

STUDI SLAVI
Istituto di Lingua e Letteratura russa
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PISA
N° 4

М.Л. ГАСПАРОВ

АНТИЧНОСТЬ
В РУССКОЙ ПОЭЗИИ
НАЧАЛА XX ВЕКА

ESIG
1995

STUDI SLAVI

**Università degli Studi di Pisa
Istituto di Lingua e Letteratura russa
Istituto di Filologia Slava
N° 4**

**Collana di studi e strumenti didattici diretta da
Giuseppe Dell'Agata, Stefano Garzonio, Jaroslava Maruřková**

М. Л. ГАСПАРОВ

АНТИЧНОСТЬ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ НАЧАЛА XX ВЕКА

Предисловие Стефано Гардзонио

**ECIG
1995**

STUDI SLAVI, n°4.

M.L. Gasparov, *Antičnosť v rusškoj poèzii XX veka*. Prefazione di S. Garzonio, ECIG, Genova - Pisa 1995.

© M.L. Gasparov

© Prefazione. S. Garzonio, 1995

© Istituto di Lingua e Letteratura russa, Pisa, 1995

Preparazione del testo di Nikolai Mikhailov

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ (С. Гардзонио)	5
М.Л. Гаспаров АНТИЧНОСТЬ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ НАЧАЛА XX ВЕКА	
I. В. Брюсов – Н. Гумилев – Вяч. Иванов	8
II. О. Мандельштам: "За то, что я руки твои..." – стихотворение с отброшенным ключом	58

ПРЕДИСЛОВИЕ

Изучение культурных ориентаций русской поэтической традиции, ее цитатности, ее генетических связей и / или типологической сопоставимости с другими национальными европейскими традициями, всегда раскрывает некоторую прямую и / или косвенную зависимость от двух основных культурных пластов нашей европейской цивилизации, библейско-христианского и античного.

Данное обстоятельство, хорошо известное специалистам, ощущается и иностранными студентами-филологами на разных уровнях языкового и историко-литературного обучения. Однако желание углубить свое "филологическое", "историко-литературное", "культурное" понимание поэтического текста, не учитывая субъективных препятствий, часто наталкивается на явно объективные трудности как теоретического, так и методологического порядка. В частности, как мне кажется, ощущается нехватка специальной научно-педагогической литературы, которая должна была бы помогать молодому поколению в его первых шагах по многостороннему толкованию поэтического текста на всех его формальных и смыслообразующих уровнях.

Античности и комплексу ее композиционных и содержательных элементов в русской литературе, вопросу их формальных и функциональных модификаций, как в восприятии поэтов-творцов, так и читателей разных эпох, как мне кажется, посвящено, не учитывая конечно большого количества научных статей, не так много обобщающих трудов, да и те вряд ли адресованы начинающим филологам.

Учитывая все сказанное, с большой радостью надо приветствовать публикующийся здесь труд выдающегося ученого, античника, стиховеда и филолога-русиста, Михаила Леоновича Гаспарова, который в связи с прочитанным в нашем Пизанском университете спецкурсом по теме *Античность в русской поэзии начала XX века* (май 1994 года), любезно предоставил нашему Институту русского языка и литературы переработанный и обогащенный текст своих лекций.

В частности, работа М.Л.Гаспарова сосредотачивается на творчестве таких поэтов, как Брюсов, Вяч. Иванов, Гумилев, Мандельштам, чье личное, разностороннее восприятие античности оказывается отдельным типологизирующим звеном для всей последующей русской поэтической традиции. С этой точки зрения разные анализы, предложенные здесь, предоставят методологическую основу для комплексного типологического и исторического изучения вопроса в его полном объеме.

Выбранные примеры, приведенные материалы показывают сложное и противоречивое (чаще всего не эрудированное, а творческое) отношение к античному наследию, как непосредственное, так и обусловленное образцами "русской Греции и русского Рима", т.е. влиянием уже существующей ориентации на античную культуру в диахронической перемене ее восприятия и истолкований.

Труд Михаила Леоновича Гаспарова в своих главных ориентирах относится к жанру университетского пособия, но строится он как сборник целостных, системных анализов отдельных поэтических текстов по примеру уже утвердившейся научной традиции. В отдельных главах развивается

классический метод анализа и комментирования текста с выявлением разных подтекстовых и интертекстуальных соотношений. Ясный и простой язык, логическое развертывание исследования, далеко от всякой попытки модернизировать или перетолковать интерпретацию путем произвольных операций, позволит начинающим филологам-русистам ознакомиться со сложным, но очаровательным миром русской поэзии "серебряного века", и перед читателем откроется впечатляющая картина разных, зачастую оригинальных интерпретаций античных мифов и текстов, литературных нововведений и экспериментов.

Каждому анализируемому поэту и стихотворению посвящена отдельная глава. Не все анализы текстов публикуются здесь впервые. В частности, глава о Мандельштаме – это новый, переработанный вариант уже опубликованной в малодоступном сборнике статьи (Таллин, 1986).

В заключение хочется выразить искреннюю "трехкратную" благодарность проф. Гаспарову: за интереснейший курс прочитанных лекций, который буквально околдовал студенческую аудиторию, за огромную работу по подготовке и редактированию данного печатного труда и, наконец, за ту истинную, требовательную и бескорыстную любовь к науке, которую он навевает своими советами, указаниями, помощью всем, кто имеет счастливую возможность с ним общаться.

Стефано Гардзонио

М.Л. ГАСПАРОВ

АНТИЧНОСТЬ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ
НАЧАЛА XX ВЕКА

И. В. Брюсов – Н. Гумилев – Вяч. Иванов*

Эта тема может рассматриваться с разных сторон, в зависимости от этого в центр внимания выдвигаются разные фигуры. Наш подход будет с точки зрения риторики; наша задача – проследить риторическое развертывание и украшение античной темы в русской поэзии начала XX века. Именно с точки зрения риторики, а не философии: эти два подхода спорили между собой еще с античных времен. Если бы наш подход был с точки зрения философии, прослеживал бы традицию античной мысли, а не слова, то главной фигурой этих лекций, несомненно, был бы В. Иванов, и тогда, наверное, этот курс лучше читал бы кто-нибудь другой. Но если наш подход – от поэтики и риторики, от традиции античного Слова и Образа, то главной фигурой оказывается не он, а В. Брюсов, поэт более поверхностный и оттого более влиятельный.

Поэтому наш материал начнется и кончится Брюсовым: от ранней его манеры, всеми подхваченной, к поздней не подхваченной никем, но гораздо более сложной и интересной. Для сравнения и оттенения мы возьмем упрощенный подход к

* Лекция, прочитанная в Университете г. Пизы в мае 1994 года.

античному материалу на примере Гумилева, и усложненный подход на примере В. Иванова. Мы постараемся внимательно прочесть несколько стихотворений, чтобы понять, как они построены и какую роль в них играют античные образы и мотивы – как они отмечают завязку, кульминацию, развязку стихотворения, и какой они требуют подготовки от читателей для понимания стихотворения.

Я сказал: "Античные образы и мотивы". А только готовя этот курс, я удивился, как условны эти АНТИЧНЫЕ, т. е. ИСТОРИЧЕСКИЕ и МИФЛОГИЧЕСКИЕ образы, как небрежны писатели с историческими фактами. (Таков даже Брюсов, считавшийся педантом). Преимущественно поэты используют не историю, а мифы; а из истории – те образы, которые уже успели стать если не мифами, то легендами: Александра Македонского как тип героя или Каракалла как тип злодея. Перед нами поэтика готовых образных знаков, все равно как в классицистической аллегорике XVI-XVIII веков. Считается, что романтизм и постромантизм порвали с риторикой и перешли от обобщенной к индивидуальной трактовке всего на свете – это не так, просто романтизм сменил один набор риторических образов на другой. Античность в XIX веке в значительной части была достоянием массовой культуры, а массовая культура – это монтаж стереотипов, штампов, клише. И поэты, желая как-никак общаться с читателями, не могли этого не учитывать. Когда я читал этот курс в полном объеме, то я начинал и кончал его разбором текстов пародических: сценкой Козьмы Пруткова (1860-е гг.) *Спор древних греческих философов об изящном* и шуточной *Всемирной историей* в изложении журнала "Сатирикон"

(1910-е гг.). И потом оказывалось, что вполне серьезные поэты, например, Гумилев, очень недалеко уходят от пародируемых стереотипов – от этой "голливудской античности".

Как складывались эти стереотипы античности? Знакомство с античностью в России, как и везде шло двумя путями: через гимназическое образование и через чтение античных авторов в русских переводах. И тот и другой путь работал плохо. Изучение античных языков и литературы в гимназиях России имело сложную судьбу. Его ввели в начале XIX века; потом при николаевской реакции отменили как республиканский соблазн; потом в эпоху реформ ввели опять, сосредоточившись не на литературе, а на языке, видя в нем успокаивающее и дисциплинирующее средство ("... греческий язык важен для образования, потому что богат тонкостями сослагательного наклонения"). Латинист стал типом мракобеса (обскуранта), – вспомним чеховского *Человека в футляре*. После 1900 и 1905 гг. программа была переработана, в ней стало меньше грамматики, больше культуры, и к 1914 г. русская гимназия стояла уже на высоком европейском уровне, – но сами-то русские символисты и их читатели учились еще по старой программе, и учились плохо: В. Брюсов публично признавался, что знает греческий недостаточно и предпочитает греческих авторов читать с параллельным латинским переводом, а одноклассники его даже по-латыни так и не научились читать *à livre ouvert*. Что касается истории русских переводов с древних языков, то она тоже была своеобразна. XVIII век, торопливо приобщая Россию к европейской культуре, переводил только инфор-

мативную и моралистическую литературу: историков, мифографов, Платона, сатиры Горация, Анакреонта; пушкинский век дал классические переводы *Илиады* и *Одиссеи*; во второй половине XIX века Фет перевел основных римских поэтов, а Вл. Соловьев начал новый перевод Платона. Но удовлетворительных переводов трагиков, комиков, греческих лириков не существовало до самой эпохи символизма: они стали появляться одновременно с теми стихами, которые мы будем разбирать, и отчасти трудами тех же поэтов: В. Иванов переводил Эсхила и греческих лириков, Анненский – Еврипида, Брюсов – Вергилия и Авсония, и т. п.

Это значит: русский читатель знал античные имена и реалии, главным образом, упоминавшиеся в гимназических учебниках, но знал их смутно, расплывчато: угадывал в них "что-то античное", но не больше. На такую его подготовку и рассчитывали поэты начала века. Многие слова в их стихах и не притязают на точное понимание, а лишь призваны создавать эмоционально-эстетическую атмосферу. Когда комментаторы стихов Брюсова или Иванова стараются давать точные справки об именах и реалиях, это часто излишне: иногда они рассчитаны как раз на непонятность, загадочность, "такое слово". А когда нужна была точность, то Брюсов не стеснялся сам прилагать нужные примечания: одно из лучших его стихотворений *Ахиллес у алтаря* снабжено в первом издании пересказом мифа об обручении Ахилла с Поликсеной и его гибели, – это миф довольно известный, однако надеяться на эрудицию русского читателя поэт не мог.

Мы рассмотрим, как оперировал этими представлениями читателя, то более смутными, то более четкими, ранний Брюсов, зрелый Брюсов и поздний Брюсов. Это три художественные манеры – первую можно назвать символистской, вторую парнасской, а третья так индивидуальна, что однозначному названию не поддается – хотя в целом ближе символизму, чем Парнасу. Напоминаю: в европейской поэзии сменились три стиля, и каждый был реакцией на предыдущий: романтизм, расплывчатый, воздушный и музыкальный; Парнас, отчетливый, монументальный и живописно-скульптурный; и символизм, опять расплывчатый, причудливый и музыкальный, верленовское "музыка прежде всего", поэзия намеков вместо поэзии названий. Но такая четкая смена стилей была только во Франции; на окраинах Европы они вступали в парадоксальные соединения. Например, в Италии Кардуччи соединял в себе романтизм и Парнас, которые во Франции были взаимоисключающими. А в России таким же образом Брюсов соединил в себе Парнас и символизм, которые во Франции были взаимоисключающими. Ранний Брюсов начинал как чистый символист, декларировал поэзию намеков; зрелый Брюсов добавил к этому черты парнасской монументальной риторичности и так создал свой собственный стиль, оказавший огромное влияние на всех современников. То стихотворение, с которого мы начнем, принадлежит раннему Брюсову – 1894 год, Брюсову 21 год, – и выдержано в символистском стиле поэтики неопределенности, поэтики намеков.

