

УДК 82:821.161.1

**«СТИХИ О ГРЕЧЕСКОМ ЯЗЫКЕ» С.С. АВЕРИНЦЕВА
КАК СУММА ПОЭЗИИ РУССКОГО МОДЕРНИЗМА**

Марков А.В.

Ранний поэтический триптих С.С. Аверинцева «Стихи о греческом языке» представляет собой домашнее сочинение, конспективно воспроизводящее как тенденции, так и художественные открытия символизма, акмеизма и футуризма. Греческий язык понят Аверинцевым как особое сочетание устного и письменного начала, причем пластичность приписывается письменному началу, тогда как устное понимается театрально-перформативно. Примиряет эти начала особая концепция музыки как главного испытания для античного тела. В статье вскрыты словесные, образные и ритмические отсылки к различным эстетикам русского модернизма, тематизировавшим символ и письменный знак, найдены скрытые намеки на ряд концепций античности от Ницше до Голосовкера. Такая археология иллюзий проясняет рождение письменности как основного сюжета стихотворения, соответствующего ходу знакомства молодого автора с греческой литературной традицией.

Ключевые слова: С.С. Аверинцев, русский модернизм, стихи на случай, античная эстетика, культ античности, поэтическая образность, композиция лирического стихотворения.

**“POEMS ON THE GREEK LANGUAGE” BY SERGEY AVERINTSEV
AS A SUM OF RUSSIAN MODERNIST POETRY**

Markov A.V.

An early poetic triptych “Poems on the Greek language” by Sergey Averintsev is a home composition that concisely reproduces both trends and artistic discoveries of symbolism, acmeism and futurism. The Greek language is understood by Averintsev as a special combination of the verbal and the written, with plasticity being ascribed to the written element, while the verbal is understood as theatrical and performative. These elements are reconciled by the special concept of music as the

main test for the ancient body. This article reveals verbal, figurative and rhythmic references to various aestheticians of Russian modernism who thematized the symbol and the written sign, and finds hidden allusions to a number of concepts of antiquity, from Nietzsche to Golosowker. This archaeology of allusions clarifies the birth of writing as the main plot of the poem, corresponding to the course of the young author's acquaintance with the Greek literary tradition.

Keywords: Sergey Averintsev, Russian modernism, poetry for the occasion, ancient aesthetics, the cult of antiquity, poetic imagery, the composition of the lyric poem.

Ранние стихи С.С. Аверинцева были созданы не более чем для домашнего употребления. Вместе с тем, как раз в таких стихах, частных и потому документирующих не вещи, ситуации и состояния, но отношение к окружающим и внутренним состоянием, легко впитывают в себя достижения прежней поэзии, от символистов до футуристов. В этой статье мы показываем, что эти наслоения сравнительно легко вскрываются, и вскрывая их, мы поймем, что казалось в русской поэзии первой трети XX века по-настоящему новаторским, запоминающимся, неотменимым во всех смыслах — что было психологическим импринтингом для студента, начинающего исследователя древностей. Во всяком случае, решение самого Аверинцева опубликовать их показывает, что он считал их существенной частью своего общего разговора о литературе.

«Стихи о греческом языке» [1], написанные в 1959 г. на 2 или 3 курсе классического отделения Московского университета — это триптих, передающий впечатления начинающего антиковеда от греческой просодии, семантики, синтаксиса и графики. В первой части произведения воспеваются диалектические возможности греческой речи, оживленного диалога и одновременно аскетического выбора самых нужных, единственно способных утолить интеллектуальную жажду слов. Во второй части искусственной полифонии в музыке Нового времени противопоставляется меланхолический

ритм античной речи и античной музыки, связанный с физическим дыханием и поэтому способствующий больше самоуглублению, чем аффектам. Наконец, в третьей части, синтезирующей тезис диалектической речи и антитезис физиологически проживаемой музыки, появляется сжатый диалог о минимальных физических условиях античного мелоса. Препрежнее недоумение и препрежня меланхолия исчезает при разгадывании филологической загадки об устройстве кифары, как бы при появлении фрагмента *реального комментария*.

При чтении стихотворений [1], конечно, сразу подкупает мелодичность; продуманная, хотя и грубоватая артикуляция; быстрая смена образов, далекая при этом от какого-либо понятия о кинематографическом монтаже. Иначе говоря, мы видим тщательную проработку, которую трудно соединить с расхожим представлением о стихах на случай или стихах для себя как импровизации, не имеющей специфических композиционных или конструктивных достоинств, но только показывающей остроумие в сочетании идей или удачу в использовании одного или нескольких редких и потому еще не вошедших в норму национальной поэзии приемов. Но отдельные смыслы такой тщательности понятны не сразу: очевидно любование греческой просодией и образами греческой культуры, далеко выходящими за пределы школьной античности и составляющими предполагаемый жизненный мир древнего грека, но объяснить их все единожды не получается.

