

О Т А В Т О Р А

Первая часть этой работы была прочитана в виде доклада на «Брюсовских чтениях» в Ереване в 1983 г. и напечатана в сборнике «Брюсовские чтения-1983». Ереван, 1985. Третья часть этой работы была написана для юбилейного сборника в честь Н.И. Харджиева и доложена в Институте высших гуманитарных исследований при Российском государственном гуманитарном университете (Москва) в ноябре 1993 г. Автор благодарен всем принимавшим участие в обсуждении ее, особенно С.И. Гиндину и Г.С. Кнабе. Вторая часть, иллюстративная, была написана специально для настоящей публикации.

К поэтике позднего Брюсова имеют отношение также некоторые другие наши статьи: 1) «Синтетика поэзии» в сонетах Брюсова (не печаталась); 2) Брюсов-стиховед и Брюсов-стихотворец («Брюсовские чтения-1973». Ереван, 1975); 3) Брюсов и античность (В. Брюсов. Собрание сочинений в 7 т. Т. 5. М., 1975); 4) Неизданные работы Брюсова по античной истории и культуре («Брюсовские чтения-1971». Ереван, 1973); 5) Путь к перепутью: Брюсов-переводчик (В. Брюсов. Торжественный привет. М., 1977); 6) Брюсов и буквализм («Мастерство перевода-1971». М., 1972; «Поэтика перевода». М., 1988); 7) Брюсов и подстрочник («Брюсовские чтения-1980». Ереван, 1983).

Большая часть предлагаемой работы – интерпретация поздних брюсовских стихотворений. Интерпретация – это попытка сформулировать, что, собственно, значат их трудные тексты или в какой ситуации они могли бы быть осмысленно произнесены. Интерпретация часто бывает субъективной (иногда это является даже предметом гордости) – мы всячески старались этого избегать и держаться в рамках доказуемых и показуемых мыслей и вкусов позднего Брюсова.

ИДЕЯ И ОБРАЗ В ПОЭТИКЕ «ДАЛЕЙ»

Сборник «Дали» (1922) был анонсирован Брюсовым как «научная поэзия». Что такое для Брюсова «поэзия», мы знаем из его итоговой статьи «Синтетика поэзии», а что такое «научная» – из статьи 1909 г. о Рене Гиле. Поэзия есть акт познания, синтезирующий готовые идеи в новое, оригинальное целое. Как в языке, по Потебне, синтез двух образов дает новый, оригинальный, метафорический («нога» и «стол» – «ножку стола»), так и в поэзии, по Брюсову, синтез двух идей дает новую, оригинальную, поэтическую (теза «поэт ничтожен как человек» и антитеза «поэт велик как глашатай божественного» – дают синтез: «серафим влагает в уста поэта божественный глагол»). Научная же поэзия отличается от донаучной тем, что в ней подбор идей не случаен, а однороден, и разработка их однонаправленна. При этом Брюсов делает оговорку, которая нам важна: не всякое произведение представляет собой такой синтез идей: некоторые представляют собой детализацию только одной идеи – в таком случае парная к ней идея иногда оказывается содержанием другого стихотворения.

Разумеется, выделение «идей», этих элементарных единиц содержания стихотворения, есть операция упрощающая и схематизирующая, вся полнота поэтического содержания на язык отвлеченных понятий не переводится: такую оговорку Брюсов тоже делает. Однако операция эта необходима для анализа, и поэтому, по примеру Брюсова, мы будем пользоваться такими же упрощенными формулировками его собственных идей, составляющих содержание сборника «Дали».

Научная поэзия, как сказано, отличается тем, что в ней подбор идей однороден и разработка их однонаправленна. В идеале, стало быть, всё идейное

содержание *ньюге'а* научной поэзии может быть выведено из одной основополагающей идеи или, в крайнем случае, из пары синтезируемых идей. Именно к такому идеалу стремится Брюсов в «Далях». Всё содержание этого сборника может быть сведено к *одной* идейной триаде: «разум – ничто» (теза), «страсть – всё» (антитеза), «их согласное взаимодействие – залог будущего» (синтез).

Конечно, когда исходным тезисом «научной поэзии» оказывается утверждение «разум – ничто», это звучит парадоксально; но, очевидно, для Брюсова в этом был сознательный расчет. Может быть, дело было вот в чем. Брюсов представлял себе механизм читательского восприятия литературного произведения и знал: эмоциональное сочувствие читателя бывает на стороне героя гибнущего, а не героя торжествующего. Героем Брюсова был разум; чтобы привлечь к нему читательское сочувствие (ту самую «страсть», которая «всё»), он и ставит его в положение слабейшего и едва ли не гибнущего. Оправдался ли этот брюсовский расчет, сказать трудно: как известно, большая часть откликов на «Дали» и «Меа» – это не защита разума, а защита Брюсова от упреков в скептицизме и релятивизме: на деле же он, мол, истинно верил и в разум и в науку. Нимало не сомневаясь в этом, мы должны, однако, признать факт: в стихах «Далей» он допустил из своего сложного мировоззрения только эту идею, «разум – ничто», и вывел из нее все остальные. Сейчас мы попробуем проследить, как он это сделал.

В сборнике «Дали» 29 стихотворений. Идея-теза «разум – ничто» присутствует из них в 22-х. Идея-антитеза «страсть – всё» присутствует в 18-ти. Средство их синтеза, тема будущего, присутствует в 13-ти (как правило, только в сочетании с одной или обеими из предыдущих идей: она при них – вспомогательная). Посмотрим, как конкретизируются эти идеи и их сочетания в каждом из отдельных стихотворений сборника. Мы попробуем сформулировать (повторив брюсовское извинение за неизбежность упрощения) идейное содержание каждого стихотворения, чтобы охватить все 29.

Сперва – группа стихотворений, в которых идея-теза «разум – ничто» выступает в чистом виде, без всякого оттенения: здесь нет еще синтеза, а только детализация. «Наука не может исчерпать тайны вселенной» (содержание стихотворения «Загадка сфинкса»). «Все достижения мировой культуры – мгновение в вечности, ничто с точки зрения вселенной» (стихотворение «От Перикла до Ленина»). «Прошлое ничтожно, бесполезно и невоскресимо» («Годы в былом»). «Мы знаем вселенную умом, но бессильны в ней делом: смиримся же перед марсианами» («Мы и те»). «Но и марсиан в мире нет: и они за нас ничего не сделают» («Разочарование»). «Разум не одолевает за-

конов мира, но сам не замечает того, шестится игрушками культуры и вырождается в веру» («Принцип относительности»). «Культура не спасает человечество от недолговечности, как тропики не спасают землю от тундры» («Мы все – Робинзоны»). Всего 7 стихотворений.

Затем – группа стихотворений, в которых идея-теза «разум – ничто» дополняется оттеняющей идеей-антитезой «страсть – всё», но еще без попыток синтеза. «Наука напрасно силится расчлнить и мотивировать страсть, а та – жива» («Прикованный Прометей»). «Разум слабее, чем воображение, ибо оно – родовое наследие предков» («Там, в днях»). «Разум, нажитый культурной историей, меркнет перед страстью, несущей в себе прапамять предистории» («Кто? – мы? Иль там?..»). «Наука бессильна объяснить прапамять о прежних существованиях и страстях, которую вмещает человек» («Nihil»). «Наша весенняя тоска о любви – наследие дикой природы, только вырожденное в мире разума» («Весенняя песня о любви»). Всего 5 стихотворений.

Затем, наконец, группа стихотворений, в которых теза «разум – ничто» и антитеза «страсть – всё» сводятся в синтез перспективой будущего. «Мысль в культуре преходяща, и ее делает вечной только страсть» («Легенда лет»). «Не общественная и личная борьба и победы, а лишь миги страсти дойдут из настоящего в будущее» («Лишь миги»). «Никакая наука и техника не разорвет память и страсть, связывающую человека с прошлым; они – путь во вселенную» («Роу сто»). «Для мысли из настоящего есть путь в прошлое и путь в будущее, но они смыкаются и в начале, через стихию страсти, и в конце, неизвестно еще, через что» («Кругами двумя»). «Культура языка мертва, оживит ее лишь стихия языка, за нею – будущее» («Новый синтаксис»). «Культура и природа взаимооплодотворяются в вихре весны и новой жизни» («С Ганга, с Гоанго...»). И, наконец, самое оптимистическое: «Вся история культуры – малость, а природа свежа и ждет укрощения, мир молод, и будущее впереди» («Молодость мира»). Всего 7 стихотворений.

Таким образом, в основной ряд разработки исходной идеи «разум – ничто» (теза; теза и антитеза; теза, антитеза и синтез) укладываются 7+5+7, всего 19 стихотворений, две трети сборника «Дали». Остальные же стихотворения возникают, когда в этом ряду какое-нибудь или какие-нибудь из звеньев опускаются.

