

ASSOCIAZIONE ITALIANA DEGLI SLAVISTI

CONTRIBUTI ITALIANI
AL XII CONGRESSO INTERNAZIONALE
DEGLI SLAVISTI

(Cracovia 26 Agosto - 3 Settembre 1998)

ESTRATTO

NAPOLI

1998

АНДРЕЙ ШИШКИН

ИЗ ЛИТЕРАТУРНОЙ ИСТОРИИ РУССКОГО СИМПОСИОНА

Слово 'симпосион' у древних греков обозначало особый вид собрания после ужина, когда время посвящалось вину и совместной беседе, чтению и импровизированию стихов, и также философским разговорам. Симпосион был заметным социальным и культурным институтом в жизни Древней Греции. Сцены древних пиров запечатлела вазовая живопись. Многие лирические произведения, в частности древняя эолийская элегия, в значительной части были написаны или исполнялись на симпосионах. Термин 'симпосион', насколько известно, впервые появился у Алкея (630 — 580 до н. э., текст в fr. 70.3), а одно из первых поэтических изображений симпосиона принадлежало эолийскому поэту и философу Ксенофану Колофонскому (ок. 570 — 480 до н. э.)¹; в одном из его сочинений, видимо, начинающем литературный жанр симпосиона, уже были намечены вскоре ставшие классическими симпосиальные образы и темы — прежде всего *ИСТИНЫ* и *ВИНА* — и обозначено стремление к общению с богами, которое образует 'вертикальность' симпосиона, в отличие от 'горизонтальности' дружеской пирушки.

В IV веке до н. э. в Афинах сформировался так называемый философский симпосион как самостоятельный литературный жанр. Он был связан с постулируемым афинской школой принципом *universitas membrorum* ('общность членов') — не личность сама по себе открывает истину, истина открывается лишь в беседе двоих или нескольких равных и свободных собеседников — и с гением

¹ Греческий текст в fr. 1D. = VS. 21 fr. 1 Diels-Kranz, русский прозаический перевод в кн.: *Досократики: обзор и перевод ... Маковельского*, Казань, 1914.

Сократа². На последующую литературную традицию, протяженностью в 800 лет, мощное воздействие оказал 'Пир' Платона; композиция платоновского полилога повторяется в созданном, видимо, через короткий промежуток времени 'Пире' Ксенофонта (род. ок. 430 до н. э.), затем в 'Сатурналиях' Макробия (род. ок. 400 до н. э.), 'Пире софистов' Афиней (род. ок. 200 н. э.), а позднее в сочинениях средневековья, Возрождения и нового времени: М. Фичино, например, описывает, как в 1474 г. во Флоренции герцог Лоренцо Медичи повелел возобновить платоновский 'Пир'³.

Определенность термина 'симпозион' и границы этого жанра размываются, когда мы покидаем ареал греко-римской античности. Распространенность симпозиональной модели в разнообразных регионах - кроме стран Европы, следует назвать Древний Египет, Сирию, Палестину, Персию и др. - и в различные эпохи - вплоть до постмодернизма - свидетельствует о жизненности и значительности симпозиона, но и затрудняет отграничение собственно симпозиона от смежных и близких моделей. Ведь о пирах, в том числе и философских, можно говорить и в связи с Ветхим и Новым Заветом, о братской трапезе любви — агапе — в раннехристианскую эпоху⁴; иногда напрашивается эффектная — и нерелевантная с филологической, да и богословской, точки зрения параллель между двумя самыми значительными событиями рубежа древности — предсмертным философским симпозионом

² Из литературы по античным симпозионам см. прежде всего второе издание книги *Symptica. A Symposium on the Symposion*, Ed. by O. Murray, Oxford, 1994. Здесь же на с. 321-344 приведена исчерпывающая библиография работ по этой тематике за последнее столетие.

³ М. FICINO, *Sopra lo Amore ovvero convito di Platone*, Milano, 1992, с. 16.

⁴ А. AMMAN, *Agapé et repas de charité*, в кн.: *Vie liturgique et vie sociale*, Paris, 1968.

Сократа ('Федон') и Тайной Вечерей⁵. Наряду с 'классическими' симпозионами, воспроизводящими исконный ритуал и традиционную композицию, примером чего является хотя бы уже названное сочинение Фичино, создавались симпозионы с отброшенным началом или концом, с оборванным действием или инвертированной композицией; симпозион мог редуцироваться в символический образ пира и наконец в языковую метафору. В аспекте содержания вертикально устремленный дионисийский симпозион с присущей ему темой смерти / бессмертия мог 'извращаться' в 'нечестивый', 'оргастический', inferнальный пир; во многих случаях смысл последних проясняется при сопоставлении с исконной моделью. Наконец, в модель античного философского пира могут быть вмонтированы темы и мотивы христианского пира, актуализирована семантика совместной еды или питья. Любопытный пример последнего в минувшее десятилетие находим в фильме по рассказу датской писательницы Бликсен (Karen Blixen, *Babette Gaestebald*), повествующем о жертве, благодаря которой воскрешаются утраченные духовные ценности, в том числе ценность братского пиршественного общения⁶.

Диахронически описать модель русского симпозиона, собрать и классифицировать в этой связи относящийся к ней богатый материал русской литературной культуры — отдельная задача. На сегодняшний день имеется ряд статей по этой тематике, в С. Петербурге готовится к печати

⁵ Подобное сопоставление в наше время делает в своей последней книге G. STEINER, *No Passion Spent: Essays 1978-1996*, London - Boston, 1996, см. главу *Two Suppers*, с. 390-419.

⁶ R. MOINE, *Le festin de Babette (Gabriel Axel, Danemark, 1986) ou comment les paraboles retrouvent leur sens*, в кн.: *La sociabilité a table. Comensalité et convivialité a travers les ages*, Actes du Colloque de Rouen, Rouen, 1992, с. 369-376.

альманах под названием 'Русские пиры'. В моем сообщении речь пойдет о двух моментах из литературной истории русского симпозиона, первый из них относится к пушкинской эпохе, второй — к 'серебряному веку'. Но для того, чтобы увидеть элементы того нового, что появилось в литературной культуре пушкинского времени, вначале очень кратко коснемся двух писателей предшествующей эпохи, у которых можно было бы рассчитывать найти симпозиальную модель.

