

Федеральное агентство по образованию
ГОУВПО «Удмуртский государственный университет»
Кафедра теории литературы и истории русской литературы

Русская литература и античность

Хрестоматия

Ижевск

2009

УДК 82.09(075.8)
ББК 83.3 (2=Рус)5я73
Р 892

Рекомендовано редакционно-издательским советом УдГУ

Рецензент

д-р филол. наук, проф. Т. В. Зверева

Отв. редактор

канд. филол. наук, доц. Д. И. Черашняя

Составитель

д-р филол. наук, проф. Н. Г. Медведева

Русская литература и античность : Хрестоматия / Сост.
Н. Г. Медведева. Ижевск: Удмуртский университет, 2009. —
136 с.

Издание включает в себя три раздела. В первом собраны теоретические материалы, характеризующие понятие традиции и восприятие античного наследия культурным сознанием XVIII—XX вв. Во втором предложен опыт интерпретации одного из поэтических произведений, обращенных к осмыслению мифа и античной традиции в целом. Третий раздел составляют стихотворные тексты, иллюстрирующие различные аспекты проблемы «русская литература и античность».

Задуманная как пособие по спецкурсу для студентов-филологов, хрестоматия может быть полезна также вузовским преподавателям, учителям-словесникам и всем интересующимся филологией.

УДК 82.09(075.8)
ББК 83.3 (2=Рус)5я73

© Н.Г.Медведева, сост., 2009
© Удмуртский госуниверситет, 2009

От составителя

Содержание спецкурса «Русская литература и античность» представляет собой связующее звено между эпохой античности и историей русской литературы. Его проблемное поле формируется следующими целями и задачами:

- изучение традиции как формы передачи культурного опыта;
- понимание основных механизмов культурной памяти;
- знакомство с философско-эстетическим контекстом понятия «традиция» (энтелехия культуры);
- освоение типов и способов восприятия античного наследия европейской культурой;
- понимание логики эволюции отношения к античному наследию в отечественной литературе;
- анализ соотношения «античной» и «христианской» традиций как основных культурных парадигм, формирующих современное художественное сознание.

Программа лекционных занятий включает в себя следующие темы:

1. Семиотические механизмы культуры. Культура и память. Преемственность культуры. Понятие традиции как формы диалога культур.
2. Ю.Тынянов о «литературной эволюции». «Прошлое» и «настоящее» в концепции Т.-С.Элиота. Г.Блум о «страхе влияния».
3. «Палимпсест» (Ж.Женетт) — метафора, определяющая механизм взаимодействия текстов.
4. Магистральные линии европейской традиции — «Афины» и «Иерусалим» (Л.Шестов) — и их соотношение.
5. Античность как тип культуры.
6. История восприятия античного наследия европейской культурой.

7. Концепция эллинского искусства как воплощения идеала «благородной простоты и спокойного величия».
8. Специфика рецепции античности в русской культуре и литературе.
9. А.С.Пушкин и античность.
10. Антологическая лирика.
11. Тема поэтического «памятника» в мировой литературе.
12. От Винкельмана к Ницше: смена парадигмы восприятия античной культуры.
13. «Неомифологизм» в искусстве и науке XX века. Миф, архетип, мифологема.
14. Топика и семантика «сквозных» мифологем в русской литературе («пир», «пещера», «корабль» и др.).
15. Серебряный век и античность.
16. «Римский текст» русской литературы.
17. Античные архетипы в литературе конца XX века.

На практических занятиях анализируются конкретные поэтические и прозаические произведения русских писателей XIX—XX вв. Завершением курса является подготовленный студентом доклад, посвященный интерпретации выбранного им художественного текста в русле указанной проблематики.

Хрестоматия «Русская литература и античность» состоит из трех частей. В первой представлен теоретический материал, частично — из труднодоступных источников, который дает студентам необходимую сумму сведений о различных аспектах отношения к античной традиции и позволяет в дальнейшем ориентироваться в научной литературе по теме. Выдержки из теоретических трудов ученых XVIII—XX вв. раскрывают суть каждой концепции, заголовки определяют основную мысль материала, а их последовательность соответствует логике развития научной мысли. Далее следует список рекомендуемой литературы с учетом новейших исследований.

Во втором разделе, в качестве иллюстрации, к которой могут обращаться студенты в своей самостоятельной работе, дается пример интерпретации произведения современной литературы, ориентированного на осмыслении традиции античного мифа.

В третьем разделе собран разносторонний фактический материал — тексты русских поэтов, содержащие широкий спектр вариаций на античные темы.

ОБРАЗ АНТИЧНОСТИ В ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЕ



«ЧУВСТВО ИСТОРИИ»

Т.-С. Элиот

Традиция прежде всего предполагает чувство истории, совершенно необходимое каждому, кто хотел бы остаться поэтом, перешагнув рубеж двадцатипятилетия; в свою очередь, это чувство истории предполагает ощущение прошлого не только как прошедшего, но и как настоящего; оно побуждает человека творить, ощущая в себе не только собственное поколение, но и всю европейскую литературу, начиная с Гомера (а внутри нее — и всю литературу своей собственной страны), как нечто существующее единовременно, образующее единовременный ряд. Это чувство истории — чувство непреходящего и преходящего, ощущение слитности непреходящего и преходящего — как раз и определяет принадлежность писателя к традиции. И именно оно позволяет писателю с особой остротой осознать свое место во времени, свою современность.

Ни один поэт, ни один художник, в любом из искусств, не раскрывается целиком сам по себе. Смысл его творчества, его ценность обретают полноту лишь в сопоставлении с поэта-

ми и художниками прошлого. О нем нельзя судить отдельно; нужно — для контраста и сравнения — поместить его в один ряд с мастерами былых времен. Для меня — это принцип не только исторической, но и эстетической критики. И совсем не обязательно, что стрелка весов, на чашу которых ложится произведение поэта, непременно склонится в сторону шедевров прошлого; тут не односторонняя связь: создание нового произведения искусства затрагивает и все предшествовавшие ему произведения. Существующие памятники образуют некий идеальный упорядоченный ряд, который видоизменяется с появлением среди них нового (подлинно нового) произведения искусства. Этот установившийся ряд завершен до появления нового произведения; и, чтобы выстоять перед лицом новизны, он *весь*, хоть немного, должен измениться; так перестраиваются соотношения, пропорции, значение каждого из произведений искусства применительно к целому; это и есть сохранение связи между старым и новым. Мысль о том, что прошлое в такой же мере корректируется настоящим, в какой настоящее направляется прошлым, едва ли покажется нелепой тому, кто разделяет идею о существовании определенного, основанного на соразмерности ряда в европейской, в английской литературе. И поэт, отдающий себе в этом отчет, сознает бремя трудностей и ответственности, лежащее на его плечи*.

В определенном смысле он должен понимать и то, что его неизбежно будут судить исходя из критериев, выдвинутых прошлым. Повторяю — судить исходя из этих критериев, а не

* Ср.: «В поэзии не существует такого явления, как полная оригинальность, ничем не обязанная прошлому. Независимо от того, когда родились Вергилий, Данте, Шекспир или Гёте, с их появлением менялось все будущее европейской поэзии. На протяжении своей жизни каждый великий поэт создает нечто однажды и навсегда, нечто такое, что не может быть повторено; но, с другой стороны, он также добавляет нечто к тому сложнейшему материалу, из которого сложится поэзия будущего» («Заметки к определению понятия культуры»).

отказывать ему на их основе в признании; судить не в том смысле, лучше он или хуже поэтов прошлого, и уж во всяком случае не по канонам критиков былых времен. Это своего рода суд-сравнение, при котором взаимно соизмеряются обе стороны. Если произведение вписывается в традицию, то это вовсе не значит, что оно просто подчиняется прошлому; ведь тогда оно не будет новым и, следовательно, не будет произведением искусства. Мы не хотим также сказать, будто новое приобретает особую ценность самим фактом вхождения в предшествующий ряд; однако характер этого вхождения служит мерилom ценности произведения — мерилom, которым, правда, нужно пользоваться с величайшей осторожностью и осмотрительностью, ибо никто из нас не является непогрешимым в вопросах сопоставления.

(*Элиот Т.-С.* Традиция и индивидуальный талант // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX вв. М., 1987. С. 170, 171.)



«БЛАГОРОДНАЯ ПРОСТОТА И СПОКОЙНОЕ ВЕЛИЧИЕ»

И.-И. Винкельман

Основную причину успехов, достигнутых греческим искусством, отчасти следует искать во влиянии климата, отчасти же — в государственном устройстве и образе правления у греков и обусловленном ими складе мышления, а также, не в меньшей степени, — в уважении к художникам и в роли и назначении искусства в греческом обществе.

Влияние климата должно было вдохнуть жизнь в семя, из которого произрастает искусство; в этом смысле Греция представляла собой наилучшую почву, и слова Эпикура о том, что талантом к философии одарены одни лишь греки, с большим правом можно отнести к искусству. Многое из того, что для нас представляется идеалом, было у них естественным. Природа, пройдя все ступени холода и зноя, словно бы избрала Грецию, где царит равновесие между зимой и летом, как некое свое средоточие, и чем больше она приближается к нему, тем приветливее и радостнее становится и тем всестороннее выражается она в одухотворенных и разумных своих созданиях и в ясных и многообещающих чертах. Там, где природа менее окутана туманами и вредными испарениями, она раньше придает человеческому телу зрелую форму; воздействие ее выражается в величественности фигур, особенно женских, и в Греции она, по-видимому, создала наиболее совершенное человеческое племя. Греки знали это и вообще, по словам Полибия, сознавали свое превосходство над другими людьми; ни у какого другого народа красота не ценилась так высоко, и поэтому ничто из того, что могло бы подчеркнуть ее, не оставалось скрытым, а художники могли созерцать ее каждоднев-



но. Они словно бы считали красоту достоинством, заслуживающим восхваления, и мы встречаем у греческих историков упоминание о наиболее красивых людях; некоторые получали особые прозвища по какой-нибудь одной прекрасной черте своей внешности, как например Деметрий Фалерский — по красоте бровей. По этой причине у греков уже в древнейшие времена Кипсел, царь Аркадии в эпоху Гераклидов, установил состязания в красоте, проводившиеся на берегу реки Алфей в долине Элиды, а на празднестве в честь Аполлона Филесия юноши получали награду за наиболее искусный поцелуй. Это происходило под наблюдением судьи; подобный обычай соблюдался, вероятно, также в Мегаре, у могилы Диокла. В Спарте и на Лесбосе в храме Юноны, а также у паррасийцев проводились состязания в женской красоте.

Что же касается государственного устройства и образа правления, то свобода была преимущественной причиной успехов искусства в Греции. Свобода никогда не покидала Грецию, находя себе место даже и у тронов царей, отечески управлявших своими народами до тех пор, пока просвещение не позволило грекам вкусить сладость полной свободы. Гомер называет Агамемнона пастырем народов, указывая этим на его любовь к ним и заботу об их благе. Хотя впоследствии в стране и появлялись тираны, однако власть их ограничивалась пределами родного города, а вся нация никогда не признавала над собой одного верховного владыку. Поэтому никто не имел исключительного права считаться великим среди своих сограждан, а увековечивание памяти одного не умаляло заслуг остальных. <...>

В условиях свободы мышление народа расцвело подобно благородному побегу на здоровом стволе. Ибо подобно тому, как дух мыслящего человека становится более возвышенным в широком поле, или в открытом портике, или на вершине здания, нежели в низкой комнате и в любом другом тесном помещении, так и образ мышления свободных греков был весьма отличен от понятий, сложившихся у угнетенных народов. Геродот свидетельствует о том, что свобода явилась единственным источником могущества и величия Афин, ибо прежде,

когда город вынужден был терпеть власть единоличных правителей, он не мог противостоять своим соседям. По этой же причине расцвет красноречия у греков начался только тогда, когда они вкусили сладость полной свободы; оттого сицилийцы и приписывали изобретение ораторского искусства Горгию. В лучшую пору своей истории греки становились мыслящими существами на двадцать с лишним лет ранее того возраста, в котором мы обычно начинаем размышлять самостоятельно; их пламенный ум, огонь которого поддерживался телесной бодростью, постоянно находил себе занятие, меж тем как у нас он не получает достойной пищи и до тех пор, пока не изменяет нам. Незрелый отроческий разум, подобный нежной коре дерева, сохраняющей и увеличивающей след надреза, не отягощался у греков пустой речью, не имеющей смысла, а мозг, который, словно восковая таблица, способен вместить лишь определенное количество слов или образов, не занимался мечтаниями тогда, когда следовало найти место для истины. <...>

Прекрасная форма может создаваться либо индивидуально, то есть благодаря воспроизведению некоего единичного явления, либо посредством подбора разнородных прекрасных элементов многих единичных явлений и соединения их в одно целое, то есть то, что мы называем идеальным. Создание прекрасных форм началось с воспроизведения индивидуальной красоты, с подражания прекрасному объекту, как это делалось и при воплощении облика богов, и даже в пору расцвета искусства художники изображали богинь по образу и подобию прекрасных женщин, хотя бы и таких, которые продавали свою благосклонность любому. Гимнасии и места, где юноши нагими упражнялись в борьбе и других играх и куда ходили, чтобы созерцать прекрасную юность, были школами, в которых художники изучали красоту телосложения; благодаря каждодневной возможности наблюдать прекраснейшие нагие тела воображение художников воспламенялось, и красота форм оказывалась для них естественной и привычной. В Спарте даже юные девушки упражнялись в борьбе полуобнаженными или совсем нагими. <...>

Благодаря прекрасной юности греческие художники нашли принцип высшей красоты, состоящий в единстве, многообразии и гармонии. Ибо форма прекрасного тела выражается линиями, которые постоянно меняют свое течение и, будучи продолженными, никогда не образуют окружность; следовательно, они проще, но и многообразнее круга, всегда имеющего центр, как бы велик или мал он ни был, и включающего в себя другие круги или же вписывающегося в них. Греки стремились к подобному многообразию во всех своих произведениях, причем эта система воззрений проявляется и в форме их сосудов и ваз, стройный и изящный контур которых полностью соответствует упомянутому правилу, то есть выражен линией, не принадлежащей к окружности, ибо все эти произведения имеют эллиптическую форму, и отсюда — их красота. Но чем сильнее выражается единство в сочетании форм и в переходах между ними, тем прекраснее целое. Прекрасное юношеское тело, обладающее такими формами, своим единством напоминает море, которое на известном расстоянии кажется гладким и спокойным, словно зеркало, хотя постоянно находится в движении и катит свои волны. <...>

Высшее представление об идеальной мужской юности особенно наглядно воплощено в облике Аполлона, в статуях которого сила зрелого возраста сочетается с нежностью форм прекраснейшей весны юности. Эти формы возвышенны благодаря юношескому единству и принадлежат не нежащемуся в прохладной тени любимцу Венеры, возвращенному ею, как говорит Ивик, под розами, но благородному юноше, предназначенному для великих свершений: недаром Аполлон считался красивейшим из богов. Юность его цветет здоровьем, а сила возвещает о себе подобно заре прекрасного дня. Я не утверждаю, впрочем, что все статуи Аполлона отмечены этой высшей красотой: даже столь ценимый нашими художниками и неоднократно копировавшийся в мраморе Аполлон из Виллы Медичи хотя и обладает прекрасным телосложением, однако, — если только можно сказать это, не совершая преступления, — его колени и ступни не столь замечательны. Здесь мне хотелось бы описать красавца, подобного которому едва ли смог

бы произвести на свет род человеческий: я имею в виду крылатого Гения из Виллы Боргезе. Если бы воображению, обогащенному созерцанием индивидуальной красоты в природе и занятому идеей красоты, исходящей от Бога и к Богу приводящей, привиделось бы в грезах явление ангела, лик которого блистал бы Божественным светом, а тело было бы словно истечением высшей гармонии, то в таком виде и должен был бы читатель представлять этот прекрасный образ. Позволительно было бы сказать, что природа создала этого красавца с Божьего соизволения и по образу и подобию ангелов.

Прекрасная юность, присущая Аполлону, проявляется у других богов в различных оттенках более зрелой поры; самый мужественный облик придается Меркурию и Марсу <...>

От создания прекрасных форм нам следует перейти к выражению. Выражение в искусстве есть подражание действительному и пассивному состоянию нашей души и нашего тела, подражание страстям и действиям. Оба состояния проявляются в изменении черт лица и положения тела, а следовательно, и в изменении форм тела, обуславливающих красоту, и чем сильнее проявляется подобное изменение, тем больший ущерб наносит оно красоте. Спокойствие представляет собой состояние, наиболее естественное для красоты так же, как и для моря, и опыт показывает, что самые красивые люди отличаются спокойным и мягким характером. Представление о высшей красоте также может возникнуть лишь в спокойном и отрешенном от всех случайных явлений созерцательном состоянии души. Именно в этом состоянии спокойствия и изображает нам великий поэт отца богов, который одним движением бровей или потрясанием волос может заставить колебаться небеса, и точно так же большинство изображений богов показывает их отрешенными от всех чувств, — ведь только в этом состоянии и возможно было воплотить высшую красоту в облике уже упоминавшегося Гения из Виллы Боргезе. Но поскольку наивысшую безмятежность нельзя воплотить в фигуре, выражающей какое-либо действие или движение, а боги изображались в человеческом образе, то не всегда можно было стремиться выразить в их облике представления о

наивысшей красоте. Но выразительность была приложением к красоте, которая у древних художников служила как бы стрелкой на весах, где отмерялась степень выразительности, и имела преобладающее значение подобно клавесину в оркестре, управляющему остальными инструментами, хотя кажется, будто они его заглушают.

Ватиканская статуя Аполлона должна изображать этого бога охваченным негодованием на Пифона, которого он поразили стрелой, а в то же время и презирающим своего противника, столь ничтожного по сравнению с богом. Мудрый художник, намереваясь изобразить прекраснейшего из богов, сделал обиталищем гнева лишь нос (что соответствовало представлениям древних поэтов), а презрения — губы; презрение Аполлона выражается посредством приподнятой нижней губы, из-за чего одновременно приподнимается и подбородок, а гнев — посредством раздутых ноздрей. <...>

В изображении героев поэт менее скован, чем художник. Ибо первый может живописать их в полном соответствии с их временем, то есть с той порой, когда страсти еще не умерялись законами или искусственно выработанными правилами общественной жизни, ибо свойства, которые поэт приписывает человеку, неизбежно соотносятся с его возрастом и положением, но не с его внешностью и телосложением. Художник же, поскольку он вынужден отбирать самый прекрасный из прекраснейших образов, ограничен определенной степенью выражения страстей, поскольку они не должны наносить ущерба красоте форм.

В верности этого суждения можно убедиться на примере двух прекраснейших произведений древности, одно из которых воплощает страх перед смертью, а второе — величайшее страдание и боль. Дочери Ниобы, в которых Диана посылает свои смертоносные стрелы, изображены художником ошеломленными и оцепеневшими от неопишемого ужаса, в том состоянии, когда перед лицом неминуемой смерти утрачиваются даже проблески мысли. И этот же мертвящий ужас воплощает в мифе образ Ниобы, превращающейся в скалу; по той же причине Эсхил в своей трагедии изображает Ниобу без-

молвствующей. Это состояние, когда угасают разум и чувства и душа как бы становится безучастной ко всему, не меняет ни одной черты в лице и фигуре, и великий художник мог воплотить и воплотил здесь наивысшую красоту, ибо Ниоба и ее дочери были и останутся совершеннейшим воплощением идеи истинной красоты. Лаокоон — олицетворение величайшей боли, пронизывающей все мускулы, нервы и жилы. Кровь его неистово кипит от смертоносных укусов змей, все члены его тела охвачены мучительным напряжением, и здесь художник, явственно выразив все движущие силы тела, выказал великое искусство и познания. Но в этом воплощении невероятного страдания перед нами предстает стойкий дух великого мужа, продолжающего борьбу из последних сил и стремящегося сдержать и подавить проявление своих чувств <...>

Высокий стиль

Когда, наконец, в Греции настали времена абсолютного просвещения и свободы, искусство также обрело свободу и величие. Древнейший стиль опирался на систему, состоявшую из правил, которые были заимствованы у природы, но впоследствии отошли от нее и получили идеальный характер. Работать начали скорее по предписаниям в духе этих правил, нежели в согласии с природой как предметом подражания, ибо искусство создало свою собственную природу. Против этой условной системы выступили реформаторы искусства и вновь обратились к правде природы. Последняя научила их перейти от жесткости и от резко выступающих и остро очерченных очертаний фигуры к плавному контуру, смягчить и сделать более разумными напряженные позы и жесты и не выказывать свои познания, но запечатлевать красоту, благородство и величие. Таким преобразованием искусства прославили себя Фидий, Поликлет, Скопас, Алкамен и Мирон, и стиль их может быть назван великим, ибо важнейшей целью, к которой они стремились, была не только красота, но и величие. Здесь надо ясно отличать жесткость рисунка от точности, чтобы не принять, например, отчетливо выраженные очертания бровей,

постоянно встречающиеся в образах высшей красоты, за характерную примету неестественной жесткости, унаследованной от древнейшего стиля: эти точные очертания обусловлены представлениями о красоте, как уже было замечено выше. <...>

Прекрасный стиль

Мы не в состоянии дать более точное определение характерных признаков и свойств высокого стиля великих преобразователей искусства из-за утраты их произведений. Но о стиле их преемников, который я называю прекрасным стилем, можно судить с большей уверенностью, ибо некоторые из прекраснейших статуй древности созданы, вне всякого сомнения, в период расцвета этого стиля, другие же, относительно которых доказать это невозможно, представляют собой, по крайней мере, подражания первым. Прекрасный стиль в искусстве начался с Праксителя, а наивысшего своего блеска достиг благодаря Лисиппу и Апеллесу, доказательства чему будут приведены ниже; следовательно, стиль этот относится к эпохе Александра Великого и его преемников, но возникает незадолго до нее.