Так, например, от основной идеи-тезы «разум – ничто» возможен переход сразу к перспективе времени, без упоминания о страсти; так построены еще три стихотворения. «Дух человеческий доселе спит, и всё в мире разобчено; восстань, погибни или цари!» («Пленный лев»). «Культура не спасает

человечества от вражды и гибели; но старую культуру сменит новая под знаменем революции» («Стихи о голоде»). «Никакая история не возродит праарийского единства человечества, а возродит только революция» («Над картой Европы»).

Идея-антитеза «страсть – всё» выступает вне синтеза, только в детализации, тоже в трех стихотворениях. «Природа – это хаос зыбких стихий» («В прятки»). «Из этого хаоса внешних стихий человек спасается в хаос страстей – стихий внутренних» («От виска и до виска»). «В этой внутренней стихии-страсти человеку открывается и внешняя стихия – памятью детства и воображения» («Под зимним ветром»). Идея-синтез, «схождение противоположностей – дело будущего», выступает изолированно только в одном стихотворении: «С укреплением революции идет в ногу и укрепление враждебного старого мира – победа еще впереди» («Сегодня»). В соединении эти две идеи (но без третьей, исходной, «разум – ничто») появляются в трех оставшихся стихотворениях сборника: «Новое и старое в мире, действительно, неуютно, но это преодолимо теплом страсти» («Перед съездом в Генуе»); «Новое торжествует в революции, и сердце оживает молодой страстью» («Красное знамя»); «Стихия страсти толкает человека от верного к неверному и неведомому, и в этом – залог грядущих перемен» («Искушение гибели»). Всего, таким образом, 29 стихотворений, полный состав книги.

Разумеется, снова и снова приходится повторять брюсовскую оговорку: формулировки идейного содержания не могут быть исчерпывающими, реальное содержание стихотворений разнообразнее и богаче, но в систему идейной концепции книги «Дали» они сцепляются именно таким образом. А как эти единонаправленные идеи разнообразятся, мы могли отчасти уловить еще по ходу перечня: основные понятия часто дополнялись или заменялись параллельными, вариантными, например, «разум» представал как «история культуры», «страсть» расширялась в «стихию» или сужалась в «прапамять», при связи «разума» с «будущим» всякий раз возникала тема «разобщение и единство». Все такие мотивы, конечно, могут быть каталогизированы, но сейчас хотелось бы сказать не об этом.

Мы излагали систему «порождения содержания» брюсовских стихов в терминах брюсовской же «синтетической поэзии». А можно было сделать это и иначе, гораздо традиционнее, но едва ли не стройнее: в терминах классической риторики. Как представляла старая риторика «инвенцию», изобретение содержания? Вот пример из «Риторики» Ломоносова. Дана сентенция: «неусыпный труд препятствия преодолевает»; требуется развернуть ее в пространную речь. Исходная сентенция – это «тема»; она состоит из 4-х «тер-

минов» («неусыпность», «труд», «препятства» и «преодоление»); от каждого термина ассоциациями производятся «первичные идеи» (например, от «препятств»: страх, война, зима, горы, пустыни, моря); от первичных идей – «вторичные» (например, от «гор»: высота, крутизна, расщелины, пещеры, ядовитые гады) и так далее. Так совершается поэтическая конкретизация отвлеченных идей. А что мы видели в «Далях» Брюсова? Исходная тема из двух терминов: «разум – ничто»; первичные идеи, от противоположности, «страсть – всё», от согласования, «гармония – в будущем»; вторичные идеи: от «разума» – культура, история, прошлое, единство, от «страсти» – природа, прапамять, будущее, хаос – и т. д., до предельной конкретизации.

«До предельной конкретизации», сказали мы; а что такое предельная конкретизация? Название единичного, именованного предмета или лица, воплощающего ту или иную отвлеченную идею; так, по Ломоносову, от понятия «неусыпность» мы можем перейти к понятию «сила», а от него к конкретным воплощениям «Геркулес» или «Самсон», и дальше уже не идти. Вот по этому пути идет и Брюсов: он старается от отвлеченных понятий сойти к их предельно конкретным воплощениям, причем как можно скорей. Отсюда – его, если можно так выразиться, номенклатурная поэзия, громоздящиеся перечни собственных имен. Наука для него – Колумб, Скотт, Пири («Загадка Сфинкса»), Пифагор, Птолемей, Галилей («Мы и те»); культура – копьё Афин и зубцы Дантовой Равенны («Там, в днях»), от Архимеда до Эйнштейна, от Москвы до Вавилона («Легенда лет»), от Мвутанга до авеню Опера («От Перикла до Ленина»), от Хеми до Иоахимсталя («Новый синтаксис»); история – от Снофру до Интернационала, от Сены до Днепра («От Перикла до Ленина»), от совета лемуров до совета в Рапалло («Молодость мира»); география – от южного парда до лабрадорских седин, от низменной Фризии до выси Альп («С Ганга, с Гоанго...»), от столбов Мелькарта до Колхиды («Над картой Европы»), от манджура до Килиманджаро («Пленный лев»); страсть – Фауст и Елена («Легенда лет»), любовь перед Мелиттой и смерть при Ронсевале, Прометей-огненосец и песня Гюлистана («Прикованный Прометей»); прапамять – Петрарка, Тибулл, Мимнерм, прачеловек, птицы в овсе («Кто? мы? или там...»); изображение – Пегас над Саргассами, ахеи и трои на смену Пизарро («Там, в днях»). При этом в эпоху Ломоносова для традиционных поэтических тем такие перечни были готовы и общепонятны, Брюсов же для своих новых тем должен был составлять их впервые, из имен малознакомых (особенно для малоподготовленного госиздатовского читателя), это требовало поясняющего автокомментария (такие составлял к своим стихам если не

Ломоносов, то Кантемир, но об этом все давно забыли), автокомментарий казался странным, вызывал насмешки и пародии, среди которых были даже удачные (Б. Аннибала); но Брюсов шел и на это.

Откуда этот номенклатурный пафос с этими постоянными «от – до», «от – до», как бы ориентирующими читателя в веках и пространствах («Века и пространства» – заглавие первого раздела «Далей»)? Думается, что образец Брюсова можно назвать – это был поэт, которого он знал, ценил, переводил, хотя никогда не поднимал своим знаменем: Гораций. Я прошу позволения процитировать характеристику образной системы Горация, написанную мною когда-то совсем для другой цели и без всяких мыслей о Брюсове (предисловие к книге: *Гораций*. Оды, эподы, сатиры, послания. М., 1970, С.16–17):

Отвлеченность и конкретность в стихах Горация часто чередуются: предельно конкретный, осязаемый, вещественный образ на первом плане, а за ним – бесконечная даль обобщений, и взгляд всё время движется от первого плана к фону и от фона к первому плану. Для облегчения этих движений взгляда поэт расставляет на его пути промежуточные опоры – географические и мифологические образы. Географические образы раздвигают поле зрения читателя вширь, мифологические образы ведут взгляд вглубь. Гораций любит географические эпитеты: вино называет по винограднику, имение по округу, панцирь у него испанский, пашни – фригийские, богатства – пергамские и т. д. Так за узким кругом предметов первого плана распахивается перспектива на широкий круг земного мира, и Горацию доставляет удовольствие вновь и вновь облетать мыслью этот мир, прежде чем остановиться взглядом на нужном месте, – а с особенной радостью он уносится воображением к самым дальним границам своего круга земель – к западным кантабрам, заморским бриттам, северным скифам, восточным парфянам и индийцам. – Как географические образы придают горацевскому миру перспективу в пространстве, так мифологические образы придают ему перспективу во времени. Любое чувство, любое действие самого поэта или его адресата может найти прообраз в неисчерпаемой сокровищнице мифов и легенд. Приятель Горация влюбился в рабыню – и за его спиной встают тени Ахилла, Аякса, Агамемнона, которые извели такую же страсть. Император Август одержал победу над врагами – и за этой победой тотчас рисуется великая древняя победа римлян над карфагенянами, а за нею – еще более великая и еще более великая победа олимпийцев над гигантами. При этом Гораций избегает называть мифологических героев прямо: Агамемнон у него «сын Атрея», Венера – «царица

Книда и Пафоса», Аполлон – «бог, покаравший детей Ниобы», и от этого взгляд читателя каждый раз скользит всё дальше в глубь мифологической перспективы. Для нас такие географические и мифологические ассоциации кажутся искусственными, но для Горация и его современников они были единственным и самым естественным средством ориентироваться в пространстве и во времени.

Не того ли самого хотел и Брюсов?

Можно не настаивать на том, что Гораций был непосредственным и единственным вдохновителем брюсовской образности. Можно даже быть уверенными, что на пути от Горация к Брюсову было по крайней мере одно дополнительное звено – это Виктор Гюго (которого Брюсов переводил в 1919 г.), чьи поздние стихи переполнены совершенно брюсовским обилием экзотических имен и названий (например, поэма «Осел», скептицизмом и релятивизмом тоже перекликающаяся с «Далями»). Но на этом сейчас останавливаться нет возможности. А на Горации стоило остановиться вот почему.