I

1. В 1788 г. политик и мыслитель екатерининской эпохи М. М. Щербатов написал диалогический 'Разговор о бессмертии души'⁷. В предисловии к диалогу, Щербатов объяснял, что его 'Разговор' был подражанием платоновскому 'Федону', последней беседе Сократа, когда философ пил чашу с ядом и говорил с учениками о бессмертии. Время действия Щербатов перенес в Петербург, в 1740-й год, в мрачные дни бироновщины, а в основу сюжета положил рассказ о несправедливо обвиненном в заговоре против императрицы Андрее Хрущеве, 'муже отличной добродетели', 'любящем философию'. Получив от пристава Тайной канцелярии гвардии офицера Коковинского известие о смертельном приговоре и казни на рассвете, Хрущев проводит последнюю ночь, беседуя с Коковинским о бессмертии души. На этой первой петербургской беседе смерть - неизбежная гостья, но ее появление лишено драматизма. Перед Хрущевым, в отличие от Сократа, не стоит выбора: принять смерть или уклониться от нее, он может лишь подчиниться несправедливому суду, следующему за самодержавным произволом. То есть Хрущев оказывается жертвой, а не протагонистом действия, добровольно при-

⁷ Сочинения кн. М. М. Щербатова, Т. 2, Статьи историко-политические и философские, СПб., 1898, с. 311—358.

носящим себя в жертву, каким является Сократ в 'Федоне'. Иными словами, Хрущев, в отличие от героя симпозиального открытого текста, не свободный в своей воле и действиях субъект, но объект действия. Наконец, беседы в каземате лишены как элементов мифа и притчи, так и диалектического разногласия, практически они оказываются монологом скрывающегося за маской Хрущева автора. Сочинение Щербатова любопытно как одно из первых подражаний сократическому диалогу⁸; при этом оно находится вне границ симпозиальной модели.

Застолье — один из важнейших образов поэзии Г. Державина, оно переходит из одного стихотворения в другое. Слово 'пир' часто используется Державиным, идея праздника и пира, жизни как пира едва ли не из самых важных в его поэзии. Третья рубрика составленного поэтом в 1792-1793 г. поэтического сборника называлась 'Песни застольные'⁹; одно из стихотворений здесь было 'сочинено <...> по случаю бывших пикников у Алексея Петровича Милгунова, в которые собирались к нему в назначенные места за городом, на островах или в садах, молодые офицеры и дамы, в которых и автор участвовал'¹⁰. В описаниях разнообразных пиров, которые зачастую были в действительности, у Державина нередко появляются классические

⁸ К истории 'сократического диалога' в России непосредственно относятся *Беседы с петербургским Сократом* украинско-русского философа А. А. Козлова, где наряду с 'петербургским Сократом' в диалогах участвуют герои романов Достоевского. См. С. С. АСКОЛЬДОВ, *Алексей Александрович Козлов*, М., 1912, с. 84-106. Наиболее значительным платоническим диалогом были *Три разговора* Вл. Соловьева (1899-1900).

⁹ Г. Н. ИОНИН, *Творческая история сборника 'Анакреонтические песни'*, в кн.: Г. Р. ДЕРЖАВИН, *Анакреонтические песни*, М., 1987, с. 297.

¹⁰ *Примечания Державина*, цит. по кн. Г. Р. ДЕРЖАВИН, *Анакреонтические песни*, с. 434.

симпосиальные топосы — *carpe diem, memento mori, in vino veritas*¹¹. Но найти какое-либо последовательное воспроизведение композиции и сюжета симпосиона у Державина нельзя. Знаменитое державинское 'Где стол был яств, там гроб стоит' - с точки зрения исторической поэтики все же только риторическая фигура. Показательно, что в одном стихотворении — 'Аристиппова баня', 1811, — Державин однако упомянул античные симпосионы и последнюю предсмертную беседу Сократа; изображения этих симпосионов у Державина предстают на картинах Апеллеса в доме Аристиппа: 'Сократ с улыбкою пьет яд; Звучат пиры Анакреона'. Так, симпосион для Державина существует только как атрибут мира древних; воспроизведение симпосиальной модели не входит в задачу поэта.

2. Деятельность кружка 'Арзамас' принадлежит времени, обозначаемому как 'Золотой век' русской литературы. Это был кружок единомышленников, объединяемых общими культурными и эстетическими задачами, совместными интересами и близким мировоззрением, наконец, юношеским недоверием к авторитетам. 'В посланиях, которыми обменивались члены кружка, постоянны упоминания о дружеских пирушках, совершенно реальных, но обретших символические формы греческого симпосия, 'пира мудрецов', интеллектуальной беседы', - отмечал один из знатоков пушкинской эпохи¹². Текст-посредником, который предопределял композицию и сюжет пира для поэтов 'Арзамаса', был очерк Карамзина 'Афинская жизнь' (1793), описывающий платоновский 'Пир'. Именно к этому очерку

¹¹ См.: С. ЕЛЬНИЦКАЯ, *Державинские пиры и русская поэзия. 1. 'И на преславном этом пире...'* (Тема еды-питья-пиров у Державина), в кн.: Гаврила Державин. 1743-1816, Вермонт, 1995.

¹² В. Э. ВАЦУРО, *В предверии пушкинской поры*, в кн.: *Арзамас*, кн. 1, М., 1994, с. 10.

отсылало читателей послание Батюшкова 'Мои пенаты' (1810-1811)¹³.

Замечательно, что симпозион у 'арзамасцев' находится в рамке полусерьезно-шутливой игры. Пародию на ритуал симпозиона находим в 'Письме к издателю о поэте Боброве' Вяземского (1810 г.)¹⁴. Узнав о смерти (действительной!) Боброва, злосчастного автора темных и 'диких' стихов, литераторы, 'которые проводили вечер в чтении, в пении и в разных забавах', решили 'почтить' новопредставленного собрата шутовским погребальным пиром: во 'славу' почившего Боброва пили три чаши, и каждая чаша сопровождалась стихами покойного, которые декламировались 'гласом, прерывающимся рыданиями'; затем читались другие стихи Боброва, тоже из самых нескладных, и вновь пилось вино. Три начальные чаши и последующее винопитие пародировали симпозиальный ритуал, открывающийся возлиянием трех чаш в честь богов, за которыми следовало общее винопитие. Для заседаний 'Арзамаса' - совсем как для симпозионов высокой классики - писались шутливые псевдоэпитафии, то есть эпитафии людям, на самом деле вполне здравствующим. Одну из таких сочинил на себя В. Л. Пушкин:

Здесь Пушкин наш лежит; о нем скажу два слова:

Он пел Буянова и не любил Шишкова¹⁵.

Центром арзамасских пирушек было ритуальное поедание гуся, который в полусерьезной 'теологии' кружка был *воплощением* (в прямом и переносном значении этого слова) божества Вкуса. Этот ритуал можно интерпретировать как

¹³ М. Н. ВИРОЛАЙНЕН, *Две чаши*, в кн.: *Русские пиры*. В печати.

¹⁴ *Арзамас*, кн. 1, М., 1994, с. 153-156.

¹⁵ *Арзамас*, кн. 2, М., 1994, с. 179.