Она в густой траве запряталась ничком,
 Еще полна любви, уже полна стыдом.
 Ея слышен трубный звук: то император пленный
 Выносит варварам регалии Равенны;
 Ея слышен чей-то стон, – как будто плачет лес,
 То голоса ли нимф, то голос ли небес;
 Но внемлют вместе с ней безмолвные поляны:
 Богиня умерла, нет более Дианы!

3 окт. 1894

Стихотворение намеренно построено как загадка: героиня названа "она", и читателю как бы предлагается догадаться, кто это "она" и что с ней случилось. Пан, как известно, – древний бог природных сил, первобытный, косматый и козлоногий. Направление мысли задано эпитафией. Он взят из знаменитой, но очень загадочной истории, переданной Плутархом *О молчании оракулов*, 17: плыл корабль из Греции в Италию, на нем был кормчий Фамус, и вот возле острова Пакса с берега раздался громовой голос: "Фамус, скажи в Италии: великий Пан умер". Подплывая к Италии Фамус сказал эти слова, и тотчас берег огласился стенаниями, неизвестно чьими. Потом эта фраза о смерти бога стала осмысляться как символ конца языческого мира. Для русского читателя это выражено в одном стихотворении в прозе Тургенева: герой глядит на прекрасную южную природу и, ликуя, восклицает: "воскрес великий Пан!" – и тотчас равнина оживает, по ней кружатся радостными хороводами сонмы нимф, но вдруг одна из них вскрикивает, указывает на горизонт, над которым виднеется золотой крест на церкви, и сразу все исчезает. Конец античного мира – образ, близкий брюсовской молодости, когда в ходу были

выражения *fin de siècle*, декаданс (верленовское: *je suis l'empire à la fin de la décadence*): Брюсову и его сверстникам было приятно ощущать себя последними носителями своей культуры.

Но в самом стихотворении Брюсова Пан не упоминается, он только дает общую эмоциональную установку. В стихотворении три плана – три части, объемом в 2, 2 и 4 стиха. Поле зрения в них постепенно расширяется. Первая часть, "Она в густой траве.." – что здесь случилось? По-видимому, это финал любовной сцены: девушка потеряла девственность. Вторая часть, "император пленный..." – по-видимому, финал политического события, римская империя потеряла независимость. Заметим, что исторической точности здесь нет: Равенна, действительно, была опорной крепостью последних западных императоров, но перед варварами ни разу не капитулировала. Третья часть, "плачет лес" и небеса, "богиня умерла, нет более Дианы", – по-видимому, финал общекультурного события, конца античной цивилизации. Диана в этой фразе подменяет великого Пана из эпитафии – почему? Чтобы лучше замкнуть на себе все три плана: Диана – богиня-девственница, проститься с ней естественно, прощаясь с девственностью; и Диана – богиня государственного пантеона, который рухнет вместе с государством (тогда как Пан государственным богом не был никогда). Так параллельно приходят к концу все три плана: человеческий, государственный и вселенский, и последнее слово стихотворения возвращает нас к эпитафии.

Любопытно, однако, что если образная кульминация стихотворения – это, конечно, имя Дианы в концовке, то

стилистическая кульминация – иная: редкое слово "регалии" Равенны. Замечательно, что оно не только редкое и вдобавок аллитерированное, но и неопределенно-расплывчатое и тем притягательное: если подставить более конкретные слова, например, "ключи и меч Равенны", то картина будет менее выразительной.

Таков образец ранней поэтики Брюсова, чисто-символистской, где ничто прямо не названо и угадывается по намекам и сопоставлениям.

Гумилев обращается к античным темам в ранних своих стихах, где он выступает учеником и подражателем Брюсова. Он проще Брюсова и как бы вульгаризирует его приемы. На него произвела впечатление галерея монументальных сверхчеловеческих образов в брюсовских *Любимцах веков* (Ассаргадон, Рамсес, Моисей, Александр Великий, Клеопатра, Баязет, Наполеон...) и в последующих книгах, в том числе и *Антоний*. Но сам он подменяет фигуры титанов фигурами эстетов. Из героев Ницше его персонажи превращаются в героев Уайльда. Историческая достоверность страдает от этого еще больше. Примеры – *Помпея у пиратов* и *Каракалла*.

Помпея у пиратов

От кормы, изукрашенной красным,
Дорогие плывут ароматы
В трюм, где скрылись в волненье опасном
С угрожающим видом пираты.

С затаенною злобой боязни
Говорят, то храбрясь, то бледнея,
И вполголоса требуют казни,
Головы молодого Помпея.

Сколько дней они служат рабами,
То покорно, то с гневом напрасным,
И не смеют бродить под шатрами
На корме, изукрашенной красным.

Слышен зов. Это голос Помпея,
Окруженного стаей голубок.
Он кричит: "Эй, собаки, живее!
Где вино? высыхает мой кубок".

И над морем, седым и пустынным,
Приподнявшись лениво на локте,
Посыпает толченым рубином
Розоватые длинные ногти.

И, оставив мечтанья о мести,
Умолкают смущенно пираты
И несут, раболепные, вместе
И вино, и цветы, и гранаты.

Помпея у пиратов замечателен тем, что Гумилев в нем смешивает, ни много, ни мало, Помпея с Цезарем – для историка это все равно, что спутать Сталина с Гитлером. Был исторический факт: Помпею было поручено уничтожить пиратов по всему Средиземному морю, и он расправился с ними за одну кампанию. И был исторический анекдот: Юлий Цезарь в молодости попал в плен к пиратам, с него потребовали выкупа, он со смехом сказал "мало!" и обещал двойной, в ожидании выкупа вел себя в плену, как хозяин,

грозил пиратам: "вот как освобожусь – расправлюсь с вами и казню вас", и действительно, освободившись, расправился и казнил их. Вот такая картинка – пленник, помыкающий своими пленителями, – и представлена в стихотворении Гумилева, только пленник назван не Цезарем, а Помпеем. А эти два образа трудно спутать: Помпей в традиционном представлении – это суровый воин, а Цезарь – и политик, и писатель, и если угодно, эстет; кульминационная строфа Гумилева "И над морем, седым и пустынным, / Приподнявшись лениво на локте, / Посыпает толченым рубином / Розоватые длинные ногти" вообразима в применении к молодому Цезарю, но невообразима в применении к Помпею. Комментатор советского издания Гумилева пытается предположить, что в стихотворении речь идет не о Гнее Помпее, сопернике Цезаря, а о его сыне Сексте Помпее, сопернике Октавиана и Антония, у которого, действительно был флот из пиратов; но это мало вероятно, образ Секста Помпея в хрестоматийный канон не вошел, а в Гумилеве легче предположить недостаток эрудиции, чем избыток.

Можно лишь сказать, что такое своевольное обращение с античным материалом – еще не предел. У О. Мандельштама, акмеистического товарища Гумилева, дважды упоминается миф о похищении Елены: один раз торжественно, другой раз иронически. Торжественно – в стихотворении 1915 года о гомеровском списке кораблей: "Куда плывете вы? Когда бы ни Елена, / Что Троя вам одна, ахейские мужи?" Иронически – в стихотворении 1931 г. "Я скажу тебе с последней / Прямотой": красивая жизнь для нас кончилась, грекам осталась красота, а нам – срамota,

Греки сбондили Елену
По волнам,
Ну, а мне – соленой пеной
По губам...

"Сбондили" – грубая вульгаризм вместо "похитили". Но похищали Елену, как общеизвестно, не греки, а троянцы. В стихотворении сказано прямо противоположное, – и тем не менее, стихи звучат легко и естественно, и современный читатель, как правило, просто не замечает эту вопиющую ошибку. (В значительной степени – потому, что резкий стилистический перебой "сбондили" отвлекает внимание от содержания слов).

КАРАКАЛЛА

Император с профилем орлиным,
С черною, курчавой бородой,
О, каким бы стал ты властелином,
Если б не был ты самим собой!

Любопытно-вдумчивая нежность,
Словно тень, на царственных устах,
Но какая дикая мятежность
Затаилась в сдвинутых бровях!

Образы властительные Рима,
Юлий Цезарь, Август и Помпей, –
Это тень, бледна и еле зрима,
Перед тихой тайною твоей.

Кончен ряд железных сновидения,
Тихи гробы сумрачных отцов,
И ласкает быстрый Тибр ступени
Гордо розовеющих дворцов.

Жадность снов в тебе неутолима:
Ты бы мог раскинуть ратный стан,
Бросить пламя в храм Иерусалима,
Укротить бунтующих парфян.

Но к чему победы в час вечерний,
Если тени упадут ниц,
Если словно золото на черни,
Видны ноги стройных танцовщиц?

Страстная как юная тигрица,
Нежная как лебедь сонных вод,
В темной спальне ждет императрица,
Ждет дрожа того, кто не придет.

Там, в твоих садах, ночное небо,
Звезды разбросались, как в бреду,
Там, быть может, ты увидел Феба,
Трепетно бродящего в саду.

Как и ты, стрелой снов пронзенный,
С любопытным взором он застыл
Там, где дремлет, с Нила привезенный,
Темно-изумрудный крокодил.

Словно прихотливые камни –
Тихие, пустынные сады,
С темных палм в траву свисают змеи,
Зреют небывалые плоды.

Беспокоен смутный сон растений,
Плавают туманы, точно сны,
В них ночные бабочки, как тени,
С крыльями жемчужной белизны.

Тайное свершается в природе:
Молода, светла и влюблена,
Легкой поступью к тебе нисходит,
В облако закутавшись, Луна.

Да, от лунных песен ночью летней
Неземная в этом мире тишь,
Но еще страшнее и запретней
Ты в ответ слова ей говоришь.

А потом в твоём зеленом храме
Медленно, как следует царю,
Ты, неверный, пышными стихами
Юную приветствуешь зарю.

Каракалла, судя по первым строфам, написан под впечатлением известного бюста Каракаллы, воспроизводимого во всех историях мирового искусства. Гумилев с некоторым трудом усматривает в нем психологический контраст: суровые брови и нежные губы; и сосредоточивается на второй части этого контраста – на мечтательности и нежности. В историю Каракалла вошел как кромешный злодеи, убийца родного брата-соправителя и множества вельмож, поклонник Александра Великого; все это Гумилев забывает или оставляет за скобками. Вместо римской мужественной экзотики он вводит в стихотворение восточную женственную экзотику, эстетику не культуры, а природы: сады, звезды, луна, заря. В раннем варианте говорилось логичнее: Каракалла мог бы, как император спорить с парфянами, а он, как сверхчеловек, спорит с богом: "Угрожаешь Фебу, споришь с Фебом, Но о чем поведать не дано" (может быть отголосок сведения о севéровском культе Solis Invicti); к этому добавлялись искусственные, но логически достроенные мотивы заступничества за землю перед небом: "Стон земли несется из тумана, / Стон земли больной от диких чар. / И великой мукою вселенной / На минуту грудь свою омыв, / Ты стоишь, божественно-надменный, / Император, ты тогда счастлив". Из окончательного варианта эти образы исчезают, вместо соперника-Солнца появляется любовница-луна ("Легкою поступью к тебе нисходит, / В облако закутавшись, луна"), и непонятно становится, какие это "еще страшнее и запретней Ты в ответ слова ей говоришь"; Видимо, здесь скрестились два известия из античной биографии Каракаллы (SHA): о том, что Каракалла интересовался культом

сирийского бога Луны, и о том, что он вводил в Риме новые обряды в честь Исиды (6,5; 7,3-5; 9, 10); Исида отождествлялась с Луной, любовь Исиды к Осирису была кровосмесительной, отсюда и "запретные слова".