Мы знаем, что Брюсов ощущал революцию как культурный перелом всемирно-исторического масштаба – не такой, как, например, между классицизмом и романтизмом, реализмом и символизмом, а такой, как между античным миром и новоевропейским миром. Об этом он твердил постоянно. На его глазах, стало быть, начиналась новая мировая цивилизация, ей нужен был новый язык, система знаков, опорных образов, до предела нагруженных смысловыми ассоциациями, – таких, какими обслуживала античный мир греческая мифология. Эту задачу создания образного языка новой культуры Брюсов и взял на себя – не надеясь, конечно, решить ее в одиночку, но желая сделать хоть первый шаг на пути будущих творцов. Это была попытка создать мифологический арсенал новой эпохи, ее ориентиры во времени и пространстве – с Пифагором и Галилеем вместо Зевса и Аполлона, манджуром и Килиманджаро вместо бриттов и парфян, советом лемуров вместо гигантомахии и мировой революцией вместо реновации римского золотого века. И понятно, что при этом, работая в лирике, он оглянулся на опыт того, кто заведомо совершеннее всех владел таким языком в лирике предыдущей, античной, эпохи, – Горация.

Конечно, Брюсов был подготовлен к этому героическому эксперименту не только умственным расчетом, но всем своим собственным путем. Галереи культурно-исторических героев, от Адама и Дедала до Наполеона и Гарибальди, были неременной принадлежностью его книг с самого начала века. Эти обзоры убыстрялись, сжимались в концентрат, а потом в концен-

трат концентрата. Брюсов не нуждался в пародистах: употребляя слово «пародия» в высоком, тыняновском смысле («Евгений Онегин» – автопародия южных поэм), можно сказать, что «Дали» были автопародией «Любимцев веков» точно так же, как потом цикл «Бреды» из «Меа» станет автопародией «Далей». В заключительном разделе этой книжки мы рассмотрим программное стихотворение из «Бредов»: в какой мере это автопародия и в какой нет? Но перед этим попробуем для опыта взглянуть на три стихотворения «Далей», чтобы увидеть, как Брюсов укутывает свою однообразную идею в пеструю ткань своей новой мифологии, и проверить, убедительно ли мы извлекали формулировки этой идеи из-под этих образов.

Отступление. Разбирая идейное содержание «Далей», мы следовали методике, намеченной самим Брюсовым в статье «Синтетика поэзии» (1924, опубл. посмертно в 1925). Напоминаем ее план: 1) поэзия как познание, 2) наука как познание аналитическое, 3) поэзия как познание синтетическое, 4) пример – «Пророк» Пушкина, 5) другие примеры из Пушкина, Тютчева, Фета, 6) периферийные, несинтетические произведения поэзии, 7) выводы для теории поэзии, истории поэзии, критики. Разбору «Пророка» посвящена и отдельная, более подробная статья («Пророк: Анализ стихотворения»), тоже явившаяся посмертно. (См.: *В. Брюсов. Собрание сочинений в 7 т. М., 1975. Т. 6. С. 557–570. Т. 7. С. 178–196.*)

Кажется, не отмечалось, что источником этой брюсовской диалектической теории поэтической идеи/темы является концепция Вяч. Иванова из его статьи «О существе трагедии» с экскурсом «О лирической теме» (1912, потом вошло в «Борозды и межи», 1916). Иванов начинает с ницшеанского противопоставления аполлинийского и дионисийского начал; символ аполлинийского – целостная монада, символ дионисийского – расколота диада; монадический жанр – эпос, где даже междоусобная борьба видится со стороны как уже решенная; диадический жанр – трагедия, где даже в душе человека борьба принципиально неразрешима. В лирике же господствуют стихи диадические и триадические (чистые монады в лирике кажутся безжизненными и требуют мысленного дополнения до диады или триады). В триадических «преобладает элемент аполлинийский: душевное волнение, возбужденное созерцанием некоторой противоположности, приведено в них к своему разрешению в третьей лирической идее... их цель – гармония». Диадические же «тяготеют... к дионисийскому полюсу лирики»: «возбудив в душе слушателя тревожное или мятежное движение, предоставляют ему

самому найти в последнем разрешительный строй». Примеры триадических стихотворений – «Горные вершины» или «Я помню чудное мгновенье»; примеры диадических – «Парус», «Спеша на север издалека...». «Так, в стихотворении „Горные вершины“ можно различить три темы: 1) тему тишины в вечерней природе, 2) тему смятенной человеческой души („подожди немного“), 3) тему таинственного обещания тишины душевной („отдохнешь и ты“»». Примеры диадических – «В стихотворении „Парус“ первой темой является парус, второй – противопологаемая ему внешняя данность, окружающая его; ... в стихотворении „Казбек“ первая тема – Казбек, приемлющий просьбы, вторая – поэт, просящий». (См.: Вяч. Иванов. Собрание сочинений. Т. 2. Брюссель, 1974. С. 190–204; ср. «Поэтика», лекции 1921–1922 г. в записи О. Тер-Григоряна, л. 89–93).

Характерно для брюсовского классицистического, парнасского вкуса, что из этих двух вариантов он абсолютизирует только «аполлинийский», триадический, – в соответствии с гегелевской диалектикой, на которую (в лекциях) ссылается и Иванов. Мы пробовали исследовать с этой точки зрения композицию сонетов Брюсова; оказалось, что большинство поздних сонетов укладывается в триадическую, «синтетическую» схему, большинство ранних – нет. Было бы интересно проверить на диадичность и триадичность построения собственные стихотворения Вяч. Иванова.

РАЗБОРЫ – И Л Л Ю С Т Р А Ц И И

С ГАНГА, С ГОАНГО...

С Ганга, с Гоанго, под гонг, под тимпаны,
Душны дурманы отравленных стран;
Фризским каналам, как риза, – тюльпаны;
Пастбищ альпийских мечта – майоран.

Тяжести ль молота, плуговой стали ль
Марбургство резать и Вйнер ваять?
С таежных талостей Татлиным стать ли?
Пановой песни свирель не своя.

Вьюга до юга докинёт ли иней?
Прянет ли пард с Лабрадорских седин?
Радугой в пагодах клинопись линий,
Готика точит извилины льдин.

В бубны буди острозубые бури –
Взрыхлить возмездье под взвихренный хмель!
Зелья густить, что Локуста в Субурре,
Пламя, слепящее память, – умей!

Гонг к вьолончели! тимпаны к свирелям!
Тигровый рык в дрожь гудящих жуков!
Хор Стесихора над русским апрелем,
В ветре, – приветствии свежих веков!

28 декабря 1921.

Примечание Брюсова: «Фризские каналы – каналы Голландии.
Марбургство – философское направление. Вйнера – правильное, чем Венйра

(лат. *Vīnus, Vīneris*) <...> *Татлин* – современный русский художник. *Лабрадорские седины* – льды Лабрадора. *Локуста* – отравительница эпохи Нерона, жившая в квартале Рима – *Субурре*. *Стесихор* – древнегреческий поэт, автор хоровых гимнов».

Не совсем ясно, какое «марбургство» имеется в виду: то ли Вольф, то ли Коген и Наторп. Наряду с «Вйнерой» необычным ударением является «тбеж-ный» вместо «тайжный».

Идея стихотворения: «Культура и природа взаимооплодотворяются в вихре весны и новой жизни». Стихотворение очень динамично, причем достигается это не столько накоплением глаголов, сколько, наоборот, пропуском их. В крайних строфах нет ни одного глагола в личной форме, во второй с начала и второй с конца – глаголы воздействия и преобразования (уметь, будить, резать, ваять, взрыхлить, густить), и только в средней строфе – глаголы движения (кинуть, прыгнуть). Носитель движения – юг, стихия, природа, оплодотворяющее начало. Ему противопоставляется оживающий север, носитель культуры. Последовательность пяти строф стихотворения можно описать так: «природа – культура – их сближение – слияние – взаимопроникновение и торжество».

Первая строфа, «природа». «С Ганга, с Гоанго...» – фраза недоговорена, напрашивается продолжение: «...наступает Юг». Противопоставляются Юг и Север (Азия и Европа). Признак Юга – могучие реки, душные дурманы и экстатическая музыка, вырывающая человека из культуры; признак Севера – стоячие каналы, неподвижные горы и запахи растений, уже включенных в культуру, – тюльпанов и майорана. Предполагается, что читатель знает, что и каналы, и разведение тюльпанов в Голландии – дело рук человеческих; Альпы же включены в культуру словом «пастбища». Голландия и Альпы противопоставлены в Европе как низ и верх, – таким образом, пространство в первой же строфе разворачивается и вширь и ввысь.