Поэтому мы, исходя из диалектического устройства триптиха (тезис – антитезис – синтез), разберем слои образности, показав, какие из них сразу работают на сюжет стихотворения, на воспевание драматической гармонии греческого мироощущения, а какие оказываются скрытыми и вспомогательными, но предвосхищают повороты такого сюжета и позволяют уточнить, в том числе, образы драматизма, трагизма и гармонии. По нашему предположению, магистральной темой стихотворения является *письмо* (письменность), но понятое нетривиально, не как некоторый способ запечатлеть ценности античности, не как монументальное соответствие живой жизни греческого мира, но напротив, как наиболее живая часть

изобретательства, сопоставимая с футуристическим дизайном и словотворчеством.

Разбор приводит к неожиданным выводам, потому что Аверинцев позднее много занимался символизмом и акмеизмом, но не футуризмом, к которому как будто был равнодушен, а внимание к медиуму письма, к сдвигам, к живости самой техники и регулярного искусственного ритма есть свойство русского футуризма. Но это противоречие оказывается мнимым: ведь Аверинцев и к символизму, и к акмеизму относился пристрастно: практически полностью принимая Вяч. Иванова, он не принимал Бальмонта и Брюсова, практически полностью принимая Мандельштама, не принимал Гумилева и Городецкого. Так что его отношение к символизму и акмеизму вовсе не как к копилке приемов или решений. Напротив, как к тому, на что нужно посмотреть предельно отстранённо, чтобы открыть подлинный эксперимент, значимый для всей литературной системы, и отличить его от более поверхностных форм эксперимента со словом, стилем или сюжетом.

Первая часть «Стихов о греческом языке» открывается подбором эстетического соответствия для звуковой и пластической выразительности греческого языка, при этом все эти соответствия отвергаются, иначе говоря, радикально отстраняются. Они выглядят как некоторые самостоятельные пластические картины, напоминающие скорее эстетику лирических отступлений Гоголя. Ни одна из этих картин не может служить формулой ни для спецификации древнегреческих способов поэтического и прозаического высказывания (несмотря на все прямолинейные отсылки к меду поэзии или ярости судебных раторов), ни для передачи греческого мироощущения. Во всяком случае, никаких намеков на пластическую антологическую античность с воспроизведением самодовлеющей красоты мы здесь не видим, но напротив, постоянно считываем футуристическое радикальное остранение, наплывающие друг на друга кадры, выпирающую предметность, находящуюся в конфликте с другой предметностью и с самой собой. Всё тяжело скатывается, разбивается и шумит, а не застывает в идеализированной вечности:

*... Нет, не слова: сцепившиеся в рой
Шумливый пчелы, или капли меда,
Слипающиеся в комок тяжелый.
Иль гулкой глины звон; а может, спор
Жестикулирующих человечков,
Нестройно забегающих вперед,
Перебивающих друг друга, хищно
Чернобородных, остроглазых, легких,
Ужасно говорливых, словно птицы, –*

Конечно, в этом отрывке есть скрытый сквозной символ вазы или сосуда, от сбора меда до сюжетов чернофигурной вазописси, где угловатая экспрессия фигур гораздо ближе к футуризму и конструктивизму, чем к экспрессионизму. Этот символ, конечно, выдержанный в духе символистов, имеет параллельное основному развитие в другом образе, образе гортани, горла или устья: именно там может комком застыть мед и именно оттуда вырываются почти птичьи крики, заглушающие жужжащих пчел. Мед и его тяжесть сразу напоминают соответствующие образы Мандельштама. Но в единое целое столь разнородные картины связывает не символизм и акмеизм, но футуризм, в духе того, как С. Третьяков хвалил футуриста, который увидел барашки в трех строчных б в строке про море [7, с. 6]. Тем более что у любого начинающего изучать античные древности есть искушение связать орнаменты, вроде меандра, и причудливое письмо.