Но дальше начинается произвол. Анахронизм – упоминание о Иерусалиме, которого в это время уже не существовало; анахронизм – упоминание о крокодиле, привезенном для Каракаллы из Египта (об этом крокодиле Гумилев написал отдельное стихотворение: "Мореплаватель Павсаний / С берегов далеких Нила / В Рим привез и шкуры ланей... / И большого крокодила. Это было в дни безумных / Извращения Каракаллы..." Имя мореплавателю здесь дано по автору скромного и очень сухопутного *Путешествия по Греции*. Но на самом деле крокодил был привезен в Рим не при Каракалле, а при его преемнике Гелиогабале (SHA 28,3): Гумилев смешивает императора-злодея с императором-развратником). Недоразумением, наконец, является характеристика "Страстная как юная тигрица, / Нежная, как лебедь сонных вод, / В темной спальне ждет императрица, / Ждет дрожа того, кто не придет": Каракалла был женат на собственной мачехе Юлии, которая считалась та-кой же злодейкой, как и он, этот брак тоже числился в ряду его грехов. Гумилев выдумывает императрицу заново, чтобы вместо дикости и преступности перед нами была картина нежности и изысканности – в соответствии с общим духом его поэтики.

Любопытно, что потом, как известно, Гумилев перешел от идеала уайльдовской изысканности к идеалу суровой мужественности. Точно так же, как мы увидим, и Вяч. Иванов

перешел, наоборот, от воинствующего пафоса ранних своих стихов к примиренному пафосу поздних. Переходим к балладе Вяч. Иванова *Суд огня*. Если Гумилев по сравнению с Брюсовым упрощал и огрублял трактовку античных реалий, то Иванов, наоборот, усложняет и затемняет ее.

Баллада Вяч. Иванова *Суд огня* интересна для рассмотрения, потому что в ней мы можем сравнивать сразу три текста: ее античный источник, прозаический пересказ этого источника самим Ивановым и поэтическую переработку его в балладе.

У Павсания, VII, 19, 1-9, пересказывается такая история. В ахейском городе Патрах есть чтимая могила героя Эврипила. Почет ей воздается вот почему. Когда-то здесь полюбили друг друга красивый юноша и красивая девушка, жрица Артемиды. Родители были против их брака и тогда эти античные Ромео и Джульетта соединились в храме Артемиды. Богиня разгневалась, и оракул велел приносить ей в жертву мальчика и девочку, пока не приедет из-за моря чужой царь с чужим богом и не прекратит эти жертвоприношения. Этим чужим царем оказался фессалиец Эврипил. Когда греки взяли Трою и делили добычу, ему достался ларец с изображением Диониса работы бога Гефеста, дар Зевса Дардану, древнему троянскому царю. То ли эту святыню не успел унести с собой Эней, то ли ее нарочно подбросила Кассандра на беду тому эллину, которому она достанется. Эврипил, когда открыл ларец и увидел изображение, тотчас помутился разумом и почти не приходил в себя. Он поплыл не в Фессалию, а в Дельфы, и спросил там бога, как ему исцелиться. Бог сказал: "где найдет он неэллинские жертвоприношения, там поставить ларец и поселиться". От Дельфов он приплыл на соседний ахейский берег и увидел, как там ведут на

заклание мальчика и девочку. Он понял, что это и есть неэллинское жертвоприношение, а ахейцы поняли, что это и есть чужой царь с чужим богом. Эврипил выздоровел, а ахейцы перестали губить своих мальчиков и девочек. Миф этот малоизвестен, ни у одного другого автора не упоминается, да и Павсанием, как мы видим, упоминается лишь мимоходом, как довесок к местному мифу об Артемидиных Ромео и Джульетте.

Для Иванова с его интересом к античному дионисийству, конечно, в центр внимания выдвигается образ Диониса. Одна из первых его статей (1904) *Ницше и Дионис*, начинается пересказом этого мифа – прозой, но возвышенно-архаизированным стилем. "Когда богатыри эллинские делили добычу и плен Трои, – темный жребий выметнул Эврипил, предводитель фессалийских воинств. Ярая Кассандра ринула к ногам победителей, с порога пылающих сокровищниц царских, славную, издревле закрытую скрью, работу Гефэста. Сам Зевс дал ее некогда старому Дардану, строителю Трои, в дар – залогом божественного отчества. Промыслом тайного бога досталась ветхая святыня бранной мздой фессалийцу. Напрасно убеждают Эврипила товарищи-вожди стеречься козней неистовой пророчицы: лучше повергнуть ему свой дар на дно Скамандра. Но Эврипил горит изведать таинственный жребий, уносит ковчег – и, разверзнув, видит при отблесках пожара – не брадатого мужа в гробу, увенчанного раскидистыми ветвями, – деревянный, смоковничный идол царя Диониса в стародавней раке. Едва взглянул герой на образ бога, как разум его помутился. Такою возникает перед нами священная повесть, кратко рассказанная Павсанием.

Наше воображение влечется последовать за Эврипиллом по горящим тропам его дионисийского безумия. Но миф, не замеченный древними поэтами, безмолвствует. Мы слышим только, что царь временами приходит в себя и в эти промежутки здравого разума уплывает от берегов испепеленного Илиона... искать врачевания у Аполлонова треножника. Пифия обещает ему искупление и новую родину на берегах, где он встретит чужеземное жертвоприношение и поставит ковчег. Ветер приносит мореходцев к побережью Ахавии. В окрестностях Патр Эврипилл выходит на сушу и видит юношу и деву, ведомых на жертву к алтарю Артемиды... Так узнает он предвозвещенное ему место упокоения; и жители той страны, в свою очередь, угадывают в нем обетованного им избавителя от повинности человеческих жертв, которого они ждут, по словам оракула, в лице чужого царя, несущего в ковчеге неведомого им бога, он же упразднит кровавое служение дикой богине. Эврипилл исцеляется от своего священного недуга, замещает жестокие жертвы милостивыми во имя бога, им возвещенного, и, учредив почитание Диониса, умирает, становясь героем-покровителем освобожденного народа."

Мы видим: во-первых, рассказ Иванова совершенно отрывается от местного мифа об ахейских Ромео и Джульетте, эта мещанская история его не занимает. Во-вторых, он усиливает приметы святости Дионисова образа: это не статуя работы Гефеста (Гефест делал только ларец), это "деревянный смоковничный идол", связанный с растительными силами земли, а в Ахаию его приносят как "неведомого бога", словами из *Деяния Апостолов*. В-третьих, явление

этого Дионисова кумира ярко театрализовано: "при отблесках пожара", "промыслом тайного бога", "напрасно убеждают стеречься козней" и т. д. Можно почти с уверенностью сказать, что в своей прозе Иванов пересказывает не только Павсания, но и свою уже написанную балладу *Суд огня*: "делили добычу и плен Трои" – "Плен делить и славу Трои", одинаково редкое словоупотребление "плен = пленники", стиль тот же.

Но повод к рассказу Иванова совершенно другой. Статья его называется *Ницше и Дионис*, эврипиловский миф в ней рассказывается как притча о Ницше. Тотчас за этим рассказом следуют слова: "Эта древняя храмовая легенда кажется нам мифическим отображением судьбы Фридриха Ницше. Так же завоевывал он, сжигая древние твердыни, с другими сильными духа Красоту, Елену эллинов, и улучил роковую святыню. Так же обезумел он от своего таинственного обретения и прозрения. Так же проповедал Диониса – и искал защиты от Диониса в силе Аполлоновой. Так же отменил новым богопознанием человеческие жертвы старым кумирам узко понятого, извне налагаемого долга и снял иго уныния и отчаяния, тяготевшее над сердцами. Как оный герой, он был безумцем при жизни и благодетельствует освобожденному им человечеству – истинный герой нового мира – из недр земли. Ницше возвратил миру Диониса: в этом было его посланничество и его пророческое безумие..." и т. д. Далее Иванов выясняет свои согласия и несогласия с Ницше: как и Ницше, он принимает дионисийство как одну из основ человеческой культуры, но Ницше противопоставлял Диониса Христу, а Иванов сближает их, подчеркивает в Дионисе черты

страдающего, искупающего и перерождающегося бога и в этом смысле считает Диониса античным предвестием Христа.

Эту свою концепцию дионисийства Иванов вмещает в балладу *Суд огня* (сборник *Cor ardens*).

СУД ОГНЯ

Pánta tò pŷg krineĩ

Гераклит

4 Вей пожар! Идут герои
 От опальных очагов –
 Плен делить и клады Трои,
 И сокровища богов.

8 Каждая мышцей неистомной
 Алая сечи мзду купил.
 Встал – и емлет жребий темный
 Фессалиец Эврипил.

12 И потупил бранник лютыя
 Быстрых глаз бесстрашныя бег –
 На Гефэстов пресловутыя
 Златокованныя ковчег.

16 Дар отеческим залогом
 От Крониона Дардан
 Древле взял, – что тайным богом
 Эврипилу ныне дан.

– “Эврипилі струям Скамандра
Вверх нетронут страшный дар:
Не вотще его Кассандра,
20 Озираючи пожар,

“С окровавленного прага
К нашим ринула ногам!
С ярых уст скипала влага, –
24 Их суды слышны богам.

“Эврипилі струям Скамандра
Ты предаи неверный дар:
Стелет недругу Кассандра
28 Рока сеть и мрежи кар”...

Но героям царь не внемлет:
Испытать обет немой
Он горит, и клад подьемлет,
32 И бежит, укрытый тьмой.

Скрыню раскрыл – и при заревах ночи
Мужа прекрасного видит в гробу.
Светятся стеклом неотводные очи;
36 Ветви густые сплелися на лбу.
В левой – сосуд; жезл – в деснице торжественной.
Долгий хитон испещряют цветы.
Дышат черты

40 Силою божественной.

Царь изрыл тайник и недрам

Предал матерним ковчег.

А из них в цветеньи щедром, –

44 Глядь – смоковничный побег

Прыснул, сочный, распускает

Крупнолистные ростки, –

Пышным ветвию ласкает

48 Эврипиловы виски.

Ствол мгновенный он ломает,

Тирс раскидистый влачит:

Змия в руке свой столп вздымает,

52 Жала зевные сучит...

Бросил тирс, бежит и слышит,

Робкий, с тылу шип змеи...

Сжатой злобы близость дышит...

56 И в Скамандровы струи –

Он нырнул и раменами

Поборает кипь быстрин...

Вык, изрыгнутый волнами,

60 Разъяренный из пучин

Прянул на берег и гонит

Эврипилов бедный страх...

Витязь бег ко граду клонит, –
64 Враг храпит, взрывая прах...

Стелют стогна звонкий камень;
Очи горький дым слепит...
Уж не бык ревет, а пламень,
68 И не змия – пожар шипит:

В очи глянет, жалит жалом,
Пышет яростью горнил...
Вдруг настиг – и в вихре алом
72 Сердце сердцем подменил...

Дик он озрелся на площади. Здания
Мощи пылают. В скорбной толпе
Жены поднимают клики рыдания...
76 Юноша–бог – на горящем столпе!...
Бог ли ковчега – тот отрок властительный?
Кудри–фиалки под шлемом темны.
Очи влажны
80 Мглою опьянительной...

Обуян виденьем скачет,
Вога славя, Эврипил.
"Та, что здесь по муже плачет
84 Иль по сыне", – возопил: –

"Иль по дочери поятю
На срамленье ко врагу,

- Иль по храмину богатой
88 И родному очагу, –
- “Пусть пред Ваххом браней пляшет,
Стан согбенный разогнет!
Пьяный пламень поле пашет,
92 Жадный жатву жизни жнет.
- “Все лизнет и все рассудит
С Геей сплетшийся Перун.
Кто пребыть дерзнет – пребудет:
96 Ветхий Феникс вечно юн.
- “Жив убийцею-перуном,
Поединком красен мир.
Разногласье в строе струнном,
100 И созвучье в споре лир.
- “Поите пагубу сражений!
Торжествуйте севы сеч!
Правосудных расторжения
104 Лобызайте алыи меч!
- “Огневого воеводы
Множьте, множьте легион!
Кто прильнул к устам свободы,
108 Хмелем молний упоен,
- “Ляжет в поле опаленный, –

Но огнем прозябнет – жечь.

Лобызайте очервленныи –

112 Иль, схватив, вонзайте – мечі”

СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ПОЯСНЕНИЯ

1 *Вей пожар* – в нейтральном стиле было бы “вейся, взвивайся”.

2 *Опальных* – обычное значение “впавших в немилость”, здесь усиленное – “враждебных” (речь идет о Трое, враждебной грекам); присутствует и этимологическое значение “опаленных огнем, сожженных”.