Важнейшим свойством, позволяющим отличить прекрасный стиль от высокого, является грация, и в этом смысле только что названные художники относятся к своим предшественникам так же, как Гвидо Рени к Рафаэлю. Яснее всего это обнаружится при рассмотрении рисунка прекрасного стиля и особенного его свойства, грации. <...>

Вообще же следует представлять себе соотношение между фигурами высокого и прекрасного стилей как между людьми героической эпохи, например, персонажами Гомера, и цивилизованными афинянами периода расцвета их государства. Или же — используя сравнение между реально существующими явлениями — я сопоставил бы произведения высокого стиля с речами Демосфена, а прекрасного — с речами Цицерона: первый увлекает нас своим неистовым порывом, второй позволяет нам добровольно следовать за ним; первый не оставляет нам времени на то, чтобы вникнуть в красоту его

приемов, у второго она непринужденно предстает перед нами и озаряет светом все аргументы оратора.

Кроме того, здесь следует специально остановиться на грации как особом свойстве прекрасного стиля. Грация создается и фиксируется жестами и проявляется в позах и движениях тела; она обнаруживается даже в складках одеяния и во всем наряде человека. Художники, появившиеся после Фидия, Поликлета и их современников, стремились к ней сильнее своих предшественников и достигали больших успехов.

<...>

Хороший вкус, все более и более распространяющийся в мире, впервые начал развиваться под греческим небом. Все изобретения других народов попадали в Грецию лишь как бы в виде первого зародыша и приобретали иную сущность и облик в стране, которую Минерва, по преданию, предназначила грекам для обитания, выбрав ее среди всех прочих из-за умеренного климата, ибо такая земля способна порождать светлые умы.

Вкус, который эта нация проявила в своих произведениях, оставался присущим ей одной; выйдя за пределы Греции, он в редких случаях не терпел ущерба и поздно стал распространяться в отдаленных областях с иным климатом. Вне всякого сомнения, он оставался чуждым пришельцем под небом Севера в те времена, когда оба искусства, великими наставниками которых были греки, находили немного почитателей, — в те времена, когда самые замечательные произведения Корреджо были повешены перед окнами королевской конюшни в Стокгольме, чтобы прикрывать их.

И следует признать, что правление великого Августа явилось поистине тем счастливым периодом, в котором искусства, словно некие иностранные поселенцы, были впущены в Саксонию. При его преемнике, немецком Тите, они были усвоены этой страной, и благодаря им хороший вкус получил повсеместное распространение.

Вечным памятником величия этого монарха служит то, что для развития хорошего вкуса он повелел выставить на обозрение всему миру величайшие сокровища, привезенные

из Италии, а также совершеннейшие творения живописи, созданные в других странах. Его мнение восславить искусства не находило успокоения до тех пор, пока абсолютно подлинные и притом перворазрядные произведения греческих мастеров не были предоставлены художникам для подражания. <...>

Так открылись чистейшие источники искусства: счастлив тот, кто обретет их и припадет к ним. Искать эти источники значит направить путь в Афины; и отныне Дрезден стал Афинами для художников.

Единственный путь для нас стать великими и, если возможно, неподражаемыми, это — подражание древним <...>

Знатоки и подражатели греческим произведениям находят в их шедеврах не только прекраснейшую натуру, но и нечто большее, чем натуру, а именно — некие идеальные ее красоты, которые, как учит нас один древний комментатор Платона, «возникают из образов, созданных одним только разумом».

Самое прекрасное тело человека наших дней было бы, пожалуй, похоже на самое прекрасное греческое тело не более, чем Ифигл на Геркулеса, своего брата. Приветливое и ясное небо оказывало первоначальное воздействие на телосложение грека, а ранние физические упражнения придавали этому телосложению благородную форму. <...>

Болезни, уничтожившие столькие красоты и погубившие самые благородные формы, были еще неведомы грекам. В сочинениях греческих врачей нет упоминаний об оспе, и ни у кого из греков на лицах, часто описываемых Гомером с самыми мельчайшими подробностями, не было такого отличительного признака, как оспины. Здоровая натура греков также не страдала еще от свирепости венерических заболеваний и их порождения — английской болезни. Вообще все то, что было усвоено и изучено благодаря природе и искусству для содействия формированию тела и для защиты и достижения совершенства и красоты при этом формировании от рождения до прихода зрелости, служило и обращалось на пользу прекрасной натуре греков — и, по всей вероятности, могло быть решающей причиной превосходства красоты их тел по сравнению с нашими. <...>

Подражание прекрасному в природе либо сосредоточивается на одном частном объекте, либо накапливает наблюдения над различными частностями и собирает их воедино. Первое приводит к созданию сходной копии, портрета; это — путь к формам и фигурам голландских мастеров. Второй же ведет к универсальной красоте и к идеальному изображению ее, и это — путь, избранный греками. Различие между ними и нами заключается в следующем: греки овладели б своим методом, даже если бы он не был связан с воспроизведением тел, более прекрасных, чем наши, ибо они могли наблюдать красоты природы, которые нам, напротив, открываются не каждый день и далеко не всегда в том виде, в каком желал бы художник.

Нашей природе не легко продемонстрировать столь совершенное тело, каким обладает Антиной Дивный, *Antinous Admirandus*, а воображение наше никогда не смогло бы вознестись до сверхчеловеческих пропорций некоего прекрасного божества, воплощенного в облике Аполлона Бельведерского. Здесь перед нашим взором со всею ясностью предстает то, что способны породить природа, дух и искусство.

Подражание обоим произведениям могло бы, я полагаю, быстро научить мудрости, ибо в первом случае оно позволит обнаружить совокупность того, что рассеяно во всей природе, а в другом — постичь, насколько смело, но мудро способна превзойти самое себя прекрасная Природа. Подражание научит мыслить и творить с уверенностью, поскольку здесь явно видны высшие пределы человеческой и в то же время божественной красоты.

Если художник исходит из этих соображений и предоставляет руке и рассудку руководствоваться греческим канонам красоты, то он находится на пути, который неизбежно приведет его к подражанию природе. Представление о цельности и совершенстве древней природы придаст большую отчетливость и чувственность представлению о разобщенности в нашей природе. Открывая красоты последней, художник познает ее связь с совершенной красотой и с помощью постоянно наблюдаемых им современных возвышенных форм создаст свой собственный канон. <...>

Чем спокойнее поза, тем точнее способно тело выразить истинный характер души. Когда тело оказывается в положении, слишком далеком от состояния покоя, душа всегда пребывает не в наиболее присущем ей, но в некоем вынужденном и искусственном состоянии. Ярче и характернее всего проявляется душа в минуту сильной страсти; великой же и благородной бывает она в состоянии гармонии, в состоянии покоя. Если бы в фигуре Лаокоона воплощалось одно только страдание, это и был бы *Parenthyrsis**; поэтому художник, чтобы слить воедино характерное и благородное начала души, сообщил фигуре такое движение, которое ближе всего было бы состоянию покоя при столь сильном страдании. Но в этом покое душу следовало охарактеризовать посредством черт, присущих лишь ей и никакой другой, чтобы изобразить ее спокойной, но в то же время действенной, тихой, но не равнодушной или оцепеневшей. <...>

Благородная простота и спокойное величие, присущие греческим статуям, являются в то же время истинной отличительной чертой произведений греческой литературы периода расцвета, произведений сократовской школы, и именно этим свойствам по преимуществу обязан Рафаэль своим величием, которого он достиг благодаря подражанию древним.

Нужна была столь же прекрасная душа, как у него, и в столь же прекрасном теле, чтобы впервые в новейшие времена воспринять и открыть истинный характер древних, причем — в этом и состоит величайшее счастье Рафаэля — уже в том возрасте, когда заурядные и несформировавшиеся души остаются невосприимчивыми к истинному величию.

(*Винкельман И.-И.* История искусства древности; Малые сочинения. СПб.: Алетейя, 2000. С. 101—102, 103—104, 115—116, 120—121, 126—127, 128, 165, 167, 168, 303—305, 306, 310—311, 316, 317.)

* Парентирс — неумеренный или вообще неуместный пафос; термин этот используется в греческом трактате I в. «О возвышенном» (III, 5), причем, как заметил еще Лессинг («Лаокоон», 29), по отношению к поэзии и риторике, но не к искусству.



«НЕТ ПРЕКРАСНОЙ ПОВЕРХНОСТИ БЕЗ УЖАСНОЙ ГЛУБИНЫ»

Ф. Ницше

Было бы большим выигрышем для эстетической науки, если бы не только путем логического уразумения, но и путем непосредственной интуиции пришли к сознанию, что поступательное движение искусства связано с двойственностью *аполлонического и дионисического начал*, подобным же образом, как рождение стоит в зависимости от двойственности полов, при непрестанной борьбе и лишь периодически наступающем примирении. Названия эти мы заимствуем у греков, разъясняющих тому, кто в силах уразуметь, глубокомысленные эсotericические учения свои в области воззрений на искусство не с помощью понятий, но в резко отчетливых образах мира богов. С их двумя божествами искусств, Аполлоном и Дионисом, связано наше знание о той огромной противоположности в происхождении и целях, которую мы встречаем в греческом мире между искусством пластических образов — аполлоническим — и непластическим искусством музыки — искусством Диониса; эти два столь различных стремления действуют рядом одно с другим, чаще всего в открытом раздоре между собой и взаимно побуждая друг друга ко все новым и более мощным порождениям, дабы в них увековечить борьбу названных противоположностей, только по-видимому соединенных общим словом «искусство»; пока наконец чудодейственным метафизическим актом эллинской «воли» они не явятся связанными в некоторую постоянную двойственность и в этой двойственности не создадут наконец столь же дионисического, сколь и аполлонического произведения искусства — аттической трагедии.

Чтобы уяснить себе оба этих стремления, представим их сначала как разъединенные художественные миры *сновидения* и *опьянения*, между каковыми физиологическими явлениями подмечается противоположность, соответствующая противоположности аполлонического и дионисического начал. <...>

Прекрасная иллюзия видений, в создании которых каждый человек является вполне художником, есть предпосылка всех пластических искусств, а также, как мы увидим, одна из важных сторон поэзии. Мы находим наслаждение в непосредственном уразумении такого образа; все формы говорят нам: нет ничего безразличного и ненужного. Но и при всей жизненности этой действительности снов у нас все же остается еще мерцающее ощущение ее *иллюзорности*, по крайней мере таков мой опыт, распространенность и даже нормальность которого я мог бы подтвердить рядом свидетельств и показаний поэтов. Философски настроенный человек имеет даже предчувствие, что и под этой действительностью, в которой мы живем и существуем, лежит скрытая, вторая действительность, во всем отличная, и что, следовательно, и первая есть иллюзия; а Шопенгауэр прямо считает тот дар, по которому человеку и люди, и все вещи представляются временами только фантомами и грезами, признаком философского дарования. Но как философ относится к действительности бытия, так художественно восприимчивый человек относится к действительности снов; он охотно и зорко всматривается в них: ибо по этим образам он толкует себе жизнь, на этих событиях готовится к жизни. И не одни только приятные, ласкающие образы являются ему в такой ясной простоте и понятности: все строгое, смутное, печальное, мрачное, внезапные препятствия, насмешки случая, боязливые ожидания, короче, вся «божественная комедия» жизни, вместе с ее Inferno, проходит перед ним, не только как игра теней — ибо он сам живет и страдает как действующее лицо этих сцен, — но все же не без упомянутого мимолетного ощущения их иллюзорности; и быть может, многим, подобно мне, придет на память, как они в опасностях и ужасах сна подчас не без успеха ободряли себя восклицанием: «Ведь это — сон! Что ж, буду грезить

дальше!». Мне рассказывали также про лиц, могших продлевать один и тот же сон на три и более последовательные ночи, не нарушая его причинной связи, — факты, ясно свидетельствующие о том, что наша внутренняя сущность, общая основа бытия во всех нас, испытывает сон с глубоким наслаждением и радостной необходимостью.

Эта радостная необходимость сонных видений также выражена греками в их Аполлоне; Аполлон, как бог всех сил, творящих образами, есть в то же время и бог, вещающий истину, возвещающий грядущее. Он, по корню своему «блещущий», божество света, царит и над иллюзорным блеском красоты во внутреннем мире фантазии. Высшая истинность, совершенство этих состояний в противоположность отрывочной и бессвязной действительности дня, затем глубокое сознание врачующей и вспомоществующей во сне и сновидениях природы, представляют в то же время символическую аналогию дара вещания и вообще искусств, делающих жизнь возможной и жизнедостойной. Но и та нежная черта, через которую сновидение не должно переступить, дабы избежать патологического воздействия — ибо тогда иллюзия обманула бы нас, приняв вид грубой действительности, — и эта черта необходимо должна присутствовать в образе Аполлона: как полное чувство меры, самоограничение, свобода от диких порывов, мудрый покой бога — творца образов. Его око, в соответствии с его происхождением, должно быть «солнечно»; даже когда он гневается и бросает недовольные взоры, благодать прекрасного видения почивает на нем. И таким образом про Аполлона можно было бы сказать в эксцентрическом смысле то, что Шопенгауэр говорит про человека, объятого покрывалом Майи («Мир, как воля и представление», I, 416): «Как среди бушующего моря, с ревом вздымающегося и опускающегося в безбрежном своем просторе горы валов, сидит на челне пловец, доверяясь слабой ладье, — так среди мира мук спокойно пребывает отдельный человек, с доверием опираясь на *principium individuationis**». Про Аполлона можно было бы

* принцип индивидуации (лат.).

даже сказать, что в нем непоколебимое доверие к этому принципу и спокойная неподвижность охваченного им существа получили свое возвышеннейшее выражение, и Аполлона хотелось бы назвать великолепным божественным образом *principii individuationis*, в жестах и взорах которого с нами говорит вся великая радость и мудрость «иллюзии», вместе со всей ее красотой.

В приведенном месте Шопенгауэр описывает нам также тот чудовищный *ужас*, который охватывает человека, когда он внезапно усомнится в формах познания явлений, и закон достаточного основания в одном из своих разветвлений окажется допускающим исключение. Если к этому ужасу прибавить блаженный восторг, поднимающийся из недр человека и даже природы, когда наступает такое же нарушение *principii individuationis*, то это даст нам понятие о сущности *дионисического* начала, более всего, пожалуй, нам доступного по аналогии *опьянения*. Либо под влиянием наркотического напитка, о котором говорят в своих гимнах все первобытные люди и народы, либо при могучем, радостно проникающем всю природу приближении весны просыпаются те дионисические чувствования, в подъеме коих субъективное исчезает до полного самозабвения. <...>

Под чарами Диониса не только вновь смыкается союз человека с человеком: сама отчужденная, враждебная или поработенная природа снова празднует праздник примирения со своим блудным сыном — человеком. Добровольно предлагает земля свои дары, и мирно приближаются хищные звери скал и пустыни. Цветами и венками усыпана колесница Диониса; под ярмом его шествуют пантера и тигр. Превратите ликующую песню «К Радости» Бетховена в картину и если у вас достанет силы воображения, чтобы увидеть «миллионы, трепетно склоняющиеся во прахе», то вы можете подойти к Дионису. Теперь раб — свободный человек, теперь разбиты все неподвижные и враждебные границы, установленные между людьми нуждой, произволом и «дерзкой модой». Теперь, при благой вести о гармонии миров, каждый чувствует себя не только соединенным, примиренным, сплоченным со своим

ближним, но единым с ним, словно разорвано покрывало Майи и только клочья его еще развеваются перед таинственным Первоединым. В пении и пляске являет себя человек сочленом более высокой общины: он разучился ходить и говорить и готов в пляске взлететь в воздушные выси. Его телодвижениями говорит колдовство. Как звери получили теперь дар слова и земля истекает молоком и медом, так и в человеке звучит нечто сверхприродное: он чувствует себя богом, он сам шествует теперь восторженный и возвышенный; такими он видел во сне шествовавших богов. Человек уже больше не художник: он сам стал художественным произведением; художественная мощь целой природы открывается здесь, в трепете опьянения, для высшего, блаженного самоудовлетворения Первоединого. Благороднейшая глина, драгоценнейший мрамор — человек здесь лепится и вырубается, и вместе с ударами резца дионисического миротворца звучит элевсинский мистический зов: «Вы повергаетесь ниц, миллионы? Мир, чуешь ли ты своего Творца?». <...>

Мы рассматривали до сих пор аполлоническое начало и его противоположность — дионисическое как художественные силы, прорывающиеся из самой природы, без посредства художника-человека, и как силы, в коих художественные позывы этой природы получают ближайшим образом и прямым путем свое удовлетворение: это, с одной стороны, мир сонных грез, совершенство которых не находится ни в какой зависимости от интеллектуального развития или художественного образования отдельного лица, а с другой стороны, действительность опьянения, которая также нимало не обращает внимания на отдельного человека, а скорее стремится уничтожить индивид и освободить его мистическим ощущением единства. Противопоставленный этим непосредственным художественным состояниям природы, каждый художник является только «подражателем», и притом либо аполлоническим художником сна, либо дионисическим художником опьянения, либо, наконец, — чему пример мы можем видеть в греческой трагедии — одновременно художником и опьянения и сна; этого последнего мы должны себе представить примерно так:

в дионисическом опьянении и мистическом самоотчуждении, одинокий, где-нибудь в стороне от безумствующих и носящихся хоров, падает он, и вот аполлоническим воздействием сна ему открывается его собственное состояние, т. е. его единство с внутренней первоосновой мира в символическом подобии сновидения. <...>

Музыка Аполлона была дорической архитектоникой в тонах, но в тонах, едва означенных, как они свойственны кифаре. Тщательно устранился, как неаполлонический, тот элемент, который главным образом характерен для дионисической музыки, а вместе с тем и для музыки вообще, — потрясающее могущество тона, единообразный поток мелоса и ни с чем не сравнимый мир гармонии. Дионисический дифирамб побуждает человека к высшему подъему всех его символических способностей; нечто еще никогда не испытанное ищет своего выражения — уничтожение покрывала Майи, единобытие, как гений рода и даже самой природы. Существо природы должно найти себе теперь символическое выражение; необходим новый мир символов, телесная символика во всей ее полноте, не только символика уст, лица, слова, но и совершенный, ритмизирующий все члены плясовой жест. Затем внезапно и порывисто растут другие символические силы, силы музыки, в ритмике, динамике и гармонии. Чтобы охватить это всеобщее освобождение от оков всех символических сил, человек должен был уже стоять на той высоте самоотчуждения, которая ищет своего символического выражения в указанных силах: дифирамбический служитель Диониса тем самым может быть понят лишь себе подобным! С каким изумлением должен был взирать на него аполлонический грек! С изумлением тем большим, что к нему примешивалось жуткое сознание, что все это, в сущности, не так уж чуждо ему, что его аполлоническое сознание, пожалуй, лишь покрывало, скрывающее от него этот дионисический мир.<...>

Чтобы понять сказанное, нам придется как бы снести камень за камнем все это художественно возведенное здание *аполлонической культуры*, пока мы не увидим фундамента, на котором оно построено. Здесь, во-первых, нашему взгляду

представятся чудные образы *олимпийских* богов, водруженные на фронтоны этого здания, деяния коих, в сияющих издали рельефах, украшают его фриз. Если между ними мы усмотрим и Аполлона как отдельное божество, наряду с другими и не претендующее на первое место, то пусть это не вводит нас в заблуждение. Тот же инстинкт, который нашел свое воплощение в Аполлоне, породил и весь этот олимпийский мир вообще, и в этом смысле Аполлон может для нас сойти за отца его. Какова же была та огромная потребность, из которой возникло столь блистательное собрание олимпийских существ?

Тот, кто подходит к этим олимпийцам с другой религией в сердце и думает найти у них нравственную высоту, даже святость, бестелесное одухотворение, исполненные милосердия взоры, — тот неизбежно и скоро с недовольством и разочарованием отвернется от них. Здесь ничто не напоминает об аскезе, духовности и долге; здесь все говорит нам лишь о роскошном, даже торжествующем существовании, в котором все наличное обожествляется, безотносительно к тому — добро оно или зло. И зритель, глубоко пораженный, остановится перед этим фантастическим преизбытком жизни и спросит себя: с каким же волшебным напитком в теле прожили, наслаждаясь жизнью, эти заносчивые люди, что им, куда они ни глянут, отовсюду улыбается облик Елены, как «в сладкой чувственности парящий» идеальный образ их собственного существования. Этому готовому уже отвернуться и отойти зрителю должны мы крикнуть, однако: «Не уходи, а послушай сначала, что народная мудрость греков вещает об этой самой жизни, которая здесь раскинулась перед тобой в такой необъяснимой ясности. Ходит стародавнее предание, что царь Мидас долгое время гонялся по лесам за мудрым *Силеном*, спутником Диониса, и не мог изловить его. Когда тот наконец попал к нему в руки, царь спросил, что для человека наилучшее и наипредпочтительнейшее. Упорно и недвижно молчал демон; наконец, принуждаемый царем, он с раскатистым хохотом разразился такими словами: "Злополучный однодневный род, дети случая и нужды, зачем вынуждаешь ты меня сказать тебе то, чего полезнее было бы тебе не слышать? Наилучшее для тебя впол-

не недостижимо: не родиться, не *быть* вовсе, быть *ничем*. А второе по достоинству для тебя — скоро умереть"».

Как относится к этой народной мудрости олимпийский мир богов? Как исполненное восторгов видение истязуемого мученика к его пытке.

