

Ирина Васильевна Гендлер

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ И ЭТИЧЕСКАЯ ЗНАЧИМОСТЬ АНТИЧНОЙ СИМВОЛИКИ КАК ФАКТОР СОВРЕМЕННОСТИ В РУССКОЙ АНТОЛОГИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ

В статье предпринимается попытка рассмотрения феномена современности применительно к русской антологической поэзии с помощью анализа античной символики с точки зрения ее эстетической и этической нагрузки, а также соотносимости понятий символа и современности как взаимообуславливающих.

Я так часто бросал испытующий взор
И так много встречал отвечающих взоров,
Одиссеев во мгле пароходных контор,
Агамемнонов между трактирных маркеров.
Н. Гумилев

Пусть каждый по-своему будет греком,
но пусть он им будет!

И.-В. Гете

Феномен современности, как всякий феномен, универсален, поскольку не имеет семантических и эпистемологических границ, в которых он мог бы быть востребован в качестве термина, рабочего определения, четко, «денотативно» (а потому неполно) очерчивающего суть некоторого объекта, интересного только данной науке и только в данном своем значении. В связи с этим имеет смысл говорить о полисемии понятия современности и, как следствие, о его «интернаучности», а возможно, и о вненаучности. Трудно представить себе сферу общения, в которой в том или ином контексте не говорили бы о современности, и в этом смысле диапазон ее словоупотреблений необычайно широк, а семантический потенциал неисчерпаем настолько, что варианты понимания и толкования современности часто антонимичны. Современность может противопоставляться древности, если речь идет об отдельных сторонах цивилизации, может отождествляться с древностью как с колыбелью существующей ныне культуры и потому может быть осмыслена продолжением и воплощением древности как идеального времени, возможно, удачным ее финалом — и тогда рамки привычных временных границ стираются. Что такое современность — настоящее? прошлое? вечное? Какое отношение имеет современность ко времени?

Современность, при всей своей автономности, составляет дихотомию с древностью. Эта оппозиция не ограничивается противостоянием «старое — новое»; современность и древность существуют в диалектическом единстве. Тем не менее, возникает вопрос о способе их взаимодействия и о его системе координат: осуществляется ли оно по вертикали, по горизонтали или вообще находится вне их (если исходить из факта многозначности современности и временной закреплённости древности, т. е. неравнозначности этих понятий), и уместно ли в таком контексте говорить о дистанции времени, разделяющей древность и современность, поскольку это либо горизонтальное, либо вертикальное взаимодействие, в любом случае происходящее по прямой. Поскольку понятие современности многозначно, связь ее с древностью можно представить в виде веера, основание которого — древность, а лучи, исходящие из этой точки, — набор смыслов современности. Если принять эту модель, оказывается проблемным момент средств и стимулов связи всех значений древности и современности.

К стимулам можно отнести прежде всего понятие опыта, информации, заложенной во времени оном и переданной грядущему. Причина необходимости усво-

ения этого опыта — в преемственности культур, чье разнообразие обусловлено набором культурных реалий, передающимся от эпохи к эпохе, постоянно пополняющимся. Понятно, что человеческий опыт — а уж тем более опыт человеческой культуры — необъятен, и усвоить и сохранить его не было бы возможности, если бы вся имеющаяся в нем информация не представляла собой набор символов, которые и оказывались средствами связи времен. Говоря о функционировании символа в системе культуры, Ю. М. Лотман утверждал, что подобно тому как в основе художественного замысла лежит не рационально формулируемая тема, а символ — «зерно развертывания будущего текста», так в более широком, культурологическом, контексте символ — это память культуры (см. в [Маслова 2001: 100]).

Поскольку символ есть категория культуры, он не укладывается в рамки конкретного национального колорита, равно как и конкретного времени (в том смысле, что он действителен в качестве символа в любом времени). В связи с этим древность и современность оказываются понятиями не национальными, а культурологическими, т. е. вышеописанный «веер» их взаимодействия не ограничивается данной национальной культурой. Таким образом, все рассматриваемые категории суть общекультурные благодаря своей вневременности или вненациональности.