кошунственную пародию на евхаристию¹⁶, хотя более вероятно, что пародировался не объект, то есть ритуал православной церкви, а сам субъект, то есть предметом иронии (самоиронии) была арзамасская игра, в которой использовались церковные формулы и символы. Как бы то ни было, показательно, что в мистериальном жертвенном центре пародийного симпозиона у арзамасцев место религии заняло искусство и игра.

Что модель пира лежит в основе некоторых произведений А. Пушкина, показал в ряде своих работ Ю. М. Лотман. Так, 'Вакхическую песнь' (1825) ученый интерпретировал как гимн в честь солнца, который, в соответствии с древним ритуалом симпозиона, исполнялся в конце ночного пира; это стихотворение у Пушкина стоит в ряду с другими поэтическими пирами, символизирующими союз любви, братства и свободы. Им противостоят 'гибельные', даже inferнальные пиры. Скупой Рыцарь пирует в подвале замка перед сундуками с золотом; единственные гости и участники пиршества - 'слуги', 'друзья', 'господа'; наконец (и это самое существенное), 'боги' Барона - это золотые монеты его сокровищницы. Гибельный пир является стержнем действия трех последующих 'маленьких трагедий'; в первом случае это пир с гостем-статуей ('Каменный гость'), во втором - пир-убийство ('Моцарт и Сальери'), в третьем - пир в чумном городе ('Пир во время чумы'); в каждой пьесе смысл гибельного пира открывается своей новой гранью¹⁷.

¹⁶ О. ПРОСКУРИН, *Новый Арзамас - Новый Иерусалим. Литературная игра в культурно-историческом контексте*, «Новое литературное обозрение», 19, 1996, с. 78-87.

¹⁷ Ю. М. ЛОТМАН, *Из размышлений над творческой эволюцией Пушкина (1830 г.)*, in *Тыняновский сборник. Третьи тыняновские чтения*, Рига, 1988. Наиболее подробно о пирах у Пушкина Ю.М.Лотман писал в книге *Внутри*

В случае Пушкина мы имеем счастливую для филолога возможность документально знать о существовании одного из тех текстов-посредников, через которые поэт мог получить представления об исконной античной модели (это особенно интересно в виду констатированного детального, едва ли не профессионального знания Пушкиным и некоторыми из его современников античных религиозных символов и культов¹⁸). Это гигантский многотомный труд эллинистического грамматика Афиней 'Пир софистов' (*Deipnosophistai*, около 192 г. н. э.), его французское издание, подготовленное Лефевром, было в библиотеке поэта¹⁹; отсюда Пушкин переложил шесть сочинений древних поэтов. По авторитетному суждению М. П. Алексеева, 'едва ли (...) может возникнуть сомнение, что 'Пир софистов' в издании Лефевра не один раз и в течение довольно долгого времени читался Пушкиным'²⁰. Поставленная более полувека назад тема 'Пушкин и Афиней' и сейчас в полной мере не рассмотрена²¹, и здесь, в предварительном порядке, я

мыслящих миров, которая сначала вышла по-английски (1990), а затем по-русски (М., 1996, с. 123-145). Любопытные, но не всегда убедительные наблюдения см. в статье К. Szitár *Смерть, еда и искусство (Семантический и мифологический планы 'Моцарта и Сальери' Пушкина)*, «*Studia Russica Budapestinensia*», II-III, 1995, с. 61-74.

¹⁸ См. хотя бы М. Ф. МУРЬЯНОВ, *Из символов и аллегорий Пушкина*, М., 1996, с. 10—13.

¹⁹ *Banquet des Savans par Athénée, traduit, tant sur les textes imprimés, que sur plusieurs manuscrits par M. Lefebvre de Villebrune*, Paris, 1789-1791, v. I-V

²⁰ М. П. АЛЕКСЕЕВ, *К источникам 'Подражаний древних' Пушкина*, в кн.: М. П. АЛЕКСЕЕВ, *Пушкин. Сравнительно-исторические исследования*, Л., 1984, с. 405.

²¹ М. Л. ГАСПАРОВ, 'Из Ксенофана Колофонского' Пушкина (поэтика перевода), в кн.: М. Л. ГАСПАРОВ, *Избранные статьи*, М., 1995, с. 169. Отметим, между прочим, интереснейшее наблюдение, сделанное М. С. Альтманом (Альтман М. С. Читая Пушкина, в кн.: *Поэтика и стилистика русской литературы*, Л., 1971, с. 119-120): оказывается, что к сочинению Афиней восходит шутка Моцарта 'божество мое проголодалось', - за

выделю два вопроса: о жанре и традиции, к которым принадлежит сочинение Афинейя, и о критерии, которым мог руководствоваться Пушкин, выбирая из громоздкого сочинения Афинейя тексты для своих переложений из древних.

Начнем с первого вопроса. Сочинение Афинейя — описание застольных бесед 27 ученых мужей, которые говорят о кухне, о рыбе, птице и овощах, посуде и напитках, о музыке, танцах и эротике, о загадках и хороводах, о сколионах и о пеанах, наконец, об истории и литературе. Здесь нетрудно заметить объединяющую рамку симпозиона. Афинейя противопоставлял себя Платону, но начинал свое сочинение с подражания платоновскому 'Федону'. Конечно, у Афинейя симпозион не платоновский, 'вертикальный', зато его 'горизонтальная' симпозиальная рамка позволяет Афинейю воедино скрепить стихотворные и прозаические тексты едва ли не 800 (!) писателей предшествующей и современной ему эпохи; в присутствии этих текстов и могла состоять главная ценность трудночитаемого 'горизонтального' симпозиона Афинейя для последующих поколений, в том числе, надо думать, и для Пушкина. Причем если на древнегреческих и римских симпозионах — не литературных, а происходивших в жизни — исполнялись песни Анакреона и Сафо, сочиненные несколько столетий назад²², то Афинейя, как бы следуя этому примеру, инкорпорировал в свой исполинский эклектический симпозион, в том числе, и те сочинения, которые изначально декламировались или пелись на симпозионе.

ней следует приглашение Сальери отобедать вместе. Подобного рода наблюдения о первоначальных контекстах мотивов в пушкинских 'Маленьких трагедиях' - в том числе, и мотивов, группирующихся вокруг модели пира, могли бы многое прояснить.

²² O. MURRAY, *Symposium and Genre in the Poetry of Horace*, «Journal of Roman Studies», 1985, с. 42.