Теперь перед нами как бы расступается олимпийская волшебная гора и показывает нам свои корни. Грек знал и ощущал страхи и ужасы существования: чтобы иметь вообще возможность жить, он вынужден был заслонить себя от них блестящим порождением грез — олимпийцами. Необычайное недоверие к титаническим силам природы, безжалостно царящая над всем познанным Мойра, коршун великого друга людей — Прометея, ужасающая судьба мудрого Эдипа, проклятие, тяготевшее над родом Атридов и принудившее Ореста к матереубийству, короче — вся эта философия лесного бога, со всеми ее мифическими примерами, от которой погибли меланхолические этруски, — непрестанно все снова и снова преодолевалась греками при посредстве того художественного *междумирия* олимпийцев или во всяком случае прикрывалась им и скрывалась от взоров. Чтобы иметь возможность жить, греки должны были, по глубочайшей необходимости, создать этих богов; это событие мы должны представлять себе приблизительно так: из первобытного титанического порядка богов ужаса через посредство указанного аполлонического инстинкта красоты путем медленных переходов развился олимпийский порядок богов радости; так розы пробиваются из тернистой чащи кустов. <...>

Аполлон, как этическое божество, требует от своих меры и, дабы иметь возможность соблюдать таковую, самопознания. И таким образом, рядом с эстетической необходимостью красоты стоят требования «Познай самого себя» и «Сторонись чрезмерного!». Самопревозношение и чрезмерность рассматривались как враждебные демоны неаполлонической сферы по существу, а посему и как свойства до-аполлонического времени, века титанов, и вне-аполлонического мира, т. е. мира варваров. За свою титаническую любовь к человеку Прометей подлежал отдаче на растерзание коршунам; чрезмерность

мудрости, разрешившей загадку сфинкса, должна была повергнуть Эдипа в затянувший его водоворот злодеяний; так истолковывал дельфийский бог греческое прошлое.

«Титаническим» и «варварским» представлялось аполло-ническому греку и действие *дионисического* начала, хотя он не скрывал от себя при этом и своего внутреннего родства с теми поверженными титанами и героями. Мало того, он должен был ощущать еще и то, что все его существование, при всей красоте и умеренности, покоится на скрытой подпочве страдания и познания, открывавшейся ему вновь через посредство этого дионисического начала. И вот же — Аполлон не мог жить без Диониса! «Титаническое» и «варварское» начала оказались в конце концов такой же необходимостью, как и аполлоническое! И представим себе теперь, как в этот, построенный на иллюзии и самоограничении и искусственно огражденный плотинами, мир — вдруг врываются экстатические звуки дионисического торжества с его все более и более манящими волшебными напевами, как в этих последних изливается вся *чрезмерность* природы в радости, страдании и познании, доходя до пронзительного крика; подумаем только, какое значение мог иметь в сравнении с этими демоническими народными песнями художник-псалмопевец Аполлона и призрачные звуки его лиры! Музы искусств «иллюзии» поблекли перед искусством, которое в своем опьянении вещало истину; мудрость Силена взывала: горе! горе! — радостным олимпийцам! Индивид со всеми его границами и мерами то-нул здесь в самозабвении дионисических состояний и забывал аполлонические законоположения. *Чрезмерность* оказывалась истиной; противоречие, в муках рожденное блаженство говорило о себе из самого сердца природы.

(Ницше Ф. Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм // Ницше Ф. Сочинения: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 59—70.)



«ЗАМЕЧАТЕЛЬНОЕ УЧЕНИЕ ОБ АНТИЧНОСТИ»

А. Ф. Лосев

Фр. Ницше. Аполлинизм. Свое замечательное учение об античности Ницше выразил в книге, написанной им в 1870—1871 гг. под названием: «Рождение трагедии из духа музыки». Здесь он видит два основных начала, формирующих эллинский дух, — *аполлинизм и дионисизм*. Блестящее изложение Ницше можно воспринять, только читая самую книгу, и потому мы ограничимся только голым перечислением существенных черт, открываемых Ницше в том и другом начале.

Аполлинизм, религия Аполлона, есть, прежде всего, стихия *сновидения*, которую нужно резко противопоставлять стихии экстаза, где нет никаких видений, и опьянения. Аполлинизм — «прекрасная иллюзия видений» и «тайна поэтических зачатий». Это — «радостная необходимость сонных видений», — наслаждение в непосредственном уразумении образа, «все формы которого говорят нам» и в котором «нет ничего безразличного и ненужного».

Далее, «при всей жизненности этого мира снов у нас все же остается еще ощущение его *иллюзорности*». «Философски настроенный человек испытает даже чаяние того, что и под этой действительностью, в которой мы живем и существуем, лежит скрытая, *вторая* действительность, во всем отличная, что, следовательно, первая только иллюзия; и Шопенгауэр прямо считает тот дар, по которому человеку по временам и люди, и все вещи представляются только призраками и грезами, признаком философского дарования. И как философ относится к действительности бытия, так художественно воспри-

имчивый человек относится к действительности снов; он охотно и зорко всматривается в них, ибо по этим образам он толкует себе жизнь, на этих событиях готовится к жизни. И не одни только приятные, ласкающие образы являются ему в такой ясной простоте и понятности: все строгое, смутное, печальное, мрачное, внезапные препятствия, насмешки случая, боязливые ожидания, короче — вся "божественная комедия" жизни, вместе с ее Inferno, проходит перед ним не только как игра теней, — ибо он сам живет и страдает как действующее лицо этих сцен, — но все же не без упомянутого мимолетного сознания их иллюзорности; и, быть может, многим, подобно мне, придет на память, как они в опасностях и ужасах сна подчас не без успеха ободряли себя восклицанием: "Ведь это — сон. Что ж, буду грезить дальше!"». Итак, Аполлон — бог не только сновидения, но и *прекрасной иллюзорности*, как бы прикрывающей некую неведомую вторую действительность.

В-третьих, Аполлон — *бог вообще всех сил, творящих образы*, а в связи с этим, в-четвертых, он — вещатель истины, *возвещатель грядущего*. «Он, по корню своему "блещущий", божество света, царит и над иллюзорным блеском красоты во внутреннем мире фантазии». «Высшая истинность, совершенство этих состояний в противоположность отрывочной и бесвязной действительности дня, затем глубокое сознание врачующей и вспомоществующей во сне и сновидениях природы, представляет в то же время символическую аналогию дара вещания и вообще искусств, делающих жизнь возможной и достойной».

В-пятых, аполлинизм есть всегда чувство *меры, соразмерности*, упорядоченности, мудрого самоограничения. «...Та тонкая черта, через которую сновидение не должно переступить, под опасностью обратиться в патологическое явление, — ибо тогда иллюзия обманула бы нас, приняв вид грубой действительности, — эта черта необходимо должна присутствовать в образе Аполлона: это — *полное чувство меры*, самоограничение, *свобода от диких порывов*, мудрый покой бога — творца образов. Его око, в соответствии с его происхождении

ем, должно быть "солнечно"; даже когда он гневается и бросает недовольные взоры, благость прекрасного видения почитает на нем».

И наконец, в-шестых, как один из видов этого чувства меры Аполлону существенно свойственно *principium individuationis*, «принцип индивидуации». <...>

Дионисизм. Религия *Диониса* — противоположна аполлинизму. Вместо успокоительной стройности и мерности аполлинийских созерцаний, здесь мы находим сомнение в них и даже уничтожение этого веселого и мудрого любования сновидческими формами. «*Чудовищный ужас*, который охватывает человека, когда он усомнится в формах познания явлений», характерен для дионисийского состояния. Но вслед за этим дионисизм теряет и то отъединение и средостение, которое существует между человеком и окружающим его миром. Человек тут переживает восторг и блаженство самозабвения и выхода из размеренного и узаконенного мира. Дионисизм — это «блаженный *восторг*, поднимающийся в недрах человека и даже природы, когда наступает такое же нарушение *principii individuationis*», восторг опьянения. <...>

Синтез аполлинизма и дионисизма. Греческий дух есть эти две стихии, аполлинизм и дионисизм, и их борьба, их соединение. Гомер — победа аполлинийского над дионисийским. Тут обожествление всего, безотносительно к тому, добро оно или зло. Наряду с этим блеск и роскошь гомеровского мира содержит в своей основе страшную мудрость лесного бога Силена, вещающего, что «наилучшее для тебя вполне недостижимо: не родиться, не *быть* вовсе, быть *ничем*», «а второе по достоинству для тебя — скоро умереть». Поэтому Олимп для грека не есть предмет наивного оптимистического мировосприятия. Это — исполненное восторгов видение истязуемого мученика. Чтобы иметь возможность жить среди мук Первоединого, грек создал видения Аполлона. <...>

Гомер — преобладание Аполлона над Дионисом. С Архилоха начинается более самостоятельная дионисийская стихия; тут основа органического сращения начал аполлинийского и дионисийского.

«Образное разрешение этого вопроса дает нам сама древность, когда она сопоставляет на своих барельефах, геммах и т. д. Гомера и Архилоха, как праотцев и священосцев греческой поэзии, в ясном ощущении того, что только эти оба могут рассматриваться как вполне и равно оригинальные натуры, изливающие пламенный поток на всю совокупность греческого будущего. Гомер, погруженный в себя престарелый сновидец, тип аполлоновского, наивного художника, с изумлением взирает на страстное чело дико носившегося в вихре жизни, воинственного служителя муз — Архилоха».

Аттическая трагедия. Наивысший же синтез дионисизма и аполлинизма содержится в *аттической трагедии*. Трагедия возникает как аполлинийское зацветание дионисийского экстаза и музыки. Дионис не может существовать без Аполлона. Оргийное безумие, являясь плодоносной почвой для всякой образности, порождает из себя аполлонийское оформление, делая каждого носителя такого оформления трагическим героем. Герой, ставший дионисийским безумцем в условиях аполлинийской мерности, есть титан; на нем лежит обреченность к трагической вине. Дионисийский герой *очарован*; сливаясь с окружающим, он *превращается* в него, он уже по этому самому в существе оказывается *лицедеем*. Он драматичен. <...>

Отсюда вся мистическая диалектика трагедии: «Очарованность есть предпосылка всякого драматического искусства. Охваченный этими чарами, дионисийский мечтатель видит себя сатиром и затем, как сатир, видит бога, т. е. в своем превращении видит новое видение вне себя, как аполлоновское восполнение его состояния. С этим новым видением драма достигает своего завершения». Это завершение достигается при помощи хора. «На основании всего нами познанного мы должны представлять себе греческую трагедию как дионисический хор, который все снова разряжается аполлоновским миром образов. Партии хора, которыми переплетена трагедия, представляют, таким образом, в известном смысле материнское лоно всего так называемого диалога, т. е. мира сцены в его целом, собственно драмы. В целом ряде следующих

друг за другом разряжений эта первооснова трагедии излучает вышеуказанное видение драмы; это последнее — исключительно сновидение и в силу этого имеет эпическую природу, но, с другой стороны, как объективация дионисического состояния, представляет собой не аполлоновское спасение в иллюзии, но, напротив, разрушение индивидуальности и объединение ее с изначальным бытием. Таким образом, драма есть аполлоновское воплощение дионисических познаний и влияний и тем отделена от эпоса как бы огромной пропастью».

Изображенная такими чертами аттическая трагедия является для Ницше наивысшим проявлением греческого духа, с точки зрения которого деятельность Сократа, Платона и последующей философии является не чем иным, как упадком, разложением и осложнением первоначального чистого эллинского духа. В Сократе и в диалектике Ницше увидел холодный и самодовольный оптимизм ученого, далекий от живой жизни и возможный лишь в века разложения и упадка древней мудрости.

Критическое замечание о концепции Ницше. Вся эта концепция Ницше, несмотря на явный импрессионизм и шопенгауэрианство, является замечательным явлением человеческой мысли, с небывалой глубиной проникшей в затаенные истоки и корни античной души. И я не буду защищать эту концепцию от тех ученых филологов, которым она кажется неосновательной и даже фантастичной. Я укажу только на то, что она отнюдь не содержит в себе чего-нибудь абсолютно нового и небывалого. Конечно, для филологического позитивизма и сенсуализма она была явлением совершенно неожиданным и фантастичным. Ей удивлялись те, кто вообще никаких «концепций» античности как некоей целостности не признавали и не понимали. Для того же, кому дороги именно эти обобщенные концепции, тут весьма много старого и давно известного. Во-первых, сам Ницше сопоставляет свой взгляд на аполлоновское начало с учением Шиллера о наивном. Правда, он отбрасывает те просветительские предрассудки, которые с известной точки зрения можно находить у Шиллера. Но все же он находит тут нечто правильное. «Гомеровская "наи-

вность" может быть понята, — говорит он, — лишь как совершенная победа аполлоновской иллюзии; это та иллюзия, которой так часто пользуется природа для достижения своих целей. Действительная цель прячется за образом химеры; мы простираем руки к этой последней, а природа своим обманом достигает первой». Я думаю, что в этих словах нетрудно узнать мысли Шиллера о наивном, в котором сущность тоже богаче выражения, хотя при помощи выражения и средствами выражения она только и дается. Значительно бледнее, конечно, «сентиментальное» Шиллера, чем «дионисизм» Ницше, но и тут нетрудно угадать родство по крайней мере одной логической конструкции, если не самого опытного и мифологического содержания обеих стихий. Однако через Шиллера концепция Ницше породнится и с рассуждениями Шеллинга и Гегеля. Конечно, нечего и говорить о том, что Шеллинг и Гегель тут являются как бы преломленными через призму Шопенгауэра. <...> Из подобных утверждений немецких идеалистов (об общеизвестном влиянии Шопенгауэрова учения о мировой воле на Ницше я уже не говорю) вытекает то, что Ницше только заново пережил эти старые утверждения философов, пытавшихся проникнуть в существо античности, пережил их в новой, совершенно чуждой им обстановке библиотечной пыли и мертвечины немецкой позитивной филологии, и пережил со всей нервностью и напряжением, какая свойственна современному человеку, в отличие от старых, созерцательных эпох. Это придало всей концепции античности характер необычайной новизны и яркости, порою фантастичности, которой не может не надивиться человек, привыкший раскладывать по ящичкам останки умерщвленного тела античности. По существу же это старая-престарая концепция античности, уходящая корнями даже не к немецким философам начала прошлого века, но к тем первым попыткам диалектического обоснования греческой мифологии, которые мы находим у неоплатоника V в. после Р. Х. *Прокла*. <...>

Только одно критическое замечание я все же сделал бы по поводу учения Ницше. Что обе стихии античного духа уловлены и изображены здесь с гениальной прозорливостью, — оп-

ровергать это можно теперь лишь в порядке позитивистического ослепления или недостаточного внимания к существу вопроса. Однако есть одна сторона в концепции Ницше, которая делает ее слишком современной нам и слишком, действительно, модернизирующей древность, хотя и далеко не в том смысле, как это приписывали Ницше его враги. Аполлон и Дионис Ницше несут на себе, несомненно, печать новоевропейского мироощущения, от которой их, правда, легко можно освободить. Именно, их природа существенно *романтическая*. «Романтизм», в отличие от «классицизма», есть бесконечное стремление и становление идеи, идущей в неведомую даль и ищущей утешения в неведомом и неопределенном, в то время как «классическая» идея есть вращение смысла в себе, пребывание вокруг собственного центра, блаженное и беспорывное самодовление вечности в себе. Налет этого «романтизма» несомненно лежит на всей концепции Ницше. Его Дионис построен на «воле» Шопенгауэра, на «хаосе» Фр. Шлегеля и Шеллинга, на музыке Рих. Вагнера. Его Аполлон слишком близок к музыкально-мистической Вальгалле того же Вагнера. Да и вся «аттическая трагедия» Ницше, конечно, очень сильно напоминает вагнеровскую «музыкальную драму», и притом совершенно определенный тип ее, — конечно, «Кольцо Нибелунга». В концепции Ницше слишком сильно бьется западная романтическая душа. Тут слишком много нервов, энергии, «воли»; слишком много блужданий, исканий, безысходной тоски, напряжения и неопределенности. Античность спокойнее, беспорывнее, сосредоточеннее, определеннее, телеснее, ограниченнее. Здесь больше дневного освещения, больше солнца, в конце концов больше здоровья, чем в учении Ницше. Надо понять Диониса и Аполлона «классически», а не романтически, — и тогда завоевание Ницше станет на совершенно твердую почву, и с ним нельзя будет уже спорить. Диониса и Аполлона нужно понять *телесно*. Их духовное содержание надо прикрепить к телу, отождествить с телом, чтобы был подлинный языческий «классицизм», а не европейский романтизм, выросший на выдохшемся христианстве. Гегель более прав, хотя и не столь ярко. Он неопровержимо правильно про-

зрел существо «классической» формы в равновесном отождествлении «духа» и «тела», когда получается единственно возможный результат — скульптурное произведение; и это учение Гегеля надо помнить в качестве корректива к учению Ницше. Останется целиком вся характеристика Аполлона и Диониса, но сразу переменится культурно-исторический коэффициент этих художественно-мистических концепций; и мы увидим, как вместо «Кольца Нибелунга», с его колоссальным оркестром и партитурой, с его сложнейшим текстом и всеми глубинами и тонкостями драматической мотивировки, появится подлинная «аттическая трагедия», с какой-нибудь примитивной кифарой, с двумя-тремя действующими лицами, с «плоскостной», а не «глубинной» мотивировкой, с рассказами вместо действия, с пустой сценой, устроенной под открытым небом в жаркий полдень, с неподвижными масками вместо живой мимики актера, с котурнами и рупорами для многотысячной толпы зрителей. Эту сторону античности великолепно подметил один современный автор, О.Шпенглер, — может быть впаавший в противоположную крайность. Но Шпенглера необходимо иметь в виду, если мы хотим извлечь из Ницше все подлинное богатство его гениальных умозрений.

(Лосев А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии / Сост. А.А.Тахо-Годи. М.: Мысль, 1993. С. 27—38.)



«НИЦШЕ ГЛАЗАМИ РУССКОГО ИНТЕЛЛИГЕНТА»

С. С. Аверинцев

Вячеслав Иванов читает только-только входящего в известность Фридриха Ницше, и это чтение кружит ему голову. Ницше тоже был когда-то филологом, прилежно писал полатини строго специальную диссертацию «*De Laertii Diogenis fontibus*» («Об источниках Диогена Лаертского»), профессорствовал в Базеле, но затем расстался с филологическими добродетелями. От академического изучения античных текстов экс-филолог Ницше перешел к рискованным попыткам интуитивно пережить и описать самый «дух музыки» — стихию, лежащую, по мнению Ницше, в самой основе эллинской культуры как целого. Первая книга Ницше, ознаменовавшая его разрыв с традиционной наукой, так и называется: «Рождение трагедии из духа музыки». Но что такое «дух музыки»? Ницше дает ему греческое имя — Дионис. Это древний бог вина и загробного мира, пляски и слез, бог ночи и «ночной стороны души», противостоящий «дневному» Аполлону. Это бог исступления, в котором личность забывает о границах между собой и миром, между ликованием и скорбью — а также, увы, между добром и злом. В последующих книгах Ницше «дионисийское» упоение жизнью в ее внеморальности, взвинченно-восторженное приятие мира со всей его жестокостью и ложью все более агрессивно противопоставляется системам, различающим добро и зло, — как христианской морали, так и оптимистической вере в прогресс и гуманизм. Через несколько десятилетий фашисты, ставя дело ликвидации совести на практическую основу, включают в систему своей идеологии соответ-

ственно отпрепарированные выпады Ницше против гуманизма. До этого тогда было, по видимости, далеко. Поколение символистов, поголовно увлеченное Ницше, вычитывало из него не то, что будет вычитывать официальный философ гитлеризма Альфред Боймлер. Это не значит, что оно вычитывало из Ницше добрые и здоровые вещи. Хмельное увлечение лежащими «по ту сторону добра и зла» возможностями, будто бы внечеловеческими и надчеловеческими, будто бы «звериными» или «божественными», а на деле все же человеческими, но превратно, извращенно человеческими, — это увлечение было с самого начала основано на более или менее тонкой лжи, на актерстве и самозванстве. Человек не может вправду сделаться зверем, или растением, или языческим божеством; он может только вообразить себя «стихий» — не без риска сделаться при этом дурным человеком. После веков европейской рационалистической культуры нельзя реально стать настоящим шаманом, настоящим скифом, настоящим жрецом Диониса. Можно всего-навсего в меру таланта войти в роль.

Специально характеризуя влияние Ницше на Вячеслава Иванова, нужно подчеркнуть, что русский поэт никогда не принимал вполне всерьез принцип индивидуализма (по крайней мере в теории). Он прочел Ницше глазами русского интеллигента. «Сверхчеловеческое — уже не индивидуальное, но по необходимости вселенское и даже религиозное. Сверхчеловек Атлант, подпирающий небо, несущий на своих плечах тяготу мира». Агрессивный имморализм Ницше отклоняется, причем, заметим, с особым указанием на традицию русской культуры: «Нам не к лицу демоническая маска; она смешнее, нежели шлем Мамбрина, на любом из нас, который только "Alonso El Bueno". Сами созвездия сделали нас (русских в особенности) глубоко добрыми — в душе». Случай не столь уж редкий среди почитателей базельского философа: Вячеслав Иванов пытается противопоставить «лютейшей» антигуманистической позе Ницше его же, Ницше, личное благородство и человеческую мягкость, пытается разглядеть под «демонической» маской Чезаре Борджиа экзальтированные черты Рыцаря Печального Образа, а еще глубже, на самой глу-

бине, — простое лицо Алонсо Кихано Доброго. Очевидна не-
правомочность этой попытки: ведь суду истории подлежит вовсе
не личность Ницше, а его философия. Философия Ницше оста-
ется недоброй и тогда, когда с нее снят налет нарочито
вызывающего индивидуализма. Мало того: как раз в переори-
ентации с индивидуализма на «общность», на ту опасную сти-
хию, которую психоаналитики XX века назовут «коллектив-
ным бессознательным», она становится особенно тонким ядом.
Этот яд надолго отравил столь важную для Вячеслава Ива-
нова мечту о сверхличном, всенародном и всечеловеческом —
о «соборности» и «хоровом начале» (оба термина взяты из рук
славянофилов). Утопия Иванова предполагает синтез всех на
свете противоположностей — например, «келейного» одиноче-
ства художника и всенародной жизни на путях «дионисийско-
го» «оргиастического» экстаза; именно так будто бы должно
сбыться шиллеровское «обнимитесь, миллионы!». Вслед за
Ницше ставка сделана на внеразумное и вне нравственное
начало, на «хмельное» и «ночное» состояние души.

К этому сводится объективный смысл ницшеанства, как
оно было усвоено Вячеславом Ивановым.