Если обратить внимание на структуру слов «символ» и «современность», оказывается очевидным их морфемное сходство, особенно если взять греческие оригиналы: *συμβολον* и *συνχρονος*. Оба слова имеют префикс *συμ(ν)* — со значением совместности. Символами в древности являлись осколки разбитого сосуда, половинки сломанного перстня, которые служили удостоверением личности предъявителя, материальным паролем. При соединении контуры излома должны были совпасть, подделать осколки было невозможно. Отсюда — *συνβαλλο* (соединяю, сталкиваю) и производное *συμβολον* [Мурьянов 1976: 188]. Слово «*συμβολον*» обозначало доказательство союза взаимного гостеприимства, заключенного между двумя семействами [Вейсман 1991: 1176]. Слово «современность» в таком контексте вполне может восприниматься в качестве морфемного синонима символа, поскольку такими уникальными осколками, частями одного целого являются и времена, часто далекие, но, несомненно, имеющие точки соприкосновения и фактически также состоящие в «союзе взаимного гостеприимства». Получается, что современность есть некое созвучие (или симфония — еще один морфемный синоним) времен, их способность находиться рядом, составляя единое целое.

В этом смысле интересен разговор о восприятии античности в русской культуре XIX в., а именно в русской антологической поэзии. Скульптурная и архитектурная обстановка, непосредственно окружавшая создателей антологических шедевров, способствовала живому ощущению античности, принятию ее родной, своей стихией, естественной средой. Исследователи творчества Пушкина обращают внимание на скульптурное окружение воспитанников Царскосельского Лицея. И. Ф. Анненский по этому поводу писал: «Именно здесь, в этих гармонических чередованиях тени и блеска, лазури и золота, воды и мрамора, старины и жизни; в этом изящном сочетании природы и искусства Пушкин еще на пороге юношеского возраста мог найти все элементы той строгой красоты, которой он оставался навсегда верен и в очертаниях образов, и в естественности переходов, и в изяществе контрастов, и даже в строгости ритмов» (см. в [Тахо-Годи 1968: 108]). Эти слова в определенной степени можно отнести ко всем антологическим поэтам. Будучи воспитанными этой пластической красотой, они жили в античности, вольно или невольно ощущая себя эллинами и примеряя на себя роли древних поэтов. Так, Жуковский предполагал создать перевод «Илиады» с немецкого подстрочника, после чего взять «из перевода Гнедичева все стихи, им лучше... переведенные (в чем, разумеется, признаться публике)» [Плетнев 1988: 225] — в данном

случае проявляется, за исключением последней оговорки, именно античная концепция подражания и заимствования как ученичества. По свидетельству Карамзина, в 1799 г. некий сочинитель увидел в одном доме мраморного Амура и исписал его карандашом с головы до ног афористическими высказываниями о любви, сопроводив их названиями «На голову», «На сердце» и т. д. [Новиков 1986: 160], — соблюдается античная традиция материальной закреплённости надписи, явившейся предтечей антологического стихотворения. Сам Карамзин восклицал: «Греки! Кто вас не любит?.. Смейтесь, друзья мои! но я отдал бы с радостью любимый темный фрак за какой-нибудь греческий хитон» (см. в [Кибальник 1990: 14]).