Пушкин взял из сочинения Афиней шесть текстов античных поэтов. Первым в опубликованном Пушкиным в 1834 г. цикле 'Подражания древним' идет стихотворение 'Чистый лоснится пол; стеклянные чаши блистают': это переложение того самого текста Ксенофана Колофонского, которое было одним из первых известных в античности описаний симпозиона²³; Пушкин сократил оригинал почти вдвое и внес в него ряд существенных перемен, в частности, усилил мистериальную окраску одного из моментов симпозиона²⁴. Вторым в цикле 1834 г. шла эпитафия (или псевдоэпитафия) флейтисту Феону, который 'за чашей / Сладостно Вакха и муз славил...' (автор - Гедил из Самоса, ок. 3 в. до н. э.).

Другие 'подражания древним' остались в бумагах Пушкина и были напечатаны посмертно. Автор одного из них в рукописи был обозначен Пушкиным, это трагический поэт Ион Хиосский (490-422 до н. э.); стихотворение посвящено тому амбивалентному и мистериальному божеству или освобождающему демону, приобщение к которому составляло для древних высший момент симпозиального ритуала:

Злое дитя, старик молодой, властелин добронравный,

Гордость внушающий нам шумный заступник любви!²⁵

Это вино, которое симпозиальный язык древних именовал Вакхом, Бромием или Дионисом. В четвертом стихотворении - 'Бог веселый винограда...' (автор - комический поэт Евбул, Eubulus) — говорится о трех чашах, которые Дионис позволяет выпивать на пире. В пятом - 'Юноша! Скромно пируй...' — можно увидеть сходную по

²³ F. ULLRICH, *Entstehungen und Entwicklung der Literaturgattung des Symposion*, Programm des kgl. neuen Gymnasiums zu Würzburg für das Studienjahr 1907/1908, Würzburg, 1908, Teil 2, с. 19.

²⁴ М. Л. ГАСПАРОВ, 'Из Ксенофана Колофонского' Пушкина (поэтика перевода), в кн.: М. Л. ГАСПАРОВ, *Избранные статьи*, с. 167.

²⁵ А. С. ПУШКИН, *Полн. собр. соч. в 10 томах*, Т. 3, М., 1963, с. 248.

смыслу формулировку одного из симпозиальных правил: умеренность в вине должна сочетаться с мудростью в беседе (ср. хотя бы 'Пир семи мудрецов' Плутарха, 154с и далее). Наконец, последнее переложение - 'Счастливым юноша...', перевод из Сафо, — можно интерпретировать как одну из эпиграмматических реплик на пире.

Кажется, что критерии Пушкина достаточно очевидны. Предпринятый поэтом выбор определялся его интересом к модели симпозиона. Все шесть пушкинских переложений объединяются вокруг симпозиального тематического ключа. Будучи рядоположенными, пушкинские тексты могли бы образовывать следующую композицию: описание древнего симпозиона; хвала вину-Дионису, божеству пира; о правилах пиршественного ритуала; симпозиальная реплика: нельзя ли назвать это пушкинским конспектом симпозиальной модели?

Остается добавить, что первое из переложений, по правдоподобной гипотезе современного исследователя, Пушкин читал на годичной вечеринке бывших лицеистов 19 октября 1832 г.²⁶ То есть ксенофановское описание исконной модели симпозиона могло оказаться в жизненном контексте дружеского пира у Пушкина и лицеистов. Таким образом классический симпозион — как формально, так и тематически — был хранителем и вместилищем таких ценностей, как пиршественное братство, радость и дружеская любовь - ценностей, которые в своем быте и искусстве кодифицировал 'золотой век' русской культуры.

3. На связь пушкинского 'Пира во время чумы' с традицией симпозиона, на дионисийский характер пушкинского произведения и 'напечатлевшиеся на нем чер-

²⁶ Я. Л. ЛЕВКОВИЧ, *К творческой истории перевода Пушкина 'Из Ксенофана Колофонского'*, в кн.: *Временник Пушкинской комиссии*, 1970, Л., 1972, с. 97.

ты исконного пиршественного ритуала' впервые указал в 1919 г. Вяч. Иванов в докладе, открывавшим серию заседаний московского пушкинского семинара²⁷. Доклад Вяч. Иванова не сохранился, между тем рассмотрение пушкинской 'маленькой трагедии' в этом аспекте могло бы быть особенно интересным, тем более, что для проверки данного тезиса есть достаточно строгий филологический критерий: отличия 'Пира во время чумы' от его английского первоисточника - драматической поэмы Джона Вильсона 'Город чумы' (1816)²⁸. Перемены и переделки, как на макроуровне, так и на микроуровне, вплоть до различий в стилистических полутонах, дают представление о том, какова могла быть действительная роль образов, тем и композиции симпозиона в творческой лаборатории Пушкина.

Как известно, из пространной поэмы Вильсона, занимающей три акта и 13 сцен, Пушкин избрал часть четвертой сцены первого акта, а именно первые 334 из 421 стихов, где содержалось драматическое повествование о кощунственном пиршествовании на улице чумного города; этим 334 стихам Вильсона соответствуют 238, 5 пушкинских.

²⁷ Неизвестный автор. *О первом семестре 'Пушкинского семинария' под руководством Вяч. Иванова*. Машинопись, Римский архив Вяч. Иванова.

²⁸ Сопоставления текстов Пушкина и Вильсона предпринимались не раз; см. Н. В. Яковлев. *Об источниках «Пира во время чумы»*, в кн.: *Пушкинский сборник*, М. и Пг. 1922 с. 93-170; Н. GIFFORD, *Puškin's 'Feast in the time of plague' and its original*, «The American Slavic and East European Review», 1949, v. VII, с. 37-46; V. TERRAS, *'Puškin's 'Feast during the time of the plague' and its original: a structural confrontation*, в кн.: *Alexander Puškin. A Symposium on the 175th Anniversary of His Birth*, New York, 1976, с. 206-220, но выяснение отношения английского и русского авторов к модели пира не входило в задачу исследователей.

Текст, вычлененный из целого драматической поэмы, принадлежит уже иному литературному жанру, парадоксальность и антиномичность которого обозначены новым заглавием: *драматическая поэма* 'Город чумы' у Пушкина превращается в 'Пир во время чумы'²⁹. Как мне кажется, именно в симпозиальном ключе можно объяснить не менее 10 изменений, которые внесены в русское сочинение.

'Вечеринка бражничающих' (a party of young men and women carousing) в первой ремарке Вильсона в пушкинском тексте превращены в 'пирующих мужчин и женщин'; а вместо *master of Revels*, термина, соотнесенного с английской придворной и традиционной жизнью³⁰, у Пушкина просто 'Председатель пира', непосредственно античный термин. Дважды — в стихах 120 и 192 — Пушкин передает слово 'оргия' (*orgies*³¹) Вильсона как 'пир': *our orgies* в первом случае переведено как 'приют пиров', а 'противоестественной оргии' (*most unnatural orgies*) соответствует 'пир чудовищный'. Если у Вильсона Священник порицает 'неблагочестивое застолье' (*impious table*), то у Пушкина Священник обличает 'безбожный пир' (стих 174). 'Застолье на улице' (*our out-door table*) Вильсона Пушкиным передается

²⁹ Ср. у В. Терраса: While *The City of the Plague* is a kind of *dance macabre*, a panorama of death, the theme and structure of *Pir* are obviously much narrower and more focused. (...) *Pir* is a neatly structured and well focused study in human emotion, which contrasts with Wilson's unstructured and anfocused work. V. TERRAS, *Puškin's 'Feast the time of plague' and its original...*, с. 215, 217.

