

ЧИТАТЕЛЬСКОЕ СВОЕВОЛИЕ ИЛИ ДИАЛОГ СОГЛАСИЯ?

(Прочтение «Илиады» Осипом Мандельштамом)

Напомним текст известнейшего стихотворения Мандельштама, попытки истолкования которого уже дважды предпринимались нами¹. Каждый раз этот текст ставился в несколько иной контекст понимания, что будет осуществлено заново и в предлагаемом ниже варианте.

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 изголовью².

Приведенный текст представляет собою не что иное, как поэтическую рецепцию гомеровской эпопеи. Уже в первой строке заявлено особое взаимодействие «своего», читательского и «чужого», авторского; если «Бессонница» – это «свое», настоящее, жизненное, свидетельствующее о

пребывании «здесь и сейчас» лирического героя, томимого бессонницей, то за словом «Гомер» мерцает «чужое», прошлое, книжное. Крайне важна нераспространенность предложений, границы которых в данном случае совпадают с отдельными рассмотренными нами словами: читательское и авторское пока еще находятся в состоянии некоторой изолированности друг от друга, преодоление которой лишь угадывается в мандельштамовском завершении строки, где прилагательное уже самим фактом своего появления в тексте несколько размыкает прежнюю изолированность двух предыдущих назывных предложений, состоящих из одного-единственного слова. Однако второе предложение, наряду с этим, является и своего рода посредником между актуальным читательским состоянием и относящимся уже к художественному миру Гомера, а стало быть, принадлежащими гомеровской же книжности «тугими парусами». Точнее же говоря, эти «тугие паруса», возникшие в воображении читателя, равным образом принадлежат и миру гомеровских героев и миру мучимого бессонницей лирического героя Мандельштама. Они, конечно, находятся «между» текстом Гомера и сознанием мандельштамовского читателя. Однако если для последнего это лишь «вторая» реальность, своего рода книжная иллюзия и «кажимость», «другая жизнь», то для героев Гомера мир «тугих парусов» — это именно жизненная (но *их* жизненная) сфера, *их* единственное и вечное настоящее. Вместе с тем, для того, чтобы межеумочное «между» вполне реализовалось и получило характерную для этого произведения напряженно-активную форму присутствия (отсюда «*Тугие паруса*»), необходима особая встреча «своего» и «чужого». Собственно, последнее предложение строки и представляет собою пока еще предварительную результирующую предполагаемой эстетической встречи: именно поэтому этот своеобразный итог и находится в конце строки, а не буквально «между» читательской и авторской сферами присутствия.

Знаменитый «список кораблей» осмысливается его толкователем поочередно как «длинный выводок», «поезд журавлиный», «журавлиный клин». В этом истолковании соединяется не только книжное и жизненное, но человеческое и природное. Начальное «птичье» сравнение с «выводком» затем уточняется через соотнесение с человеческим («поезд»), чтобы затем завершиться «птичьим» уподоблением. В результате неповторимое событие человеческой истории – поход на Трою, оказывается, имеет не только «человеческие» аналоги, но и природные: ежегодно повторяющиеся сезонные миграции журавлей, так же движимые «любовью» («все движется любовью»), как и поход греков.

Хотя историческое время похода ахейцев необратимо осталось в прошлом, он может быть осмыслен и понят мандельштамовским толкователем как существенно важный именно для его жизни, а не только как одно из звеньев линейной истории, посредством помещения в иной (не линейный) контекст восприятия. Это историческое событие сопоставлено и осознано настойчивым уподоблением его с природным явлением: журавлиным клином, то есть тем, что было и до похода, и во время похода, и после него.

Для Гомера поход ахейцев «в чужие рубежи» значим и существенен именно его уникальностью и принципиальной невозпроизводимостью: это то, что ни на что не похоже. Его эпическое величие, с этой позиции, неколебимо и устойчиво, сколько бы ни прошло веков со времени Троянской войны. С этой «эпической» точки зрения, значительно (и достойно того, чтобы остаться в памяти потомков) лишь то, что уникально и невозпроизводимо: все остальное же теряет привилегию пережить века и не стоит того, чтобы его описывать. Это «остальное» словно бы не существует для эпического сознания (как для русского летописца имелись такие годы, в которых «не было ничего»). Оттого Гомер, сам уже отделенный от времени этого похода эпической дистанцией, и обращается именно к этому ис-

торическому событию, оттого он и пытается в своем описании героев «реконструировать» те или иные «точные» детали, относящиеся к участникам и героям войны с Троей.