3 *Плен* – синекдоха вместо “пленники”. *Клады* – обычное значение “спрятанные сокровища”, здесь просто “сокровища”.

4 *Мышца* как анатомический термин – слово не-поэтическое; здесь архаическая метонимия (от Псалтири): “рука, сила”. *Неистомныи* – обычно “неутомимыи”.

5 *Алая сечи* в значении “кровоавой” – такие метонимии ощущались как резкая примета “декадентского” стиля. “Сеча” (битва) для начала XX века – архаизм. *Мзда* (компенсация) в значении “награда” – тоже.

7 *Емлет* (принимает) даже в XIX в. употреблялось только с приставками: “объемлет, приемлет” и пр.

9 *Бранник* – воин, от “брань” – война, слово, к середине XIX века вышедшее из употребления во избежание омонимии с “брань” – ругань. *Лютыи* – обычно с негативным значением (“лютый зверь”), здесь – нейтрально.

11 *Гефэст* – имя бога обычно писалось через "е", здесь это "э" выглядит манерностью. *Пресловутый* – обычно с негативным значением ("с дурной славой"), здесь – просто "знаменитый".

12 *Ковчег* в значении "ларь, ларец" – слово церковного языка; в быту оно однозначно понимается лишь как "Ноев ковчег".

13 Инверсия вместо: "Дардан древле (архаизм вместо "когда-то, некогда") взял от Крониона [этот] дар, который ныне тайным богом дан Эврипилу". *Отеческим залогом* – т. е. в залог дружбы, данной отцу за отнятого сына. Дардан был отцом Ганимеда, похищенного Зевсом на небеса. *Кронион* как имя бога Зевса обычно употребляется только в переводах из Гомера.

17 *Скамандр* – река близ Трои; рифма с именем *Кассандра* – реминисценция из *Торжества победителей* Шиллера в переводе Жуковского.

18 *Нетронут* – в обычной речи было бы "нетронутым".

19 *Вотще* вместо "напрасно" – архаизм.

20 *Озираючи* – стилистический контраст: архаизм не славянского, а народно-поэтического стиля, вместо "озирая". В конце строфы – резко ощутимый анжамбман.

21 *Праг* вместо "порог" – славянизм, редкий даже в поэзии XVIII века и почти непонятный в XX веке.

22 *Ринуть*, бросить: в современном языке лишь в возвратной форме "ринуться".

23 *Скипала* (вскипала и текла вниз) – неупотребительное слово.

24 *Их суды*, т. е. высказывания ("суждения") уст пророчицы Кассандры.

26 *Неверный* в значении "ненадежный" – архаизм, отсылающий к пушкинской эпохе; сейчас в этом значении говорится только о людях.

28 Плеоназм: нейтральное слово "сеть" и архаическое "мрежи" – синонимы. Слово "кара" (наказание) во множественном числе сравнительно малоупотребительно.

29 *Внемлет* – слабо ощутимый архаизм, продолжавший жить в поэзии начала XX века, но затем вышедший из употребления.

30 *Испытать обет немой* – осуществить свое молчаливое намерение (слово "обет" обычно значит "обещание, данное богам").

31 *Горит* в значении "сильно желает" – обычно только в сочетании с существительным, "горя надеждой" и т. п. *Подъемлет* (см. выше, прим. к ст. 7) – в нейтральном стиле было бы "поднимает".

33 *Скрыня* (ларец) в начале XX века было уже только южнорусским диалектизмом; Иванов смело вводит его в высокий стиль, опираясь на этимологию (лат. *scrinium*) и поддерживая "народной этимологией" ("СКРЫню раСКРЫл"). Слово *зарев* обычно во множественном числе не употребляется; здесь имеется в виду горящая Троя.

34 *Муж* в значении "мужественный человек" – поэтизм; в разговорной речи "муж" значит "супруг".

35 *Скло* вместо "стекло" – реминисценция из Пушкина ("Полтава"), где оно было употреблено как украинизм (ср. выше "скрыня"); больше в русской поэзии оно

практически не употреблялось. Любопытно, что в гомеровской Греции стекла, как известно, не существовало. *Неотводные* – скорее ожидалось бы "неотводимые".

37 *В левая* – архаизмом звучит опущение слова "руке". Впрочем, еще архаичнее было бы "в шуйце..." – наиболее точный антоним слова "в деснице". *В деснице торжественной* – метонимия: "торжественным" может быть жест, а не рука.

41 *Изрыл* – вместо "вырыл". *Недрам матерним* – т. е. "земным"; *матерния* вместо "материнский" – архаизм, уже в XIX веке неупотребительный.

45 *Приснул* о прорастающем растении не архаизм, но малоупотребительная метафора.

47 *Ветвие* (собирательное существительное) – архаизм, уже в XIX веке остававшийся только в высоком церковном стиле.

48 *Виски* в значении "голова" – калька латинской синекдохи, в русском языке очень редкая.

49 *Ствол мгновенный* (мгновенно выросший) – смелая метонимия.

50 *Влачит* вместо "волочит" – один из наименее ощутимых архаизмов этого стихотворения: такая форма еще была жива в поэтическом языке XIX века.

51 Смысл строки: "в его руке столбом вздымается змей", возникший из тирса. Фраза, действительно, неудачная, потому что может быть понята: "змея в своей руке (!) вздымает какой-то столб". Написания "змия" и "столп" архаичны, но в XIX веке встречаются, а "столп" во фразеологизмах ("столпы общества") употребителен и теперь.

52 *Жала* – по-видимому, имеется в виду не несколько жал, а один раздвоенный язык змеи. *Зевные* – очень редкое слово.

54 *С тьму* – вместо обычного "сзади". Слово "робкий" относится к Эврипилу.

55 *Сжатою злобы* – смелая для того времени метафора.

56 *Скамандровы* (вместо более правильного "Скамандрские") – напоминание о том, что река Скамандр представлялась грекам одушевленным существом, богом.

57 *Рамена* вместо "плечи" – архаизм с сильной окраской языка *Библии* и *Илиады* в переводе Гнедича.

58 *Поборает* вместо "борется с..." таким же образом напоминает о *Библии* и *Слове о полку Игореве*. *Кипь* вместо "кипенье" ощущается скорее как неологизм, чем как архаизм. *Выстрин* (и далее *лучин*) – множественное число, необычно употребленное вместо единственного.

59 *Изрыгнутыя* вместо "извергнутыя" – рискованный архаизм: еще Сумароков упрекал Ломоносова за пользование этим глаголом, касавшимся ему не высоким, а грубым. Заметим два строфических анжамбмана подряд – после ст. 56 и 60.

61 *Гонит Эврипилов... страх* вместо "устрашенного Эврипила" – метонимия малоупотребительного типа.

62 *Вег... клонит* вместо "направляет" – метафора, сравнительно менее заметная.

65 *Стогна* (площади) – архаизм, встречающийся еще у Пушкина (но не позднее); здесь он подчеркнут метафорой-олицетворением с аллитерацией "СТелют СТогна..."

69 *Жалит жалом* – такая *figura etymologica* в XIX веке считалась бы недопустимым плеоназмом.

71 *В вихре алом* – ср. тот же эпитет в ст. 5; здесь он (менее удачно) должен передавать цвет пожара.

72 *Сердце сердцем подменил* – душевное преобразование Эврипила, кульминация стихотворения; из-за того, что напряженность этого момента не выделена в общем потоке высокого стиля, она почти теряется.

73 *Озрелся* – в нейтральном стиле было бы "осмотрелся" (хотя глагол "озираться – живой, не архаический).

74 *Мощи здания* – смелая метафора (слово "мощи" обычно означает только "останки святых"). При этом слово "здания" звучит здесь почти прозаизмом – вряд ли намеренным.

75 *Подъемлют* – см. прим. к ст. 7; *подъемлют клики* – метафора общеупотребительная.

78 *Кудри-фиалки* – от греческого прилагательного, которое Иванов переводил буквальной калькой "фиалко-кудряя" и которое означало просто очень темный ("иссиня-черный") цвет волос.

81 *Скачет* в значении "пляшет" едва ли не сознательная реминисценция из церковнославянской *Библии*, где говорится, как Давид "скакал" перед ковчегом Завета; если не помнить этой ассоциации, то этот глагол звучит почти комически.

84 *Возопил* (вскричал) – это слово и само по себе ощущается как архаизм, а задвинутое в середину фразы и не снабженное местоимением "он" – особенно. Здесь и в

следующей строфе – опять два строфических анжамбмана подряд, от этого напрягается интонация.

85 *Поятой на срамленье*, т. е. "похищенной на позор – архаизм, отсылающий к языку летописей и *Русской правды*. *Храмина* в значении "храм" звучит простым синонимом, в значении дворец – легким архаизмом, а в значении "частный дом" (как здесь) – сильным архаизмом.

89 *Вакх браней* – новообразование по образцу библейского "Вог сил" и т. п. *Пляшет перед Вакхом* – та же ассоциация, что и в ст. 81.

90 *Согбенный* – архаизм, но сравнительно малоощутимый (употреблялся в поэзии всего XIX века).

92 *Жадный* без существительного двусмысленно: то ли это тот же "пламень", то ли (вероятнее) человек, причастившийся культу огня–Диониса. Вроские аллитерации в ст. 91–92 вызвали восторг у символистов и упреки в безвкусице со стороны их критиков; они стали расхожей цитатой.

94 *С Геея сплетшийся Перун*, т. е. русский бог огненных молний, соединившийся браком с греческой богиней земли: сочетание образов, подчеркивающее их аллегоричность.

95 *Пребыть* – быть вечно.

96 *Ветхий* в приложении не к предмету, а к живому существу, – архаизм.

97 *Перуном* – здесь это слово написано с маленькой буквы и означает просто "молнию" (архаизм, вышедший из употребления в начале XIX века).

98 *Красен* в значении "прекрасен" – поэтизм не книжного, а народно-песенного стиля. *Разногласье... в споре лир* – образ из Гераклита.

102 *Севи сеч* (ср. прим. к ст. 5) т. е. битвы с благим результатом: слово "севи" у символистов – более частое, чем в XIX веке.

103 *Расторжение* во множественном числе – тоже символистское новшество.

104 *Алия* – см. прим. к ст. 5 и 71.

108 *Хмелем молния упоен* – реминисценция из зачина *Оды к радости* Шиллера.

109 *В поле опаленныя* – осязаемая аллитерация; образ перекликается с "опальными очагами" в ст. 2, последняя строфа – с первой.

110 *Прозябнет* (о растениях) собственно значит "прорастет"; но корень "зяб-нуть" в нем очень осязателен, и словосочетание "прозябнет [чтобы] жечь" звучит резкой анти-тезой.

111 В концовке – резкая инверсия, выносящая главное слово "меч" на самое заметное последнее место. Нормальный порядок слов: "Схватив очервленныя (т. е. "алия", как в ст. 104) меч, лобызайте его или вонзайте!"

Из павсаниевского мифа о Эврипиле здесь – только завязка: в том же высоком стиле, с теми же оттеняющими мотивами: "Эврипил! струям Скамандра / Ты предай неверный дар: / Стелет недругу Кассандра / Рока сеть и мрежи кар..." Основной стихотворный размер, четырехстопный хорей, и исходная картина, дележ добычи, подсказаны шиллеровским

Торжеством победителей, Siegesfest: Priams Feste war gesunken, / Troia lag in Schutt und Staub... – по-русски эта баллада известна в двух знаменитых переводах Жуковского и Тютчева. Иванов перебивает этот размер двумя дактилическими пассажами – это напоминает еще более архаическую форму разноразмерной кантаты. Оба дактилические пассажа соответствуют двум сюжетно главным моментам: двум явлениям Диониса: сперва Эврипилу, потом народу. Оба облика Диониса досочинены Ивановым; первый (венок, сосуд, жезл) более или менее держится античных иконографических привычек, второй (“юноша-бог – на горящем столпе”) вполне фантастичен. Сюжет, подводящий к этому второму облику, тоже досочинен Ивановым (вспомним: “наше воображение влечется последовать за Эврипиллом по горящим тропам его дионисийского безумия”). В срединной части баллады Дионис преследует Эврипила сперва в виде смоковничного венка, потом – змея, потом – быка, потом – огня, и здесь, в огне, происходит преобразование: “Вдруг настиг и в вихре алом / Сердце сердцем подменил”. Здесь – явление Диониса на горящем столпе, и затем проповедь неистового Эврипила перед страждущими троянками в горящей Трое: он учит их превозмочь горе, очистившись огнем, обретя Свободу с большой буквы и войдя в череду мировой борьбы, где погибающий возрождается вновь: “Жив убийцею-перуном, / Поединком красен мир; / Разногласье в строе струнном, / И созвучье в споре лир. / Пойте пагубу сражения! / Торжествуйте севы сеч! Правосудных расторжений / Лобызайте алья меч!..” Эта образная диалектика – гармония струны как разногласие и согласие, огонь как общий

знаменатель бытия – восходит к Гераклиту; отсюда гераклитовский эпиграф к стихотворению "Огонь всему судья", и само заглавие, *Суд огня*. Мы видим: на суховатый (зложелатель скажет: бестолковый) рассказ Павсания наслаивается идейный пласт дионисийского мифа, а затем образный пласт огненного мифа; наслаивание вполне произвольное, потому что в культуре Диониса огонь играл роль не большую, чем в любой другой культуре. Иванов выступает здесь не переложителем, а сочинителем мифа в буквальном смысле слова – мифотворцем, выдающим (как всякий мифотворец) свой новосложенный миф за унаследованный от древности.