Вторая строфа, «культура». Первые две строки: искусство противопоставляется технике – молоту и плугу (промышленность и сельское хозяйство). Вторые две строки: искусство противопоставляется природе – весенней тайге и пробуждающемуся богу стихийных сил Пану. И то и другое пока чуждо искусству: об этом говорят риторические вопросы (предполагающие ответ «нет») и заключительная строка: «Пановой песни свирель не своя». Искусство представлено по очереди как философия («марбургство»), скульптура («Венеры»), живопись («Татлин») и музыка («свирель»). Любопытно метафорическое словосочетание «марбургство резать», сближающее не веще-

ственную философию с вещественной скульптурой (может быть, через фразеологизм «резать правду» и синонимию «правда = истина?»). Пространства во второй строфе нет – лишь слабый намек на «ширь» в «таежных талостях»: природа пространственна, культура беспространственна.

Третья строфа, «их сближение». Первые две строки: контрастступление Севера на Юг. Сперва названы вьюга и иней, однозначные приметы Севера – уже не окультуренного, а дикого. Потом – двусмысленный «пард» (барс, леопард) во льдах: обычно барс ощущается как южное животное, но Брюсову и читателю известно, что существует и порода «снежный барс»: образ, подготавливающий слияние Севера и Юга. Вторые две строки: контрастступление культуры на природу. «Радугой в пагодах клинопись линий» буквально значит: китайские пагоды в сочетании с вавилонской клинописью рожают всемирную культуру, естественную, как радуга. (Радуга – по-видимому, потому что она перекидывается из конца в конец земли; может быть, в образе присутствуют и три цвета китайской культуры – желтый, красный и синий.) «Готика точит извилины льдин» значит: трещины во льдах (или тающие льдины? то и другое – примета весны, возрождения) напоминают готические узоры; фраза построена так, что «готика» выступает активным субъектом действия. Пространство появляется вновь: ширь природы от вьюги до юга и – что знаменательнее – высь пагод и готики: пространственной становится и культура.

Четвертая строфа, «их слияние». Оно отмечено новой эмоциональной вспышкой: два восклицательных предложения, два императива, напряженная инверсия в последней строке (напряженная до двусмысленности: обращен ли призыв «...умей!» к читателю или к пламени?). «Хмель» и «зелья» откликаются на «дурманы» первой строфы, «бубны» – на ее «гонг» и «тимпаны»; к этим звуковым образам прибавляются зрительные («пламя слепящее»), осязательные («взрыхлить», «густить», «острозубые»), может быть – вкусовые («зелье»). Экстатическое опьянение, с которого начиналось стихотворение, перекидывается с южной природы на северную культуру: центральная фигура строфы – колдунья Локуста (отклик на «отравленные страны» первой строфы). Пламя ее колдовства ослепляет в человеке культурную память и освещает стихийную прапамять. Отсюда ключевое понятие – «возмездье» природы за многовековую подавленность, оно окружено символом плодородия «взрыхлить» и символом вдохновения «взвихрить». Пространство отсутствует: после слияния природы и культуры оно теряет свое значение.

Пятая строфа, «взаимопроникновение и торжество». Первый стих – слияние дикости и нежности в культуре, второй стих – слияние дикости и мирности в природе. «Гонг» и «тимпаны» достигли Севера и сливаются с его

культурой – городской («вьолончель») и сельской («свирели»: можно сказать, что Панова свирель становится здесь «своей»). Третий стих – слияние самой культуры («хор») с самой природой («апрель»): при этом культура названа греческой («Стесихор»), а природа – русской. От этого знаменательно переворачиваются все предыдущие отождествления: символом природы оказывается не Юг, а Север, символом культуры – не Север, а (для русских) Юг. Этим взаимопроникновение и взаимооплодотворение достигнуто. Имя Стесихора несет здесь важный подтекст. Самый известный рассказ об этом поэте был такой: он написал песнь о Елене в Трое, был наказан слепотой, написал тогда «палинодию» («перепев», извинительную песню) о том, что в Трое был только призрак Елены, сама же она целомудренно жила в это время в Египте, и после этого вновь прозрел. Так на «возмездье» со стороны природы культура отвечает извинительной палинодией. Заключительный стих «В ветре, – приветствии свежих веков» замыкает образы вьюги, бури и вихря, но проясняет и просветляет их: теперь стихия – не хаотичный круговорот, а устремленность в будущее, и в ней не душные дурманы, а приветливая свежесть. Синтез достигнут.

И последнее. Самая бросающаяся в глаза черта стихотворения – это его фоническая организованность. Все строки насыщены густыми аллитерациями, слова подбираются по звуку больше, чем по смыслу. Звуки слов принадлежат языку, стихии, природе; смыслы слов принадлежат человеческой культуре. Само строение стихотворения говорит: настоящие стихи, настоящая культура возникает лишь тогда, когда ими движет природа – в данном случае стихия языка. Стихотворение не только выражает идею, но само становится воплощением, демонстрацией этой идеи. Такие аллитерационные сближения слов – «паронимические аттракции» – многочисленны и в других стихотворениях сборника, но здесь они собраны гуще всего. Это не орнаментальное украшение – это часть смысла произведения.

КРУГАМИ ДВУМЯ

Авто, что Парижем шумят,
Колонны с московской ионией, –
Мысль в напеве кругами двумя:
Ей в грядущие ль дни, в Илион ли ей?

В ночных недвижимых домах,
На улицах, вылитых в площади,
Не вечно ли плач Андромех,
Что стучат с колесницами лошади?

Но осой загудевший биплан,
Паутина надкрышного радио,
Не в сознание ли вчертанный план,
Чтоб минутное вечностью радовать?

Где в истомную дрожь путь, в конце ль
Скован каменный век с марсианами, –
В дуговую багряную цель
Метить стрелами осиянными?

Искрометно гремящий трамвай,
Из Коринфа драконы Медеины...
Дней, ночей, лет, столетий канва,
Где узора дары не додеяны.

20 ноября 1921.

Примечание Брюсова: «*Иония* – ионический стиль. *Драконы Медеины* – Медея бежала из Коринфа на колеснице, запряженной крылатыми драконами».

Идея стихотворения: «Для мысли из настоящего есть путь в прошлое и путь в будущее; но они смыкаются в начале – через стихию страсти, и в конце – еще неизвестно, через что».

Образы настоящего, уводящие в прошлое: ионийские колонны в Москве, извозчицы стучащие пролетки – как колесница над колоннадой театра на площади. Образы настоящего, уводящие в будущее, – авто, биплан, радио. Конкретизация «прошлого» – Илион, плач Андромахи при виде тела Гектора за колесницей Ахилла: конкретизации «будущего» нет, оно еще безобразно.

Смыкание прошлого с будущим – как двух дуг в круге – выражено словами «скован каменный век с марсианами»; путь туда ведет через темную страсть («истомную дрожь»), а мысль лишь издали метит туда светлыми стрелами. Подобие этого смыкания в настоящем – искрометный трамвай, похожий на огнедышащих драконов, уносивших Медею из Коринфа после детоубийства (детоубийство – акт отречения от будущего, возвращения к прошлому). Единство прошлого и будущего есть вечность, кажущаяся их раздельность есть время; время – канва, вечность – узор на ней, еще не вполне нам видимый.

Заглавный образ подсказан «московской ионией» в первой строфе: капитель ионической колонны образует две волюты, завивающиеся кругами. Отсюда же перекидывается ассоциация к «Коринфу» последней строфы: «коринфской» называлась капитель другого типа колонн. Наконец, послед-

няя строфа связана с серединой стихотворения: Медеины драконы уподобляются биплану (ср. «два дракона Медеи – авиаторы» в драме И. Аксенова «Коринфяне», 1918), «канва столетий» – «паутине радио». И, что важнее, слово «дары» выносит ассоциации за пределы стихотворения: оно напоминает о платье, которым Медея перед бегством из Коринфа сожгла свою соперницу и с которым оказываются опасно сближены узоры вечности по канве времени.

Композиция стихотворения по пяти строфам выглядит так: «прошлое или будущее? – прошлое – будущее – слияние в вечности – единство и незавершенность». Начальные две строки стихотворения связывают (понятным образом) «авто», зачаток будущего, с передовой Европой, а «колонны», зачаток прошлого, с отсталой Россией. Вторая и третья строфы подхватывают эти темы прошлого и будущего, но связывают их не с горизонтальным противопоставлением «Запад – Россия», а с вертикальным «небо – земля»: память об Илионе связывается с домами, улицами и площадями, грядущие дни – с «надкрышными» бипланами и радио. Четвертая строфа, о смыкании прошлого с будущим, любопытна образом «в дуговую багряную цель метить стрелами осиянными»: речь здесь идет не о дуге, а о стыке дуг, и поэтому «дуговая» сияющая цель мыслится, скорее всего, по образу вольтовой дуги – только стык прошлого с будущим, страсти с разумом порождает разряд энергии, дающей человечеству силу. Это, как мы помним, – сквозная мысль всей книги «Дали». После этого пятая, последняя, строфа возвращается к первой строфе с ее параллелизмом прошлого и будущего: «трамвай – драконы Медеины» соотносятся так же, как «авто – колонны с ионией». Это соотношение существенней, чем кажется: и в той и в другой паре образов символ «будущего» движется по земле, а символ «прошлого» возносится к небу, – в промежуточных строфах, второй и третьей, как мы видели, было наоборот. Стихотворение получает кольцевую композицию, начало смыкается с концом – в точном соответствии с идеей стихотворения, с «кругами двумя».