³⁰ *Master of the Revels* - a person (permanently or temporarily) appointed to organize or lead revels, esp. in the Royal Household or the Inns of Court, *The Oxford English Dictionary*, v. VIII, Oxford, 1979, с. 594.

³¹ Английское слово, как и его русский аналог, кроме терминологического историко-религиозного значения, определенного древнегреческим и римским контекстом, может иметь коннотации непристойного, недопустимого, дикого, вызывающего. См. *The Oxford English Dictionary*, v. VII, с. 198.

как 'застольная беседа' (стих 6), а 'веселая пирушка' или 'веселая попойка' (*gamesome revelries*) Вильсона в стихе 12 Пушкина - как 'веселое пированье'. У Вильсона мать Вальсингама в небесах плачет, видя сына, сидящего во главе стола 'нечестивых гуляк' (*Presiding o'er unholly revellers*), у Пушкина - 'взирая на пирующего сына / В пиру разврата' (стих 203-204).

Дважды образ пира появляется в написанной русским поэтом песне Вальсингама: пир противостоит стихии природы (стих. 143) и стихии Чумы (стих 154). Кажется, что то же значение можно усмотреть у Пушкина также и в смысловом сдвиге в заключении первой речи: у Вильсона 'Молодой человек' предлагает выпить за умершего собрата так, как тот любил при своей жизни (*let us drink unto his memory (...) Such as in life he loved*), в русском сочинении - 'как будто б был он жив' (стих 23): как и в песне Вальсингама, вино и веселье пира должны бросить вызов стихии смерти. «В исступлении пирующих во время чумы он (Пушкин - А. Ш.); видит не вызов Небу, а некое дионисийское 'упоение', и, следовательно, 'залог бессмертия'». ³²

Наиболее значимый сдвиг смысла следует отметить в заключительной ремарке русского сочинения: если у Вильсона говорилось: 'Священник удаляется в скорби' (*The Priest walks mournfully away*), то Пушкин, оставив из вильсоновой ремарки только одно слово, добавляет вслед еще две фразы: 'Уходит. Пир продолжается. Председатель остается погружен в глубокую задумчивость'.

Это изменение имеет самый принципиальный характер как для общей композиции, так и для структуры всего смысла 'Пира во время чумы'. Ремарка 'Пир продолжается' означает, что сюжет пира не закрыт, что последнее, окончательное слово еще не сказано. 'Глубокая задумчивость'

³² В. ИВАНОВ, *Два маяка*, в кн.: В. И. ИВАНОВ, *Собрание сочинений*, IV, Брюссель, 1987, с. 339.

Председателя пира после слов Священника 'Прости, мой сын' (которые, в отличие от вильсоновского *farewell*, может означать не только прощание, но и просьбу о прощении) говорит о том, что каждый 'проникается возможностью правоты антагониста'³³, что их речи противопоставлены, но не опровергают друг друга. У Вильсона полюсу заблуждения и нечестия противостоит полюс знания высшей истины, у Пушкина никто не обладает правом на последнее знание, речь каждого из собеседников самоценна и обладает равным статусом авторитетности.

Кульминацией и финалом пушкинского сочинения таким образом оказывается контроверза, соответствующая изначальной симпозиальной установке; она позволяет нам рассмотреть композицию 'Пира во время чумы' с этой точки зрения: то есть не как эволюцию 'от незнания к знанию' или от 'меньшего знания к знанию большему', но как 'коллективный' диалектический ответ на поставленную в произведении проблематику. При этом композиция русского сочинения - стройная и архитектурно совершенная - оказывается носителем смысла.

Первую часть русского сочинения — вплоть до появления Священника — составляют речи 'Молодого человека', краткие реплики, песня Мери и песня Вальсингама; вторую - спор Священника и Вальсингама. Песни Мери и Вальсингама в первой части противопоставлены по положению в композиции - в начале и конце части; по метру - четырехстопный хорей и четырехстопный ямб; по рангу исполнителей - подруга Председателя пира и сам Председатель, но посвящены (как первая речь 'Молодого человека', так и речь Священника) все одной проблеме - той, которая, самым реальным, но различным образом затрагивает пирующих.

³³ Ю. М. ЛОТМАН, *Из размышлений над творческой эволюцией Пушкина (1830 г.)*, in: *Тыняновский сборник. Третьи тыняновские чтения*, с. 48.

Эта проблема, с которой соотносят свои действия и поведение присутствующие - отношение к смерти и к тому, что за ней. Каждый ищет своей истины и своего решения.

Окрашенной языческим стоицизмом первой речи 'Молодого человека', посвященной памяти выбывшего из 'пиршественного круга', противостоят центральные речи Мери, Вальсингама и Священника. Песнь Мери - о непреодолимой силе смерти и встрече любящих на небесах; 'гимн в честь чумы' Вальсингама - героический вызов смерти в надежде на какое-то бессмертие; речь Священника - о том, что неблагочестивые действия на земле помешают любящим соединиться на небесах. Перед нами разной глубины, разного масштаба, разного миропонимания ответы на вопрос о смерти. В пушкинском сочинении, в отличие от вильсоновского, ответ на вопрос о поведении перед лицом смерти - не единственный, а потому неизбежно монологический и несвободный, будь он христианский (Священник) или 'романтический' (Вальсингам). В сохранении возможности выбора, 'разномирности' и глубине позиций героев - оригинальность пушкинского сочинения, но одновременно и следование за изначальной моделью симпозиона.

II

1. Литературная культура 'серебряного века' в значительной степени соотносила себя с русским 'золотым веком', с пушкинской эпохой³⁴. Стиль общения символистов определялся едва ли не главной их утопией - утопией 'хорового' творчества, общего, открытого всем дела, осуществляемого как в сфере культурной, так и в сфере религиозной, в единстве их жизни и творчества. Как отмечал Ходасевич, русский символизм, который созда-

³⁴ Одним из первых об этом писал И. Н. Розанов. См. теперь *Cultural Mythologies of Russian Modernism. From the Golden Age to the Silver Age*, Ed. by B. Gasparov, R. P. Hughes and I. Paperno, Berkeley and Los Angeles, 1992.