Этот огненный миф баллады *Суд огня* получает окончательное осмысление, вписываясь в первую часть книги *Cor ardens* между дифирамбом *Огненосцы* и стихами о 1905 годе, *Година гнева* и *Сивилла*. В *Огненосцах* этот миф осмысливается воинственно-гуманистически: огонь – дар Прометея, огонь борется с тьмой в человеке и вне человека, утверждение мира совершается лишь через отрицание мира на каждом шагу: "Из Хаоса родимого, / Гляди – Звезда, Звезда!.. / Из НЕТ непримиримого – / Слепительное ДА!.." И, подробнее: "Любовью ненавидящей / Огонь омоет мир. / Ты, чающий, ты, видящий, / Разбей, убей кумир! / Непримиримой волею / Встречая Медузин лик! / Лишь огневою болию / Пронзенный, ты велик. И Факел – догорающий – / Предвестие Зари. / То – Феникс, умирающий / На краткий срок... Горит!.." (Любопытное совпадение: здесь говорится об огненной птице Феникс, а Эврипил из павсаниевского мифа был племянник Феникса, воспитателя Ахилла). Этот пафос борьбы и преодоления

сущего очень непохож на позднего Вяч. Иванова – того, который в *Переписке из двух углов* отстаивал мирное приятие культурной традиции, тогда как М.О. Гершензон отвергал прошлое и хотел начать все заново. Но это уже разница между духовной атмосферой накануне революции 1905 г. и атмосферой после революции 1917 г. Говорить об этом сейчас мы не можем; наше дело показать, как Иванов создает свой собственный миф, лишь в качестве точки отталкивания используя малоизвестный античный, пав-саниевский миф.

Стихотворение В.Я. Брюсова *Антония* было написано в апреле 1905 г. и вошло в сборник *Stephanos (Венок)*: в первом издании – в цикл стихов о трагической любви *Из ада низведенные*, в последующих – в цикл стихов о героях мифов и истории *Правда вечная кумиров* (вслед за стихотворением *Клеопатра*). Действительно, в нем перекрещиваются обе сквозные темы сборника: тема любви и тема крутых поворотов в истории, обе насущно близкие Брюсову в 1905 году.

- I Ты на закатном небосклоне
Вылх, торжественных времен,
Как исполин стоишь, Антония,
Как яркий незабвенный сон.
- II Воролись за народ трибуны
И императоры за власть,
Но ты, прекрасная, вечно юная,
Один алтарь поставил – страсть!
- III Победный лавр, и скиптр вселенной,
И ратей пролитую кровь
Ты бросил на весы, надменный, –
И перевесила любовь!

- IV** Когда вершились судьбы мира
Среди вспененных боем струй, –
Венец и пурпур триумвира
Ты променял на поцелуй.
- V** Когда одна черта делила
В веках величье и позор, –
Ты повернул свое кормило,
Чтоб раз взглянуть в желанный взор.
- VI** Как нимб, Любовь, твое сиянье
Над всеми, кто погиб любя!
Блажен, кто ведал посмеянье,
И стыд, и гибель – за тебя!
- VII** О, дай мне жребия тот же вынуть,
И в час, когда не кончен бой,
Как беглецу, корабль свой кинуть
Вслед за египетской кормой.

Апрель 1905.

Это стихотворение недавно было предметом превосходного разбора в статье: Гиршман М.М., *В. Брюсов, "Антония"*, в: *Поэтический строй русской лирики*, Л., Наука 1973, с. 199–210. Автор дает отличную характеристику пафоса и гиперболизма этого произведения и показывает связь этих черт ("грандиозная и величественная мысль–страсть, увековеченная мастерством...", с. 207) с общим строем

брюсовской поэтики и брюсовского мировоззрения. Но сосредоточившись на той цельности, которую придают стихотворению эти черты, он оставляет почти без внимания постепенное разворачивание этой цельности перед читателем – композицию стихотворения. Оно представлено однородным с начала до конца. О строфах его говорится: "Это своеобразные однородные члены и в лексическом, и в синтаксическом, и в ритмическом, и в звуковом отношении. Получаются как бы своеобразные "удары гонга", причем каждый следующий, вроде бы равный предыдущему по силе, звучит вместе с тем мощным усилением" (с. 205). Это верно; попробуем же посмотреть, в чем состоит это усиление, что меняется от строфы к строфе, благодаря чему эти "однородные члены" нельзя переставить в ином порядке?

Общие очертания композиции стихотворения, разумеется, ясны. Кульминация его – в VI строфе, герой которой – Любовь и "все, кто" за нее гибнут. К этой вершине примыкают долгим скатом строфы I-V, герой которых Антония, и быстрым скатом строфа VII, герой которой – "я". Долгое пятистрофие в свою очередь членится по смыслу и синтаксису на 1+2+2 строфы (вступление, 2 восклицательные строфы, 2 строфы на "когда..."). Но как уравновешены эти два (брюсовским образом говоря) плеча весов?

Мы предлагаем назвать господствующее соотношение при смене моментов (строф) "сужением", объединяя в этом понятии несколько разноплановых и все же схожих друг с другом явлений: 1) логическое сужение значения, от общего к частному – "страсть" : "любовь"; 2) психологическое сужение значения, от внешнего к внутреннему –

интериоризация, "прекрасный" : "надменный"; 3) предметное сужение значения, от неопределенного к конкретному – "борьба за власть" : "битва при Акции"; 4) действительное сужение значения, сосредоточение силы – "поставил" : "бросил"; 5) стилистическое сужение значения – метонимия и синекдоха, "победа" : "лавр". Тогда легко будет увидеть, как эти пять разнородных "сужений" в тексте нашего стихотворения совершаются параллельно друг другу, взаимно поддерживаясь и подхватываясь.

Удобным практическим приемом при подходе к анализу семантической композиции может служить "чтение по частям речи" (существительным, глаголам, прилагательным с наречиями), выделяющее в образной структуре стихотворения три аспекта: предметы и понятия, действия и состояния, качества и отношения-оценки.

Проследим развитие темы в I-V строфах по существительным-дополнениям (подлежащее здесь – неизменное – "ты"). Все они занимают единообразно выделенные места – окончания строф. I строфа – "сон", слово в предельно смутном значении: носитель страсти и страсть слиты, "сон" сказано о самом Антонио. II строфа – "страсть": она отделилась от носителя, он ее "поставил". III строфа – "любовь": логическое сужение, от общего к частному. IV строфа – "поцелуй": метонимическое сужение, признак вместо целого. V строфа – "желанный взор": психологическое сужение, интериоризация. Здесь конец сужения, порог.

Теперь проследим то же самое по прилагательным-определениям. Они убывают от строфы к строфе. I строфа – только оценочные, неопределенно-ослепляющие характе-

ристики: "яркий, закатный, торжественный, незабвенный". II строфа – прояснение внешнего облика – "прекрасный, вечно-юный". III строфа – прояснение внутреннего облика (интериоризация): "надменный". Здесь конец, ряд обрывается.

Теперь – по глаголам-сказуемым. Они идут от усиления к усилению. I строфа – "стоишь", бездействие. II строфа – "поставил алтарь", действие. III строфа – "бросил на весы", действие рискующее, то ли выдет, то ли нет. IV строфа – "променял", действие решившееся, направленное на "нет", на гибель. V строфа – "повернул кормило", то же самое, но еще более активное, человек не ждет гибели, а идет к ней. Здесь опять конец ряда.

Теперь, наконец, обратимся от образа героя к тому, что для нас самое главное: к картине исторического фона. I строфа – фон совершенно неопределенный, "былые времена". II строфа – "трибуны, императоры": былые времена конкретизируются в "римские", но еще неясно, какие именно (трибуны – образ V-I вв. до н. э., императоры – образ I-V вв. н. э.). III строфа – историческая конкретизация не продвигается, зато продвигается стилистическая: вместо "боролись" – метонимический "лавр", вместо "власть" – метонимический "скиптр". IV строфа не сдвигает нас с места упоминанием "венца и пурпура" (скорее наоборот: это не знаки триумвиров, а опять "что-то неопределенно-римское"), зато произносит, наконец, слово "триумвир" (конкретная эпоха – I в. до н. э.) и переходит от эпохи к событию (бой среди струя – битва при Акции). V строфа сужает конкретизацию еще дальше, от события к моменту: "повернул

кормило" – тот маневр, которым Антония выразил любовь к Клеопатре и проиграл сражение. Здесь опять ряд обрывается.

Но у этого ряда, начавшегося от "борьбы" и "власти" во II строфе, есть ответвление. За борьбой и властью (II строфа), "лавром и скиптром" (III строфа), "венцом и пурпуром" (IV строфа) в V строфе следует "величье и позор". "Величье" – это еще что-то столь же внешнее, сколь и в предыдущих строфах, но "позор" – это уже интериоризация, и она перекликается с остальными интериоризациями этой строфы – образом "взор" и эпитетом "желанный".

И вот, оказывается, что из всех прослеженных рядов только этот не обрывается при переходе от первого пяти-строфия к кульминационной VI строфе. Все остальные последовательности нарушены. После ряда ключевых слов-концовок "сон – страсть – любовь – поцелуй – взор" – отвлеченное "за тебя" (не за человека, а за Любовь с большой буквы). Вместо Антония – "все, кто погиб, любя". Чувственная окраска образов возвращается к неопределенной ослепительности I строфы – "нимб", "сиянье". После ряда усиливающихся глаголов "бросил на весы – променял – повернул" – резко ослабленное "ведал". После конкретизировавшейся истории – совершенно внеисторическое обобщение. И среди всего этого – подхват и усиление "позора": "посмеянье, стыд, гибель, погиб"; а подчеркивает это (и лишним раз отмечает кульминацию) слово "блажен": ведь это первая авторская оценка, до сих пор образ и поступок Антония обрисовывались как нечто объективно прекрасное для нас, для зрителей, здесь поэт впервые позволяет себе заглянуть в его душу и назвать то, что он там находит:

блаженство. Отсюда уже будет прямым переход от строф об Антонии к строфе о себе.

Заметим еще одну особенность. Первая строфа рисовала картину: "Ты на... небосклоне... времен, как исполин стоишь, Антоний", – величественный фон и на нем – герой. Это задает образец и для последующих строф, они двуплановые: фон и предмет. Во II строфе фон – народ, трибуны, императоры, борьба, а первый план – алтарь страсти. В III строфе – вселенная и рати, а первый план – весы судьбы. В IV строфе – бой среди струи, а первый план – порфира и поцелуй. В V строфе – века (как в I-ой), а первый план – руль и взор. Наша кульминационная строфа противопоставляется этому ряду как одноплановая – смертники Любви в сиянии Любви, но на фоне этой вселенской картины – никакого первого плана.