Всё встает на свои места, если мы предполагаем, что эти стихи посвящены эволюции письма, тем более что здесь говорится о постоянном членении речи как дыханием, так и жестами. Дыхания не хватает, а значит, на помощь устной речи должна прийти письменность. Мы утверждаем, что в начале, в образе пчел и медовых капель описывается тот греческий шрифт, с которого и начинается изучение языка, привычный гуманистический шрифт, восходящий к поздневизантийским рукописям, округлый и меньше всего напоминающий жестикуляцию. Это наслаждение от первых самостоятельно

прочитанных и переведенных текстов. А вот дальше – жестикулирующие человечки с чернофигурных ваз – это, конечно, надписи на вазах: эти буквы угловаты, треугольны как бороды или как птицы, они торчат и сопротивляются любой пластичности. Увидеть в сюжетах вазописи начало античной диалектики, живого и веселого спора – это уже начало работы студента Аверинцева над изучением античной культуры. В следующих строках наше предположение, что главный герой триптиха – футуристически понятая письменность, подтверждается напрямую:

А может быть, дрожащий свет созвездий

В огромном медном зеркале полночном,

Иль бычьей крови сумрачные сгустки?

Свет созвездий и кровь жертвоприношения, даже если сказать, что первое отражается во втором, связаны не больше, чем ворон и письменный стол по Льюису Кэрроллу: конечно, ворон и письменный стол связаны чернотой чернил, которыми написана великая поэма Эдгара По за письменным столом, но и здесь тоже надо искать письмо. Так и здесь связующим словом будет не «Ворон» (название поэмы), а Бустрофедон, то есть предшествующий надписям на вазах способ письма наподобие распашки поля на быках, когда следующая строка идет навстречу предыдущей. Тогда действительно, понятно и зеркало, и полночь, как бы поворачивающая ночь, как поворачивают лемех, и бычья кровь, напоминающая, сколь близка еще к земле и ее тяготам была первая письменность. Здесь в таком перифрастическом загадывании бустрофедона Аверинцев показывает образец того, что М.Л. Гаспаров назвал «густой, но однозначной перифрастичностью» [4, с. 304] и связал с неожиданно реконструированной им линией от Иннокентия Анненского к Владимиру Маяковскому. Наконец, финал этой первой части уже просто обыгрывает два итоговых образа: прикосновения к земле первой письменности и связь последующей письменности с сосудами для питья. Чтобы вернуться к образу гортани, письменность имеет смысл только тогда, когда гортань расширяется для звуков, но и сама оказывается чем-то вроде сосуда, который только и

хранит в себе вечное. Не антологическая пластичность, но постоянные футуристические остранения и составляют содержание стихотворения:

*А может, проще: белая дорога,
Глубокий полуденный сон лазури,
И гулкий посох, и стопа босая,
Сухая глина и холодный камень,
И свежесть родникового глотка? –
Как эта влага льется по гортани...*

Вторая часть стихотворения неожиданно начинается с образов симфонической музыки, выглядящей нарочитой и искусственной в сравнении с античной первозданностью. Этот очерк музыки построен изощренно: так «границ клавиш» заключают анаграмму «орган», чтобы отослать к главному образу европейской духовной музыки, предвосхищенному предшествующей строкой «Голубая ангельская сладость». Вероятно, имеется в виду одна из панелей Гентского алтаря, который в советском искусствоведении описывался [3, с. 82] как ювелирный предмет, звонкий, ослепляющий и доставляющий наслаждение, где «нежные голоса сливаются в радостно звенящую гармонию». «Этому звучанию красок соответствует и пение и игра на органе» [3, с. 82] Молодой Аверинцев явно не одобряет такого избытка эффектов, не принимая христианство в изложении Алпатова:

*... Попробуем понять:
Не голубая ангельская сладость,
Не наша музыка: не грани клавиш,
Не гул протяжной оркестровой битвы, –
Совсем не то. Об этом помолчим.*

Дальше центральная часть триптиха посвящена ритмическим принципам греческого языка, где как раз скарედность, скупость греческой земли понимается как возможность называть вещи не хором, а индивидуально:

*Взгляни, как дышит грудь, и ребра ходят:
Подымутся – опустятся; живот*

*Подыметя – и втянется; и стройно,
Послушный мере ровного дыханья,
Польется из свирели тростниковой
Напев одноголосый. Он не будит
Ни пересохшей глиняной лазури,
Ни каменной земли, ни жестких трав.
Не отзовется синее пространство,
Не вздрогнут горы, не проснется дол.
О, нет. Еще немного пропоет
Тростник, то вскрикивая, то стихая.
И будут в такт ходить под кожей ребра,
И море грудь подымет – и опустит,
И время бег с напевом соразмерит.
А после – замолчит свирель.*