Синтаксис стихотворения примечателен, во-первых, отрывистостью и эллиптичностью, а во-вторых, обилием вопросительных конструкций. Почти в каждой строфе опущен главный глагол или союз, на котором она держится: «Авто, колонны, – <и от этого> мысль <движется> кругами двумя»; «В домах, на улицах вечно ли <звучит> плач Андромых <о том>, что стучат колесницы?»; «Но биплан, радио – не <есть ли это> в сознание вчертанный план, ...где <то ли> путь в исконную дрожь, <то ли в будущее, где> в конце скован каменный век с марсианами, <затем, чтобы> метить стрелами в цель?» Лишь после этой кульминации синтаксического напряжения наступает разрядка – откровенно перечислительные, разделенные многоточием фразы последней

строфы. Первые четыре строфы объединены формой риторических вопросов с повторяющимися «ль» и «ли»; в содержание этим ничего не вносится, только повышается эмоциональное напряжение. Когда оно разряжается (в «вольтовой дуге» четвертой строфы), то заключительная строфа звучит после этого успокоенно, сперва многоточием, потом точкой.

Комментарий к «Собранию сочинений» Брюсова в 7 томах (Т. 3. М., 1974. С. 573) сообщает, что первоначально стихотворение называлось «Предельная роза» и имело последнюю строфу:

Искрометно гремящий трамвай –
Изумруды в пещере Аладдина...
Дней, ночей, лет, столетий канва,
Где предельная роза не найдена!

Ассоциация между трамвайными искрами и изумрудами, пожалуй, более непосредственна, чем между трамваем и небесной колесницей. Почему Брюсов заменил этот вариант? Во-первых, видимо, «изумруды в пещере» были слишком статичным образом, а всё стихотворение (о связи между прошлым и будущим) очень динамично. Во-вторых, они уводили от оси «античность–современность» в третью сторону – на Восток; обычно Брюсов этого не боялся и старался раскинуть свою географию как можно шире, но тут это было единственное выпадение из образного ряда и звучало диссонансом. В-третьих, в последовательности образных ассоциаций «канва – узор – последняя роза в этом узоре» последний образ оказывался, с одной стороны, необязательным, а с другой – слишком многозначительным: роза как символ имела великое множество значений, но все они были неуместны в образной системе этого стихотворения. Образ Медеи с ее драконами и ее тканями дарами позволял связать все эти концы с концами гораздо лучше. (Не говоря уже о том, что за «недодеянными» тканями вставал еще один античный лик – Пенелопы, оттеняя активно-агрессивный образ античности пассивным ее образом, и эта двойственность выгодно окрашивала всю картину «кругов» мировой истории. Но здесь наши ассоциации уже рискуют стать произвольными.)

ТАМ, В ДНЯХ...

Где? – в детстве, там, где ржавый пруд
Кренил карвеллы в муть Саргассо,
Чтоб всполз на борт надонный спрут, –
Там вновь Персей познал Пегаса!
Там, в дни, где солнце в прорезь лип
Разило вкруг клинком Пизарро, –

Все звенья 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 Трой,
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.

Примечание Брюсова: «*Муть Саргассо* – скопление водорослей в океане. *Персей познал Пегаса...* – не античный миф, но в духе поэмы Э. Верхарна „Персей“ (Les Rythmes souverains). *Пизарро* – завоеватель Перу. *Ахей* – общее название для грека у Гомера; *трой* – правильное, чем „*троянец*“ (лат. Tros, Trois; греч. Τρῆς)».

Традиционное русское написание – «ахеец», «троянец»; но Брюсов считал, что его необычные слова точнее передают звучание латинских и служат как бы ручательством за историко-культурную точность. (ср. примечание о «Вийнере» к «С Ганга, с Гоанго...»). Все античные имена – знаки, ссылки на культурную традицию; «Ахей» и «трой» – как бы обновленные, усовершенствованные знаки (подобно тому, как когда-то при романтиках в Германии и России вместо латинизированных имен Юпитера и Минервы явились греческие Зевс и Афина): характерная брюсовская забота о новой мифологической номенклатуре. Менее понятна другая деформация слова: «карвеллы» вместо «каравеллы»; объяснить ее мы не беремся.

Идея стихотворения: «Разум слабее, чем воображение, потому что воображение – наше стихийное, родовое наследие». Стихотворение написано без влияния пастернаковского *Так начинают. Годы в два / От мамки рвутся в тьму мелодий, / Скрежещут, свищут, – а слова / Являются о третьем годе...*: тот же пафос внесловесного, внеразумного приятия мира. Брюсов внимательно следил за поэзией Пастернака и мог знать это стихотворение до его публикации в 1922 г.

Как и Пастернак, Брюсов проводит читателя стихотворения через несколько возрастов. Строфы 1–2 – детские игры, 3 – школа, 4 – юность и любовь, 5 – вывод: наследие веков – не в уме, а в крови, отсюда – поэзия. Детству (как и у Пастернака) отведено больше места: в детстве человек ближе всего к природе и стихии. На каждом этапе воображение, мечта, страсть противопоставляются разуму: сперва логике с ее звеньями, потом геометрии с ее леммами, потом астрономии с ее звездными путями (в этой строфе столкновение страсти с разумом доводится до предела: час велит делить на сотни дрожь любовного мига).

Таким образом, здесь перед нами – контраст не прямо между природой и культурой, а между двумя формами культуры – более рациональной, научной, и более иррациональной, стихийной, которая рождается из двух первичных инстинктов – как война и как любовь. Рациональная культура исторического измерения не имеет: логика, геометрия, астрономия названы вне связи с именами Аристотеля, Евклида или Коперника. Иррациональная же культура окрашена яркими приметами эпох: античности, средневековья, Возрождения. В первой строфе античность (Персей, Пегас) совмещается с Возрождением (конкистадоры в море), затем они раздваиваются: во второй строфе – только Возрождение (конкистадоры на суше), в третьей строфе – только античность (гимназическое чтение «Илиады» и «Энеиды»). В четвертой строфе Возрождение (Ромео) скрещивается со средневековьем (Тристан), в пятой строфе – средневековье (Равенна) с античностью (Афины). Античность, любимая Брюсовым, занимает таким образом ключевые позиции – начальную, серединную и конечную строфы.

Начальная строфа: «В дни детских игр, когда дачный пруд казался Атлантическим океаном первооткрывателей, мальчишеское упоение силой впервые переросло в упоение духом». Символ силы – Персей, символ духа – Пегас. В античной мифологии Персей никакого отношения к Пегасу не имел, укротителем Пегаса был Беллерофонт. Но подвиги Беллерофонта были менее яркими, чем подвиги Персея, – поэтому являлся соблазн скрестить два мифа и приписать союз с Пегасом более громкому герою. Получающийся образ осмыслялся аллегорически – как союз физической богатырской силы и духовного поэтического полета. Первым так переиначил этот миф Верхарн, за ним (со ссылкой) Брюсов. Оба образа использованы как условные знаки, как сочетание иероглифов, – характерно для брюсовского монтажа новой мифологии.

Вторая строфа: «И когда в дачных аллеях лучи солнца казались клинками конкистадоров, то такое воображение увлекало в сияющее царство мечты наперекор логике». Третья: «В гимназические дни чтение «Илиады» и «Энеиды» было привлекательнее, чем геометрические теоремы, и налагало свой отпеча-

ток на всё». Четвертая: «В юности, полной любовной дрожи, звезды казались не астрономическими объектами, а мечтой влюбленных». Фраза не совсем ясная: по-видимому, следует понимать: «каждый направлял путь <своего взгляда, своего воображения?> меж звезд...» или «кто <в> скрыл бы путь звезд, если эти звезды – лишь бред...» Заметим, что звезды как адресат любовной тоски – образ, еще чуждый поэтике средневековья и Возрождения: Брюсов опять заботится не об историзме, а о системе условностей.

Последняя строфа – вывод: «Только то, что прошло сквозь страсть и осталось в родовой крови, порождает культуру» – чертеж стихов, копье Афин, зубцы Равенны. Характерно выражение «чертеж стихов», рациональный строй поэзии: «взлет и срыв» – это чередование сильных и слабых позиций в стихе. Но что символизируют копье 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 – копье!* Имеется в виду не только Афина как богиня разума, но и, конкретнее, статуя Афины Полиады на афинском акрополе с высоким копьем, на блеск которого ориентировались подплывавшие к Афинам мореходы. Таким образом, поминая копье 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.