Последняя VII строфа, где герой должен уравновесить все первые пять, где герой – Антоний. К предыдущей, кульминационной строфе она привязана непрерывностью все той же "интериоризированной" линии: перед этим "позор" усиливается в "посмеяние, стыд и гибель", теперь все это конкретизируется (опять сужение) в понятие бегства ("как беглецу") – ведь до сих пор смысл "повернутого кормила" оставался прямо не назван. К этому образу бегства автор стягивает мотивы из целых трех строф: "бой" (из IV строфы), "кинуть корабль" (из "кормила" в V строфе), "вынуть жребий" (из "весов" в III строфе): таким образом, первые три стиха последней строфы представляют собой как бы пробежку по III - IV - V строфам. Этим и достигается равновесие начала и конца, Антония и поэта. Если каждая из первых пяти строф предлагала читателю сужение поля зрения – от фона к герою

или предмету, – а VI, кульминационная строфа предлагала только широкое поле зрения без сужения ("любовь... над всеми"), то эта последняя строфа вмещает в своих четырех строчках и расширение и сужение поля зрения: "вынуть жребий" (урна и жребий, предметы символические, но конкретные) – "бой" (картина широкая и неопределенная: после отвлеченных выражений предыдущей строфы кажется, что здесь речь не об Акции, а о "битве жизни" вообще) – "корабль" (сужение и конкретизация) – "корма" (предельное сужение, синекдоха, "часть вместо целого"). "Корма" в значении "корабля" – типично латинское словоупотребление: здесь оно стилистически важно.

Равновесие начала и конца достигнуто; а теперь – чтобы конец и поэт перевесили Антония, – на чашу весов бросается последняя строка: "Вслед за египетской кормой". Здесь, во-первых, развязка, утоление читательских ожиданий: слово "египетской" не называет, но подсказывает то имя, которое читатель с самого начала ждал увидеть рядом с Антонием, – имя Клеопатры. Здесь же, во-вторых, исчерпывается тот план, в котором тема разрабатывалась до сих пор, и действие переводится в иной: из "римского" плана в "египетский", из "властного – в "чародейский" и т. п.; направление ассоциации ясно, содержание их может быть разнообразно, оно предоставляется домысливанию каждого читателя по его усмотрению, но главное остается: утверждение иррационального вопреки рациональному, дополнение одной стороны брюсовского поэтического мировоззрения другой его стороной. Так слово "египетской" переключением в иной план завершает содержательное развертывание сти-

хотворения, а слово "кормой" своею синекдохой подчеркивает принцип формального его развертывания – сужение.

Такова, как кажется, композиция этого стихотворения Валерия Брюсова. В анализе композиции всякого лирического стихотворения естественно выделяются три уровня (или три пары уровней): 1) фонетический и метрический, 2) лексико-синтаксический и стилистический, 3) семантический и идеологический. Лучше всего исследованы крайние уровни – метрический (благодаря известной книге В.М. Жирмунского) и идеологический (на котором сосредоточивали внимание позднейшие исследователи). Хуже всего разработан семантический уровень – композиция образов и мотивов, особенно там, где она не поддерживается ни развертыванием сюжета, ни развитием логической риторики. Это потому, что всегда кажется, будто образы и мотивы произведения и так ясны, незачем о них и говорить. Это неверно, образный уровень произведения всегда сложнее и богаче, чем "и так ясно"; это мы и надеялись показать на примере брюсовского *Антония*.

* * *

ТАМ В ДНЯХ

Где? – в детстве, там, где ржавый пруд
Кренил карвеллы в мать Саргассо,
Чтоб всполз на борт надонный спрут, –
Там вновь Персея познал Пегаса!

Там, в дни, где солнце в прорезь лип
Разило вокруг клинком Пизарро, –
Все звеня логик что могли б?
Сны плыли слишком лучезарно!

Потом в дни, где медяный строй
Звенел и пели перья шлема, –
Не всюду ль ждал Ахей иль Троя,
Пусть буквы в ряд слагались: лемма!

И в дни, где час кричал: "Дели ж
Миг на сто дрожей непрестанно!"
Кто скрыл бы путь меж звезд, – где лишь
Бред, смерть Ромео иль Тристана?

Там, в днях, – как знать? в руде веков,
В кровь влитых, гимном жгущих вены, –
Там – взлет и срыв, чертеж стихов,
Копье ль Афин, зубцы ль Равенны?

22 марта 1922.

Идея стихотворения: "Разум слабее, чем воображение, потому что воображение – наше стихийное, родовое наследие". Стихотворение – из предпоследнего сборника Брюсова (1922), в котором все 29 стихотворения написаны на тему "Разум – ничто, страсть – все", очень рационалистически разработанную. Брюсов всю жизнь рационалистически утверждал иррациональное, в этой книге – особенно. Хочется сказать, что он так принижает разум лишь затем, чтобы читатель почувствовал к приниженному разуму жалость и любовь.

Стихотворение написано не без влияния пастернаковского "Так начинают. / Года в два / От мамки рвутся в тьму мелодий, / Скрежещут, свищут, – а слова / Являются о третьем годе": тот же пафос внесловесного, внеразумного приятия мира. Как и Пастернак, Брюсов приводит читателя стихотворения через несколько возрастов. Строфы I-II – детские игры, III – школа, IV – юность и любовь, V – вывод: наследие веков – не в уме, а в крови, отсюда – поэзия. На каждом этапе воображение, мечта, страсть противопоставляется разуму: сперва логике с ее звеньями, потом геометрии с ее леммами, потом астрономии с межзвездными путями (в этой строфе столкновение страсти с разумом доводится до предела: час велит делить на сотни дрожь любовного мига).

Античные образы возникают в стихотворении симметрично в первой, средней и последней строфах. Вся поэтика позднего Брюсова насыщена историческими именами, географическими названиями, научными терминами: Это он

старается создать новый поэтический язык для новой исторической эпохи, в котором эти слова были бы такими же сразу-говорящими, как мифологические имена для античных поэтов. В этой номенклатурной разногласии находят место и античные имена, – и опять со смещенными и расплывчатыми значениями.

В первой строфе это – "Там вновь Персея познал Пегаса". Мы знаем мифологию: Персея никакого отношения к Пегасу не имел, укротителем Пегаса был Беллерофонт. Но подвиги Беллерофонта были менее яркими, чем подвиги Персея – убийство Медузы и спасение Андромеды. Поэтому является соблазн скрестить два мифа и приписать союз с Пегасом более громкому герою, Персею; а получающийся образ осмысляется аллегорически – как союз физической богатырской силы и духовного поэтического полета. Первым так переиначил этот миф даже не Брюсов, а Верхарн в стихотворении *Персея* (в сборнике *Державные ритмы*). Брюсов внимательно читал Верхарна и переводил его; он, конечно, знал, что Верхарн неточен, но тем не менее, заимствовал этот образ для своего стихотворения.

В срединной строфе таких натяжек нет. В ней говорится: "в гимназические дни чтение *Илиады* и *Энеиды* было привлекательнее, чем геометрические теоремы". Интересно только словоупотребление: "Ахей" вместо обычного русского "Ахеец", "Трой" вместо "Троянец". Брюсов считал, что эти необычные слова точнее передают звучание латинских "Ahaeus" и "Troius" и служат как бы ручательством за историко-культурную точность. Все античные имена – знаки, ссылки на культурную традицию; Ахей и Трой – как бы об-

новленные, усовершенствованные знаки. (Это подобно тому, как когда-то при романтиках Германия и Россия перешли от латинизированных имен Юпитера и Минервы к греческим Зевсу и Афине).

В последней строфе, наконец, говорится: "только то, что прошло сквозь страсть и осталось в родовой крови, порождает культуру: "Там взлет и срыв, чертеж стихов, / Копье ль Афин, зубцы ль Равенны". Характерно выражение "чертеж стихов", рациональный строй поэзии; взлет и срыв – это чередование сильных и слабых позиций в стихе. Но что символизируют копьё Афин и зубцы Равенны? Копье Афин – это автоцитата: в стихотворении 1904 г. *Тезей Ариадне* (тема, к которой Брюсов возвращался несколько раз) Тезей бросает Ариадну на Наксосе, объявляя, что отрекается от этой страсти во имя разума и мудрости: "Довольно страсть путями правила, / Я в дар богам несу ее. / Нам, как маяк, давно поставила / Афина строгая – копьё!" Имеется в виду не только Афина как богиня разума, но и конкретнее, статуя Афины Полиады на афинском акрополе с высоким копьём, на блеск которого ориентировались подплывавшие к Афинам мореходы. Таким образом, поминая копьё Афин, Брюсов как бы спорит сам с собой: в стихах об Ариадне он отрекался от страсти во имя разума, в нашем стихотворении он утверждает, что сам разум – лишь производное страсти. Но как соотносятся в этой знаковой системе Афины и Равенна? Я полагаю, вот как. К Афинам напрашиваются две контрастных параллели: Афины – Рим, культура и государственность, теория и практика; Афины – Иерусалим, язычество и христианство, прошлое и будущее Европы. Для

двух параллелей у Брюсова не было места в стихах, и он их скрестил: языческие умствующие Афины – христианский державный Рим. Здесь и явилась ему возможность подменить Рим Равенной – резиденцией последних императоров и местом знаменитых христианских мозаик. Кроме того, это дало ему еще одно сопоставительное измерение: Равенна – это город варварских королей и это город Данте, т. е. символ и темного близкого будущего и яркого дальнего будущего. Таким образом, смысл последних двух строк: в поэзии живут и Афины и Равенна, и мудрость и власть, и язычество и христианство, и прошлое и будущее.

Мы начинали наш обзор со стихотворения, в котором тоже упоминалась Равенна: "император пленный выносит варварам регалии Равенны". Теперь на этом новом, на тридцать лет более позднем упоминании Равенны мы позволим себе кончить наш обзор.

П. О. Мандельштам:

"За то, что я руки твои..." – стихотворение с отброшенным ключом*

В литературоведении и критике есть употребительное выражение: "художественный мир" – художественный мир такого-то произведения, автора, направления. Обычно оно имеет значение очень неопределенное и расплывчатое: когда хотят сказать, что стихи Пушкина по содержанию не похожи на стихи Лермонтова, то говорят: "в стихах Пушкина совсем иной художественный мир". (А когда хотят сказать, что стихи Пушкина по форме не похожи на стихи Лермонтова, то говорят: "в стихах Пушкина совсем иная интонация": другое слово с таким же неопределенным значением). В таком употреблении, несомненно, оно малосодержательно и не выводит нас из круга досадных тавтологий.

Тем не менее, слова "художественный мир" могут быть наполнены содержанием вполне конкретным, точным и важным. Художественный мир – это тот мир, который реально изображается в литературном тексте (а не только воображается за ним и вокруг него) – то есть список тех предметов и явления действительности, которые упомянуты в произведении, каталог его образов. В принципе каждое существительное в тексте является именно таким "образом", атомарной единицей статического содержания произведения (а каждый глагол – "мотивом", атомарной единицей

* Лекция, прочитанная в Университете г. Пизы в мае 1994 года. Впервые опубликовано в: *Преподавание литературного чтения в эстонской школе*, Таллинн 1986, с. 74–85.

динамического содержания произведения). В таком понимании слов "образ" и "мотив", обычно употребляемых в литературоведении в фантастическом многообразии значений, мы следуем строгому терминологическому словоупотреблению В.И. Ярхо; см. его несправедливо забытые статьи *Границы научного литературоведения* ("Искусство", 1925, № 2 и 1927, № 1) и *Простейшие основания формального анализа* (сб. "Ars poetica", 1, М. 1927), см. также: Гаспаров М.Л., *Работы В.И. Ярхо по теории литературы*, в: *Труды по знаковым системам*, IV, Тарту 1969, с. 504-514.

Когда Ю.М. Лотман и другие современные аналитики художественного текста начинают работу с составления и классификации словаря существительных разбираемого текста, они делают именно опись его художественного мира. Если такую опись организовать как "частотный тезаурус", с группировкой существительных по семантическим полям и гнездам и с разметкой количества словоупотреблений каждого, то такой словарь может очень выразительно показать, что лежит в центре данного художественного мира, что на его периферии, а что вообще зияет в нем пробелами. Некоторые работы такого рода нам известны: так, можно указать на статью М.И. Ворецкого *Художественный мир басен Федра, Бабрия и Авиана*, в: *Новое в современной классической филологии*, М., Наука 1979.

Однако, такой подступ к анализу произведения, хоть и заманчив простотой, объективностью и точностью, но содержит многие непредвиденные трудности. Дело в том, что принадлежность некоторых образов к "миру, который реально

изображается в литературном тексте", оказывается сомнительной.