*(Аверинцев С. Вячеслав Иванов // Иванов Вяч. Стихотворения
и поэмы. Л., 1978. С. 14—17. (Б-ка поэта. Мал. сер.).)*



СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аверинцев С. С. Образ античности в западноевропейской культуре XX века. Некоторые замечания // Новое в современной классической филологии. М., 1979. С. 5—40.
2. Античность и современность / К 80-летию Ф. А. Петровского. М., 1972.
3. Безродный М. К истории русской рецепции антиномии *apollinisch/dionysisch* // Исследования по истории русской мысли: Ежегодник за 2000 г. М., 2000. С. 224—234.
4. Белецкий А. И. Русская литература и античность // Взаимосвязи и взаимодействие национальных литератур. М., 1961. С. 174—179.
5. Виролайнен М. Н. Культурный герой нового времени (Пушкинский миф в контексте секуляризованной культуры // *Russian Studies: Ежеквартальник русской филологии и культуры*. СПб., 1994. № 1; То же в кн.: Виролайнен М. Н. Речь и молчание. СПб., 2005.
6. Грехнев В. А. «Анфологические эпиграммы» Пушкина // Болдинские чтения — 76. Горький, 1977. С. 31—47.
7. Жирмунский В. М. «Пир Атрея» и родственные этнографические сюжеты в фольклоре и литературе // Жирмунский В. М. Сравнительное литературоведение. Л., 1979. С. 375—396.
8. Иванов Вяч. По звездам: Статьи и афоризмы. СПб., 1909.
9. Кибальник С. А. Русская антологическая поэзия первой трети XIX века. Л., 1990.
10. Казанский Н. Н. Подражание отрицанием («Подражание Горацию» Иосифа Бродского и Ног. Сггм. I.14) // *Ars Philologiae*: Проф. А. Б. Муратову ко дню шестидеся-

- тилетию / Под ред. П.Е.Бухаркина. СПб., 1997. С. 350—369.
11. Кнабе Г.С. Энтелехия культуры. Исторические предпосылки и главные черты античного типа культуры // Кнабе Г.С. Материалы к лекциям по общей теории культуры и культуре античного Рима. М., 1993. С. 139—156, 171—180.
 12. Кнабе Г.С. Русская античность. М., 2000.
 13. Ковалева И.И. Античность в поэтике Иосифа Бродского // Мир Иосифа Бродского: Путеводитель. СПб., 2003. С. 170—206.
 14. Лотман Ю.М. Типологическая характеристика реализма позднего Пушкина // Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь. М., 1988. С. 124—158.
 15. Мальчукова Т.Г. Античные традиции в русской поэзии. Петрозаводск, 1990.
 16. Мальчукова Т.Г. О сочетании античной и христианской традиций в лирике А.С.Пушкина 1820—1830-х гг. // Евангельский текст в русской литературе XVIII—XX веков: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Петрозаводск, 1994. С. 84—130.
 17. Мальчукова Т.Г. Филология как наука и творчество. Петрозаводск, 1995. Разд. «Пушкин и Гомер», «Достоевский и Гомер», «Анфологические эпиграммы в поэзии А.С.Пушкина», «Концепция антологического рода у В.Г.Белинского».
 18. Мальчукова Т.Г. Античные и христианские традиции в изображении Пушкиным природы и человека (Опыт истолкования проблемы) // Евангельский текст в русской литературе XVIII—XX веков. Петрозаводск, 2008. Вып. 5. С. 213—219.
 19. Мандельштам и античность. М., 1995. (Зап. Мандельштамовского о-ва).
 20. Медведева Н.Г. «Эта песнь пастушья...»: И.Бродский и античная буколическая традиция // Медведева Н.Г. «Муза утраты очертаний»: Память жанра и метаморфозы традиции в поэзии И.Бродского и О.Седаковой. Ижевск, 2006. С. 73—91.

21. Медведева Н. Г. Пьеса И. Бродского «Мрамор» и греческая трагедия // Там же. С. 115—130.
22. Михайлов А. В. Античность как идеал и культурная реальность XVIII—XIX вв. // Античность как тип культуры. М., 1988. С. 308—324.
23. Мусатов В. В. Лирика Осипа Мандельштама. Киев, 2000. Гл. 1. Разд. 3; Гл. 2. Разд. 3.
24. Нахов И. М. Понятие мировой литературы и античность // Античность как тип культуры. С. 271—283.
25. Рабинович Е. Г. Афродита Урания и Афродита Пандемос // Античность и Византия. М., 1975. С. 306—318.
26. Русские пиры // Канун: Альманах / Под ред. Д. С. Лихачева. СПб., 1998. Вып. 3.
27. Седакова О. А. «Медный Всадник»: композиция конфликта // Седакова О. А. Проза. М., 2001. С. 457—488.
28. Созина Е. К. Римская тема в русской литературе // Созина Е. К. Сознание и письмо в русской литературе. Екатеринбург, 2001.
29. Стрельникова И. П. Топика пира в римской сатире // Поэтика римской литературы. М., 1989. С. 136—155.
30. Тахо-Годи А. А. Эстетически-жизненный смысл античной символики Пушкина // Писатель и жизнь. М., 1968. Вып. 5. С. 102—120.
31. Успенский А. П. Античность в русской поэзии второй половины XIX века. СПб., 2005.
32. Черашняя Д. И. «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» (к источникам и смыслам стихотворения) // Черашняя Д. И. Тайная свобода поэта: Пушкин. Мандельштам. Ижевск, 2006. С. 115—215.
33. Чумаков Ю. Н. Геба и громокипящий кубок (о трех текстах «Весенней грозы» Ф. И. Тютчева) // Ф. И. Тютчев: Грани поэтического мира / Под ред. Н. Е. Меднис. Новосибирск, 2007. С. 88—116.
34. Якобсон Р. О. Статуя в поэтической мифологии А. С. Пушкина // Якобсон Р. О. Работы по поэтике. М., 1987. С. 145—180.

МИФ В СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

(опыт интерпретации)



Н. Г. Медведева

Античная традиция в поэзии Ольги Седаковой («Из цикла "Метаморфозы"»)

Ключевую проблему данной статьи мы понимаем в контексте известного высказывания М.Мамардашвили, определяющего человека как «существо, идущее издалека»*. Среди стихов О.Седаковой, так или иначе связанных с наследием античности, нами выбрана группа текстов, объединенных автором под заголовком «Из цикла “Метаморфозы”» (1975—1976)**.

В авторской формулировке названия («**Из** цикла...») предлог подчеркивает своеобразный минус-прием, указывая на невербализованный контекст, в котором должны восприниматься стихотворения. «Зона молчания», не проявленная в тексте, но охватывающая его, как целое охватывает часть, в данном случае включает в себя стихотворения написанные, но по тем или иным причинам не опубликованные, а также потенциаль-

* Мамардашвили М.К. Мысль под запретом (Беседы с А.Эпельбуэн) // Вопросы философии. 1992. № 4. С. 73.

** Седакова О.А. Стихи / Сост. А.Великановой; Вступ. ст. С.Аверинцева. М.: Эн Эф Кью / Ту Принт, 2001. С. 421—428.

но возможные стихотворения. В число первых, в частности, входит «Овидий» из раннего «Театра теней» («Я думаю: а что, когда пределы...»); образ римского поэта неявно соотнесен здесь с образом Сократа, «в какой-то старой жизни» посвятившего родине цикуту, как вино. Этим намечается, еще не отрефлексированная, поэтика текстовых метаморфоз, о которой пойдет речь далее. Кроме того, «Первая легенда (Святой Юлиан на охоте)» устанавливает связь между рассматриваемым корпусом текстов и стихотворной книгой О.Седаковой «Дикий шиповник» (1978), куда вошли «легенды» вторая, шестая, седьмая и с девятой по двенадцатую. Название «Из цикла...», таким образом, наращивает семантическое поле предъявленного и обращенного к читателю слова, активизируя интертекстуальные переключки*. Помимо этого, предлог «из» может быть интерпретирован и как указание на вектор движения смысла, выход из циклического времени мифа к историческому, о чем также будет сказано ниже.

Группа текстов, выбранных автором «из цикла», в свою очередь, также является циклическим образованием. Завершающее обращение к читателю корреспондирует с началом первого стихотворения, формулирующим исходную позицию говорящего: «По стране давнопрошедшей / ходит память...»: таким образом начинается ретроспекция, задающая, в частности, один из сквозных мотивов — «оборачивания» назад. Все стихотворения связаны между собою лексико-семантическими переключками, образующими сетку мотивов, трансформирующихся в соответствии с принципом метаморфозы. Смерть разрывает *круг* кровообращения в теле («Первая легенда»). Наконец, в тексте имплицитно присутствует мысль о

* У О.Седаковой немало примеров подобного рода. Так, в ее «Музыке» (Седакова О.А. Музыка: Стихи и проза. М.: Русский мир: Моск. учеб., 2006) есть разделы «Из книги “Вечерняя песня”», «Из книги “Начало книги”». В тех случаях, когда имеются полные публикации в других изданиях, очевидно, что подобные заглавия мотивированы авторским отбором текстов («Из книги “Дикий шиповник”», «Из книги “Ворота. Окна. Арки”»; полностью опубликованы в указ. изд.: Седакова О.А. Стихи. М., 2001).

превращении циклического времени в линейное историческое, однако это последнее оказывается «обернувшимся», возвращаясь в круговое движение.

Как известно, «“выбранное” живет памятью о Тексте, некогда реализующем идею Целого»*. В анализируемом случае это Целое, как было показано выше, существует лишь гипотетически. Но, сделав акцент на следующем слове заглавия — «Из цикла **“Метаморфозы”**», — естественно будет предположить, что источником, предшествующим потенциальному циклу О.Седаковой, является поэма Овидия. Сюжеты двух стихотворений — «Актеон» и «Филемон и Бавкида» — взяты О.Седаковой непосредственно из этой поэмы. Однако здесь присутствуют и другие античные мифы: суд Париса, гибель Ипполита, Эней и Дидона и т. д., что расширяет круг источников до классической традиции в целом. Более существенно то, что метаморфоза становится у О.Седаковой структурным принципом цикла благодаря трансформации основных мотивов. Если Овидий в эпической поэме рассказывает «про тела, превращенные в формы новые»**, то в лирическом цикле О.Седаковой «тела» и сами метаморфозы «развоплощаются», и превращения происходят в мире смыслов. При этом выход из сферы язычества к христианству мыслится как основная метаморфоза цикла***.

Принцип метаморфозы в самом общем виде должен быть рассмотрен в двух вариантах — **архаическом**, когда первобытная нерасчлененность субъекта и объекта создавала, по выражению А.Ф.Лосева, «стихийно-множественную семантику» мифа (всё есть всё и может превратиться во всё); и пред-

* *Зверева Т.В.* Взаимодействие слова и пространства в русской литературе второй половины XVIII в. Ижевск, 2007. С.102.

** *Овидий.* Метаморфозы / Пер. с лат. С.Шервинского. М.: Худож. лит., 1977. С. 31.

*** То, что в данном случае представлено через идею метаморфозы, в книге «Ворота. Окна. Арки» реализовано как пересечение границы; аналогией может служить неявно присутствующий в цикле сюжет об Орфее и Эвридике (трактуемый как нарушение границы между живым и мертвым).

ставленном у Овидия **позднем, натурфилософском и поэтическом истолковании** закона вечного изменения. С.Ошеров считает, что «метаморфоза утратила у Овидия тот универсально-символический смысл, какой она имела в мифологическом мышлении»*. Став эстетической, художественной реальностью, величественный свод мифов в изложении римского поэта опирается на древние представления о метампсихозе, которые в пятнадцатой книге изъясняет Пифагор:

Так: изменяется все, но не гибнет ничто и, блуждая,
Входит туда и сюда; тела занимает любые
Дух... (165—167).

При этом Пифагор «вспоминает», что некогда был Эвфорбом, которого убил Менелай. Учение Пифагора, современника Будды, сродни индийским представлениям о перерождениях; как считается, грекам сообщил о них учитель Пифагора Ферекид. В десятой книге трактата Платона «Государство» приведен знаменитый рассказ «одного отважного человека, Эра, сына Армения», убитого, но ожившего на костре, когда (на двенадцатый день!) приступили к погребению, чтобы свидетельствовать об увиденном. В частности, Эр наблюдал за тем, как души бывших людей выбирали себе новый жребий: душа Орфея пожелала стать лебедем, Фамирида — соловьем, Аякса — львом и т. д. «Видел он и лебедя, который предпочел выбрать жизнь человеческую»**.

В цикле О.Седаковой идея метампсихоза обозначена в первом стихотворении, сюжет которого начинает развиваться с образа ребенка, спящего в колыбели, и «трех сиделок неизвестных» над нею. Подобный сюжет — чудесное рождение младенца — существовал и в мифе, и в фольклоре, о чем, в частности, писал В.Я.Пропп. В более позднем сказочном контек-

* Ошеров С. Поэзия «Метаморфоз» // Овидий. Метаморфозы. С. 14.

** Платон. Государство // Древнегреческая философия: От Платона до Аристотеля / Пер. с лат. и древнегреч. М.: ООО «Изд-во АСТ»; Харьков: Фолио, 2003. С. 436.

сте «сиделкам» соответствуют феи, наделяющие младенца своими дарами. Но здесь (поскольку стихотворение названо «Три богини») более значим контекст мифологический, а именно история, изложенная Еврипидом в трагедиях «Андромаха» и «Троянки» и известная как «суд Париса». В этой канонической версии фигурируют Гера, Афина и Афродита. У Седаковой поименована только последняя. В облике первой, что «глядит открыто, / и глаза ее светлее, / чем бесценное оружие», можно предположить Афины, чьим атрибутом было копье (так, у статуи Афины Промехос, стоявшей на Акрополе, золотое копье, видимое издалека, сверкало на солнце).

У другой живая влага
между веками: такая
в роднике, в овраге тайном,
где, судьбы своей не зная,
пьет подслеженный олень.

Никоим образом здесь нельзя увидеть Геру; остается предположить, что на ее месте оказалась Артемида. Эти три богини могут быть поставлены в один смысловой ряд, благодаря типологически сходной ситуации наказания смертного, проникнувшего в их тайну: Актеон, увидевший купающуюся Артемиду, превращен в оленя и растерзан собственными псами; Тиресий, подсмотревший омовение Афины, ослеплен; отец Энея Анхис поражен молнией Зевса за то, что видел обнаженной Афродиту. Упоминание оленя не только перебрасывает мостик к следующему стихотворению «Актеон», но и инициирует мотив судьбы, которую человек, в отличие от оленя, выбирает сам. Далее, в «разговоре» человека («отца») со своим сердцем, эксплицируется идея нового рождения, неразрывно связанная с концепцией метампсихоза.

Сердце, или ты забыло,
как тебя в загробный погреб
уводили, и в слезах
ты твердило: если снова
позовут меня родиться,
я возьму судьбу другую...

Примечательна, однако, оговорка «если снова...». Идея нового рождения связана с общечеловеческой интуицией относительно соответствия или же несоответствия достоинств человека и его судьбы. Поэтому она воплощается не только в религиозно-философских учениях, но и в художественном творчестве (например, Страна Лазоревых детей в «Синей птице» Метерлинка). В то же время христианские представления о посмертной участи принципиально расходятся с концепциями реинкарнации. Если восточные концепции предполагают, что душа безначальна, не связана с телом и ее конечной целью является освобождение от сансары, то в христианстве душа тварна и имеет целью реализацию образа Божия, а ее связь с телом манифестирована в Боговоплощении, Воскресении и Вознесении*. Ап. Павел пишет: «...человекам положено однажды умереть, а потом суд» (Евр. 9, 27). В стихотворении О.Седаковой, как можно полагать, благодаря оговорке «если...» возникает и аллюзия на тексты, опровергающие идею перевоплощения. Так, поэма Т.-С.Элиота «Ash-Wednesday» («Пепельная среда») начинается фразой «Because I do not hope to turn again» («Поскольку я не надеюсь явиться снова» в переводе О.Седаковой).

Если «отец» в «Трех богинях» размышляет о выборе судьбы, то «ребенок» осуществляет выбор в другой ситуации: уподобляясь Парису, он обещает служить золотой Афродите. Мотив **выбора**, таким образом, двоятся, или, точнее, один мотив буквально на наших глазах преображается в другой. Текстовая метаморфоза подобного рода связана с наличием или отсутствием имен собственных. О важности этого слоя текста свидетельствует уже зачин: «По стране давнопрошедшей / ходит память и не знает, / кем назваться...». В первом стихотворении, кроме «Афродиты», имеется лишь «Хлоя», предположительно мать ребенка. В следующих названы Август и (косвенно) Феокрит — персонажи, находящиеся вне семантичес-

* Подробнее см.: *диакон Андрей Кураев*. Раннее христианство и переселение душ. Изд. Сретенского монастыря, 1998.

кого поля метаморфозы. «Актеон» и «Филемон» с «Бавкидой» вынесены в пространство «над» текстом как элементы заголовочного комплекса; «святой Юлиан» указан в подзаголовке — это непосредственные субъекты/объекты метаморфоз. Во многих стихотворениях персонажи обозначаются нарицательными именами: ребенок, отец, охотница, путник чужой, поэт, беженец. В «Четвертой эклоге» о Вергилии сказано: «Нет имени на языке моем... Бездомен ты на языке моем»*. Большинство имен собственных лишь подразумевается и возникает ассоциативно. Имя Хлоя безотносительно к данному сюжету отсылает читателя к словосочетанию «Дафнис и Хлоя», с чем корреспондирует упоминание о пастушеской одежде. Так уже опознанный читателем, но не поименованный пастух Парис оказывается одновременно Дафнисом — однако не героем романа Лонга, а сицилийским пастухом, считавшимся в древности создателем идиллии и воспетым одним из первых авторов буколического жанра Феокритом. Печальная судьба этого Дафниса, враждовавшего с Афродитой, соотносит его также с Ипполитом, тем более что соседство Афродиты и Артемиды в стихах О.Седаковой дает основание вспомнить трагедию Еврипида, герой которой стал безвинной жертвой соперничества богинь**. В противоположность Парису, Дафнис и Ипполит (и, по-своему, Актеон) не «служат» Афродите, что и приводит их к гибели.

Итак, очевидно, что безымянность персонажей в поэтическом цикле О.Седаковой тесно связана с концепцией метаморфозы: отсутствие имени, прикрепленного к субъекту, равнозначно отсутствию твердых и определенных границ между ними, что создает основу для варьирования мотивов и их взаимного превращения. Например, вместо Геры, чьим канони-

* Несомненной представляется отсылка к концепции языка как дома бытия, сформулированной М.Хайдеггером в эссе «Путь к языку» (1956).

** Жертвой (но, в отличие от Актеона-оленья, уберегшейся) была героиня еще одного известного еврипидовского сюжета — лань-Ифигения.

ческим эпитетом было слово «волоокая», подставляется Артемида, в облике которой подчеркнута «живая влага между веками» (кстати, «совоокая» Афина иногда отождествлялась с дочерью Кекропа Пандросой, чье имя переводится как «все-влажная», а Афродита Анадиомена, как известно, рождена из морской пены).

Кроме превращений, связанных с водой, существенное место в цикле принадлежит также древесным метаморфозам. Филемон и Бавкида, история которых также известна по Овидию, — благочестивые супруги, смиренно сносившие свою бедность («и дом без ребенка, и двор без скота»), удостоились посещения Юпитера и Меркурия в облике смертных, проявили самоотверженное гостеприимство и были за это избавлены от общей гибели. Смерть пришла к обоим в виде метаморфозы: Филемон и Бавкида одновременно превратились в деревья. Метаморфоза такого рода — одна из самых распространенных (в поэме Овидия — истории Дафны, Сиринги, Дриопы, Кипариса, Мирры, Гелиад). О.Седакова выбирает сюжет, в котором очевидны параллели с ветхозаветными рассказами о посещении ангелами людей и спасении праведников в момент гибели нечестивых (ветхозаветная Троица у Авраама и Сары, гостеприимство Лота), а также с легендой о св. Юлиане и прокаженном. Если для Актеона метаморфоза — это гибель, то для этих персонажей — награда и спасение.

Далее «древесный» мотив получает продолжение в «Четвертой эклоге», где «языческий лес», расправленный и распрямленный, превращен в «живую ограду» места, где происходит чудо:

И встанем молча, с головы до пят
в цветном огне: волшебное рождение
затеплено среди живых оград...

Взаимное уподобление людей и деревьев в аналогичном контексте использовано Б.Пастернаком в стихотворении «На Страстной», вероятно, послужившем одним из источников образности «Метаморфоз» Седаковой:

И лес раздет и непокрыт,
И на Страстях Христовых,
Как строй молящихся, стоит
Толпой стволов сосновых.

А в городе, на небольшом
Пространстве, как на сходке,
Деревья смотрят нагишом
В церковные решетки...

В то же время развивается и «водный» мотив, начатый уподоблением глаз и влаги и прирастающий новыми смысловыми обертонами: влага «сбегаает» с небес, затем вода превращается в кровь и вино, означая текущее время (а затем и церковное причастие). Одновременно «глаза» трех богинь из первого стихотворения дают начало развитию мотива «взгляда», смотрения («взор жертвы», «любовь молодая глядит из ветвей», «путник глядит», «нас, как сон, глядят», «гляди, поэт» и др.), с которым соперничает мотив звука, человеческой речи, в котором, в свою очередь, особую значимость имеют как вопрос, так и ответ.

Мотивы смотрения и речи, думается, следует рассматривать как варианты важнейшего в цикле мотива оборачивания вспять, оглядывания. М.Евзлин вписывает миф об Орфее, нарушившем запрет Аида, в цикл хтонических мифов о подсматривании как нарушении табу на проникновение смертного в тайны богов*. В анализе «Метаморфоз» О.Седаковой мы считаем необходимым разделить подсматривание и оглядывание (наиболее известные примеры оглядывания — изложенный Овидием сюжет Орфея и история жены Лота). В анализируемом цикле ретроспекция как ведущий композиционный прием задана с первых строк: «По стране давнопрошедшей / ходит память...». Далее «путник чужой» говорит, «обернувшись на дом»; для Филемона и Бавкиды прошлая жизнь отдалается и умалется «в наперстке, в иголке, в игольном ушке»; олень

* *Евзлин М.* Космогония и ритуал. М.: Радикс, 1993. С. 87.