вался «соединенными, порой враждующими, но и во вражде соединенными силами всех, попавших в 'символистское измерение'», был едва ли не единственный 'подлинный случай коллективного творчества'³⁵ (выделено Ходасевичем - А. Ш.); неслучайно, что симпозиальная модель оказалась значимой для символистской культуры.

Один из первых литературных симпозионов этой эпохи принадлежал В. Брюсову, который в последнем классе московской поливановской гимназии написал сочинение 'У Мецената' (1893, опубл. в 1976). Термины 'символизм' и тем более 'серебряный век' еще не были известны, но Брюсов уже думал о новой поэтической школе и даже о своей руководящей роли в ней.

В кружок 'старых поэтов' - Горация, Вария, Тукки, Проперция - на созданный Меценатом пир приходят молодые поэты во главе с Овидием. Общий разговор в стиле римской *urbanitas* идет о войне, об Августе, о счастье и золотой середине, наконец о поэзии; приводятся стихи Горация, Катулла; Овидий декламирует и импровизирует поэму 'Искусство любви', Тукка, Варий и Меценат порицают ее за безнравственность. Гораций произносит большую речь о поэзии, где определяет свою главную заслугу: 'Я пробовал все разнообразие греческих напевов применить к родному языку' (это из гораціанского 'Памятника'). Но Гораций не примиряет конфликта между 'старыми' и 'молодыми', которым вино ударяет в голову, и спор о поэзии и современности завершается ссорой и демонстративным уходом Овидия и его единомышленников с симпозиона; Гораций задумывается и после долгого молчания признает талант Овидия.

³⁵ В. ХОДАСЕВИЧ, *О символизме* (1928 г.), в кн.: В. ХОДАСЕВИЧ, *Коллективный треножник*, М., 1991, с. 546.

Беседа древнеримских поэтов, построенная на цитатах или пересказах их поэтических произведений, проецирована Брюсовым на ситуацию в русской словесности в 1890-е гг., на проблемы, которые уже ставит или будет ставить формирующаяся новая поэтическая школа: исчерпанность старых, выработка новых художественных средств, теория и практика *translatio* античной и мировой литературы. Любопытна еще одна особенность брюсовского симпозиона - отсутствие в круге собеседников доминирующего авторитета; в соответствии с 'объяснением', которое предваряло сочинение, целью Брюсова 'была характеристика участвующих лиц (...), а вовсе не решение поднятых вопросов'³⁶.

2. В следующем десятилетии, первом десятилетии XX века, сложилось и объединилось символистское течение. Самым значительным и влиятельным стал петербургский круг символистов, который собирался на так называемой *Башне* Вяч. Иванова в 1905 - 1912 гг. На Башне собирались раз в неделю, обычно поздно вечером; расходились под утро. Собрания были открыты для самых разных участников: художников, актеров, режиссеров и философов, и, разумеется, в первую очередь, писателей: символистов всех толков, поколений и известности и какое-то время 'реалистов' из демократического лагеря, включая даже Арцыбашева и Луначарского; идеалом устроителей 'сред' было 'соединить несоединимых'. В последующие сезоны на Башне побывали акмеисты и футуристы; среди последних - В. Хлебников. Собрания на Башне, особенно в первые два сезона - 1905/1906 и 1906/1907 гг. - были ориентированы на модель симпозиона. «Вяч. Иванов называл свои собрания *Symposion* по примеру и в подражание 'Пиру' Платона», — свидетельствовала неперемнная участница беседований

³⁶ *Литературное наследство* (Валерий Брюсов), Т. 85, М. -Л., 1976, с. 83.

на Башне Чулкова³⁷. 'Всегда было желание у В. Иванова превратить общение людей в Платоновский симпозион, всегда призывал он Эрос', — подводил итоги в 1915 г. в своей статье о 'средах' Бердяев³⁸.

'Фантастические' формы квартиры Вяч. Иванова и Л. Зиновьевой, ночные часы собраний, непереносимое присутствие вина, свобода общения стимулировали дух игры, импровизации и рождающегося творчества. Свободу - с несколько анархистским оттенком - обеспечивал скоро сложившийся ритуал 'сред': ее участниками 'вотировалась' тема, к ней заранее готовился реферат, за которым обыкновенно следовал совместный диспут; но большинство могло новым голосованием решить иначе и прямо от реферата перейти к чтению стихов или прозы. Само чтение стихов обычно одобрялось или отвергалось голосованием.

Личность Вяч. Иванова для гостей 'сред' соединяла в себе философа и поэта. Нередко именно воля Вяч. Иванова стояла за выбором темы и порядком собеседования. 'Совопросник' и 'соглядатай', — так характеризовал себя поэт в сонете, посвященном пришедшему на Башню молодому Хлебникову: анафорический префикс 'со-' дважды подчеркивал эту позицию равного собеседнику в искании истины — духовной или эстетической — равного, отнюдь не господствующего во владении ею.

Антагонистом Вяч. Иванова на Башне был Н. Бердяев. Мастер боевого полемического стиля, которому столкновение идей, 'взаимное противление' давало импульс к творчеству, Бердяев как правило исполнял роль председателя, 'симпосиарха' 'сред'. Интересы Бердяева были

³⁷ Н. Г. ЧУЛКОВА, 'Ты - память смолкнувшего слова...' Из воспоминаний о Георгии Чулкове, «Вестник РХД», 57, 1989, с. 132

³⁸ Н. А. БЕРДЯЕВ, 'Ивановские среды'. Цит по изд. Л. Иванова. Воспоминания. Книга об отце, Париж, 1990, с. 320.

обращены к философии, понимаемой не как наука, а как искусство, к литературе, к художественному творчеству вообще, которое, по его мнению, имело онтологическую, а не психологическую природу. Идея диалога философии и поэзии была близка Бердяеву и ощущалось им как самая центральная и плодотворная тенденция эпохи. Наконец, последняя, лежащая на поверхности, но тем не менее значительная для участников 'сред' черта: Бердяев был профессиональным философом. Если собрания на Башне стремились подражать античному симпозиону, то лучше всего было иметь симпосиархом философа.

В игровом воспроизведении симпозиона не менее важная роль была предназначена хозяйке Башни Л. Зиновьевой-Аннибал. Представление о значении и смысле ее роли дает прежде всего то античное имя, которым она была наречена на Башне. Это было имя Диотимы из Мантинейи (в буквальном переводе с греческого 'пророчица Страх-Господень из Пророкограда'), загадочной участницы платоновского 'Пира'. Сократ неявно намекал на ее посвященность в священные мистерии: однажды благодаря ее заступничеству в Афинах была отсрочена эпидемия чумы (202d). Премудрая Диотима была обладательницей высшего и тайного знания о демоне Эроте. От нее Сократ получил свое знание, и на симпозионе у Агафона лишь пересказал рассказанное ею. То есть главная речь на платоновском симпозионе как бы принадлежала Диотиме.