В литературе начала XIX в., а ранее всего — в лирике, действует принцип историзма, благодаря которому возникает интерес к эмоциональному содержанию целых эпох в развитии мировой культуры [Кибальник 1990: 11]. Этому способствует эпоха романтизма, которому свойственна «тоска по мировой культуре». Романтический поэт, резко чувствующий исключительность своего, делает особой темой «чужое», в мир которого нужно вживаться; мировая культура — «чужое». Поэт познаёт его посредством перевода, т. е. встречи «своего» и «чужого», которая, благодаря этому контрасту, происходит под знаком собственной невозможности. Парадоксальность этого процесса разъясняет Гумбольдт, определяя перевод как искусство сохранить чужое, убрав помеху чуждого, в чем и заключается сущность романтического видения процесса перевода. Немецкие романтики ставят задачу — сделать доступным определенный круг шедевров, т. е. дают соотношению «свое — чужое» практическое воплощение. Это стимулирует переводческую деятельность всюду, в том числе и в России. Наступает время «всеевропейского культурного переворота» [Аверинцев 1988: 261]. В этот период воплощается стремление поэта соединить «свое» и «чужое», т. е. оказаться рядом *со временем*, которое он изображает, в которое вживается. В сущности, можно говорить о реальном формировании в эту эпоху интеллигенции — содружества понимающих и принимающих «чужое» и демонстрирующих это восприятие в своем творчестве.

Итак, речь идет о взаимодействии времен, национальных культур, о символике как средстве их связи и о переводе и его вариантах — переложении и подражании — как способах практического воплощения этой связи. Влюбленность в античные идеалы объяснялась не только эстетическими, но и этическими причинами. Белинский писал, что «красота — родная сестра истине и нравственности», поэтому Греция и была «по преимуществу страной человечественности» и искусство ее «отличалось характером общечеловеческим» (см. в [Гликман 1970: 11–12]). Именно это убеждение послужило основой восприятия античности как царства красоты и гармонии, почти ритуальное поклонение которому и отражено в антологической поэзии.

Помимо общих романтических тенденций, «любовь ко всему греческому» имела и политические причины: она была связана с греческим проектом освобождения Греции от турецкого ига и превращения России в новую Элладу. Как писал Муравьев, «Россия займет когда-нибудь сияние древней Греции» (см. в [Кибальник 1990:

А. П. ЕРЯКОВ. СЛУЧАЙНЫЙ НАТЮРМОРТ



14]). Во времена расцвета антологической эпиграммы А. А. Дельвиг говорил о создании «Русской Анфологии» [Кибальник 1993: 3]. Хотя это намерение не было осуществлено, идея была достаточно распространенной. О важности ее для создателей антологической лирики говорится в эпиграмме Дельвига, сопровождавшей посланную Ф. Н. Глинке Греческую Антологию:

Вот певцу Антология, легких Харит украшенье,
Греческих свежих цветов вечно пленяющий пух!
Рви их, любимец богов, и сплетай из них русским Каменам
Неувядаемые, в Хроновом царстве, венки.

Скульптурность текста достигается прежде всего гекзаметром — размером, считавшимся русскими поэтами универсальным, а потому свободно выражающим мысль, делающим ее пластичной. Характерно, что небольшое стихотворение насыщено символами, но не перегружено ими, поскольку их сочетание гармонично. Так, метафора цветов последовательно раскрывается в каждой строке от начала к концу текста: Антология (досл. собрание цветов), «украшенье», «пух цветов», «рви и сплетай неувядаемые венки». Осознание вечной красоты стихов передается мифологическими аллюзиями: «украшенье легких Харит», «русские Камени». Любопытна оценка греческих стихотворений по греческой же модели — выражение «вечно пленяющий» явно навеяно сложными словообразованиями, которыми так богаты оригинальные тексты античных авторов. То же самое относится к перифразе «любимец богов» и форме «неувядаемые»: страдательный залог в данном случае присущ скорее греческому, нежели русскому языку, поскольку глаголу «увядать» присваивается несвойственное ему значение переходности. Употребление такой формы акцентирует внимание на том, что жизнь цветка, равно как и стихотворения, подвластна воле богов — типично античный мотив. Восприятие же античной поэзии в контексте современности сосредоточено в последних строках: призыв сплестать из греческих цветов венки русским Каменам, казалось бы, разделяет две культуры, но выражение «Хроново царство» служит символом объединения не только культур, но и эпох, поскольку «венки неувядаемы» — и именно «в Хроновом царстве», царстве времени, скорее всего, вечном. Подобное переплетение культурных и временных реалий показывает органичность восприятия античной эстетики, которая ни в коем случае не являлась лишь фоном определенной лирической ситуации, а напротив, осознавалась совершенно реальной действительностью, точнее — современностью, единым временем.