Вспомним небольшое стихотворение Пушкина *Предчувствие* ("Снова тучи надо мною Собралися в тишине...").

Снова тучи надо мною
Собралися в тишине;
Рок завистливый бедою
Угрожает снова мне...
Сохраню ль к судьбе презренье?
Понесу ль навстречу ей
Непреклонность и терпенье
Гордою юности моея?

Бурной жизнью утомленный,
Равнодушно бури жду:
Может быть, еще спасенный,
Снова пристань я найду...
Но, предчувствуя разлуку,
Неизбежный, грозный час,
Сжать твою, мой ангел, руку
Я спешу в последний раз.

Ангел кроткий, безмятежный,
Тихо молви мне: прости,
Опечалься: взор свой нежный
Подыми иль опусти;
И твое воспоминанье
Заменит душе моея

Силу, гордость, упованье
И отвагу юных дней.

1828.

Образы этого стихотворения очень отчетливо распадаются на несколько соотнесенных семантических полей. С одной стороны – Рок, Веда, Судьба; с другой стороны – противостоящая им душа, и в ней – Презренье, Непреклонность, Терпенье, Сила, Отвага, Упованье, Воспоминанье (только эмоциональные и волевые стороны Души, интеллектуальных нет); этот подробно представленный внутренний образ человека дополняется очень скупо представленным внешним обликом человека: Ангел, Рука, Взор; все это происходит на фоне времени (пространственного фона нет): Жизнь, Дни, Час, Юность, Разлука. Но как трактовать слова: Тучи, Вуря, Тишина, Пристань? По буквальному словарному смыслу они должны быть отнесены к семантическим полям "природа" (Тучи, Вуря, Тишина) и "быт" (Пристань); но совершенно ясно, что в стихотворении они употреблены не в буквальном, а в метафорическом значении – Тучи, Вуря (и Тишина) примыкают к Року, Судьбе и Веде, а Пристань им противопоставляется. Точно так же и Ангел, если бы не контекст, должен был бы значиться не по рубрике "внешний облик человека", а по рубрике "религия" или "фантастические существа". Для всех этих случаев методика учета еще не разработана.

Возьмем другой пример: три фразы (одна из Шекспира, две из *Евгения Онегина*) – "Оленя ранили стрелой", "Паду ли

я, стрелой пронзенный" и "Швейцара мимо он стрелой". Очевидно, что стрела в этих высказываниях неравноправна: стрела, ранившая оленя, реально входит в художественный мир данной фразы; стрела, грозившая Ленскому, служит лишь метафорическим синонимом дуэльной пули; а стрела, с которой сравнивается Онегин, не имеет совершенно никакого отношения к миру балов и швейцаров и стоит на грани полной десемантизации. Перед нами три разных степени вхождения образа в систему художественного мира. Этого мало: если мы вспомним, что "Оленя ранили стрелой" – это фраза из реплики Гамлета в трагедии, в реальном действии которой ни олень, ни стрела не участвуют, то нужно будет выделить еще одну разницу в статусе образов – между тем, что описывается как происходящее, и тем, что возникает лишь в разговорах действующих лиц (и в разговорах, пересказываемых в этих разговорах, и т. д.). Так, разница между художественным миром произведений, в которых бог выступает действующим лицом, и в которых он лишь упоминается (хотя бы и очень часто) в речах и рассуждениях, будет, по-видимому, очень ощутима.

Таким образом, различие реальных и условных (самостоятельных и вспомогательных, структурных и орнаментальных) образов становится очень важной предпосылкой всякого анализа художественного мира произведения. Это сознавал уже В.И. Ярхо. В *Границах научного литературоведения* ("Искусство", 1927, № 1, с. 24) он писал: "По взаимному отношению внутри данного произведения образы можно разделить на самостоятельные (или основные) и вспомогательные. Первые имеют реальное существование в

предполагаемой данным произведением реальности; вторые служат для усиления художественной действительности первых. Например: "Вы ж громче пойте, бейте в струны, бояны-соловьи" – здесь "бояны", т. е. гусли, реально присутствуют на описываемом пиру у Ивана Грозного, "соловьи" же как птицы, конечно, отсутствуют, а только служат для изображения благозвучной игры боянов". (К словам "предполагаемой данным произведением реальности" – примечание: "Эта реальность, ничего общего не имеет, конечно, с действительной реальностью. В словах из сказки Ершова "горбунок летит стрелой" фантастический образ горбатого конька будет основным, так как входит в реальность, предполагаемую сказкой, а реалистический образ стрелы – нереальным, вспомогательным"). Далее автор предлагает закрепить за этими вспомогательными образами общее название "символов" и оговаривает первостепенную важность "вопроса об установлении символичности образа": "Возможность определить является ли данный образ символом или вообще вспомогательным образом, зависит от степени выраженности субстрата..." – и далее следуют примеры: 1) из Лермонтова: "Терек прыгает, как львица" – вспомогательность образа "львица-Терек" ясна из текста фразы; 2) из *Слова о полку Игореве*: "Черныя тучи с моря идут, хотяь прикрыти четыре солнца" – эквивалентность образа "четыре солнца = четыре князя" ясна из контекста произведения; 3) опять из Лермонтова: "Велеет парус одинокий... он счастья не ищет и не от счастья бежит..." – вспомогательность, нереальность образа ясна из того, что неодушевленному предмету приписываются чувства одушев-

ленного существа, но эквивалентность образа ("парус = человек, поэт, душа человеческая...") остается не вполне ясной: "В этом и во всех подобных случаях субстрат не может быть точно определен, но все же колеблется в точно ограниченных текстом пределах". Более сложных примеров Ярхо не касается и переходит к критике мифологических, фрейдистских, вульгарно-социологических и прочих толкований художественных образов: "методологическая ошибка заключается, конечно, в том, что основные образы принимаются за вспомогательные, а именно за символы".

Более сложные случаи соотношения реальных и условных образов в произведении являются нам в литературе XX века. Требования к читателю и толкователю здесь остаются те же, что и в лермонтовском *Парусе* : сперва установить, что буквальное понимание сказанного поэтом (одушевленный парус и пр.) невозможно, и стало быть, данный образ является не реальным, а условным, вспомогательным; а затем определить субстрат, т. е. предположить, какие реальные образы и ситуации могут стоять за этими условными. И то и другое часто бывает очень трудно.

Мы попробуем рассмотреть с этой точки зрения одно (далеко не самое сложное) стихотворение Мандельштама, ключ к интерпретации которого (к "определению субстрата") был отброшен автором, но по счастливой случайности сохранился. Это стихотворение 1920 г. "За то, что я руки твои не сумел удержать..." (см.: О. Мандельштам, *Стихотворения*, Л., Сов. Писатель 1973, с. 121; ср. примечания Н.И. Харджиева на с. 280).

1. За то, что я руки твои не сумел удержать,
За то, что я предал соленые нежные губы,
Я должен рассвета в дремучем акрополе ждать.
Как я ненавижу пахучие, древние срубы!

2. Ахейские мужи во тьме снаряжают коня,
Зубчатыми пилами в стены вгрызаются крепко,
Никак не уляжется крови сухая возня,
И нет для тебя ни названья, ни звука, ни слепка.

3. Как мог я подумать, что ты возвратишься, как смел?
Зачем преждевременно я от тебя оторвался?
Еще не рассеялся мрак и петух не пропел,
Еще в древесину горячий топор не врезался.

4. Прозрачной слезой на стенах проступила смола,
И чувствует город свои деревянные ребра,
Но хлынула к лестницам кровь и на приступ пошла,
И трижды приснился мужам соблазнительный образ.

5. Где милая Троя? Где царский, где девичий дом?
Он будет разрушен, высокий Приамов скворешник.
И падают стрелы сухим деревянным дождем,
И стрелы другие растут на земле как орешник.

6. Последней звезды безболезненно гаснет укол,
И серую ласточкой утро в окно постучится,
И медленный день, как в соломе проснувшийся вол

На стогнах, шершавых от долгого сна, шевелится.

Слова, указывающие направление для восстановления ситуации высказывания, – это, конечно, "акрополь", "ахейские мужи" (которые "снаряжают коня") и "Приамова" "Троя" (которая "будет разрушена"). По ним, стало быть, воображению читателей предлагается картина исхода Троянской войны – постройка деревянного коня и взятие Трои. Это позволяет понять и смысл темной строки "И трижды приснился мужам соблазнительный образ": как уже отмечалось комментаторами, здесь имеется в виду эпизод, упоминаемый в *Одиссее*, IV, 271–289: когда деревянный конь был ввезен в город, то Елена, заподозрив неладное, трижды обошла коня, окликая заключенных в нем ахейцев голосом их жен, но те удержались и промолчали.

Однако дальше начинаются неясности.

Во-первых, странным кажется нагнетание "деревянных" образов: деревянные здесь не только конь и стрелы, но и акрополь и стены, без упоминания о дереве не обходится ни одна строфа (только в последней вместо дерева – солома). Это не согласуется с традиционным (и в данном случае правильным) представлением об античности как о времени каменных крепостей. Но это, может быть, можно отвести ссылкой на навязчивое представление Мандельштама этих лет о теплой, обжитой домашности всего настоящего "эллинизма" (статья *О природе слова*).

Во-вторых, странным кажется появление образов приступа, штурмовых лестниц и обстрела из луков: как известно, именно из-за хитрости с деревянным конем

ахейцам не понадобился ни обстрел, ни приступ, они вошли в город через тайно открытые ворота и захватили его в уличных рукопашных схватках, так выразительно описанных во II песне *Энеиды*. Но это, может быть, можно отнести на счет сквозного образа крови, бушующей в страшном мучении.

В-третьих, странной кажется последовательность упоминаний о деревянных стройках в строфах 1–3: сперва "древние срубы", потом только что слаживаемый деревянный конь, потом "еще в древесину горячий топор не врезался", – даже если "дремучий акрополь" и троянский конь вещи разные, все равно, это создает необычное впечатление обратной временной перспективы, от более позднего к более раннему.

В-четвертых, наконец, остается неясным главное: с кем в этой картине отождествляет себя авторское "я", с троянцами или с ахейцами? Строки "Я должен рассвета в дремучем акрополе ждать..." (видимо, троянском; считать слова "дремучий акрополь" перифразой ахейского деревянного коня, конечно, можно, но вряд ли такое толкование напрашивается первым) и "Где милая Троя?.." заставляют думать, что говорящий – троянец (или даже троянка). Но тогда непонятна становится мужская любовная тема: "руки твои не сумел удержать", "предал соленые нежные губы", "как мог я подумать, что ты возвратишься", "зачем преждевременно я от тебя оторвался", – в общеизвестной мифологии мы не находим такого персонажа-троянца, которому можно было бы приписать в такой ситуации такие высказывания.

С другой стороны, если мы предположим, что говорящий – ахеец, то отождествление его напрашивается само собой: это Менелай, он упустил свою Елену, десять лет воевал, чтобы ее возвратить, но теперь, накануне решающей победы, вдруг понял, что если даже он сможет возвратить Елену, то не сможет возвратить ее любви, а тогда зачем она ему, и зачем была нужна вся сокрушительная война? (Такая психологизированная картина, разумеется, совершенно не антична, но в романтическом образе античности XIX – начала XX века она вполне допустима). Но тогда натянутыми становятся и перифраза "дремучий акрополь" в применении к деревянному коню, в котором сидит Менелай (можно ли о нем сказать: "древние срубы?"), и эмоция "Где милая Троя?" и т. д., и особенно – концовка, в которой, по-видимому, все промелькнувшие картины оказываются тяжелым вещим сном, и говорящий просыпается отнюдь не в ахейском лагере, а в городе, еще никем не взятом ("на стогнах", "медленный день", мирный, как вол).