обернулся к св. Юлиану «с человеческой речью». Наконец, обращение «К читателю» в финале цикла говорит о «терпеливой надежде, / обернувшейся вместе со мной».

Вполне вероятно, что этот смысловой ряд восходит к Вергилию — фигуре в данном случае не менее важной, чем Овидий. В его знаменитой четвертой эклоге, ставшей здесь предметом лирического высказывания, приветствуется рождение чудесного младенца, знаменующее наступление (возврат) золотого века. Христианские экзегеты увидели в ней пророчество о рождении Христа. В «Энеиде» будущее величие Рима показано в обратной перспективе — из мифологических времен Троянской войны и плавания Энея к итальянским берегам. Традиционное циклическое время здесь впервые размыкается в «стрелу», поскольку судьба Энея имеет телеологическую заданность и определяет цель истории. В своей «Четвертой эклоге» О.Седакова изображает «волшебное рождение», и Вергилий получает наименование «будущего друг». Он же — «последний гость последних именин», — возможно, потому, что далее будет праздноваться Рождество (об этом, в частности, говорит и отсылка к путешествию волхвов с дарами). Если мотив Рождества связан с образом «ребенка в колыбели», вырастает из него, то из мотива жертвенной крови — вина — причастия (а также из аллюзии на стихотворение Пастернака) воссоздается идея Пасхи.

В фигуре «беженца с младенцем на руках» в финале «Четвертой эклоги» можно узнать героя Вергилия, сына Венеры (Афродиты) Энея, а «терпеливая надежда» (в контексте проблематики «Энеиды» — на будущее, на новую Трои; у Ахматовой — «И надежды окаянной весть...») в обращении «К читателю» представлена «обернувшейся». Табу на «оглядывание», таким образом, снимается, мифологема получает новый — исторический — смысл. «Раздвигая языческий лес», сознание выходит из времени мифа в историю. Всё бывшее прежде — это лишь «к давясьне завезенный виноград». В мотивной структуре художественного целого вырисовывается «преображение» язычества в христианство; в этом *семантическом палимпсесте* полного поглощения мифа не происхо-

дит: в культурной традиции он продолжает жить, «просвечивая» сквозь более поздние смысловые пласты. Так в «беженце» мы видим и Энея, и Иосифа с младенцем Иисусом на руках (тем более, что герой Вергилия на руках нес не сына, а отца).

Оставив дом позади, в уменьшающейся перспективе, «мы» утрачиваем зрение — теперь «нас увидят», «нас, как сон, глядят». Зрение вытесняется слухом. Тема звучащей речи проходит через все стихотворения, начинаясь и заканчиваясь разговором человека со своим «сердцем». Но если в первом стихотворении «ребенок» обращался к божеству (Афродите) с обещанием служить ему, то в последнем св. Юлиан слышит *ответ*, что соотносит изображаемую ситуацию с историей Иова. Св. Юлиан известен как персонаж легенды, переработанной в повести Г.Флобера «Легенда о св. Юлиане Милостивом»: свирепый Юлиан, в своем жестокосердии убивавший и людей, и животных, был проклят заговорившим с ним оленем, предсказавшим, что убьет он и своих родителей. Когда предсказанное сбылось, Юлиан становится отшельником, питается подаванием и подвизается в смирении, кульминацией которого явилась встреча с прокаженным, в чьем облике Юлиана испытывал сам Христос. Соотносясь с кругом мифологических сюжетов (жертва-олень, посещение смертного божеством), легенда в то же время принципиально отличается от мифов. Если в языческом мире имела место метаморфоза (изменение облика при сохранении внутренней сущности человека, который лишь пассивно претерпевает превращение), то грешник становится святым в результате покаяния (метанойи, буквально — перемены ума). «Мы меняем души, не тела», — писал Н.Гумилев. Так мы пришли к выводу о том, что в цикле О.Седаковой метаморфозе подвергается сама метаморфоза, заменяясь своей противоположностью.

Цикл сочетает все антитезы в художественное единство: можно заметить, что его «внешний» сюжет организован началом Троянской войны (суд Париса) и ее концом (образ беженца-Энея). В этой круговой рамке *цикла* прочерчена *эволюция* язычества в христианство — процесс линейный. Обращенное

к читателю заключительное четверостишие содержит образ розы — как в первом стихотворении, где она выступала как атрибут Афродиты. Здесь же она названа «Феокритовой розой родной», что вкупе с не названным, но подразумеваемым Дафнисом (персонажем идиллии) первого текста создает еще одно композиционное кольцо, усиливая эффект «оглядывания», возникающий благодаря «обернувшейся» надежде. Однако в идиллиях эллинистического поэта роза занимает скромное место среди множества фиалок, гиацинтов, маков и лилий. Словосочетание «Феокритова роза» отсылает читателя (прежде всего, русского) к эпиграмме А.С.Пушкина, адресованной А.А.Дельвигу: «Кто на снегах возрастил Феокритовы нежные розы? / В веке железном, скажи, кто золотой угадал?». Цитата из Пушкина обращает к теме поэтического творчества, его предназначения и функций, одна из которых — сохранение и приумножение культурной памяти. Связанная с мотивами языка и речи, эта тема включает в себя прямое обращение не только к читателю, но и к поэту (Вергилию и любому другому — Овидию, Феокриту, Пушкину, Дельвигу...). Однако из «стихотворного праха» рождается, подобно превращению винограда в вино, иной, более существенный смысл. Возможно, что перед этим смыслом человеческая речь (но не поэт!) умолкает. Произнося молитву («Боже, как хочется жить!»), герой слышит *ответ*:

Это жизнь, это страх, насеченный огнем на скрижали,
растворяет листву, и я слышу сверху над собой:
я слабейшая ткань, на которой сердца испытали.
Я слабейшая ткань, заживленная болью живой.

Неслучайной представляется здесь «ткань», заставляющая вспомнить этимологическое значение слова «текст». Как было показано, в данном случае текст представляет собой переплетение мотивов, многие из которых остались вне рамок работы (мотивы сна, смерти, дома и др.).

В заключение обратим внимание на некоторые особенности стиха у О.Седаковой. Во всех стихотворениях цикла ис-

пользованы «правильные» метры с незначительными вариациями: амфибрахий во втором и третьем, ямб в четвертом, анапесты в пятом и шестом. Первое, хореическое, стихотворение на этом фоне резко выделяется отсутствием рифмовки. Существенно, что такой четырехстопный «белый» стих встречается у О.Седаковой в завершающей книгу «Ворота. Окна. Арки» «Сказке, в которой почти ничего не происходит» — ничего, кроме чуда рождения поэзии. Мотивная структура этой «Сказки» очень близка «Метаморфозам», как и принцип сотворения нового смысла из материала традиции (на сей раз библейской):

С фонарями сновидений
мы бредем по тьме крошечной,
шатким светом задевая
ближний куст и дальний дом —
не Лаванов ли? Но что же:
все исчезло, превратилось,
овцы, солнце и девица,
и шумит снотворный мак...

Как считает М.Л.Гаспаров, «специфика 4-ст. хорей — это его связь с песней», которая, «по-видимому, объясняется тем, что песня для четкости ритма предпочитает размер с сильным местом на первом слоге, без затакта, т. е. хорей, а не ямб». К этому размеру обращается, в частности, «песня анакреонтического содержания <...> и, шире, всякой античной тематики». Существенно также, что «за пределами песенного жанра постоянной точкой опоры 4-ст. хорей были духовная ода — она смыкалась с песнями через псалмы, которые служили ей материалом, и немецкие протестантские гимны, которые служили ей образцом»*. Можно вспомнить, что именно таким размером написано «Причитание» А.Ахматовой («Господеви поклонитесь...»). О.Седакова, предположительно, использует

* Гаспаров М.Л. Метр и смысл: Об одном из механизмов культурной памяти. М., 2000. С. 193—194.

семантический ореол Х4 именно в его амбивалентности: воспринимаясь, в противоположность «книжному», «заемному» ямбу, как размер народный и национальный, четырехстопный хорей, благодаря родству с «анакреонтовым восьмисложником», по звучанию может восприниматься в качестве носителя античной традиции.

В том же 1975 году, когда были созданы стихотворения «Метаморфоз», О.Седакова пишет «Элегию розе в четырех частях» с развернутой экспликацией символических смыслов «розы»:

и зренье возвращается в огонь,
как горькая Дидона. Вот куда
тянуло нас! туда, за лепестки,
в пустую сердцевину, в это жерло,
куда пространство падает, и сердце
летит за ним — к перегоревшим дням,
к любимым и тоскующим теням.

В сущности, здесь сформулирована и концепция рассмотренного нами цикла, автор которого, подобно Дельвигу, «на снегах возрастил Феокритовы нежные розы».

Итак, в итоге нашей интерпретации цикла можно выделить три ключевых момента:

- 1) взаимосвязь и взаимопревращение (метаморфоза) мифологических мотивов;
- 2) переориентацию мифа, изначально обращенного в прошлое, на будущее (в чем, в частности, О.Седакова видит заслугу Вергилия — и следует ему);
- 3) метаморфозу «языческой» образности в «христианскую», которую мы и описали как палимпсест.

(Медведева Н.Г. Античная традиция в поэзии Ольги Седаковой («Из цикла "Метаморфозы"»)) // Кормановские чтения: Статьи и матер. Межвуз. науч. конф. Ижевск, 2008. Вып. 7. С.319—329.)

**«ПРИПОМНИМ, ПЕРЕЧТЕМ, ПОЛЮБИМ,
ПОТОЛКУЕМ...»**

П. Антокольский



М. В. ЛОМОНОСОВ



* * *

Я знак бессмертия себе воздвигнул
Превыше пирамид и крепче меди,
Что бурный Аквилон сотреть не может,
Ни множество веков, ни едка древность.
Не вовсе я умру; но смерть оставит
Велику часть мою, как жизнь скончаю.
Я буду возрастать повсюду славой,
Пока великий Рим владеет светом.
Где быстрыми шумит струями Авфид,
Где Давнус царствовал в простом народе,
Отечество мое молчать не будет,
Что мне беззнатной род препятством не был,
Чтоб внести в Италию стихи эольски
И первому звенеть Алцейской лирой.
Взгордися праведной заслугой, муза,
И увенчай главу дельфийским лавром.
(1747)

Г. Р. ДЕРЖАВИН



Памятник

Я памятник себе воздвиг чудесный, вечный,
Металлов тверже он и выше пирамид;
Ни вихрь его, ни гром не сломит быстротечный,
И времени полет его не сокрушит.

Так! — весь я не умру, но часть меня большая,
От тлена убежав, по смерти станет жить,
И слава возрастет моя, не увядая,
Доколь славянов род вселенна будет чтить.

Слух прѣйдет обо мне от Белых вод до Черных,
Где Волга, Дон, Нева, с Рифея льет Урал;
Всяк будет помнить то в народах неисчетных,
Как из безвестности я тем известен стал,

Что первый я дерзнул в забавном русском слоге
О добродетелях Фелицы возгласить,
В сердечной простоте беседовать о Боге
И истину царям с улыбкой говорить.

О муза! Возгордись заслугой справедливой,
И прѣзрит кто тебя, сама тех презирай;
Непринужденною рукой неторопливой
Чело твое зарей бессмертия венчай.

(1795)

К. Н. БАТЮШКОВ



Вакханка

Все на праздник Эригоны
Жрицы Вакховы текли;
Ветры с шумом разнесли
Громкий вой их, плеск и стоны.
В чаще дикой и глухой
Нимфа юная отстала;
Я за ней — она бежала
Легче серны молодой.
Эвры волосы взвивали,
Перевитые плющом;
Нагло ризы поднимали
И свивали их клубком.
Стройный стан, кругом обвитый
Хмеля желтого венцом,
И пылающи ланиты
Розы ярким багрецом,
И уста, в которых тает
Пурпуровый виноград —
Все в неистовой прельщает!
В сердце льет огонь и яд!
Я за ней... она бежала
Легче серны молодой;
Я настиг — она упала!
И тимпан под головой!
Жрицы Вакховы промчались
С громким воплем мимо нас;
И по роще раздавались
Эвоэ! И неги глас!

<1815>



А. С. ПУШКИН



Батюшкову

В пещерах Геликона
Я некогда рожден;
Во имя Аполлона
Тибуллом окрещен,
И светлой Иппокреной
С издетства напоенный,
Под кровом вешних роз,
Поэтом я возрос.

Веселый сын Эрмия
Ребенка полюбил,
В дни резвости златые
Мне дудку подарил.
Знакомясь с нею рано,
Дудил я непрестанно;
Нескладно хоть играл,
Но музам не скучал.

А ты, певец забавы
И друг Пермесских дев,
Ты хочешь, чтобы, славы
Стезюю полетев,
Простясь с Анакреоном,
Спешил я за Мароном
И пел при звуках лир
Войны кровавый пир.

Дано мне мало Фебом:
Охота, скудный дар.
Пою под чуждым небом,
Вдали домашних лар,
И, с дерзостным Икаром
Страшась летать не даром,
Бреду своим путем:
Будь всякий при своем. (1815)

Нереида

Среди зеленых волн, лобзающих Тавриду,
На утренней заре я видел нереиду.
Сокрытый меж дерев, едва я смел дохнуть:
Над ясной влагою — полубогиня грудь
Младую, белую как лебедь, воздымала
И пену из власов струею выжимала. (1824)

Прозерпина

Плещут волны Флегетона,
Своды Тартара дрожат,
Кони бледного Плутона
Быстро к нимфам Пелиона
Из аида бога мчат.
Вдоль пустынного залива
Прозерпина вслед за ним,
Равнодушна и ревнива,
Потекла путем одним.
Пред богинею колена
Робко юноша склонил.
И богиням льстит измена:
Прозерпине смертный мил.
Ада гордая царица
Взором юношу зовет,
Обняла — и колесница
Уж к аиду их несет:
Мчатся, облаком одеты;
Видят вечные луга,
Элизей и томной Леты
Усыпленные брега.
Там бессмертье, там забвенье,
Там утехам нет конца.
Прозерпина в упоенье,
Без порфиры и венца,
Повинуется желаньям,

Предает его лобзаньям
Сокровенные красы,
В сладострастной неге тонет
И молчит и томно стонет...
Но бегут любви часы;
Плещут волны Флегетона,
Своды тартара дрожат:
Кони бледного Плутона
Быстро мчат его назад.
И Кереры дочь уходит,
И счастливца за собой
Из элизия выводит
Потаенною тропой;
И счастливец отпирает
Осторожною рукой
Дверь, откуда вылетает
Сновидений ложный рой. (1824)

Вакхическая песня

Что смолкнул веселия глас?
Раздайтесь, вакхальны припевы!
Да здравствуют нежные девы
И юные жены, любившие нас!
Полнее стакан наливайте!
На звонкое дно
В густое вино
Заветные кольца бросайте!
Подыдем стаканы, содвинем их разом!
Да здравствуют музы, да здравствует разум!
Ты, солнце святое, гори!
Как эта лампада бледнеет
Пред ясным восходом зари,
Так ложная мудрость мерцает и тлеет
Пред солнцем бессмертным ума.
Да здравствует солнце, да скроется тьма! (1825)

* * *

В роще карийской, любезной ловцам, таится пещера,
Стройные сосны кругом склонились ветвями, и тенью
Вход ее заслонен на воле бродящим в извивах
Плющем, любовником скал и расселин. С камня на камень
Звонкой струится дугой, пещерное дно затопляет
Резвый ручей. Он, пробив глубокое русло, вьется
Вдаль по роще густой, веселя ее сладким журчаньем.
(1827)

* * *

Рифма, звучная подруга
Вдохновенного досуга,
Вдохновенного труда,
Ты умолкла, онемела;
Ах, ужель ты улетела,
Изменила навсегда!

В прежни дни твой милый лепет
Усмирял сердечный трепет —
Усыплял мою печаль,
Ты ласкалась, ты манила,
И от мира уводила
В очарованную даль.

Ты, бывало, мне внимала,
За мечтой моей бежала,
Как послушное дитя;
То, свободна и ревнива,
Своейравна и ленива,
С нею спорила шутя.

Я с тобой не расставался,
Сколько раз повиновался
Резвым прихотям твоим;
Как любовник добродушный,
Снисходительно послушный,
Был я мучим и любим.

О, когда бы ты явилась
В дни, как на небе толпилась
Олимпийская семья!
Ты бы с нею обитала,
И божественно б сияла
Родословная твоя.

Взяв божественную лиру,
Так поведали бы миру
Гезиод или Омир:
Феб однажды у Адмета
Близ тенистого Тайгета
Стадо пас, угрюм и сир.

Он бродил во мраке леса,
И никто, страшась Зевеса,
Из богинь иль из богов
Навещать его не смели —
Бога лиры и свирели,
Бога света и стихов.

Помня первые свиданья,
Усладить его страданья
Мнемозина притекла.
И подруга Аполлона
В тихой роще Геликона
Плод восторгов родила.
(1828)

* * *

(При посылке бронзового Сфинкса)

Кто на снегах возрастил Феокритовы нежные розы?
В веке железном, скажи, кто золотой угадал?
Кто славянин молодой, грек духом, а родом германец?
Вот загадка моя: хитрый Эдип, раз реши! (1829)

Труд

Миг вожделенный настал: окончен мой труд многолетний.
Что ж непонятная грусть тайно тревожит меня?
Или, свой подвиг свершив, я стою, как поденщик ненужный,
Плату приявший свою, чуждый работе другой?
Или жаль мне труда, молчаливого спутника ночи,
Друга Авроры златой, друга пенатов святых? (1830)

Царскосельская статуя

Урну с водой уронив, об утес ее дева разбила.
Дева печально сидит, праздный держа черепок.
Чудо! не сякнет вода, изливаясь из урны разбитой;
Дева, над вечной струей, вечно печальна сидит.
(1830)

Рифма

Эхо, бессонная нимфа, скиталась по берегу Пенея.
Феб, увидев ее, страстию к ней воспылал.
Нимфа плод понесла восторгов влюбленного бога;
Меж говорливых наяд, мучась, она родила
Милую дочь. Ее прияла сама Мнемозина.
Резвая дева росла в хоре богинь-аонид.
Матери чуткой подобна, послушна памяти строгой,
Музам мила; на земле Рифмой зовется она.
(1830)

Отрок

Невод рыбак расстилал по берегу студеного моря;
Мальчик отцу помогал. Отрок, оставь рыбака!
Мрежи иные тебя ожидают, иные заботы:
Будешь умы уловлять, будешь помощник царям.
(1830)

* * *

Exegi monumentum.

Я памятник себе воздвиг нерукотворный,
К нему не зарастет народная тропа,
Вознесся выше он главою непокорной
Александрийского столпа.

Нет, весь я не умру — душа в заветной лире
Мой прах переживет и тленья убежит —
И славен буду я, доколь в подлунном мире
Жив будет хоть один пиит.

Слух обо мне пройдет по всей Руси великой,
И назовет меня всяк сущий в ней язык,
И гордый внук славян, и финн, и ныне дикой
Тунгуз, и друг степей калмык.

И долго буду тем любезен я народу,
Что чувства добрые я лирой пробуждал,
Что в мой жестокий век восславил я свободу
И милость к падшим призывал.

Веленью Божию, о Муза, будь послушна,
Обиды не страшась, не требуя венца,
Хвалу и клевету приемли равнодушно,
И не оспаривай глупца.

(1837)



А. А. ФЕТ



Греция

Там, где под оливами, близ шумного каскада,
Где сочная трава унизана росой,
Где радостно кричит веселая цикада
И роза южная гордится красотой,

Где храм оставленный подъял свой купол белый
И по колоннам вверх кудрявый плющ бежит, —
Мне грустно: мир богов, теперь осиротелый,
Рука невежества забвением клеймит.

Вотще... В полночь, как соловей восточный
Свистал, а я бродил незримый за стеной,
Я видел: грации сбирались в час урочный
В былой приют заросшею тропой.

Но в плясках ветреных богини не блистали
Молочной пеной форм при золотой луне;
Нет, — ставши в тесный круг, красавицы шептали...
«Эллада!» — слышалось мне часто в тишине.

<1840>

Диана

Богини девственной округлые черты,
Во всем величии блестящей наготы,
Я видел меж деревьев над ясными водами.
С продолговатыми, бесцветными очами
Высоко поднялось открытое чело, —
Его недвижностью вниманье облегло,

И дев молению в тяжелых муках чрева
Внимала чуткая и каменная дева.
Но ветер на заре между листов проник, —
Качнулся на воде богини ясный лик;
Я ждал, — она пойдет с колчаном и стрелами,
Молочной белизной мелькая меж деревьями,
Взирать на сонный Рим, на вечной славы град,
На желтоводный Тибр, на группы колоннад,
На стогны длинные... Но мрамор недвижимый
Белел передо мной красой непостижимой.
<1850>

Геро и Леандр

Бледен лик твой, бледен, дева!
Средь упругих волн напева
Я люблю твой бледный лик.
Под окном на всем просторе
Только море — только в море
Волн кочующий родник.

Тихо. Море голубое
Взору жадному в покое
Каждый луч передает.
Что ж там в море — чья победа?
Иль в зыбях, вторая Леда,
Лебедь-бог к тебе плывет?

Не бессмертный, не бессонный,
Нет, то юноша влюбленный
Проложил отважный путь,
И, полна огнем желаний,
Волны взмахом крепкой длани
Молодая режет грудь.

Меркнет день; из крайней тучи
Вдоль пучины ветр летучий
Направляет шаткий бег,
И под молнией багровой
Страшный вал белоголовый
С ревом прыгает на брег.

Где ж он, Геро? С бездной споря
Удушающего моря,
На свиданье он спешит!
Хоть бесстрастен, хоть безгласен,
Но по-прежнему прекрасен,
Он у ног твоих лежит.