Русские поэты занимались как переводами, так и переложениями или подражаниями в антологическом духе. В качестве реальных объектов для перевода их интересовали стихи о суетности земной жизни, о героической смерти, а также пасторальные мотивы. Популярная в XVIII в. перегруженная декором анакреонтика перестала быть столь любимой. Оригинальные антологические стихотворения представляли собой интерпретации тем, разработанных в переводной литературе, что снова подтверждает мысль о восприятии античности как современности.

Наиболее часто интерпретируемым остается скульптурное начало антологической поэзии. В этих текстах авторов интересует передача гармонии визуального и чувственного.

Пана и здесь убегая, из вод сокрылося Эхо.

(Дашков. «К изваянию Пана при источнике,
текущем без журчания»)

При всей статичности, характерной для антологического жанра в целом, этот текст обладает определенным динамизмом. В одном предложении сосредоточена, помимо картины, история, ее трагедия и ее итог. Более очевидной яркостью текста становится

ся при обращении к оригиналу (автор неизвестен). В греческом варианте по отношению к Пану употреблен эпитет *δυσέρωτος* — страстно любящий, несчастный в любви: «(От) Пана страстно любящего из вод убежала Эхо». В переводе это значение передается синтаксически, причем речь о бегстве повторяется. Тем не менее, сюжетность, причинность (страстно любящий и потому несчастный) семантики греческого слова делает оригинальный текст несравненно более емким и усиливает трагическую интонацию. Кроме того, восприятие легенды как реальной причины нынешнего состояния объекта природы, а стало быть, склонность к ее одушевлению, в конце концов, выбор этого текста для перевода подтверждает ощущение себя античным человеком, принятие этой игры всерьез, как живой жизни.

Не менее важное место среди символизируемых объектов природы занимает море, диапазон символических смыслов которого достаточно широк. В стихотворении Аниты о священной роще Киприды актуализировано скульптурное начало, благодаря чему возникает аналогия между спокойствием статуи и безмятежностью стихии:

Роща Кипридина здесь. Над морем взнесенна богиня
С берега приветно глядит в зеркало светлое вод;
Дарует путь благоспешный пловцам. И Понт пред кумиром
С робостью волны смирил, горней дивясь красоте.

(Пер. Д. Дашкова)

Заметим, что в оригинальном тексте степень статичности несколько ниже: «зеркалу вод» соответствует *πελάγος* (морская бездна, пучина), на которую богиня смотрит *λαμπρον ὄρην* — сияющим взором — контрастная картина, скрывающая внутренние противоречия. Более ярким оказывается и момент олицетворения в последней строке, где в значении «смотреть» употреблен глагол *δερχομαι* (смотреть — об остром зрении; быть в живых, видеть). Интересно, что подобное видение моря как живого организма характерно и для оригинальных антологических стихотворений, отличающихся также похожими эпитетами и мотивами:

Снова я вижу тебя, прекрасное, светлое море;
Снова глядится в тебя с неба златой Аполлон!
Чистый, единый алмаз, ты горишь и, трепеща, светлеешь...

(В. Кюхельбекер «Снова я вижу тебя...»)

Гораздо чаще море предстает как образ буйной стихии, и в этом случае оно всегда сравнивается с жизнью как с тяжелым жребием, причем в таком значении в греческих текстах употребляется слово *ζοε* — средства к жизни, имущество, существование — семантика пассивности.

Плаванье страшное жизнь! Нас буря по прихоти носит!
Жалкие часто пловцы, камни встречаем в пути.
В жизни богиня судьба наш всегдашний, причудливый кормчий;
О как старательно с ним мы через море плывем!
Счастье ль сопутствует нам, или бедствия вслед понесутся,
Все мы достигнем равно пристани мирной: в земле!