Известно подробное описание собрания на Башне в декабре 1905 г., которое, по воспоминаниям современников, стало первой 'исторической средой'. По предложению Вяч. Иванова, 'по примеру Пира' было устроено собеседование 'О Любви'³⁹, стихи 'Влюбленность'

³⁹ Письмо Л. Д. Зиновьевой-Аннибал к М. М. Замятниной от 11 декабря 1905 г., Литературное наследство, т. 92, кн. 3, М., 1982, с. 233.

читал А. Блок, затем общую тему дискутировали Вяч. Иванов, А. Белый, Габрилович; присутствовали Розанов, Ремизов, Чулковы, Пяст, Лундберг; «Не помню, кто что говорил, но у всех вырывались слова: 'Эротическое крыльенье Платона!'» — вспоминал позднее тот вечер Андрей Белый⁴⁰. Продолжению и переосмыслению мифов платоновского 'Пира', воспроизведенного на первой 'исторической среде', были посвящены многие последующие собрания на Башне. Среди них особенно значимыми были чтения о философии Эроса, которые несколько раз в 1906 - начале 1907 г. устраивал Бердяев,⁴¹ а в феврале 1907 г. Волошин⁴².

3. Идеи и образы платоновского 'Пира' широко разошлись по философским и критическим текстам 'серебряного века'. Через тематические ключи 'Пира' толковалась поэтическая книга Вяч. Иванова 'Эрос' (1907) в печатных отзывах Волошина и М. Гофмана. В написанном в конце 1910-х гг. предисловии к повести Зиновьевой-Аннибал 'Тридцать три уroda' (1906) Вяч. Иванов утверждал, что в центре сюжета этого произведения — платоновская идея духовного возрастания, эротической иерархии. То есть 'Тридцать три уroda' рассматривались Ивановым как некая пространная 'реплика' новой Диотимы в философическом пире о любви.

⁴⁰ А. БЕЛЫЙ, *Начало века*. М., 1990, с. 348. Необходимо иметь в виду, что крылья - символический образ из платоновского 'Федра' (246с-е, 251а-252с, 256), смысл которого - эротическое восхождение в мир богов, мир красоты и бессмертия.

⁴¹ Одно его выступление, сложившееся в отдельную главу книги, было издано в 1907 г. под названием 'Метафизика пола и любви'.

⁴² Одно из названий его выступления - 'Пути Эроса. Мысли и комментарии к платонову Пире', неопубликованная машинопись в РО ИРЛИ.

Но кроме этого — так или иначе в соприкосновении с «башенной жизнью» — были созданы литературные сочинения собственно симпозиального жанра. Сейчас мы рассмотрим в этой связи три сочинения.

Первое из них — неоконченная поэма 1909 г. Хлебникова. Она начинается почти 'протокольным' (выражение Н. Харджиева) по точности описанием вечера на Башне: сначала стихи читает сам Хлебников, их обсуждают Вяч. Иванов и Кузмин; присутствуют Брюсов, Гумилев, А. Толстой, Вера Шварсалон (они названы по именам). Затем о дионисическом говорит Иванов; наконец бьет два часа ночи и гости садятся за стол, где начинается беседа о 'вере и человеке'; тогда из иконы, висящей в божнице, сходит Богородица, встает за спинами собравшихся и наконец в горе уходит на площадь. Таким образом, основой сюжета футуристической по поэтике хлебниковской поэмы был один из 'пиров' на ивановской Башне, при этом заключительным моментом поэмы оказывается мистериальное событие, напоминающее (хотя и, как кажется, негативно) о религиозном центре древнего симпозиона⁴³.

Второе произведение принадлежит тому же 1909 г., это полилог 'Скучный разговор', анонимно напечатанный в первом, начальном номере петербургского журнала 'Аполлон'. В контексте редакционного вступления и других программных статей 'Аполлона', 'Скучный разговор' отличался своим ироническим стилем, ключ к которому был дан уже заглавием, а также элементом игры: современники могли угадать тех реальных лиц, которые были скрыты за восемью масками (Профессор, Философ, Журналист, Художник, Любитель литературы, Молодой композитор, Скептическая дама и Поэт), которые обсуждали вопросы о

⁴³ Подробнее см. в моей статье *Велимир Хлебников на 'башне'* Вяч. Иванова, «Новое литературное обозрение», 17, 1996, с. 149-154.

культуре, искусстве и мастерстве; границах искусства в познании высшей реальности, и т. д. — и все это в рамках символического толкования 'лика Аполлона', божества, имя которого стояло на обложке журнала.

В основе текста лежали концептуальные наброски Анненского, из них М. Кузмин искусно скомпоновал двенадцать реплик Профессора, которым противопоставил в большей или меньшей степени подлинные реплики Философа (Вяч. Иванова), Любителя литературы (видимо, С. Маковского) и других персонажей; окончательная обработка принадлежала С. Маковскому⁴⁴. То есть 'разговор' был создан коллективно, при этом какая-то его часть непосредственно на Башне (Кузмин с июля 1909 г. стал ее постоянным насельником).

Сюжетом 'Скучного разговора' была апология свободного искусства, понимаемого как абсолютная и самодостаточная ценность, как ценность, которая может быть сопоставлена с религиозной истиной или самим божеством, находясь при этом вне религиозных импликаций. Этот сюжет вводился уже первой, начинающейся с полуслова репликой 'Скучного разговора':

Проф. (немного торжественно). Итак, вы согласны? У этого Аполлона нет жрецов и не будет святилища. С него довольно неба и смертных. Здесь именем бога освящается только портик, где просветы открыты всем лучам (...)

Художн. Меня заинтересовал 'стиль' того портика, о котором сказал профессор. Портик, никуда не ведущий: похоже на триумфальную арку.

Проф. Нет. Это очень широкий портик: - для прогулок 'Афинской школы'. Все дело в том, чтобы

⁴⁴ А.В. Лавров и Р. Д. Тименчик. И. Ф. Анненский. Письма к С. К. Маковскому (Введение к публикации), в кн.: *Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома на 1976 год*. Л., 1978, с. 226-228.

собирались под его колоннадой поэты, художники, музыканты, философы, а над ними проходили облака, напоминая о Сократе и Бодлере...⁴⁵

Таким образом вертикаль искусства, а не религии, соединяет людей с небом; искусство поставлено на месте святилища. Но это лишь одна из возможных (пусть и кажущаяся высшей по иерархии) дефиниций 'аполлонова лика', то есть смысла искусства. Иным предстает искусство в единственной реплике Молодого композитора:

Музыка должна заменить все остальные искусства. Все стремления к царству преображенного человечества сольются в полифонической гармонии. Духовная культура сделается симфонической. В этом - символ Аполлона, предводителя Муз (с. 81-82).