Бледен лик твой, бледен, дева!
Средь упругих волн напева
Я люблю твой бледный лик.
Под окном на всем просторе
Только море — только в море
Волн кочующий родник.
(1850)

Диана, Эндимион и сатир

(Картина Брюллова)

У звучного ключа как сладок первый сон!
Как спящий при луне хорош Эндимион!
Герои только так покоятся и дети.
Над чудной головой висят рожок и сети;
Откинутый колчан лежит на стороне;
Собаки верные встревожены — оне
Не видят смертного и чуют приближенье.
Ты ль, непорочная, познала вожделенье?

Счастливец! ты его узрела с высоты,
И небо для него должна покинуть ты.
Девическую грудь невольный жар объемлет.
Диана, берегись! старик Сатир не дремлет.
Я слышу стук копыт. Рога прикрыв венцом,
Вот он, любовник нимф, с пылающим лицом,
Обезображенным порывом страсти зверской,
Уж стана нежного рукой коснулся дерзкой.
О, как вздрогнула ты, как обернулась вдруг!
В лице божественном и гордость и испуг.
А баловень Эрот, доволен шуткой новой,
Готов на кулаке прохлопнуть лист кленовый.
(1856)

Сон и Смерть

Богом света покинута, дочь Громовержца немая,
Ночь Гелиосу вослед водит возлюбленных чад.
Оба и в мать и в отца зародились бессмертные боги,
Только несходны во всем между собой близнецы:
Смуглоликий, как мать, творец как всезрящий родитель,
Сон и во мраке никак дня не умеет забыть;
Но просветленная дочь лучезарного Феба, дыханьем
Ночи безмолвной полна, невозмутимая Смерть,
Увенчавши свое чело неподвижной звездой,
Не узнает ни отца, ни безутешную мать.
<1858/59>



Ф. И. ТЮТЧЕВ



Весенняя гроза

Люблю грозу в начале мая,
Когда весенний, первый гром,
Как бы резвяся и играя,
Грохочет в небе голубом.

Гремят раскаты молодые,
Вот дождик брызнул, пыль летит,
Повисли перлы дождевые,
И солнце нити золотит.

С горы бежит поток проворный,
В лесу не молкнет птичий гам,
И гам лесной, и шум нагорный —
Все вторит весело громам.

Ты скажешь: ветреная Геба,
Кормя Зевесова орла,
Громокипящий кубок с неба,
Смеясь, на землю пролила.

<1828; нач. 1850>

* * *

Кончен пир, умолкли хоры,
Опорожнены амфоры,
Опрокинуты корзины,
Не допиты в кубках вины,
На главах венки измяты, —
Лишь курятся ароматы
В опустевшей светлой зале...
Кончив пир, мы поздно встали —
Звезды на небе сияли,
Ночь достигла половины...
Как над беспокойным градом,
Над дворцами, над домами,
Шумным уличным движеньем
С тускло-рдяным освещеньем
И бессонными толпами, —
Как над этим дольным чадом,
В горнем, выпрленном пределе,
Звезды чистые горели,
Отвечая смертным взглядам
Непорочными лучами...

<нач. 1850>





Эхо и Молчание

Осень срывала поблекшие листья
С бледных деревьев, ручей покрывала
Тонкою слюдой блестящего льда...
Грустный, блуждая в лесу обнаженном,
В чаще глубокой под дубом и елью
Мирно уснувших двух нимф я увидел.
Ветер играл их густыми власами,
Веял, клубил их зеленые ризы,
Нежно их жаркие лица лобзая.
Вдруг за горами послышался топот,
Лаянье псов и охотничьи роги.
Нимфы проснулись: одна за кустами,
Шумом испугана, в чащу сокрылась,
Робко дыханье тая; а другая,
С хохотом резким, с пригорка к пригорку,
С холма на холм, из лощины в лощину
Быстро кидалась, и вот, за горами,
Тише и тише... исчезла... Но долго
По лесу голос ее повторялся.

(1840)

* * *

Муза, богиня Олимпа, вручила две звучные флейты
Рощ покровителю Пану и светлому Фебу.
Феб прикоснулся к божественной флейте, и чудный
Звук полился из безжизненной трости. Внимали
Вкруг присмирившие воды, не смея журчаньем
Песни тревожить, и ветер заснул между листьев
Древних дубов, и заплакали, тронуты звуком,
Травы, цветы и деревья; стыдливые нимфы
Слушали, робко толпясь меж сильванов и фавнов.
Кончил певец и помчался на огненных конях,
В пурпуре алой зари, на златой колеснице.
Бедный лесов покровитель напрасно старался припомнить
Чудные звуки и их воскресить своей флейтой:
Грустный, он трели выводит, но трели земные!..
Горький безумец! ты думаешь, небо не трудно
Здесь воскресить на земле? Посмотри: улыбаясь,
С взглядом насмешливым слушают нимфы и фавны.
(1841)



И. А. БУНИН



Морфей

Прекрасен твой венок из огненного мака,
Мой Гость таинственный, жилец земного мрака.
Как бледен смуглый лик, как долог грустный взор,
Глядевший на меня и кротко и в упор,
Как страшен смертному безгласный час Морфея!

Но сказочно цветет, во мраке пламени,
Божественный венок, и к радостной стране
Уводит он меня, где все доступно мне,
Где нет преград земных моим надеждам вешним,
Где снюсь я сам себе далеким и нездешним,
Где не дивит ничто — ни даже ласки той,
С кем Бог нас разделил могильною чертой.

(1922)



Пантеон

Путник с печального Севера к вам, Олимпийские боги,
Сладостным страхом объят, в древний вхожу Пантеон.
Дух ваш, о люди, лишь здесь спорит в величьи с богами:
Где же бессмертные, где — Рима всемирный Олимп?
Ныне кругом запустение, ныне царит в Пантеоне
Древнему сонму богов чуждый, неведомый Бог!
Вот Он, распятый, пронзенный гвоздями, в короне терновой.
Мука — в бескровном лице, в кротких очах Его — смерть.
Знаю, о боги блаженные, мука для вас ненавистна.
Вы отвернулись, рукой очи в смятеньи закрыв.
Вы улетае прочь, Олимпийские светлые тени!..
О, подождите, молю! Видите: это — мой Брат.
Это — мой Бог!.. Перед Ним я невольно склоняю колени...
Радостно муку и смерть принял Благой за меня...
Верю в тебя, о Господь, дай мне отречься от жизни,
Дай мне во имя любви вместе с Тобой умереть!..
Я оглянулся назад; солнце, открытое небо...
Льется из купола свет в древний языческий храм.
В тихой лазури небес — нет ни мученья, ни смерти:
Сладок нам солнечный свет, жизнь — драгоценнейший дар!..
Где же ты, истина?.. В смерти, в небесной любви и страданиях,
Или, о тени богов, в вашей земной красоте?
Спорят в душе человека, как в этом божественном храме, —
Вечная радость и жизнь, вечная тайна и смерть.

(1891)

Будущий Рим

Рим — это мира единство: в республике древней — свободы
 Строгий языческий дух объединял племена.
 Пала свобода, — и мудрые Кесари вечному Риму
 Мыслью о благе людей вновь покорили весь мир.
 Пал императорский Рим, и во имя Всевышнего Бога
 В храме великом Петра весь человеческий род
 Церковь хотела собрать. Но, вослед за языческим Римом,
 Рим христианский погиб: вера потухла в сердцах.
 Ныне в развалинах древних мы, полные скорби, блуждаем.
 О, неужель не найдем веры такой, чтобы вновь
 Объединить на земле все племена и народы?
 Где ты, неведомый Бог, где ты, о будущий Рим?
 (1891)



В. Я. БРЮСОВ



Памятник

Sume superbiam

Horatius

Мой памятник стоит, из строф созвучных сложен,
Кричите, буйствуйте, — его вам не свалить!
Распад певучих слов в грядущем невозможен, —
Я есмь и должен быть.

И станов всех бойцы, и люди разных вкусов,
В каморке бедняка, и во дворце царя,
Ликуя, назовут меня — Валерий Брюсов,
О друге с дружбой говоря.

В сады Украины, в шум и яркий сон столицы,
К преддверьям Индии, на берег Иртыша —
Повсюду долетят горящие страницы,
В которых спит моя душа.

За многих думал я, за всех знал муки страсти,
Но станет ясно всем, что эта песнь — о них,
И у далеких грёз в неодолимой власти
Прославят гордо каждый стих.

И, в новых звуках, зов проникнет за пределы
Печальной родины, и немец, и француз
Покорно повторят мой стих осиротелый,
Подарок благосклонных муз.

Что слава наших дней? — случайная забава!
Что клевета друзей? — презрение хулам!
Венчай мое чело, иных столетий слава,
Вводя меня в всемирный храм. (1912)

Амалтея

Пустынен берег тусклого Аверна,
Дрожат кругом священные леса,
Уступы гор отражены неверно,

И, как завеса, мутны небеса.
Здесь, в тишине, в пещере сокровенной,
Внимая вечно чьи-то голоса,

Живет сибилла. Судьбы всей вселенной
Пред ней проходят, — лица, имена
Сменяются, как сны, в игре мгновенной.

И этой сменой снов потрясена,
Сама не постигая их значенья,
На свитках записать спешит она.

И звуки слов, и вещие виденья,
Пророчества, и тайны божества.
И пишет, и дрожит от исступленья,

И в ужасе читает те слова...
Но кончен свиток, и со смехом, злобно,
Она его бросает и, едва

Успев взглянуть, берет другой, подобный,
И пишет вновь, в тревоге, чуть дыша.
А ветер скал лепечет стих надгробный,

Взвивает свитки и влечет, шурша.
(1898)



Нить Ариадны

Вперяю взор, бессильно жадный:
Везде кругом сырая мгла.
Каким путем нить Ариадны
Меня до бездны довела?

Я помню сходы и проходы,
И зал круги, и лестниц винт,
Из мира солнца и свободы
Вступил я, дерзкий, в лабиринт.

В руках я нес клубок царевны.
Я шел и пел; тянулась нить.
Я счастлив был, что жар полдневный
В подземной тьме могу избыть.

И, видеv странные чертоги
И посмотрев на чудеса,
Я повернул на полдороге,
Чтоб выйти вновь под небеса,

Чтоб после тайн безлюдной ночи
Меня ласкала синева,
Чтоб целовать подругу в очи,
Прочтя заветные слова...

И долго я бежал по нити
И ждал: пахнёт весна и свет.
Но воздух был все ядовитей
И гуще тьма... Вдруг нити — нет.

И я один в беззвучном зале.
Мой факел пальцы мне обжег.
Завесой сумерки упали.
В бездонном мраке нет дорог.

Я, путешественник случайный,
На подвиг трудный обречен.
Мстит лабиринт! Святые тайны
Не выдает пришельцам он. (1902)

Тезей Ариадне

«Ты спишь, от долгих ласк усталая,
Предавшись дрожи корабля,
А все растет полоска малая. —
Тебе сужденная земля!

Когда сошел я в сень холодную,
Во тьму излучистых дорог,
Твоею нитью путеводною
Я кознь Дедала превозмог.

В борьбе меня твой лик божественный
Властней манил, чем дальний лавр...
Разил я с силой сверхъестественной, —
И пал упрямый Минотавр!

И сердце в первый раз изведало,
Что есть блаженство на земле,
Когда свое биенье предало
Тебе — на темном корабле!

Но всем судило Неизбежное,
Как высший долг, — быть палачом.
Друзья! сложите тело нежное
На этом мху береговом.

Довольно страсть путями правила,
Я в дар богам несу ее.
Нам, как маяк, давно поставила
Афина строгая — копье!»

И над водною могилой,
В отчий край, где ждет Эгей,
Веют черные ветрила —
Крылья вестника скорбей.

А над спящей Ариадной,
Словно сонная мечта,
Бог в короне виноградной
Клонит страстные уста. (1904)

Орфей и аргонавты

Боги позволили, Арго достроен,
Отдан канат произволу зыбей.
Станешь ли ты между смелых, как воин,
Скал чарователь, Орфей?

Тифис, держи неуклонно кормило!
Мели выглядывай, зоркий Линкей!
Тиграм и камням довольно служила
Лира твоя, о Орфей!

Мощен Геракл, благороден Менотий,
Мудр многоопытный старец Нелей, —
Ты же провидел в священной дремоте
Путь предстоящий, Орфей!

Слава Язону! Руно золотое
Жаждет вернуть он отчизне своей.
В день, когда вышли на подвиг герои,
Будь им сподвижник, Орфей!

Славь им восторг достижимой награды,
Думами темных гребцов овладей
И навсегда закляни Симплегады
Гимном волшебным, Орфей! (1904)

Лик Медузы

Лик Медузы, лик грозящий,
Встал над далью темных дней,
Взор — кровавый, взор — горящий,
Волоса — сплетенья змей.

Это — хаос. В хаос черный
Нас влечет, как в срыв, стезя.
Спорим мы иль мы покорны,
Нам сойти с пути нельзя!

В эти дни огня и крови,
Что сольются в дикий бред,
Крик проклятий, крик злословий
Заклеймит тебя, поэт!

Но при заревах, у плахи,
На руинах всех святынь,
Славь тяжелых ломов взмахи,
Лиры гордой не покинь.

Ты, кто пел беспечность смеха
И святой покой могил,
Ты от века — в мире эхо
Всех живых, всех мощных сил.

Мир заветный, мир прекрасный
Сгибнет в бездне роковой.
Быть напевом бури властной —
Вот желанный жребий твой.

С громом близок голос музыки,
Древний хаос дружен с ней.
Здравствуй, здравствуй, лик Медузы,
Там, за далью темных дней. (1905)

Клитемнестра

Сестра — царит в надменной Трое,
Сестре — немолчный гимн времен,
И славный будет славен вдвое,
Когда он за сестру сражен.

Певцы на царском шумном пире,
Лишь о Елене станут петь,
И в их стихах, и в громкой лире
Ей суждено вовек блестеть.

Не обе ли мы дочери Леды?
И Зевс не также ль мой отец?
Мне — униженья, ей — победы!
Мне — в тернах, в розах — ей венец!

Не вся ль Эллада за Елену
Стоит? Ахейские суда
Крутят вдали морскую пену
И наши пусты города!

Мое Атрид покинул ложе,
Привесил бранный меч к бедру,
Забыл покой, — и за кого же?
Не за меня, а за сестру!

И все ли? Он не дочь ли нашу,
Как жертву, на алтарь принес?
И нет ее, и чем я скрашу
Обитель старости и слез?

Всё — в дар забывшей честь и право,
Двумужнице! в стенах врагов
Смеющейся борьбе кровавой
И родине кующей ков!

А я — отвержена, забвенна,
Мне — прялка, вдовья участь — мне,
За то, что буду неизменно
Ждать мужа в яви и во сне!

Нет! если людям на презренье
Я без вины осуждена, —
Да совершатся преступленья!
Да будет подлинно вина!

Да будет жребий мой заслужен,
Неправый суд да будет прав!
Душе — венец позора нужен,
Взамен венца похвал и слав!

О, еврипиды! мне не страшен
Бичей, взнесенных вами, свист!
Спешите ко мне и скройте меж брашен
Клинок убийства, мой Эгист!

(1911)

К Деметре

Небо четко, небо сине,
Жгучий луч палит поля;
Смутно жаждущей пустыней
Простирается земля;

Губы веющего ветра
Ищут, что поцеловать...
Низойди в свой мир, Деметра,
Воззови уснувших, мать!

Глыбы взрыхленные черны,
Их вспоил весенний снег.
Где вы, дремлющие зерна,
Замышляйте свой побег!

Званы вы на пир вселенной!
Стебли к солнцу устремя,
К жизни новой, совершенной,
Воскресайте, озимя!

И в душе за ночью зимней
Тоже — свет, и тоже — тишь.
Что ж, душа, в весеннем гимне
Ты проснуться не спешишь?

Как засеянное поле,
Простираются мечты,
И в огнистом ореоле
Солнце смотрит с высоты.

Брошен был порой осенней
И в тебя богатый сев, —
Зерна страсти и мучений,
Вскоситесь, как напев!

Время вам в движениях метра
Прозвучать и проблистать.
Низойди в свой мир, Деметра,
Воззови к уснувшим, мать!

(1904)

Светоч мысли

Венок сонетов

IV. ЭЛЛАДА

Мощь разума распространялась в мире —
Египет креп, как строгое звено,
Но было людям жизнь познать дано
И в радости: в резце, в палитре, в лире.

Влилась в века Эллада, как вино, —
В дворцовой фреске, в мраморном кумире,
В живом стихе, в обточенном сапфире,
Явя, что было, есть и суждено.

Но, строя храмы, вознося колонны,
Могла ль она забыть зов потаенный,
Что край Осириса ей повторил?

Шел Эллин к знанию по пути мистерий, —
Но дух народа блеск давал и вере,
Прекрасен, светел, венчан, златокрыл.
(1918)



М. А. ВОЛОШИН



Из цикла «Киммерийские сумерки»

14

Одиссей в Киммерии

Лидии Дм. Зиновьевой-Аннибал

Уж много дней рекою Океаном
Навстречу дню, расправив паруса,
Мы бег стремим к неотвратимым странам.
Усталых волн всё глуше голоса,

И слепнет день, мерцая оком рдяным.
И вот вдали синееет полоса
Ночной земли и, слитые с туманом,
Излоги гор и скудные леса.

Наш путь ведет к божницам Персефоны,
К глухим ключам, под сени скорбных рощ,
Раин и ив, где папоротники, хвощ

И черный тисс одели леса склоны...
Туда идем, к закатам темных дней,
Во сретенье тоскующих теней.

(17 октября 1907)

С. М. СОЛОВЬЕВ



Из цикла «Ли́ра веков»

IV
САФО

Я оплету тебя змеями черных кос
И убаюкаю, склонивши на колени.
Мой дом известен всем в веселой Митилене,
Ложницы устланы покрывами из роз.

Главу в грядущее мой памятник вознес.
Ты будешь славима, дитя, в пурпурной хлене,
Пока не отзвучат молитвы вожделений
И будет лирами благоухать Лесбос.

О девочка моя! цветок полуразвитый!
Я перелью в тебя мой нектар ядовитый.
Дай гиакинфы уст! ты вся — горящий снег,

И око томное улыбочиво и узко.
Я млею сладостью неутомимых нег,
Пьяна лобзанием и ароматом муска.



Вяч. ИВАНОВ



Тризна Диониса

Зимой, порою тризн вакхальных,
Когда менад безумный хор
Смятеньем воплей погребальных
Тревожит сон пустынных гор, —

На высотах, где Мельпомены
Давно умолкнул страшный глас
И меж развалин древней сцены
Алтарь вакхический угас, —

В благоговенье и печали
Возвав к тому, чей был сей дом,
Менаду новую венчали
Мы Дионисовым венцом:

Сплетались пламенные розы
С плющом, отрадой дерзких нег,
И на листьях, как чьи-то слезы,
Дрожа, сверкал алмазный снег...

Тогда пленительно-мятежной
Ты песнью огласила вдруг
Покрытый пеленою снежной
Священный Вакхов полукруг.

Ты пела, вдохновеньем оргий
И опьяняясь и пьяня,
И беспощадные восторги,
И темный гроб земного дня:

«Увейте гроздьем тирсы, чаши!
Властней богов, сильнее Судьбы,

Несите упоенья ваши!
Восстаньте — боги, не рабы!

Земных обетов и законов
Дерзните преступить порог, —
И в муке нег, и в пире стонов
Воскреснет иступленный бог!..»

Дул ветер; осыпались розы;
Склонялся скорбный кипарис...
Обнажены, роптали лозы:
«Почил великий Дионис!»

И с тризны мертвенно-вакхальной
Мы шли, туманны и грустны;
И был далек земле печальной
Возврат языческой весны. (1895)

Из «Римских сонетов»

1

Вновь, арок древних верный пилигрим,
В мой поздний час вечерним «Ave, Roma»
Приветствую, как свод родного дома,
Тебя, скитаний пристань, вечный Рим.

Мы Трою предков пламени дарим;
Дробятся оси колесниц меж грома
И фурий мирового ипподрома:
Ты, царь путей, глядишь, как мы горим.

И ты пылал и восставал из пепла,
И памятливая голубизна
Твоих небес глубоких не ослепла.

И помнит, в ласке золотого сна,
Твой вратарь кипарис, как Троя крепла,
Когда лежала Троя сожжена.

2

Держа коней строптивых под уздцы,
 Могучи пылом солнечной отваги
 И наготою олимпийской наги,
 Вперед ступили братья-близнецы.

Соратники квиритов и гонцы
 С полей победы, у Ютурнской влаги,
 Неузнаны, явились (помнят саги)
 На стогах Рима боги-пришлецы.

И в нем остались до скончины мира.
 И юношей огромных два кумира
 Не сдвинулись тысячелетия с мест.

И там стоят, где стали изначала, —
 Шести холмам, синеющим окрест,
 Светить звездой с вершины Квиринала.

5

Двустворку на хвостах клубок дельфиний
 Разверстой вынес; в ней растет Тритон,
 Трубит в улитку; но не зычный тон —
 Струя лучом пронзает воздух синий.

Средь зноя плит, зовущих облак пиний,
 Как зелен мха на демоне хитон!
 С природой схож резца старинный сон
 Стихийною причудливостью линий.

Бернини, — снова наш, — твоей игрой
 Я веселюсь, от Четырех Фонтанов
 Бредя на Пинчю памятной горой,

Где в келью Гоголя входил Иванов,
 Где Пиранези огненной иглой
 Пел Рима грусть и зодчество Титанов.
 (1918—1925)

М. А. КУЗМИН



Враждебное море

Ода

В.В.Маяковскому

Чей мертвящий, помертвелый лик
в косматых горбах из плоской вздыбившейся седины
вижу?

Горгона, Горгона,
смерти дева,
ты движенья на дне бесцельного вод жива!

Посинелый язык
из пустой глубины
лижет, лижет

(всплески — трепет, топот плеч утопленников!),
лижет слова

на столбах опрокинутого, потонувшего,
почти уже безымянного трона.