На самом деле, начало этого призыва к созерцанию – переложение коневодческих трактатов Ксенофонта [см.: 6], где во всех подробностях описываются, какими должны быть бока и дух хорошей лошади. Эта параллель может показаться нам странной, даже несмотря на мифологическую связь образов лошади и водной стихии: конь Посейдона, «конь морской» Тютчева или в многочисленных изображениях гиппокампов. Но Ксенофонт оказался для Аверинцева поводом для принятия в статье 1974 г. христианской идеи милосердия, благоутробия, которая значила в античности как раз хорошую грудь и бока лошади: «Ксенофонт в своем трактате по коневодству прилагает этот эпитет к резвой, горячей, норовистой лошади» [2, с. 27]. Тем самым, благоутробная лошадь становится благоутробным исполнителем мелодии в поэтическом триптихе еще до того, как идея милосердия стала нормативной для Аверинцева как мыслителя, просто потому что расставание с нищезанятием произошло раньше встречи с христианством.

Таким образом, мы усматриваем во второй части триптиха рассказ о письменности как инструкции, наподобие инструкции Ксенофонта. Смысл

этого антитезиса в том, что инструкция должна тоже прерываться, чтобы почувствовать внутренний такт; иначе говоря, собственное дыхание букв, собственный такт производства письменных текстов, освоение прописи. Здесь уже ты не читаешь, а пишешь буквы, и твое перо как свирель умолкает. Футуристическое остранение позволяет вообразить сидение за партой с грызением карандаша как игру на флейте, как постоянное превращение предметов в игрушки для большой игры, наподобие лошадки на палочке, когда перелистывание страницы подобно морской волне. Сюжет этого отрывка – усталость при переписывании или выполнении грамматического задания.

Наконец, третья часть – синтез, объясняет, что такое кифара:

*Вот раз за разом извлекает звук,
Мгновенья размечая, строя лад,
В перстах у кифареда тяжкий плектр.
А что кифара? Право, смех подумать:
Кишки овечьи взяли, натянули
На оголенный черепаший остов...*

Усвоив греческую грамматику, можно выстраивать собственные суждения, понимать мысли древних, понимать философию, размечая мгновения, и поэзию, строя лад, реконструируя звучание. Здесь уже материализация метафор не игровая, а отстраняющая: философ думает о мгновениях, поэт – о ладе, а надо у них это всё взять, превратить в свою учёбу и оживить. Это не менее радикальный футуристический жест, чем жесты отрицания исторических футуристов. Но совершенно изумителен источник, который связывает все эти образы, а именно, отрывок из «Сказания о титанах» Я.Э. Голосовкера, книге, несомненно известной молодому Аверинцеву (первое ее издание вышло в 1955 г.). В этой книге в изложении сюжета Аргонавтов кифары есть у Сирен и кифара есть у Орфея, и Орфей заглушает своей игрой кифары всех Сирен, так что все аргонавты остаются живы [5, с. 90]. Тем самым Орфей как стратег, мыслитель, первый философ заглушает голоса всех суетных поэтов. Так с помощью подтекста Голосовкера в синтезе третьей части

Аверинцев выяснил отношения между поэзией и философией, однозначно отдав античную культуру философскому слову.

Список литературы:

1. Аверинцев С.С. Стихи о греческом языке // Круг чтения: Литературный альманах / Редкол.: С.С. Аверинцев и др. Вып. 5. М.: Фортуна: Междунар. ассоц. «Мир культуры», 1995. С. 109-110.
2. Аверинцев С.С. Милосердие // Альфа и Омега. 1995. № 1 (4). С. 25-34.
3. Алпатов М.В. Всеобщая история искусств: в 3 т. Т. 2: [Искусство Эпох Возрождения и нового времени]. М.; Л.: Искусство, 1949. 410 с.
4. Гаспаров М.Л. Антиномичность поэтики русского модернизма // Избранные статьи. М.: Новое литературное обозрение, 1995. С. 286-304.
5. Голосовкер Я.Э. Сказания о титанах. М.: Государственное издательство детской литературы, 1957. 288 с.
6. Сочинения Ксенофонта: в 5-ти вып. / Пер. с греч. преп. Киев. 1 гимназии Г.А. Янчевецкий. Вып. 5: Мелкие статьи = Scripta minora. Митава: Тип. И.Ф. Штеффенгагена и сына, 1880. XVIII, 329 с.
7. Третьяков С.М. Бука русской литературы // Бука русской литературы. М.: [б.и.], 1923. С. 3-17.

Сведения об авторе:

Марков Александр Викторович – доктор филологических наук, профессор кафедры кино и современного искусства Российского государственного гуманитарного университета (Москва, Россия).

Data about the author:

Markov Alexander Viktorovich – Doctor of Philological Sciences, Professor of Cinema and Contemporary Art Department, Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia).

E-mail: markovius@gmail.com.