(Пер. К. Масальского)

Интересно, что если в первой строке оригинального текста Паллада в значении «жизнь» дано слово *ζοε*, то в третьей строке в том же значении (по крайней мере, денотативном) — *βιος* (жизнь, образ жизни): речь заходит о «кормчем», т. е. каком-то реальном, надежном объекте, благодаря которому жизнь становится более определенной (что и отражается в семантике), но относительность спокойствия очевидна. Это один из самых распространенных мотивов русской антологической поэзии, как переводной, так и оригинальной:

Бедные мы! что наш ум? — сквозь туман озаряющий факел
 Бурей гонимый наш челн по морю бедствий и слез;
 Счастье наше в неведеньи жалком, в мечтах и безумстве:
 Свечку хватает дитя, юноша ищет любви.

(А. Дельвиг. «Мы»)

Излюбленным мотивом антологической поэзии, доставшимся ей в наследство от эпитафии, является образ странника, к которому обращены слова надписи. Русские поэты продолжают эту традицию как в оригинальных, так и в переводных стихотворениях, придавая тем самым образу путника уже символическую значимость. Что же касается греческих текстов, то в них чаще всего употребляются слова $\kappa\epsilon\iota\mu\alpha\iota$ — лежать, быть поставленным, назначенным (о памятнике) и $\xi\epsilon\nu\omicron\varsigma$ — гость, чужеземец, состоящий в союзе взаимного гостеприимства: в антологическом мире эти объекты четко закреплены: путник не воспринимается как случайное лицо; его появление около памятника неизбежно, а потому оба являются символическими фигурами, которые именно в этом качестве заимствуются культурой Нового времени, в том числе русской антологической поэзией.

Современность для антологической поэзии и ее создателей — это время, замкнутое в границах мира антологического стихотворения. Для русского поэта, стремящегося взглянуть на античность изнутри, характерно желание быть со временем, ощущать себя его частью. Стремление это возникало под воздействием обаяния красоты и гармонии, свойственного элементам античного культурного мира, обладавшим удивительной яркостью и живостью выражения. Эстетическая и этическая значимость античной символики теснейшим образом взаимосвязаны: красота всегда несет определенную содержательную нагрузку, и разгадать это содержание, увидеть суть красоты и было средством понимания античности как современности. Античная символика явилась их связующей нитью: символы кодируют реальность, но они не являются ею. Реальность антологической поэзии символическая, поэтому античность в ней предстает идеальным временем, даже в своем трагическом мироощущении не лишенным гармонии, которая в данном случае выступает как пример стоической мудрости. Современностью для антологических поэтов являлась атмосфера идеального, небывалого времени, времени античных символов, живых и живущих. Античность как современность оказывается символическим единством времен.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аверинцев С. С. Размышления над переводами Жуковского // Жуковский и литература конца XVIII–XIX века. М., 1988. С. 251–275.
2. Вейсман А. Д. Греческо-русский словарь. М., 1991.
3. Гликман Н. Н. Ф. Щербина // Щербина Н. Ф. Избранные произведения. Л., 1970. С. 5–64.
4. Кибальник С. А. Венок русским Каменам // Венок русским Каменам. СПб., 1993. С. 3–23.
5. Кибальник С. А. Русская антологическая поэзия первой трети XIX в. Л., 1990.
6. Маслова В. А. Лингвокультурология. М., 2001.
7. Мурьянов М. Ф. Вопросы интерпретации антологической лирики (стихотворение Пушкина «В крови горит огонь желанья...») // Анализ литературного произведения. Л., 1976. С. 173–211.
8. Новиков В. Коротко и ясно // Русская эпиграмма. М., 1986. С. 144–252.
9. Плетнев П. А. О жизни и сочинениях В. А. Жуковского // Плетнев П. А. Статьи. Стихотворения. Письма. М., 1988. С. 171–241.
10. Тахо-Годи А. А. Эстетическо-жизненный смысл античной символики Пушкина // Писатель и жизнь. Вып. V. М., 1968. С. 103–123.