Наконец, для искушенных знатоков мифологии возможна и третья интерпретация, позволяющая – таки связать тему любовной тоски с образом троянца в Трое (указанием на нее мы обязаны В.М. Гаспарову): говорящий не кто иной, как Парис, но тоскует он не по Елене, а по Эноне. Этот малоизвестный миф получил некоторую популярность в России, благодаря переводу *Героид* Овидия Ф.Ф. Зелинским, дважды вышедшему в 1912–1913 гг. (а до того – менее заметному переводу Д.П. Шестакова, 1902). В юности Парис был пастухом и любовником нимфы Эноны, потом оказался царевичем, бросил Энону, похитил в жены Елену, воевал за

нее, был смертельно ранен Филоктетом (отравленной стрелой Гераклова лука), к нему позвали Энону, чтобы она по старой любви исцелила его волшебными травами, она отказалась, потом раскаялась, но поздно. Вполне возможно представить себе наше стихотворение в устах Париса, в чьей крови уже разливается отравы, и который мучится мыслью, придет ли спасти его преданная им Энона или не придет. Однако и этому мешает простое соображение: ко времени падения Трои Парис уже давно погиб, – стало быть, сцену с деревянным конем можно представить себе лишь в вещем бреде Париса, но бред этот кончился смертью, а концовочная строфа говорит, по-видимому, не о смерти, а о пробуждении и успокоении.

Таким образом, при всей несомненности "троянской темы" в стихотворении, буквальное ее восприятие приводит в тупики, запутывается в противоречиях. Напрашивается предположение, что троянские образы в действительности являются в стихотворении не реальными, а условными, вспомогательными, а за ними стоят (в "субстрате") какие-то другие. Какие? На этот вопрос неожиданно позволяет ответить история текста.

Комментария к изданию Н. Харджиева сообщает, что стихотворение обращено к актрисе и художнице О.Н. Арбениной (как и несколько других любовных стихотворений 1920 г.), и что имеется "авторизованный список допечатной редакции, состоящей из трех строф: строфа 2 совпадает с 3, а 3 – с заключительной строфой окончательного текста", текст же начальной строфы приводится. В совокупности эти строфы складываются в такой первоначальный текст

стихотворения (некоторые разночтения, не учтенные Харджиевым, внесены по рукописи):

0. Когда ты уходишь и тело лишится души,
Меня обступает мучительный воздух дремучий,
И я задыхаюсь, как иволга в хвойной глуши,
И мрак раздвигаю губами сухой и дремучий¹.
3. Как мог я подумать, что ты возвратишься. Как смел?
Зачем преждевременно я от тебя оторвался?
Еще не рассеялся мрак и петух не пропел,
Еще в древесину горячий топор не вонзался.
6. Последней звезды безболезненно гаснет укол,
Как серая ласточка утро в окно постучится,
И медленный день, как в соломе проснувшийся вол
На стогах, шершавых от долгого сна, шевелится.

Декабрь 1920.

Перед нами – любовное стихотворение с вполне связной последовательностью образов: женщина уходит после ночного свидания, влюбленному кажется, что она уже никогда не вернется, ночь и жар томят его, ему кажется, что он заброшен в темном лесу и ждет света, который наступит, когда взойдет день (“петух пропоет”) и прорубится просека (“топор в древесине”); наконец, после бессонной

¹ Тавтологическая рифма кажется странной; не описка ли это вместо “гремучий”?

ночи настает успокаивающее утро ("безболезненно гаснет укол"). Реальные и вспомогательные образы этого художественного мира расслаиваются без труда: реальный план – Я, Ты, Душа, Тело, Губы, Мрак, Окно, Утро, День, Сон; условный план – Иволга, Дремучий Воздух, Хвойная Глушь, Мрак, Древесина, Топор, Петух, Укол Звезды, Ласточка, Вол в Соломе. Этот каталог древесных и животных образов можно было бы долго комментировать, сопоставляя с составом художественного мира других стихотворений Мандельштама, но сейчас для этого нет надобности.

По какой-то внутренней причине Мандельштам не остановился на этой (вполне законченной) стадии стихотворения, а продолжал над ним работать, усложняя условный план стихотворения новыми ассоциациями. Так явились четыре "тройных" строфы стихотворения, симметрично вдвинувшись по две между нулевой и третьей и между третьей и шестой строфами, образовав (по-видимому) промежуточную, 7-строфную редакцию стихотворения.

Толчком к античным ассоциациям послужил, вероятно, образ иволги в начальной строфе. Там задыхающаяся в деревьях иволга являлась только как символ поэта, обезголосевшего в горе. Но иволга давно связывалась для Мандельштама с Грецией и Гомером (стихотворение 1914 г. "Есть иволги в лесах, и гласных долгота...", где, кстати, упоминаются и "волы на пастбище"); бессонница и любовь обернулись темой Трои и Елены еще в знаменитом стихотворении 1915 г. "Бессонница. Гомер. Тугие паруса..."; а древесина, как сказано, могла напоминать Мандельштаму теплую обжитую домашность "эллинизма" (ср. "...И ныне я не

камень, / А дерево пою" из стихотворения 1915 г.). Далее, мысль о прорубаемой просеке наводила на мысль о том, на что идут порубленные деревья; "под знаком Гомера" на этот вопрос возникал ответ: в ахейском стане – на деревянного коня и штурмовые лестницы, в осажденной Трое – на "древние срубы" Приамова "высокого скворешника". Деревянное единство того и другого подчеркивается в конце вставки самым причудливым и загадочным образом стихотворения (кульминация сна, за которой наступает пробуждение!): ахейские стрелы сыплются в Трою, троянские вырастают им навстречу из земли. Далее, троянская тема, в свою очередь, подсказывала дальнейшую разработку любовной темы: вместо образа дыхания в губах является образ крови в жилах, которая сухо шумит, а потом "идет на приступ".

В каждой паре вдвигаемых строф присутствуют все три темы – и основная, любовная (Л), и ассоциативная, в ее ахейском (А) и троянском (Т) аспекте. По семи строфам предполагаемой промежуточной редакции эти темы располагаются в такой последовательности (подчеркнуты три опорные, первыми написанные строфы): Л – ЛТ – АЛ – Л – ТЛА – Т (А+Т) – Л. Мы видим, что первая вставка пригнана к своему месту гораздо плавнее (переходами от Л к Л и от Л к Л: "я задыхаюсь... в хвойной глуши – я должен рассвета в дремучем акрополе ждать", "никак не уляжется крови сухая возня – как мог я подумать, что ты возвратишься, как смел?"), а вторая гораздо резче. Напряженность (и, соответственно, трудновоспринимаемость) постепенно возрастает от первой половины стихотворения ко второй,

достигает кульминации в предпоследней строфе (стрелы навстречу стрелам) и затем расслабляется в последней, "утренней" строфе. Это придает стихотворению композиционную стройность, спасающую его от грозившей при разбухании хаотичности.

У нас нет уверенности, что работа Мандельштама остановилась и здесь. Одно из соседних стихотворений 1920 г. – "Когда городская выходит на стогны луна..." –

Когда городская выходит на стогны луна,
И медленно ей озаряется город дремучий,
И ночь нарастает, унынья и меди полна,
И грубому времени воск уступает певучия,

И плачет кукушка на каменной башне своей,
И бледная жница, сходящая в мир бездыханный,
Тихонько шевелит огромные спицы теней
И желтой соломою бросает на пол деревянные...

написано тем же размером, очень редким (5-ст. амфибрахий с рифмовкой МЖМЖ) и перекликается с нашим стихотворением словами и образами "город дремучий", "ночь", "стогны", "желтая солома" теней на "полу деревянном", "плачет кукушка на каменной башне" (вместо иволги: ассоциации через голову Гомера уводят к *Слову о полку Игореве*, где женщина тоскует о возлюбленном так же, как у Мандельштама влюбленный о женщине), а образами "унынья и меди" и "певучего воска" – со стихотворением 1918 г. "Я изучил науку расставанья..." (где есть и разлука, и акрополь,

и ночь, и петух, и вол). Что перед нами – более ранний вариант нашего зачина "Когда ты уходишь и тело лишится души..." или более поздний вариант, еще более пространный и ассоциативный, чем "троянский", – сказать трудно. Но при всей оборванности здесь не возникает никаких недоразумений относительно реального и вспомогательного плана: начальное "Когда..." твердо говорит, что перед нами – фон реального плана и не более того.

Разумеется, предлагаемая реконструкция движения авторской мысли при переходе от краткой к пространной редакции стихотворения – целиком гипотетична. Психология творчества еще не стала наукой, и здесь можно говорить лишь о предположениях более вероятных и менее вероятных.

И вот, доведя стихотворение от первоначальной трехстрофной редакции с ее легко обозримой любовно-лирической композицией до (предположительной!) промежуточной семистрофной с ее усложненным, но все же уследимым переплетением основной любовной и вспомогательной троянской темы, Мандельштам делает решающий шаг: отбрасывает начальную (нулевую) строфу с "ты уходишь", "иволгой" и лесом, оставляет только шесть строф, ставших окончательной редакцией стихотворения и вводящих читателя в недоумение теми трудностями интерпретации, о которых говорилось выше. Причины их теперь ясны: вместе с начальной строфой был отброшен ключ к тематике стихотворения – указание на то, что любовная тема является основной, а троянская – вспомогательной, и поэтому не нужно ожидать от нее связности и последовательности переходов от образа к образу. Исчезновение словечка "как"

("...как иволга...") оказывается для восприятия стихотворения роковым: читатель окончательного варианта неминуемо воспринимает исходную ситуацию "Я должен рассвета в дремучем акрополе ждать..." не в условном, а в реальном плане, начинает подыскивать отождествление этого "я" с лицами троянского мифа и неминуемо запутывается в противоречиях. Что это так, очевидно из простого (хотя и разрушающего стих) эксперимента: вставим в зачин окончательного варианта только одно лишнее слово, "За то, что я руки твои не сумел удержать... я (словно) должен рассвета в дремучем акрополе ждать..." и т. д. – и восприятие всего последующего стихотворения сразу станет если не яснее, то спокойнее. К сказанному можно добавить, что при первой публикации стихотворения (в гектографированном "Новом Гиперборее" 1921 г.) ему было придано заглавие *Троянский конь* – то есть, у читателя не только отнимался истинный ключ к смыслу стихотворения, но и вручался ложный: прямая подсказка, что основной темой стихотворения следует ощущать не настоящую, любовную, а вспомогательную, троянскую. При последующих авторских публикациях стихотворение печаталось без заглавия.

Что означала эта игра с читателем? По существу – приглашение к сотворчеству: автор как бы предлагал ему на опыте воспринять стихотворение в буквальном смысле, в реальном плане, убедиться, что это ни к чему не ведет, и тогда, осознав, что перед ним не реальные образы, а условные, вспомогательные, попытаться реконструировать по ним реальный план (разумеется, лишь более или менее приблизительно) – или же признаться в своем бессилии. Такое

отношение между автором и читателем стало обычным в поэтике модернизма, с самого начала давшей недосягаемые образцы таких поэтических шифровок в лирике Малларме. Мандельштам тяготел к такой поэтике на всем протяжении своего творчества. Оба приема, обнаруживаемые в работе над "За то, что я руки твои...", мы находим у него и в других стихах: во-первых, развитие от более простых вариантов стихотворения к более сложным и ассоциативным (ср. сонет *Христиан Клеяст* и стихотворение *К немецкой речи*, ук. изд., с. 294 и 169; в *Соломинке*, "Нет никогда ничей..." и особенно в поздних стихах эти варианты уже равноправно сосуществуют друг с другом и предлагаются читателю), и во-вторых, отбрасывание важнейших частей написанного (стихотворения *Камня*, превращенные в фрагменты); а в черновиках *Грифельной оды* (исследованных И. Семенко в ее недавней работе²) воочию видно, как постепенно зашифровывал Мандельштам это свое стихотворение, начав от образов державинского восьмистишия "Река времен...", а затем, от ассоциации к ассоциации, уходя все дальше и обрывая одну за другой все связи с исходным текстом.

Однако этот обзор литературной техники герметической поэзии новейшего времени выходит за пределы нашей темы. Мы хотели лишь напомнить о важности различения основного и вспомогательного плана в художественном мире литературного произведения и о такой отличающей

² См.: Семенко И.М., *Развитие метафор в "Грифельной оде" Мандельштама (От черновых вариантов к окончательному тексту)*, в: *Ученые зап. ТПУ*, 1985, вып. 680. Подробнее – в ее книге *Поэтика позднего Мандельштама (От черновых редакций к окончательному тексту)*, Roma, Carucci 1986.

черте вспомогательного плана, как разорванность и несвязность: именно они помогают читателю отделить в стихотворении основу от орнамента.

