местами и приложениями. М., 2008.
- Грачева 2000 — *Грачева А.М.* Алексей Ремизов и древнерусская культура. СПб., 2000.
- Козьменко 1994 — *Козьменко М.В.* «Лимонарь» как опыт реконструкции русской народной веры // Алексей Ремизов: Исслед. и материалы. СПб., 1994. С. 26–32.
- Матич 2004 — *Матич О.* Покровы Саломеи: эрос, смерть и история // Эротизм без берегов: Сб. статей и материалов / Сост. М.М. Павлова. М., 2004. С. 90–121.
- Минский 1908 — *Минский Н.* Идея Саломеи // Золотое руно. 1908. № 6. С. 55–58.
- Павлова 1991 — *Павлова Т.В.* Оскар Уайльд в русской литературе (конец XIX — начало XX в.) // На рубеже XIX и XX веков: Из истории международных связей русской литературы: Сб. науч. тр. Л., 1991. С. 77–128.
- Ремизов 1907 — *Ремизов А.М.* Лимонарь сиречь: луг духовный. СПб., 1907.
- Ремизов 1910–1912/7 — *Ремизов А.М.* Соч. в 8 т. СПб., 1910–1912. Т. 7.
- Ремизов 1922 — *Ремизов А.* Пляс Иродиады / Шрифт и рисунки Н. Исцеленнова. Берлин, 1922 (репринт: Antiquary, Orange, Conn. USA — Dusseldorf, West Germany, 1986).
- Ремизов 2001 — *Ремизов А.М.* Собр. соч. М., 2001. Т. 6. Лимонарь / Отв. ред А.М. Грачева.
- Рознатовская 2000 — *Оскар Уайльд в России: Библиографический указатель. 1892–2000; Литературные приложения: Переводы из Оскара Уайльда / Сост. и вступ. ст. Ю. А. Рознатовской.* М., 2000.
- Ромодановская 2006 — *Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы: Экспериментальное издание / Отв. ред. Е.К. Ромодановская.* 2-е изд., стереотип. Новосибирск, 2006. Вып. 1.
- Рыстенко 1913 — *Рыстенко А. В.* Заметки о сочинениях Алексея Ремизова. Одесса, 1913.
- Савватеева 1996 — *Савватеева И.В.* Образ Саломеи в изобразительном искусстве. АҚД. М., 1996.
- Савинков 2008 — *Савинков С.В.* Проблема женщины в русской культуре и литературе начала XX века: Лилит — Саломея — Ева // *Nová rusistika.* 2008. Ročn. 1. № 2. S. 35–50.

- Уайльд 2010 — Уайльд О. Саломея / Иллюстрации Обри Бердслея [Пер. К. Бальмонта и Е. Андреевой]. М., 2010.
- Фаустов, Савинков 2013 — Фаустов А.А., Савинков С.В. Игры воображения. Историческая семантика характера в русской литературе. Воронеж, 2013.
- Bernheimer 2003 — *Bernheimer Ch.* Vision of Salome // *Decadent Subjects: The Idea of Decadance in Art, Literature, Philosophy and Culture of the Fin de siècle in Europe*. Baltimore, 2003. P. 104–138.
- Daffner 1912 — *Daffner H.* Salome, Ihre Gestalt in Geschichte, Dichtung, bildender Kunst und Musik. München, 1912.
- Decaudin 1967 — *Decaudin M.* Un mythe fin-de-siècle: Salomè // *Comparative Literature Studies*. 1967. № 1–2. P. 109–117.
- Dijkstra 1986 — *Dijkstra B.* Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in fin-de-siècle culture. New York; Oxford, 1986.
- Hausamann 1973 — *Hausamann T.* Die tanzende Salome in der Kunst von der christlichen Früzeit bis um 1500: Ikonographische Studien, Dissertation. Zürich, 1973.
- Long 2013 — *Long J. C.* Dangerous Women: Observations on the Feast of Herod in Florentine Art of the Early Renaissance // *Renaissance Quarterly*. 2013. Vol. 66. № 4 (Winter). P. 1153–1205.
- Neginsky 2013 — *Neginsky R.* Salome: The Image of a Woman Who Never Was; Salome: Nymph, Seducer, Destroyer. Cambridge Scholars Publishing, 2013.
- Zagona 1960 — *Zagona H.G.* The Legend of Salome and the Principle of the Art for Art's Sake. Genève, 1960.
- Zenkine 2001 — *Zenkine S.* Le mythe decadent et la narrativité // *Mythes de la décadence / Sous la direction d'Alain Montandon*. Clermont; Ferrand, 2001. P. 11–22.
- Zięba 1998 — *Zięba G.* Motywy biblijne i tradycja przedstawień heroicznych w opowiadaniu Aleksego Riemizowa «O szaleństwie Herodiady» oraz w sztuce Michała Kuzmina «Boże Narodzenie» // *Biblia w literaturze i folklorze narodów wschodniosłowiańskich / Red. R. Łużny, D. Piwowarska*. Kraków, 1998. S. 335–334.

Повесть А.М. Ремизова «О безумии Иродиадином»,
пьеса Оскара Уайльда «Саломея» и «Песнь песней»
царя Соломона

В своей Повести «О безумии Иродиадином, как на земле зародился вихорь» (1906) А.М. Ремизов использовал неканоническую версию сюжета о Саломее / Иродиаде, согласно которой падчерица царя Ирода влюбилась в Иоканаана / Иоанна Предтечу и потребовала подать его голову, чтобы поцеловать ее в губы. Версия Ремизова напоминает сюжет пьесы О. Уайльда «Саломея», популярной в России начала XX в., и может быть рассмотрена как своеобразная пародия на нее. Вслед за О. Уайльдом Ремизов использовал библейскую «Песнь песней» как источник поэтических образов.

Ключевые слова: Алексей Ремизов, Оскар Уайльд, «Песнь песней», Саломея, Ирод, Иродиада, Иоанн Предтеча, пародия, кощунство.

A.M. Remizov's Novel «About the Madness of Herodias»,
Oscar Wilde's Play «Salome» and «The Song of Songs»
of King Solomon

In his novel «About the madness of Herodias, how whirlwind originated on earth» (1906), A.M. Remizov used a non-canonical version of the story of Salome / Herodias, according to which the stepdaughter of King Herod fell in love with Yochanan / John the Baptist, whom she requested to bow his head and kiss her on the lips. Remizov's version resembles the plot of the Oscar Wilde's play «Salome», popular in Russia at the beginning of the XXth century, and can be considered as a kind of parody of it. After O. Wilde, Remizov used the biblical «The song of songs» as a source of poetic images.

Keywords: Alexei Remizov, Oscar Wilde, «The song of songs», Salome, Herod, Herodias, John the Baptist, parody, blasphemy.