Появление Равенны объяснить сложнее. Можно предложить такую гипотезу. К Афинам напрашиваются две контрастных параллели: Афины – Рим, культура и государственность, теория и практика; и Афины – Иерусалим, язычество и христианство, земная мудрость и небесная любовь, 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 Теодориха 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 мысль и власть, и разум и мистика, и язычество и христианство, и прошлое и будущее – всё это совместно, когда проходит через страсть, через стихию.

Таков трудный, но содержательный лаконизм брюсовского стиля.

ПОПЫТКА АВТОПАРОДИИ?

НА РЫНКЕ БЕЛЫХ БРЕДОВ

День, из душных дней, что клеймены
на рынке белых бредов;
Где вдоль тротуаров кайманы
лежат, как свертки пледов;
Перекинутый трамваем, где
гудит игуанадон;
Ляпис-надписями «А. М. Д.»
крестить пивные надо
И, войдя к Верхарну, в «Les Soirs»,
в рифмованном застенке
Ждать, что в губы клюнет казуар,
насмешлив и застенчив.

День, из давних дней, что ведомы,
измолоты, воспеты,
Тех, что выкроили ведуны
заранее аспекты,
Сквасив Пушкина и тропики
в Эсхиле взятой Мойрой,
Длить на абсолютах трепаки
под алгоритмы ойры,
Так все кинофильмы завертев,
что (тема Старой Школы)
В ликах Фра-Беато скрыт вертеп, –
Эдем, где Фрины голы!

День, из долгих дней, не дожитых,
республика, в которой,
Трость вертя, похож на дожа ты
на торном Висенторо,
И, пльвя, дрожишь, чтоб опухоль
щек, надувавших трубы,
Вдруг не превратилась в выхухоль
большой банкирской шубы,
И из волн, брызг, рыб и хаоса, –
строф оперных обидней,
Не слепились в хоры голоса
лирических обыдней!

14 июня 1922.

Это стихотворение – из последнего брюсовского сборника «Меа» (что значит, по официальному брюсовскому объяснению, «Спешу», а неофициально: «Мое», «По-моему»). Всего в сборнике 7 разделов, различающихся постепенным расширением поля зрения: душа («Наедине с собой»); пространство – окрестность («В деревне»), земной шар («Мысленно»); время – советская современность («В наши дни»), мировая история («Из книг»); пространство и время как общие категории бытия («В мировом масштабе»); и «Бреды». Логика этих семи разделов затемнена их перетасовкой, отчасти в заботе о контрастной резкости, отчасти в ответ на идеологические требования (советскую современность в начало, душу – в конец): «В наши дни», «В мировом масштабе», «В деревне», «Из книг», «Мысленно», «Наедине с собой», «Бреды». И по логике и по композиции «Бреды остаются концовкой. Роль «Бредов» как эпилога к позднему творчеству Брюсова (не только к «Меа», но и к предыдущему сборнику «Дали») в первый момент хочется назвать: автопародия. Поздний Брюсов старался разрабатывать – в одиночку – ни много, ни мало, как новую систему образного строя, которая могла бы лечь в основу всей поэтики новой эпохи человеческой культуры, начавшейся мировой войной и русской революцией. Эту поэтику он представлял себе по образцу античной поэтики; а в основе образного строя античной поэтики лежал мифологический пласт, мифологическая картина мира, на которую всякий раз достаточно было мгновенной отсылки через упоминание какого-нибудь имени или названия. Мифологическую картину мира Брюсов заменял научной картиной мира, т. е. составленной из терминов точных наук, из исторических имен и географических названий. (Отсюда его термин «научная поэзия».) Результатом было непривычное нагромождение экзотиче-

ской лексики, которое сочеталось с разговорно-газетными оборотами, отрывистым синтаксисом, скачками мысли (внимание молодого Пастернака) и в результате оставалось малопонятным, требовало куцых примечаний в конце книги для неподготовленных читателей и вызывало насмешки критиков.

Все эти черты, конечно, были ясны и самому Брюсову. Их он и попытался сконцентрировать в разделе «Бреды»: предельная разнородность историко-культурных образов, предельная несвязность, порывистость мысли и – примета пародии – предельная немотивированность демонстрируемых приемов. Само название «Бреды» (во множественном числе!) выглядит архаизмом, отсылающим к 1900-м годам: то ли это старый символизм включается в новую систему, то ли новая система осмысливается в категориях старого символизма. «На рынке белых бредов» – первое стихотворение цикла; за этим следует «Ночь с привидениями», кукольный пантеон европейской культурной классики; «Симпосион заката» – уподобление высокого космоса и низкой гастрономии по декларативному образцу поэтики барокко; «Карусель» и «Дачный бред», где сквозь современность просвечивают все века, и в одном случае это окрашено насмешкой, а в другом – пафосом; и «Волшебное зеркало», где опять, как в «На рынке белых бредов», всякая мотивировка снята, и хаотичность образов подчеркнута.

Но бессвязность не означает бессмысленности. Если присмотреться, то и в таком притязанном на непонятность стихотворении, как «На рынке белых бредов» (хочется сказать: «заумном»: футуристическая заумь была бессмысленной комбинацией звуков, брюсовская – бессмысленной комбинацией образов, но и та и другая бессмысленность – мнимые), можно различить некоторое вполне внятное и даже поддающееся пересказу содержание. Как в фонетической зауми футуристов оппозиции фонем – губных, щелевых, мягких, аффрикатов и т. д., группируясь, приобретают эстетическую осмысленность, так в иконической зауми Брюсова образы вступают в оппозиции по разным семантическим признакам, и эти структуры сводятся в некоторое смысловое целое.

Метрика. В стихотворении три строфы по 12 стихов, в каждой три четверостишия с перекрестной рифмовкой. Нечетные строки (длинные) – 5-ст. хорей, четные (короткие) – 3-ст. ямб; чередование хореев и ямбов в русской поэзии в высшей степени нетрадиционно, чередование 5-стопников и 3-стопников – известно, но нечасто. Уже эта оппозиция сбивает, раздваивает читательское восприятие на каждом шагу.

Рифмы в коротких строках – женские, во второй половине стихотворения – точные, в первой – преимущественно с легкими неточностями. На их

фоне резко выделяются нестандартные рифмы длинных стихов: две мужские точные (обе в начале, обе графически необычные: «где – А. М. Д.» и «Les Soirs – казуар»), одна – мужская неточная («завертев – вертеп»), одна дактилическая неточная (диссонанс «опухоль – выхухоль») и, наконец, четыре разноударных, дактилических с мужскими («клеяменю – кбйманы»), «вйдомы – ведуню», «трупики – трепакЮ», «хбоса – голосб», всюду – 3-сложное слово с 3-сложным, это подчеркивает выделенность и контрастность рифмы) и одна сомнительная («не дожитых – на дожа ты»: трактовка ее зависит от ударения в слове «не дужитых/не дожитюх»).

(Странной кажется рифма «игуанбдон – надо», потому что обычное в русском языке произношение – «игуанадун». Видимо, Брюсов произносил здесь это слово с его латинским, «ученым» ударением, как «Вйнеру» вместо «Венйры» в других своих стихах. Здесь это намек опять-таки на возможность разноударной рифмы «игуанадун – нбдо», но вряд ли более этого.)

Можно сказать: на стиховом уровне в стихотворении противопоставляются более четкие 3-ст. ямбы с точными женскими рифмами и более нечеткие (из-за отсутствия устойчивого ударения в конце строки) 5-ст. хорей с неточными неженскими рифмами; а среди этих последних противопоставляются друг другу (подчеркнуто, внутри одной и той же рифмующей пары!) рифмы мужские и дактилические. С такой двухступенной оппозицией мы встретимся и дальше – на образном уровне, главном для нее.

Синтаксис. Каждая строфа – отдельное предложение, назывное, начинающееся словом «День...». Зачин первой строфы задает эмоциональную окраску: «День, из *душных* дней, что *клеямены...*»; зачин второй – временное измерение: «День, из *давних* дней, что *ведомы...*»; зачин третьей – псевдопространственное измерение, «День, из *долгих* дней, не дожитых...»; формульность этих выражений подчеркнута аллитерациями. Дальнейшее содержание строф подвешено к первому зачину по схеме «День, ... где...»; к третьему – «День, ... в которо(м)...»; и только ко второму – по схеме «День, из... дней, что...». Получается охватная композиция на синтаксическом уровне: АВА.

Развернем синтаксическую схему каждой строфы.