Бесформенный призрак свободы,
болотно лживый, как белоглазые люди,
ты разделяешь народы,
бормоча о небывшем чуде.

И вот,
как ристалищный конь,
ринешься взрывом вод,
взъяришься, хранишь, мечешь
мокрый огонь
на белое небо, рушась и руша,
сварливой воронкой буравя
свои же недра!

Оттуда несется глухо,
ветра глуше:
— Корабельщики-братья, взроем

хмурое брюхо,
где урчит прибой и отбой!
Разобьем замкнутый замок!
Проклятье героям,
изобретшим для мяса и самок
первый под солнцем бой!

Плачет все хмурей:
— Менелай, о Менелай!
не знать бы тебе Елены,
рыжей жены!
 (Слышишь неистовых фурий
 Неумолимо охрипший лай?)
Все равно Парис белоногий
грядущие все тревоги
вонзит тебе в сердце: плены,
деревни, что сожжены,
трупы, что в поле забыты,
юношей, что убиты, —
несчастный царь, неси
на порфирных своих плечах!

На красных мечях
раскинулась опочивальня!..
В Елене — все женщины: в ней
Леда, Даная и Пенелопа,
словно любви наковальня
в одну сковала тем пламенней и нежней.

Ждет.
Раззолотили подушку косы...
 (Братья,
 впервые)
— Париса руку чует уже у точеной выи...
 (впервые
 Азия и Европа
 встретились в этом объятьи!!)

Подымается мерно живот,
круглый, как небо!
Губы, сосцы и ногти чуть розовеют...
Прилети сейчас осы, —
в смятении взовьются: где бы
лучше найти амброзийную пищу,
которая меда достойного дать не смеет?

Входит Парис-ратоборец,
белые ноги блестят,
взгляд —
азиатские сумерки круглых, что груди, холмов.
Елена подымлет темные веки...

(Навеки
миг этот будет, как вечность, долог!)
Задернут затканый полог...

(Первая встреча! Первый бой!
Азия и Европа! Европа и Азия!

И тяжелая от мяса фантазия
медленно, как пищеварение,
грезит о вечной народов битве,
рыжая жена Менелая, тобой
уязвленная!

Какие легкие утром молитвы
сдернут призрачный сон,
и все увидят, что встреча вселенной
не ковром пестра,
не как меч остра,
а лежат, красотой утомленные,
брат и сестра,
детски обняв друг друга?)

Испуга
ненужного вечная мать,
ты научила проливать
кровь брата
на северном, плоском камне.

Ты — далека и близка мне,
ненавистная, как древняя совесть,
дикая повесть
о неистово-девственной деве!..
Дуй, ветер! Вей, рей
до пустынь безлюдных Гипербореев.
Служанка буйного гения,
жрица Дианина гнева,
вещающая дева,
ты, Ифигения,
наточила кремневый нож,
красною тряпкой отерла,
среди криков
и барабанного воя скифов
братское горло
закинула
 (Братское, братское, помни!
 Диана, ты видишь, легко мне!)
и вдруг,
как странный недуг,
мужественных душ услада
под ножом родилась
 (Гибни, отцовский дом,
 Плачьте, вдовы девы, руки ломая!
 Бесплодная роза нездешнего мая,
 безуханный, пылай, Содом!)
сквозь кровь,
чрез века незабытая
любовь
Ореста и его Пилада!
Море, морево, мать,
сама себя жрущая,
что от заемного блеска месяца
маткой больною бесится,
полно тебе терзать
бедных детей,
бесполезность рваных сетей

и сплетенье бездонной рвани
называя геройством!
Воинственной девы безличье,
зовущее
к призрачной брани...
но кровь настоящая
льется в пустое геройство!
Геройство!
А стоны-то?
А вопли-то?
Проклято, проклято!
Точило холодное жмет
живой виноград,
жница бесцельная жнет
за рядом ряд.
И побледневший от жатвы ущербный серп
валится
в бездну, которую безумный Ксеркс
велел бичами высечь
(цепи — плохая подпруга)
и увидя которую десять тысяч
оборванных греков, обнимая друг друга,
крича, заплакали: «*θαλασσα*»*.
(1918)

* Море (*греч.*).



В. Ф. ХОДАСЕВИЧ



Вакх

Как волшебник прихожу я
Сквозь весеннюю грозу.
Благосклонно приношу я
Вам азийскую лозу.

Ветку чудную привейте,
А когда настанет срок,
В чаши чистые налейте
Мой животворящий сок.

Лейте женам, пейте сами,
Лейте девам молодым.
Сам я буду между вами
С золотым жезлом моим.

Подскажу я песни хору,
В светлом буйстве закружу,
Отуманенному взору
Дивно всё преображу.

И дана вам будет сила
Знать, что скрыто от очей,
И ни старость, ни могила
Не смутят моих детей.

Ни змея вас не ужалит,
Ни печаль — покуда хмель
Всех счастливых не повалит
На зеленую постель.

Я же — прочь, походкой резвой,
В розовеющий туман,
Сколько бы ни выпил — трезвый,
Лишь самим собою пьян.

(8 ноября 1921)

Н. С. ГУМИЛЕВ



Ахилл и Одиссей

ОДИССЕЙ

Брат мой, я вижу глаза твои тусклые,
Вместо доспехов меха леопарда
С негой обвили могучие мускулы,
Чувствую запах не крови, а нарда.

Сладкими винами кубок твой полнится,
Тщетно вождя ожидают в отряде,
И завивает, как деве, невольница
Черных кудрей твоих длинные пряди.

Ты отдыхаешь под светлыми кущами,
Сердце безгневно и взор твой лилеен,
В час, когда дебри покрыты бегущими,
Поле — телами убитых ахейн.

Каждое утро страдания новые...
Вот, я раскрыл пред тобою одежды.
Видишь, как кровь убегает багровая, —
Это не кровь, это наши надежды.

АХИЛЛ

Брось, Одиссей, это стоны притворные,
Красная кровь вас с землей не разлучит,
А у меня она страшная, черная,
В сердце скопилась, и давит, и мучит.

(1907)

Воин Агамемнона

Смутную душу мою тяготит
Станный и страшный вопрос:
Можно ли жить, если умер Атрид,
Умер на ложе из роз?

Все, что нам снилось всегда и везде,
Наше желанье и страх,
Все отражалось, как в чистой воде,
В этих спокойных очах.

В мышцах жила несказанная мощь,
Нега — в изгибе колен,
Был он прекрасен, как облако. — вождь
Золотоносных Микен.

Что я? Обломок старинных обид,
Дротик, упавший в траву.
Умер водитель народов, Атрид, —
Я же, ничтожный, живу.

Манит прозрачность глубоких озер,
Смотрит с укором заря.
Тягостен, тягостен этот позор, —
Жить, потерявши царя!

(1909)



А. А. АХМАТОВА



Против воли я твой, царица,
берег покинул.

«Энеида», Песнь 6

Ромео не было, Эней, конечно, был.

А.Ахматова

Не пугайся, — я еще похожей
Нас теперь изобразить могу.
Призрак ты — иль человек прохожий,
Тень твою зачем-то берегу.

Был недолго ты моим Энеем, —
Я тогда отделилась костром.
Друг о друге мы молчать умеем.
И забыл ты мой проклятый дом.

Ты забыл те, в ужасе и в муке,
Сквозь огонь протянутые руки
И надежды окаянной весть.

Ты не знаешь, что тебе простили...
Создан Рим, плывут стада флотилий,
И победу славословит лесть.

(2 августа 1962)

Античная страничка

I. СМЕРТЬ СОФОКЛА

Тогда цари понял, что умер Софокл.

Легенда

На дом Софокла в ночь слетел с небес орел,
И мрачно хор цикад вдруг зазвенел из сада.
А в этот час уже в бессмертье гений шел,
Минуя вражий стан у стен родного града.
Так вот когда царю приснился странный сон:
Сам Дионис ему снять повелел осаду,
Чтоб шумом не мешать обряду похорон
И дать афинянам почтить его отраду.

(1958—1961)

II. АЛЕКСАНДР У ФИВ

Наверно, страшен был и грозен юный царь,
Когда он произнес: «Ты уничтожишь Фивы».
И старый вождь узрел тот город горделивый,
Каким он знал его еще когда-то встарь.
Всё, всё предать огню! И царь перечислял
Как будто для него уже иссякла Лета,
И башни, и врата, и храмы — чудо света,
Но вдруг задумался и, просветлев, сказал:
«Ты только присмотри, чтоб цел был Дом Поэта».

(1961)



М. И. ЦВЕТАЕВА



Сивилла

1

Сивилла: выжжена, сивилла: ствол.
Все птицы вымерли, но бог вошел.

Сивилла: выпита, сивилла: сушь.
Все жилы высохли: ревностен муж!

Сивилла: выбыла, сивилла: зев
Доли и гибели! — Древо меж дев.

Державным деревом в лесу нагом —
Сначала деревом шумел огонь.

Потом, под веками — вразбег, врасплох,
Сухими реками взметнулся бог.

И вдруг, отчаявшись искать извне,
Сердцем и голосом упав: во мне!

Сивилла: вещая! Сивилла: свод!
Так благовещенье свершилось в тот

Час нестареющий, так в седость трав
Бренная девственность, пещерой став

Дивному голосу...

— так в звездный вихрь

Сивилла: выбывшая из живых.

(5 августа 1922)

Федра

2

ПОСЛАНИЕ

Ипполиту от Матери — Федры — Царицы — весть.
Прихотливому мальчику, чья красота, как воск
От державного Феба, от Федры бежит... Итак,
Ипполиту от Федры: стенание нежных уст.

Утоли мою душу! (Нельзя, не коснувшись уст,
Утолить нашу душу!) Нельзя, припадая к устам,
Не припасть и к Психее, порхающей гостье уст...
Утоли мою душу: итак, утоли уста.

Ипполит, я устала... Блудницам и жрицам — стыд!
Не простое бесстыдство к тебе вопиет! Просты
Только речи и руки... За трепетом уст и рук
Есть великая тайна, молчанье на ней как перст.

О, прости меня, девственник! отрок! наездник! Нег
Ненавистник! Не похоть! Не женского лона — блажь!
То она — обольстительница! То Психеи лесть
Ипполитовы лепеты слушать у самых уст.

«Устыдись!» — Но ведь поздно! Ведь это последний всплеск!
Понесли мои кони! С отвесного гребня — в прах —
Я наездница *тоже!* Итак, с высоты грудей,
С рокового двухолмия — в пропасть твоей груди!

(Не своей ли?!) сумей же! Смелей же! Нежней же! Чем
В вощаную дощечку — не смуглого ль сердца воск?! —
Ученическим стилосом знаки врезать... О, пусть
Ипполитову тайну устами прочтет твоя

Ненасытная Федра...

(11 марта 1923)

Эвридика — Орфею

Для тех, отженивших последние клочья
Покрова (ни уст, ни ланит!..),
О, не превышение ли полномочий
Орфей, нисходящий в Аид?

Для тех, отрешивших последние звенья
Земного... На ложе из лож
Сложившим великую ложь лицемерья,
Внутрь зрящим — свидание нож.

Уплочено же — всеми розами крови
За этот просторный покрой
Бессмертья...
До самых летеиских верховий
Любивший — мне нужен покой

Беспамятности... Ибо в призрачном доме
Сем — призрак *ты*, сущий, а явь —
Я, мертвая... Что же скажу тебе, кроме:
«Ты это забудь и оставь!»

Ведь не растревожишь же! Не повлекуся!
Ни рук ведь! Ни уст, чтоб припасть
Устами! — С бессмертья змеиным укусом
Кончается женская страсть.

Уплочено же — вспомяни мои крики! —
За этот последний простор.
Не надо Орфею сходить к Эвридике
И братьям тревожить сестер.

(23 марта 1923)



О. Э. МАНДЕЛЬШТАМ



Silentium

Она еще не родилась,
Она и музыка и слово,
И потому всего живого
Ненарушаемая связь.

Спокойно дышат моря груди,
Но, как безумный, светел день,
И пены бледная сирень
В черно-лазорево́м сосуде.

Да обретут мои уста
Первоначальную немоту,
Как кристаллическую ноту,
Что от рождения чиста.

Останься пеной, Афродита,
И, слово, в музыку вернись,
И, сердце, сердца устыдись,
С первоосновой мира слито!
(1910)

* * *

Бессонница. Гомер. Тугие паруса.
Я список кораблей прочел до середины:
Сей длинный выводок, сей поезд журавлиный,
Что над Элладю когда-то поднялся.

Как журавлиный клин в чужие рубежи —
На головах царей божественная пена —
Куда плывете вы? Когда бы не Елена,
Что Троя вам одна, ахейские мужи?

И море, и Гомер — все движется любовью.
Кого же слушать мне? И вот Гомер молчит,
И море Черное, витийствуя, шумит
И с тяжким грохотом подходит к изголовью.
(1915)

* * *

С веселым ржанием пасутся табуны,
И римской ржавчиной окрасилась долина;
Сухое золото классической весны
Уносит времени прозрачная стремнина.

Топча по осени дубовые листья,
Что густо стелются пустынною тропинкой,
Я вспомню цезаря прекрасные черты —
Сей профиль женственный с коварною горбинкой!

Здесь, Капитолия и Форума вдали,
Средь увядания спокойного природы,
Я слышу Августа и на краю земли
Державным яблоком катящиеся годы.

Да будет в старости печаль моя светла:
Я в Риме родился, и он ко мне вернулся;
Мне осень добрая волчицею была,
И — месяц цезарей — мне август улыбнулся.
(1915)

* * *

Золотистого меда струя из бутылки текла
Так тягуче и долго, что молвить хозяйка успела:
— Здесь, в печальной Тавриде, куда нас судьба занесла,
Мы совсем не скучаем, — и через плечо поглядела.

Всюду Бахуса службы, как будто на свете одни
Сторожа и собаки. Идешь — никого не заметишь.
Как тяжелые бочки, спокойные катятся дни:
Далеко в шалаше голоса — не поймешь, не ответишь.

После чаю мы вышли в огромный коричневый сад,
Как ресницы, на окнах опущены темные шторы.
Мимо белых колонн мы пошли посмотреть виноград,
Где воздушным стеклом обливаются сонные горы.

Я сказал: виноград, как старинная битва, живет,
Где курчавые всадники бьются в кудрявом порядке;
В каменистой Тавриде наука Эллады — и вот
Золотых десятин благородные, ржавые грядки.

Ну а в комнате белой — как прялка стоит тишина,
Пахнет укусом, краской и свежим вином из подвала,
Помнишь, в греческом доме: любимая всеми жена,
Не Елена — другая — как долго она вышивала?

Золотое руно, где же ты, золотое руно?
Всю дорогу шумели морские тяжелые волны,
И, покинув корабль, натрудивший в морях полотно,
Одиссей возвратился, пространством и временем полный.
(1917)

Tristia

Я изучил науку расставанья
В простоволосых жалобах ночных —
Жуют волны, и длится ожиданье,
Последний час вигилий городских,
И чту обряд той петушиной ночи,
Когда, подняв дорожной скорби груз,
Глядели вдаль заплаканные очи,
И женский плач мешался с пеньем муз.

Кто может знать при слове «расставанье»,
Какая нам разлука предстоит?
Что нам сулит петушье восклицанье,
Когда огонь в акрополе горит?
И на заре какой-то новой жизни,
Когда в сених лениво вол жуёт,
Зачем петух, глашатай новой жизни,
На городской стене крылами бьёт?

И я люблю обыкновенье пряжи:
Снует челнок, веретено жужжит.
Смотри, навстречу, словно пух лебяжий,
Уже босая Деция летит!
О, нашей жизни скудная основа,
Куда как беден радости язык!
Все было встарь, все повторится снова,
И сладок нам лишь узнаванья миг.

Да будет так: прозрачная фигурка
На чистом блюде глиняном лежит,
Как беличья распластанная шкурка;
Склоняясь над воском, девушка глядит.
Не нам гадать о греческом Эребе,
Для женщин воск — что для мужчины медь.
Нам только в битвах выпадает жребий,
А им дано гадая умереть. (1918)

Черепаха

На каменных отрогах Пиэрии
Водили музы первый хоровод,
Чтобы, как пчелы, лирики слепые
Нам подарили ионийский мед.
И холодком повеяло высоким
От выпукло-девического лба,
Чтобы раскрылись правнукам далеким
Архипелага нежные гроба.

Бежит весна топтать дуга Эллады,
Обула Сафо пестрый сапожок,
И молоточками куют цикады,
Как в песенке поется, перстенок.
Высокий дом построил плотник дюжий,
На свадьбу всех передушили кур,
И растянул сапожник неуклюжий
На башмаки все пять воловьих шкур.

Нерасторопна черепаха-лира,
Едва-едва беспалая ползет,
Лежит себе на солнышке Эпира,
Тихонько грея золотой живот.
Ну, кто ее такую приласкает,
Кто спящую ее перевернет?
Она во сне Терпандра ожидает,
Сухих перстов предчувствуя налет.

Поит дубы холодная криница,
Простоволосая шумит трава,
На радость осам пахнет медуница.
О, где же вы, святые острова,
Где не едят надломленного хлеба,
Где только мед, вино и молоко,
Скрипучий труд не омрачает неба
И колесо вращается легко? (1919)

* * *

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

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

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

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

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

Последней звезды безболезненно гаснет укол,
И серую ласточкой утро в окно постучится,
И медленный день, как в соломе проснувшийся вол,
На стогнах шершавых от долгого сна шевелится.

(1920)

* * *

С розовой пеной усталости у мягких губ
Яростно волны зеленые роет бык,
Фыркает, гребли не любит, женолюб,
Ноша хребту непривычна, и труд велик.

Изредка выскочит дельфина колесо
Да повстречается морской колючий еж,
Нежные руки Европы, берите всё,
Где ты для выи желанней ярмо найдешь?

Горько внимает Европа могучий плеск,
Тучное море кругом закипает в ключ,
Видно, страшит ее волн маслянистый блеск
И соскользнуть бы хотелось с шершавых круч.

О, сколько раз ей милее уключин скрип,
Лоном широкая палуба, гурт овец
И за высокой кормою мельканье рыб —
С нею безвесельный дальше плывет гребец!
(1922)



Арс. ТАРКОВСКИЙ



Эсхил

В обнимку с молодостью, второпях,
Чурался я отцовского наследия
И не приметил, как в моих стихах
Свила гнездо Эсхилова трагедия.

Почти касаясь клюва и когтей,
Обманутый тысячелетней сказкою,
С огнем и я играл, как Прометей,
Пока не рухнул на́ гору кавказскую.

Гонца богов, мальчишку, холуя,
На крылышках снующего над сценою,
— Смотри, — молю, — вот кровь и кость моя,
Иди возьми что хочешь, хоть вселенную!

Никто из хора не спасет меня,
Не крикнет:

«Смилуйся или добей его!».

И каждый стих, звучащий дольше дня,
Живет все той же казнью Прометеевой.

(1959)

А. КУШНЕР



Сон

В палатке я лежал военной,
До слуха долетал троянской битвы шум.
Но моря милый гул и шорох белопенный
Весь день внушали мне: напрасно ты угрюм.

Поблизости росли лиловые цветочки,
Которым я не знал названья; меж камней
То ящериц узорные цепочки
Сверкали, то жучок мерцал, как скарабей.

И мать являлась мне, как облачко из моря.
Садилась близ меня, стараясь притушить
Прохладною рукой тоску во мне и горе.
Жемчужная на ней дымилась нить.

Напрасен звон мечей: я больше не воюю.
Меня не убедить ни другу, ни льстецу:
Я в сторону смотрю другую,
И пасмурная тень гуляет по лицу.

Триеры грубый киль в песок прибрежный вдавлен —
Я б с радостью отплыл на этом корабле!
Еще подумал я, что счастлив, что оставлен,
Что жить так больно на земле.

Не помню, как заснул, и сколько спал — мгновенье
Иль век? — когда сорвал с постели телефон.
А в трубке треск, и скрип, и шорох, и шипенье,
И чей-то крик: «Патрокл сражен!»

Когда сражен? Зачем? Нет жизни без Патрокла!
Прости, сейчас проснусь. Еще раз повтори.
И накренился мир, и вдруг щека намокла,
И что-то рухнуло внутри. (1980)

И. БРОДСКИЙ



Сонет

Великий Гектор стрелами убит.
Его душа плывет по темным водам,
шуршат кусты и гаснут облака,
вдали невнятно плачет Андромаха.

Теперь печальным вечером Аякс
бредет в ручье прозрачном по колено,
а жизнь бежит из глаз его раскрытых
за Гектором, а теплая вода
уже по грудь, но мрак переполняет
бездонный взгляд сквозь волны и кустарник,
потом вода опять ему по пояс,
тяжелый меч, подхваченный потоком,
плывет вперед
и увлекает за собой Аякса.

(1962)

Дидона и Эней

Великий человек смотрел в окно,
а для нее весь мир кончался краем
его широкой греческой туники,
обильем складок походившей на
остановившееся море.

Он же
смотрел в окно, и взор его сейчас
был так далек от этих мест, что губы
застыли, точно раковина, где
таится гул, и горизонт в бокале
был неподвижен.

А ее любовь
была лишь рыбой — может, и способной
пуститься в море вслед за кораблем
и, рассекая волны гибким телом,
возможно, обогнать его... но он —
он мысленно уже ступил на сушу.
И море обернулось морем слез.
Но, как известно, именно в минуту
отчаянья и начинает дуть
попутный ветер. И великий муж
покинул Карфаген.

Она стояла
перед костром, который разожгли
под городской стеной ее солдаты,
и видела, как в мареве его,
дрожавшем между пламенем и дымом,
беззвучно распадался Карфаген

задолго до пророчества Катона.

(1969)

Письма римскому другу
(Из Марциала)

*

Нынче ветрено и волны с перехлестом.
Скоро осень, все изменится в округе.
Смена красок этих трогательней, Постум,
чем наряда перемена у подруги.

Дева тешит до известного предела —
дальше локтя не пойдешь или колена.
Сколь же радостней прекрасное вне тела:
ни объятье невозможно, ни измена!