Третий полюс мнений об искусстве, глубоких и серьезных, развивал Философ; четвертый полюс, суждений скорее плосковатых - Журналист; пятый полюс, мнений наивных - Скептическая дама. Но, как демонстрируется в 'аполлоновском' полилоге, мысль зарождается и от столкновения реплики 'знающего' с 'наивной' или 'тривиальной' репликой 'малознающего'; сам совместный разговор может оказаться творчеством. Эта установка, имеющая глубинное культурное значение, сформулирована и объяснена в завершающих репликах 'Скучного разговора': ведь спорить значит -

оскорблять свою мысль, навязывая ее другим.
(...) Убедить своего собеседника - разве не значит заставить его поглупеть еще на одну чужую истину? (с. 84).

Последнее сочинение отделено от первых четвертьвековым интервалом. Это стихотворение Вяч. Иванова 'Певец

⁴⁵ «Аполлон», 1, 1909, с. 79-80. Далее ссылки следуют в тексте.

у суфитов'. Писавшееся в 1936 г. и позднее неоднократно переделывавшееся (в его состав были инкорпорированы два поэтических текста 1915 г.), оно отталкивалось от реально происходивших на Башне 'вечерях Гафиза'⁴⁶.

Стихотворение членится на три части: спор шести суффиев о поэзии, песнь певца и заключительная речь председателя пира. Это членение подчеркнуто различными поэтическим жанром и ритмикой частей: персидская газела из 14 бейтов, нанизанных на конечную рифму; четырех-стопный хорей, шестистопный ямб.

Речь о поэзии каждого из шести суффиев утверждает нечто свое и построена на различных восточных образах и символах, они всякий раз по-новому сочетаются с монорифмой, организующей смысл всей газелы. Поэт в речи первого суфия - как некий пророк, слова его проникают в людей помимо их воли. Второй пирующий напоминает иносказание о соловье, влюбленном в мистическую розу - то есть о взыскании божества: поэт тот, кто обрел его в своем сердце. Идеал третьего пирующего - 'легкие песни' Гафиза, источник поэзии - вино, в его мистическом суфийском смысле. Четвертый пирующий противоречит первому: поэзия - язык богов. Речь пятого пирующего самая сложная, смысл ее, кажется, таков: человек бросается в бездну дионисийской стихии, уносит его размер и ритм стиха, в высшей точке неистовой стихии осуществляется творчество, дионисийский *transcensus*. Всем противоречит шестой пирующий: слова поэта есть воспоминание о божественном творческом логосе; как солнце цветы, логос питает слова поэта.

Председатель пира задает вопрос о сущности поэзии гостю-певцу, и тот обращает к суфитам повествование о гипербореях (оно основано на платоновском Федоне, 85а,

⁴⁶ Об истории создания см. в моей статье 'Певец у суфитов' (*По рукописям Римского архива*), «*Studia Slavica Hung.*», 41.

рассказе Гимерия и др. античных источниках, пересказанных Вяч. Ивановым настолько свободно, что перед нами как бы новое сочинение), мифо-поэтическая тема которого — искусство как память, соединяющая с началом всего. Председатель пира в заключительном слове дополняет гиперборейский миф другим мифом: о поэте - ловце жемчужин. Его смысл - поэзия как познание, источник все тот же Платон, но образность восточная. В персидской поэзии, 'нанизывать жемчуга' значило сочинять стихи, жемчужина — символ истины. Но в своем исконном и основном значении жемчужина — символ луны, воды, девы. Отсюда образ мистического брака, объединяющий идеи творчества, духовного рождения, поэзии как познания.

Перед нами как бы встреча Запада и Востока, античности и ислама. У тех и других собеседников — собственные образы, символы и мифы, но эти образы, символы и мифы понятны другой стороне, переводятся на язык чужой культуры.

Воспроизведение тематики или композиции симпозиальной модели можно увидеть и в некоторых других поэтических текстах серебряного века: Укажем на 'Заклинание' (1906) и 'Вечерю любви' (1915) Вяч. Иванова, 'Апостольский пир' (1912) А. Скардина, 'Ошибку смерти' Хлебникова (1915). Для историка литературы, однако, интерес могут представить и случаи, когда в художественном тексте воспроизведены лишь несколько, а то и один из конструктивных элементов симпозиальной модели: в этом случае симпозиальный ключ сообщает рассматриваемому тексту историческую глубину, добавляет новый обертон звучания и смысла, а то и позволяет сделать новую интерпретацию - таковы пьеса 'Балаганчик' (1906) и стихотворение 'Незнакомка' (1906) А. Блока и рассказ Л. Зиновьевой-Аннибал 'Голова медузы' (закончен ок. 1906). Иной случай представляют собой 'Пиршества' (1913; вторая редакция - 'Пыры', 1928) Пастернака — своего рода

метадиалог с русской симпозиальной традицией, пушкинской, а также тютчевской⁴⁷. Пародийно и одновременно трагедийно завершает русскую, а заодно и европейскую культурную эпоху 'Симпосион заката' (1922) В. Брюсова⁴⁸. Замечательный пример, находящийся далеко за пределами серебряного века, в литературе эпохи развитого социализма - повесть 'Москва-Петушки' В. Ерофеева (1969), где наряду с магистральным мифом странствования находим и модель платоновского пира⁴⁹. Но "башенные симпосионы" могли отозваться в последующей культуре иным образом. Глубоко симпозиональную по своей сути теорию диалога Бахтин воспринял через посредничество Башни. Согласно продолжающим эту концепцию идеям тартуско-московской школы, первичен может быть не язык, а сам акт коммуникации, диалог.

⁴⁷ См.: Т. ВЕНЦЛОВА, *О некоторых подтекстах 'Пиров' Пастернака*, в кн.: Т. ВЕНЦЛОВА, *Собеседники на пиру. Статьи о русской литературе*, Вильнюс, 1997, с. 199 - 211.

⁴⁸ См.: М. Л. ГАСПАРОВ, *Академический авангардизм: Валерий Брюсов 'На рынке белых бредов'*, в кн.: М. Л. ГАСПАРОВ, *Избранные статьи*, М., 1995, с. 238. Ср. также любопытные наблюдения в статье Г. Г. АМЕЛИНА и В. Я. МОРДЕРЕР, *'Дайте Тютчеву стрекозу...'* в кн.: *Лотмановский сборник*, 2, М., 1977, с. 402. Заметим все же, что образы последнего брюсовского симпосиона, как и его общий смысл, остаются непрокомментированными.

⁴⁹ О. СЕДАКОВА, *Пир любви на 'шестьдесят пятом километре' или Иерусалим без Афин*, в кн.: *Русские пиры*, в печати.