Первая: «День, из *душных* дней, ... где ... *кайманы* лежат...; <день>, перекинутый трамваем, где гудит игуанадон». Здесь синтаксический разрыв; далее: надо крестить пивные ляпис-надписями... и, войдя к Верхарну, ... ждать, что в губы клонет казуар...». Таким образом, синтаксическая связь после 4-го стиха надорвана, а после 6-го разорвана. Двусмысленно словосочетание «перекинутый трамваем»: значит ли оно «день, через который пере-

кинут <как мост> трамвай, где...» или «день, перекинутый <через что-то> подобно трамваю, где...»? первое понимание дефективно грамматически, второе семантически. Необычно словосочетание «ляпис-надписями», но понимается без труда как «ляписными надписями» (сокращение по типу, ставшему обычным в предреволюционное и революционное время).

Вторая строфа: «День, из давних дней, ...тех, <которым> ведуны заранее <рассчитали гороскопы, чтобы>, сквасив Пушкина..., длить... трепак – <да> так, что <окажется> в ликах Фра-Беато... – вертеп», в иконах – блуд. Синтаксических разрывов нет. Самая заметная аномалия – союз «тех <дней>, что выкроили ведуны...» в значении «тех, *которым*...». Она воспринимается как разговорный вульгаризм, как «...Где эта девушка, *что* я влюблен?» в известной городской песенке.

Третья строфа: «День, из долгих дней... – <он как> республика, в которой... ты похож на дожа... и <боишься>, чтоб... трубы не превратил<и>сь в шубы, и <чтобы> из... хаоса... не слепились... голоса... обыдней». Синтаксических разрывов нет. Восприятие синтаксиса затруднено только метафорой: вместо «боишься того, чтобы опухоль... не превратилась...» – усиление «дрожишь, чтоб...», которое может быть неправильно понято как «дрожишь для того, чтобы опухоль... не превратилась...». Затруднительно также последнее слово, неологизм «обыдни» вместо «обыденность», – но это уже к синтаксису не относится.

Реконструированные таким образом фразы уже поддаются пересказу на менее образном, более понятийном языке. А именно: «Вот день, где всё смешалось так, что уже нужно идти с крестом высшей веры на пивные; день, к которому сама судьба предопределила Пушкину и Эсхилу переродиться в ресторанный разгул, а иконам – просвечивать лупанаром; день, когда поэт, торжественный хранитель властной культуры, не может не бояться, что эта звучная высокость вдруг превратится в повседневную пошлость». То есть, перед нами – в вызывающе необычном словесном облики – в высшей степени традиционная поэтическая тема: протест поэта против низкой современности. (А в более конкретно-историческом контексте – протест революционера духа против нэпа. Вспомним стихотворение «Пасха 1921 года».)

Стилистика. Проверим этот пересказ на стилистическом уровне – по особенностям словоупотребления, особенно в том, что относится к переносным значениям слов (тропам). Как ни странно, здесь необычностей у Брюсова немного: он экспериментирует больше с образами, чем со словами.

Первая строфа. «Дни, полные безумия», названы: «дни, что клеймены на рынке белых бредов». Метафоры вводят вспомогательные образы торго

(«рынок»), преступления и казни («клеймо» – одновременно и рыночное и палаческое), опьянения («белый бред» – как «белая горячка»). Священные («А.М.Д.», см. далее) речи («надписи»), которые жгут сердца людей («ляпис-»): в трех словах три метонимические конкретизации. «Крестить»: метафора вводит, может быть, не только религиозный образ, но и образ гибельной обреченности (кресты на домах в Варфоломееву ночь – образ, недавно оживленный в «Метели» Пастернака, которого Брюсов внимательно читал). Стихи Верхарна – «рифмованный застенок»: вспомогательный образ тюрьмы (метафора по признаку мучительной тематики «Вечеров?»), перекликающийся с упоминавшимися образами преступления и казни.

Вторая строфа. Дни «ведомы, воспеты» – а метафорически также и «из-молоты» (по-видимому, усиление от разговорной метафоры «избитый», т. е. ставший пошлым от долгого употребления): эта метафора вводит вспомогательные образы, во-первых, насилия, пытки, а во-вторых, пошлости, – что очень важно для итоговой концепции. Вместо «астрологи» сказано «ведуну»: ослаблен оттенок научности, усилен оттенок иррациональности. Вместо «составили гороскопы» – «выкроили аспект»: метафора опять подчеркивает образ насилия и стеснения (выкроили, как ножницами малое из большого). За портновской метафорой – кухонная: «Сквасив Пушкина» – метафора подчеркивает образ прокислости, гнилости, испорченности (если бы было сказано «заквасив», образ был бы более оптимистичен). «Пушкин» в значении «сочинения Пушкина» – расхожая, почти неощутимая метонимия; но она усиливается в перекличке со следующей такой же, где вместо «у Эсхила» сказано «в Эсхиле»: читатель чувствует, что живые имена становятся здесь неодушевленными (ср. выше о книге стихов: «войдя... в Les Soirs»). «Длить трепак» вместо «плясать трепака» – кажется, первая стилистическая фигура, не привносящая никаких отрицательных семантических коннотаций, а просто пользующаяся для перифразы модным у символистов глаголом «длить». «Завертев кинофильм» – кажется, столкновение официального слова «кинофильм(а)» с вульгарным «вертеть (или крутить) ленту»: опять привносится оттенок насилия и грубости. В слове «вертеп» («в ликах Фра-Беато») – двусмысленность: основное для контекста значение – «притон, лупанар», но, несомненно, присутствует и побочное – «грубый простонародный театр».

Третья строфа. «На торном Вуценторо»: метонимия, к кораблю приложен эпитет, относящийся только к пути корабля; смысл, по-видимому, – «всюду прокладывающий себе дорогу». Повод для метонимии – паронимическое созвучие, частый у позднего Брюсова прием (вспомним «С Ганга, с Гоанго...»). О метонимии (синекдохе?) «дрожишь» вместо «пугаешься» уже была речь.

«Опухоль щек, надувавших трубы» – метафора, привносящая образ болезни. «Большая банкирская шуба» – на общем фоне неожиданно простой, «детский» эпитет. Слово «строфы» заставляет думать не столько об оперных ариях, сколько об опереточных куплетах и этим обидно снижает музыкальный образ. Голоса «слепились в хоры», в значении «соединились»: оттенок значения более непрочный, притворный, чем в синонимах «соединились, слились». В целом третья строфа явно беднее чисто языковыми переосмыслениями: здесь стилистика уступает место главному, образному переосмыслению, о котором скоро будет речь.

Основное назначение метафор, сравнений и других подобных стилистических приемов – вводить в произведение вспомогательные образы, реально в картину мира не входящие, но привносящие дополнительную семантическую окраску. Мы видели, какова эта окраска у Брюсова: грубое зрелище, торжище, обездушенность, пошлость, преступление, насилие, мучение, порча, опьянение, болезнь, обреченность, тюрьма, казнь. Эта метафорика создает эмоциональную атмосферу, в которой появляются и сталкиваются предметные образы стихотворения. К ним мы и переходим.

Образный строй. Эксперимент Брюсова, как видно с первого взгляда, состоял в том, чтобы сталкивать имена и понятия из самых разных культурных сфер: трамвай и игуанадон, Пушкина и тропики и т. д. Менее заметно другое: то, что Брюсов обычно сталкивает контрастные образы не по два, а по три, этим затрудняя логику их восприятия. Основной признак противопоставления здесь – «природа – культура», как мы видели и в «Далях». Но «культура» у Брюсова в свою очередь обычно расчленяется на области, противопоставляемые по разным дополнительным признакам: оппозиция становится двухступенной. Сюрреалистический мир бредового стихотворения оказывается построен в высшей степени рационалистически.

Первая строфа. «Вдоль тротуаров кайманы лежат, как свертки пледов». «Кайманы» (крокодилы) – это природа, в частности – животный мир; «тротуары» и «пледы» – это культура, а в ней «тротуары» – уличная культура, а «пледы» – домашняя. При этом обычная функция пледов – быть покровом, а здесь они – в необычном виде свертков: это тоже придает странности картине. Может быть, этот образ «плед как сверток, не в употреблении, а как на складе» в самых первых строках стихотворения дает установку на то, что вся культура в нем – не живая, а мертвая, лишь запасник материала.

«...Трамваем, где гудит игуанадон». «Игуанадон» – это природа, животный мир, но (по сравнению с кайманами) древний, еще более дикий и страшный. «Трамвай» – культура, в частности – техника, т. е. (по сравнению

с «тротуарами» и «пледями») современность здесь тоже еще более заострена. Третьего образа здесь нет.

«Ляпис-надписями „А. М. Д.“ крестить пивные надо». Природы нет, перед нами только культура. «Надписи А. М. Д.» (т. е. Ave, Mater Dei) – из пушкинского «Жил на свете рыцарь бедный»; эти буквы совпадали с инициалами бывшего брюсовского друга, бродячего мистика А.М. Добролюбова, он ими многозначительно подписывался, и об этом знал даже такой сравнительно посторонний человек, как Блок («Из городского тумана...», 1903). Здесь эти надписи – культура сакральная (с пушкинскими ассоциациями – воинствующая, с добролюбовскими – отшельническая); «пивные» – культура низменная, бытовая; а в слове «крестить», как было сказано, по-видимому, сосуществуют значения «спасать» (через приобщение к сакральному) и «губить» (кресты Варфоломеевской ночи, крест как знак вымарки, выражение «поставить крест на чем-то»). Слово «ляпис» тоже участвует в этой диалектике: это природа, но на службе культуры, это мучительное прижигание, но прижигание целебное.