*

Посылаю тебе, Постум, эти книги.
Что в столице? Мягко стелют? Спать не жестко?
Как там Цезарь? Чем он занят? Все интриги?
Все интриги, вероятно, да обжорство.

Я сижу в своем саду, горит светильник.
Ни подруги, ни прислуги, ни знакомых.
Вместо слабых мира этого и сильных —
лишь согласное гуденье насекомых.

*

Здесь лежит купец из Азии. Толковым
был купцом он — деловит, но незаметен.
Умер быстро — лихорадка. По торговым
он делам сюда приплыл, а не за этим.

Рядом с ним — легионер, под грубым кварцем.
Он в сражениях Империю прославил.
Столько раз могли убить! а умер старцем.
Даже здесь не существует, Постум, правил.

*

Пусть и вправду, Постум, курица не птица,
но с куриными мозгамихватишь горя.
Если выпало в Империи родиться,
лучше жить в глухой провинции, у моря.

И от Цезаря далеко, и от вьюги.
Лебезить не нужно, трусить, торопиться.
Говоришь, что все наместники — ворюги?
Но ворюга мне милей, чем кровопийца.

*

Этот ливень переждать с тобой, гетера,
я согласен, но давай-ка без торговли:
брать сестерций с покрывающего тела
все равно, что drankу требовать у кровли.

Протекаю, говоришь? Но где же лужа?
Чтобы лужу оставлял я, не бывало.
Вот найдешь себе какого-нибудь мужа,
он и будет протекать на покрывало.

*

Вот и прожили мы больше половины.
Как сказал мне старый раб перед таверной:
«Мы, оглядываясь, видим лишь руины».
Взгляд, конечно, очень варварский, но верный.

Был в горах. Сейчас вожусь с большим букетом.
Разыщу большой кувшин, воды налью им...
Как там в Ливии, мой Постум, — или где там?
Неужели до сих пор еще воюем?

*

Помнишь, Постум, у наместника сестрица?
Худошавая, но с полными ногами.
Ты с ней спал еще... Недавно стала жрица.
Жрица, Постум, и общается с богами.

Приезжай, попьем вина, закусим хлебом.
Или сливами. Расскажешь мне известья.
Постелю тебе в саду под чистым небом
и скажу, как называются созвездья.

*

Скоро, Постум, друг твой, любящий сложенье,
долг свой давний вычитанию заплатит.
Забери из-под подушки сбереженья,
там немного, но на похороны хватит.

Поезжай на вороной своей кобыле
в дом гетер под городскую нашу стену.
Дай им цену, за которую любили,
чтоб за ту же и оплакивали цену.

*

Зелень лавра, доходящая до дрожи.
Дверь распахнутая, пыльное оконце.
Стул покинутый, оставленное ложе.
Ткань, впитавшая полуденное солнце.

Понт шумит за черной изгородью пиний.
Чье-то судно с ветром борется у мыса.
На разохшейся скамейке — Старший Плиний.
Дрозд щебечет в шевелюре кипариса.
(1972)

Одиссей Телемаку

Мой Телемак,
Троянская война
окончена. Кто победил — не помню.
Должно быть, греки: столько мертвецов
вне дома бросить могут только греки...
И все-таки ведущая домой
дорога оказалась слишком длинной,
как будто Посейдон, пока мы там
теряли время, растянул пространство.
Мне неизвестно, где я нахожусь,
что предо мной. Какой-то грязный остров,
кусты, постройки, хрюканье свиней,
заросший сад, какая-то царица,
трава да камни... Милый Телемак,
все острова похожи друг на друга,
когда так долго странствуешь; и мозг
уже сбивается, считая волны,
глаз, засоренный горизонтом, плачет,
и водяное мясо застит слух.
Не помню я, чем кончилась война,
и сколько лет тебе сейчас, не помню.

Расти большой, мой Телемак, расти.
Лишь боги знают, свидимся ли снова.
Ты и сейчас уже не тот младенец,
перед которым я сдержал быков.
Когда б не Паламед, мы жили вместе.
Но может быть, и прав он: без меня
ты от страстей Эдиповых избавлен,
и сны твои, мой Телемак, безгрешны.
(1972)

Каппадокия

Сто сорок тысяч воинов Понтийского Митридата
— лучники, конница, копьа, шлемы, мечи, щиты —
Вступают в чужую страну по имени Каппадокия.
Армия растянулась. Всадники мрачно
поглядывают по сторонам. Стыдясь своей нищеты,
пространство с каждым их шагом чувствует,
как далекое
превращается в близкое. Особенно — горы, чьи
вершины, устав в равной степени от багрянца
зари, лиловости сумерек, облачной толчеи,
приобретают — от зоркости чужестранца —
в резкости, если не в четкости. Армия издалека
выглядит как извивающаяся река,
чей исток норовит не отставать от устья,
которое тоже все время оглядывается на исток.
В местности, по мере движения армии на восток,
отражаясь, как в русле, из бурого захолюстья

преображается временно в гордый бесстрастный задник
истории. Шарканье многих ног,
ругань, звяканье сбури, поножей о клинок,
гомон, заросли копий. Внезапно дозорный всадник
замирает как вкопанный: действительность или блажь?
Вдали, поперек плато, заменив пейзаж,
стоят легионы Суллы. Сулла, забыв про Мария,
привел сюда легионы, чтоб объяснить, кому
принадлежит — вопреки клейму
зимней луны — Каппадокия. Остановившись, армия
выстраивается для сраженья. Каменное плато
в последний раз выглядит местом, где никогда никто
не умирал. Дым костра, взрывы смеха; пенье:

«Лиса в капкане».

Царь Митридат, лежа на плоском камне,
видит во сне неизбежное: голое тело, грудь,
лядвие, смуглые бедра, колечки ворса.

То же самое видит все остальное войско
плюс легионы Суллы. Что есть отнюдь
не отсутствие выбора, но эффект полнолуния. В Азии
пространство, как правило, прячется от себя
и от упреков в однообразии
в завоевателя, в головы, серебра
то доспехи, то бороду. Залитое луной,
войско уже не река, гордящаяся длиной,
но обширное озеро, чья глубина есть именно
то, что нужно пространству, живущему взаперти,
ибо пропорциональна пройденному пути.
Вот отчего то парфяне, то, реже, римляне,
то и те и другие забредают порой сюда,
в Каппадокию. Армии суть вода,
без которой ни это плато, ни, допустим, горы
не знали бы, как они выглядят в профиль; тем паче,
в три

четверти. Два спящих озера с плавающим внутри
телом блестят в темноте как победа флоры
над фауной, чтоб наутро слиться
в ложбине в общее зеркало, где уместится вся
Каппадокия — небо, земля, овца,
юркие ящерицы — но где лица
пропадают из виду. Только, поди, орлу,
парящему в темноте, привыкшей к его крылу,
ведомо будущее. Глядя вниз с равнодушьем
птицы — поскольку птица, в отличие от царя,
от человека вообще, повторима — орел, паря
в настоящем, невольно парит в грядущем
и, естественно, в прошлом, в истории: в допоздна
затянувшемся действии. Ибо она, конечно,
суть трение временного о нечто
постоянное. Спички о серу, сна

о действительность, войска о местность. В Азии
быстро светает. Что-то щебечет. Дрожь
пробегают по телу, когда встаешь,

заряжая зябкостью долговязые,
упрямо жмущиеся к земле
тени. В молочной рассветной мгле
слышится ржание, кашель, обрывки фраз.
И увиденное полумиллионом глаз
солнце приводит в движенье копыта, мослы, квадриги,
всадников, лучников, ратников. И войска
идут друг на друга, как за строкой строка
захлопывающейся посередине книги
либо — точнее! — как два зеркала, как два щита,
как два

лица, два слагаемых, вместо суммы
порождающих разность и вычитанье Суллы
из Каппадокии. Чья трава,

себя не выдавшая отродясь,
больше всех выигрывает от звона,
лызга, грохота, воплей и проч., глядясь
в осколки разбитого вдребезги легиона
и упавших понтийцев. Размахивая мечом,
царь Митридат, не думая ни о чем,
едет верхом среди хаоса, копий, гама.
Битва выглядит издали как слитное «О-го-го»,
верней, как от зрелища своего
двойника взбесившаяся амальгама.
И с каждым падающим в строю
местность, подобно тупящемуся острию,
теряет свою отчетливость, резкость. И на востоке и
на юге опять воцаряются расплывчатость, силуэт;
это уносят с собою павшие на тот свет
черты завоеванной Каппадокии.

(1991)

Итака

Воротиться сюда через двадцать лет.
Отыскать в песке босиком свой след.
И поднимет барбос лай на весь причал
не признаться, что рад, а что одичал.

Хочешь, скинь с себя пропотевший хлам;
но прислуга мертва опознать твой шрам.
А одну, что тебя, говорят, ждала,
не найти нигде, ибо всем дала.

Твой пацан подрос; он и сам матрос,
и глядит на тебя, точно ты — отброс.
И язык, на котором вокруг орут,
разбирать, похоже, напрасный труд.

То ли остров не тот, то ли впрямь, залив
синевой зрачок, стал твой глаз брезглив:
от куска земли горизонт волна
не забудет, видать, набегая на.

(1993)

Подражание Горацию

Лети по воле волн, кораблик.
Твой парус похож на помятый рублик.
Из трюма доносится визг республик.
Скрипят борта.

Трещит обшивка по швам на ребрах.
Кормщик болтает о хищных рыбах.
Пища даже у самых храбрых
валится изо рта.

Лети, кораблик, не бойся бури.
Неистовей, но бесцельней пули,

она и сама не знает, в ту ли
сторону ей

кинуться, или в эту. Или
в третью. Их вообще четыре.
Ты в этом смысле почти в квартире;
владелец — Гиперборей.

Лети, кораблик! не бойся острых
скал. Так открывают остров,
где после белеют кресты матросов,
где, век спустя,

письма, обвязанные тесемкой,
вам продает, изумляя синькой
взора, прижитое с туземкой
ласковое дитя.

Не верь, дружок, путеводным звездам,
схожим вообще с офицерским съездом.
Тебе привязанность к праздным безднам
скорей вредна.

Верь только подлинно постоянной
демократии волн с еенной
на губах возникающей в спорах пеной
и чувством дна.

Одни плывут вдаль проглотить обиду.
Другие — чтоб насолить Эвклиду.
Третьи — просто пропасть из виду.
Им по пути.

Но ты, кораблик, чей кормщик Боря,
Не отличай горизонт от горя.
Лети по волнам стать частью моря,
лети, лети. (1993)

Храм Мельпомены

Поднимается занавес: на сцене, увы, дуэль.
На секунданте — коричневая шинель.
И кто-то падает в снег, говоря «Ужель».
Но никто не попадает в цель.

Она сидит у окна, завернувшись в шаль.
Пока существует взгляд, существует даль.
Всю комнату заполонил рояль.
Входит доктор и говорит: «Как жаль...».

Метель за окном похожа на вермишель.
Холодно, и задувает в щель.
Неподвижное тело. Неприбранная постель.
Она трясет его за плечи с криком: «Мишель! Мишель,

проснитесь! Прошло двести лет! Не столь
важно даже, что двести! Важно, что ваша роль
сыграна! Костюмы изгрызла моль!»
Мишель улыбается и, преодолевая боль,

рукою делает к публике, как бы прося взаймы:
«Если бы не театр, никто бы не знал, что мы
существовали! И наоборот!». Из тьмы
зала в ответ раздаётся сдержанное «хмы-хмы».

(1994)



О. СЕДАКОВА



Лицинию

Помнишь, апрель наступал? а вот уж в его середине,
как в морском путешествии — ветра свист и вещие рощи.
Но как мне хочется жить! Это просто нелепо, Лициний,
словно пробку топить в океане погибели общей.

На корабле государства мы едем сдыхать от позора.
Ибо кому же охота железо лизать на морозе?
Ибо не небо — земля, ибо и завтра — не скоро,
а сегодня шумит. А сегодня — как старец Тиресий.

Старый образ бабочки и свечи принесу я из трюма:
нужно мне поглядеть сильной смерти крылья и корни.
Там и пойдет океан причитать, как слепец, сочиняющий
думу
перед жадным народом, который его не накормит.

О океан-мотылек! кто сложил, кто раскрыл
твои крылья? кто ложками линий
вычерпал сердце мое так, что там ничего не осталось?
Вот как живет океан. Кто живет, расскажи мне,
Лициний,
в золотой середине свечи, чтоб она и в конце улыбалась?
<1979—1983>

ИЗ ЦИКЛА «МЕТАМОРФОЗЫ»

Три богини

По стране давнопрошедшей
ходит память и не знает,
кем назваться, как виниться
и в какую дверь стучать...

Спит ребенок в колыбели
пестрой, ивовой, плетеной,
и не спит его отец.
Говорит он: «Слушай, Хлоя,
снится мне или не снится?
Трех сиделок неизвестных
вижу я над колыбелью,
вижу ясно, как тебя».

И одна глядит открыто,
и глаза ее светлее,
чем бесценное оружие.
У другой живая влага
между веками: такая
в роднике, в овраге тайном,
где, судьбы своей не зная,
пьет подслеженный олень.

Третья глаз не поднимает,
непокрытая, как роза.
Сердце, сердце, что с тобой?
Сердце, или ты забыло,
как тебя в загробный погреб
уводили, и в слезах
ты твердило: если снова
позовут меня родиться,
я возьму судьбу другую.
Пусть она пройдет в работах
и в пастушеской одежде.
Пусть уйдет она без боли,
как улыбка с губ уходит...

Для чего же ты велишь,
чтоб ребенок засмеялся
и нашел глазами третью
и слова проговорил:
Я тебе хочу служить,
золотая Афродита!

(1975)

Актеон

Когда, раздвигая языческий лес,
охотница выйдет на воздух открытый,
и тени сбегают, как влага с небес,
и время шуршит под подошвой разутой,
спроси, как душа ее в своре неслась,
как кровью влюбленной земля напилась.

Светлее, чем камень со дна родника,
поднимет глаза уберегшейся лани,
и запах черемухи и ивняка
раскроется в ясной ладони румяной:
Я помнить не помню и знать не могу,
кто смерть с обладаньем связал на бегу.

Пускай времена нагоняют тебя
и ревность кипит, как охотничья свора,
затем, что, копьё для броска отведя,
ты с жертвой таким обменяешься взором,
что кровь ее смоешь, с водою шутя,
как будто умоешь чужое дитя.
(1975)

Филемон и Бавкида

Любовь молодая глядит из ветвей,
как сердце ее умоляет: добей!

А старая ходит с целебной травой.
Сосед ее знает, и путник чужой

глядит, как душиста ее нищета:
и дом без ребенка, и двор без скота.

Его за деревню выводят с утра
вдовец и вдовица, отец и сестра.

И он говорит, обернувшись на дом:
Не нужно прощаться! мы вместе пойдем.

И вот они видят, ступая легко,
как жизни не жалко, как жизнь далеко:

в притертой коробке, в зашитом мешке,
в наперстке, в иголке, в игольном ушке.
(1975)

Четвертая эклога

Нет имени на языке моем.
Нет имени, закрытого, как сердце,
как сердцевина сердца: тайный дом,
где мог бы ты вздохнуть и обогреться.
Бездомен ты на языке моем.

Нет имени, нет полного тобой
зрачка и темноты, ее глубоких
любимых складок, сложенных мольбой,
где нас увидят в освещенных окнах,
где мы, не видя, встанем над тобой.

И встанем молча, с головы до пят
в цветном огне: волшебное рождение
затеplено среди живых оград.
Глубокий лес расправлен, словно сад,
распряmlены глядящие растенья,
весь свет рассеянный, весь воздух зренья —
к давлньне завезенный виноград.

Глубокий лес расправлен, словно сад.
И мы стоим, и нас, как сон, глядят.

Не положив, не выронив из рук
тяжелые дары, рыдает эхо:

пути ведут на запад и на юг;
спеша, как струйка из худого меха.

И утро встало, как ответный звук:
— Друг Августа и будущего друг,
последний гость последних именин,
гляди, поэт: ты больше, чем один.

И, отрясая стихотворный прах,
встал беженец с младенцем на руках.
(1976)

Первая легенда

Святой Юлиан на охоте

Как олень обернулся к нему с человеческой речью,
кровь сказала: прощай! я не знаю, как круг завершить
в этом теле жестоком. И сердце ответило: легче
мне землей надышаться. Но Боже, как хочется жить!

Это жизнь, это страх, насеченный огнем на скрижали,
растворяет листву, и я слышу вверх над собой:
я слабейшая ткань, на которой сердца испытали.
Я слабейшая ткань, заживленная болью живой.
(1975)

К читателю

И как розе озябшей и прежней,
Феокритовой розе родной,
улыбнись терпеливой надежде,
обернувшейся вместе со мной.
(1976)

В. ШИХОВ



Итака

*Ты поживи, порадуйся на свете,
потом приходи ко мне.*

И.Бунин «Холодная осень»

Теперь здесь нищета, и корпия, и жалость,
И кошма слегших трав, и листьев перегной.
И что-то детское в душе моей разжалось
И сбило с ног большой нахлынувшей волной.

И лижет мне лицо, как верная собака,
И скудный воздух, и холодных окон хор.
И я не узнаю тебя, моя Итака,
Укутанный сфумато старый двор.

Пусть обижается и обижает влага,
И темный далеко доносится поток,
И погружается развернутого флага
Полотнище в сырой насыщенный песок,

В котором черепки и пифосов, и амфор.
И времени черты, и бога стертый лик,
И смерть приивший так, как только триумфатор,
Железный легион солдатиков моих.

Мы победили в той войне, и я в ответе
Назвать по именам всех тех, кто был в роду,
Пока еще живу и радуюсь на свете.
Но скоро уж приду, но скоро уж приду.

(2005)

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Предисловие</i>	3
ОБРАЗ АНТИЧНОСТИ В ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЕ	5
«Чувство истории» — <i>Т.-С.Элиот</i> (5). «Благородная простота и спокойное величие» — <i>И.-И.Винкельман</i> (8). «Нет прекрасной поверхности без ужасной глубины» — <i>Ф.Ницше</i> (20). «Замечательное учение об античности» — <i>А.Ф.Лосев</i> (29). «Нищие глазами русского интеллигента» — <i>С.С.Аверинцев</i> (37)	
Список рекомендуемой литературы	40
МИФ В СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ	
(опыт интерпретации)	43
<i>Н.Г.Медведева</i> . Античная традиция в поэзии Ольги Седаковой («Из цикла "Метаморфозы"») (43)	
«ПРИПОМНИМ, ПЕРЕЧТЕМ, ПОЛЮБИМ, ПОТОЛКUEM...»	
<i>М.В.Ломоносов</i> «Я знак бессмертия себе воздвигнул...»	58
<i>Г.Р.Державин</i> . Памятник	59
<i>К.Н.Батюшков</i> . Вакханка	60
<i>А.С.Пушкин</i>	61
Батюшкову (61). Нереида (62). Прозерпина (62). Вакхическая песня (63). «В роще карийской, любезной ловцам, таится пещера...» (64). «Рифма, звучная подруга...» (64). «Кто на снегах возрастил Феокритовы нежные розы?» (65). Труд (66). Царскосельская статуя (66). Рифма (66). Отрок (66). «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» (67)	
<i>А.А.Фет</i>	68
Греция (68). Диана (68). Геро и Леандр (69). Диана, Эндимион и сатир (70). Сон и Смерть (71)	
<i>Ф.И.Тютчев</i>	72
Весенняя гроза (72). «Кончен пир, умолкли хоры...» (73)	
<i>А.Н.Майков</i>	74
Эхо и Молчание (74). «Муза, богиня Олимпа, вручила две звучные флейты...» (75)	

И. А. Бунин. Морфей	76
Д. С. Мережковский	77
Пантеон (77). Будущий Рим (78)	
В. Я. Брюсов	79
Памятник (79). Амалтея (80). Нить Ариадны (81). Тезей Ариадне (82). Орфей и аргонавты (83). Лик Медузы (84). Клитемнестра (85). К Деметре (86). «Мощь разума распространялась в мире...» (88)	
М. А. Волошин. Одиссей в Киммерии	89
С. М. Соловьев. Сафо	90
Вяч. Иванов	91
Тризна Диониса (91). Из «Римских сонетов» (92)	
М. А. Кузмин. Враждебное море	94
В. Ф. Ходасевич. Вакх	99
Н. С. Гумилев	100
Ахилл и Одиссей (100). Воин Агамемнона (101)	
А. А. Ахматова	102
«Не пугайся, — я еще похожей...» (102). Античная страничка (103)	
М. И. Цветаева	104
Сивилла (104). Федра (105). Эвридика — Орфею (106)	
О. Э. Мандельштам	107
Silentium (107). «Бессонница. Гомер. Тугие паруса» (108). «С веселым ржанием пасутся табуны...» (108). «Золотистого меда струя из бутылки текла...» (109). Tristia (110). Черепаха (111). «За то, что я руки твои не сумел удержать...» (112). «С розовой пеной усталости у мягких губ...» (113)	
Арс. Тарковский. Эсхил	114
А. Кушнер. Сон	115
И. Бродский	116
Сонет (116). Дидона и Эней (117). Письма римскому другу (118). Одиссей Телемаку (121). Каппадокия (122). Итака (125). Подражание Горацию (125). Храм Мельпомены (127)	
О. Седакова	128
Лицинию (128). Три богини (128). Актеон (130). Филемон и Бавкида (130). Четвертая эклога (131). Первая легенда (132). К читателю (132)	
В. Шихов. Итака	133

Русская литература и античность

Хрестоматия

Составитель **Наталья Геннадьевна Медведева**

Техническое редактирование и оригинал-макет

И. Г. Абугова

Подписано в печать 02.12.2009. Формат 60х84 $\frac{1}{16}$.

Печать офсетная. Уч.-изд. л. 7,04. Усл. п. л. 7,91.

Тираж 30 экз. Заказ № .

Типография Удмуртского государственного университета.
426034, г. Ижевск, ул. Университетская, 1, корп. 4.