«И, войдя к Верхарну... ждать, что в губы клонет казуар». «Казуар» – это природа, животный мир, опять экзотический, австралийский, самый архаичный на Земле (если угодно – это связующее звено между эпохами «кайманов» и «игуанадона»). «Верхарн» – это культура, частный ее случай – поэзия, причем поэзия урбанистическая, в которой казуарам нет места. Сведены они в образе поцелуя, но поцелуй этот выражен двусмысленной перифразой «в губы клонет»: в словах «в губы» предполагается нежность, в словах «клонет» – агрессивность. Вдобавок, о казуаре сказано «насмешлив и застенчив», это две противоречащие друг другу эмоции, и обе плохо вяжутся с образом поцелуя. Этим еще более осложняется диалектика природы и культуры.

(Заметим еще мельчайший оттенок: заглавие «Les Soirs» дано по-французски, т. е. рассчитано на высококультурного читателя, но по ритму предполагает произнесение дифтонга в два слога, «ле су-ар», т. е. самое вульгарно-руссифицированное.)

Вторая строфа. «Сквасив Пушкина и тропики в Эсхиле взятой Мойрой...» «Тропики» – природа, опять экзотическая; «Пушкин» и «Эсхил» – культура, причем культура в обоих случаях поэтическая. Противопоставляться Пушкин и Эсхил могут по признаку «поэзия драматическая и недраматическая», но на это нет никаких намеков, поэтому вероятнее более простое противопоставление «поэзия древняя и новая». В Эсхиле выделена тема Мойры, Судьбы, – это она противоестественно объединяет разнородное как здесь,

так и во всем стихотворении. Этот образ (так же, как и астрономический смысл слова «тропики»), по-видимому, дает толчок двум другим абстрактным образам в следующих строчках.

«Длить на абсолютах трепак под алгоритмы ойры». Здесь – не три, а четыре образа, связанные попарно. В каждой паре выступает один образ предельно отвлеченный (абсолют из философии, алгоритм из математики), другой из области культуры, частный случай которой – музыка и пляска. Природы нет. «Алгоритмы» ойры – это, по-видимому, правила музыкальной организации названного мотива (скорее «ритмы», чем «алгоритмы»). В каком значении употреблен философский термин «абсолют», да еще в сочетании «трепаки на абсолютах», мы затрудняемся сказать. «Трепак» (множественное число указывает на расширительное значение слова) и «ойра» противопоставляются как грубая простонародная пляска и модная городская ресторанная музыка, но в конечном счете они сводятся к одной и той же пошлости. «Трепак» и «ойра» вместе взятые, в свою очередь, противопоставляются «абсолютам» и «алгоритмам» вместе взятым как искусство – науке и как разнузданность – строгости.

«Так все кинофильмы завертев, что... в ликах Фра-Беато скрыт вертеп, – Эдем, где Фрины голы!» Это кульминация образной сложности: здесь игра противопоставлениями происходит уже не на двух, а на трех уровнях. Первое: кинофильмы противопоставляются живописи Фра-Беато: по-видимому, просто как новая культура старой, а может быть, также как динамическая культура («завертев») статической (застылость фигур на фресках Беато). Какое отношение к этому противопоставлению имеет Старая Школа, и какая из Старых Школ истории искусства здесь имеется в виду, – сказать не беремся. Второе: в живописи Фра-Беато противопоставляются друг другу видимость и скрытая сущность как духовное и плотское, религиозное и блудное. Вероятно, имеется в виду конфликт между религиозным смыслом и всё более натуралистическим стилем Ренессанса, особенно раннего. В русской поэзии о Беато писали Блок, Гумилев, Городецкий (Гумилев умилялся его религиозностью, Городецкий возмущался его «плотоядностью»), но для Брюсова здесь это вряд ли существенно. Наконец, третье: в образе блудного вертепа противопоставляются друг другу иудейско-христианская культура (Эдем с нагими Адамом и Евой) и античная культура (лупанар с нагою Фриной). Разумеется, здесь продолжает присутствовать и противопоставление религиозного и блудного, но, кажется, в меньшей степени: религиозные ассоциации не чужды и образу Фрины, с которой Пракситель ваял богинь, – известен рассказ о том, как она, нагая, участвовала в обряде празд-

ника Посейдона, и по этому рассказу была написана картина Семирадского в Русском музее.

Третья строфа. «Трость вертя, похож на дожа ты...» Этот образ мы затрудняемся объяснить. Видимо, трость уподобляется и противопоставляется жезлу, знаку (не обязательно республиканской!) власти.

«На торном Vucentoro ... дрожишь, чтоб опухоль щек, надувавших трубы, вдруг не превратилась в выхухоль большой банкирской шубы». Картина символической власти дожа над морем противопоставляется материальной власти банкира над миром. (Заметим: символ символом, но могущество Венеции держалось на торговле и деньгах, и читатель, предположительно, об этом помнит.) Старина противопоставляется современности, музыкальное искусство – портновскому искусству, высокое – утилитарному. Если образ дожа на Бученторо предлагается воспринимать по подобию картины барокко с непременноми трубачами-музыкантами (где такая тема – не редкость), то образ банкира, видимо, – по образцу современной плакатно-карикатурной графики (ср. выше о примитивистическом эпитете «большой»): это – тоже противопоставление.

«И из волн, брызг, рыб и хаоса, – строф оперных обидней, не слепились в хоры голоса лирических обидней!» Противопоставляются, с одной стороны, современная обыденность и ее культура – пошлая опера (или оперетта, см. выше), с другой стороны, вечная водная стихия (волны, брызги, рыбы и суммирующий их хаос) и, по-видимому, ее культура, – какая? Так как эта фраза связана с предыдущей союзом «и» и параллелизмом (чтобы трубы не превратились в шубы – и чтобы волны и т. д. не превратились в песни обыденности), то естественно предположить: та, которая сопровождала дожа на Бученторо. Человек, побеждающий море (культура, побеждающая стихию), сам становится сопричастен этой стихии (обручается с морем!) и в таком качестве его искусство противопоставляется искусству современному, вульгарному, никакого соприкосновения со стихией не имеющему.

Идейный строй. Таким образом, тема природы в первой строфе противопоставлялась теме культуры; во второй строфе фактически отсутствовала; а в третьей строфе возвращается, уже не противопоставляясь, а объединяясь с культурой – истинной культурой! – в понятии стихии. В первой строфе природа была представлена пресмыкающимися и более высокой формой живых существ – птицей; в третьей она представлена более примитивной, более близкой к первобытной стихии формой живых существ – рыбами. В первой строфе отношение культуры к природе оставалось нерешенным – символизировалось двусмысленным ключющим поцелуем казуара. В третьей

строфе прямо говорится («дрожишь» – первое и единственное обозначение эмоциональной ориентировки поэта в изображаемой путанице контрастов), что без слияния с природой, со стихией истинная культура не выживет – выродится в пошлый быт. Культура жива постольку, поскольку она опирается на стихию, разум силен постольку, поскольку им движет страсть, – мы узнаем в этом финале «Рынка белых бредов» главную, навязчивую мысль Брюсова, уже проходившую перед нами во всех 29 стихотворениях сборника «Дали». Но в такой усложненной, затушеванной форме она не появлялась еще ни разу.

Это и дало нам повод сказать, что «Бреды» были задуманы Брюсовым как автопародия – нагромождение образов, не мотивированное идеей. Однако написать стихотворение, совершенно свободное от идейной мотивировки, очень трудно: почти невозможно. И в концовке брюсовского стихотворения – там, где прорывается эмоция и появляется личное «ты», – владеющая им идея все-таки прорезалась. Автопародия не стала эпилогом. Обычно автопародия означает, что пародируемая манера уже отошла для автора в прошлое. Здесь этого не произошло. Брюсову предстояло продолжать разработку своей новой поэтики, своей мифологии будущего, дальше и дальше, – пока через два года с небольшим его не остановила смерть.

О Г Л А В Л Е Н И Е

От автора	5
Идея и образ в поэтике «Далей»	6
Разборы-иллюстрации.....	16
«С Ганга, с Гоанго...»	16
«Кругами двумя».....	20
«Там, в днях...»	23
Попытка автопародии?.....	27

Препринтное издание

Михаил Леонович Гаспаров

Академический авангардизм. Природа и культура
в поэзии позднего Брюсова

Оригинал-макет подготовлен
в Институте высших гуманитарных исследований РГГУ

ЛР № 020219, выд. 25.09.91
Подписано в печать 01.03.95.
Формат 60x88 1/16. Усл. печ. 2,5.