Отсюда знаменитое описание кораблей, их перечень («список»), который, по словам И.Ф. Анненского, «был настоящей поэзией, пока он *внушал* (выделено автором. – И.Е.)»³. Этот «список» является *словом Гомера*, отправленным им потомкам. Как справедливо замечает русский поэт и прекрасный знаток античности, «имена навархов, плывших под Илион, теперь уже ничего не говорящие, самые звуки этих имен, навсегда умолкшие и погибшие, в торжественном кадансе строк, тоже более для нас не понятном, влекли за собой в воспоминаниях древнего Эллина живые цепи цветущих легенд, которые в наши дни стали поблекшим достоянием синих словарей, напечатанных в Лейпциге. Что же мудреного, если некогда даже *символы имен* (выделено автором. – И.Е.) под музыку стиха вызывали у слушателей целый мир ощущений и воспоминаний, где клики битвы мешались со звоном славы, а блеск золотых доспехов и пурпуровых парусов с шумом темных эгейских волн»⁴.

Почему знаменитый «список кораблей» прочтен лишь «до середины»? Оттого ли, что современному читателю этот «перечень... кажется... довольно скучным»⁵, ибо навеки потерян культурный код, а без него невозможно адекватно понять это *слово* Гомера? Если такое предположение правильно, то вектор прочтения мандельштамовского текста может быть таким: изначальная «бессонница» лирического героя так «преодолена» гомеровским каталогом, что при его чтении на середине этого бесконечного и скучного перечня герой, наконец, засыпает. Все остальное представляет собою область сна, где перемешиваются реалии «Илиады» и звуки моря, подступающего «к изголовью» заснувшего читателя...

Однако более адекватным представляется иное понимание. Возвращаясь к истолкованию смысла «птичьего» сравнения списка кораблей с

журавлиным клином, заметим, что и сам гомеровский гекзаметр, которым написана «Илиада», также напоминает своего рода «клин»: повышение тона завершается цезурой после третьей стопы, а затем следует его понижение. Существовали и предания о происхождении гекzamетра как звукоподражания шуму набегающих и откатывающихся от берега морских волн. Из этого следует, что список кораблей (текст Гомера), шум моря и журавлиный клин имеют общую внутреннюю структуру⁶, которая актуализирована в рассматриваемом произведении. Если это так, то «зеркальный» повтор первой части этой структуры ее вторым компонентом (будь то откатывающаяся волна, вторая половина журавлиного клина, либо же второе полустишие гекzamетра после цезуры) позволяет наблюдателю «угадать» этот повтор (и саму необходимость существования этого повтора) – без его непосредственного обязательного созерцания, вчитывания или вслушивания – уже после знакомства с первой частью этой двучленной структуры.

Если «список кораблей» представляет собой действительно обращенное к нам, как к читателям, *слово* Гомера, то мандельштамовский читатель, прочитавший этот список «до середины», а затем истолковывающий Гомера в *собственном* контексте восприятия, можно сказать, понимает его с *полуслова*: так по одной половине видимого наблюдателю журавлиного клина можно без труда восстановить, «угадать» другую его половину, даже не видя ее непосредственно. Достаточно лишь знать (*понять*), что это именно журавлиная стая.

Конечно же, в таком случае возникает проблема *адекватности* мандельштамовского прочтения героической как-никак эпопеи Гомера в заданном контексте. Студент, не дочитавший до конца не только «Илиаду», но и даже «список кораблей», а затем, в сущности, утверждающий, что перед нами поэма «о любви» (во всяком случае, «движимая» любовью как первопричиной), вряд ли может рассчитывать на удовлетворительную оценку у профессора-античника... В самом деле, «согласился» ли бы соз-

датель эпопеи с тем, что Елена («Когда бы не Елена») действительная *причина* (а не повод) для исторического похода, без которого якобы обесмысливается и завоевание Трои («что Троя вам одна, ахейские мужи»)?

Не приводит ли подобное «своевольное» прочтение, как будто предвосхищающее позднейшие постмодернистские экстравагантные толкования классических текстов, к молчанию потрясенного автора, словно обиженного на не дочитавшего его «список» потомка, в итоговой третьей строфе («И вот, Гомер молчит»)? Не случаен здесь и «провокативный» вопрос мандельштамовского читателя, обращенный к гомеровским героям и предполагающий расподобление авторских деклараций, совпадающих с убеждениями «царей», и некой потаенной – и для сознания самих героев и их автора! – цели: «Куда (т.е. *на самом деле* куда и зачем. – *И.Е.*) плывете вы?» Кажется, что равноправие книжного и природного вследствие этого читательского «недоверия» нарушается: шумящее «море черное» словно бы возносится над гомеровской книжностью.

На самом же деле это не так. Уже *сказавшего* свое слово, согласно рассматриваемой рецептивной логике, Гомера сменяет слово моря, *единосущное*, как мы уже намекнули, героическим гекзаметрам «Илиады». Оказывается, что это именно *продолжение* гомеровского высказывания (так сказать, вторая – после цезуры – половина строки гекзаметра), а не опровержение его. Природная «вечность» «слова» моря не отвергает «историчности» слова Гомера, но навсегда укореняет его в мире человеческой культуры.

Этого «не понимает» ни Гомер, ни его герои, «ахейские мужи», поэтому вопросы мандельштамовского читателя, к ним адресованные, и остаются без ответа. С позиций эпопейного сознания, природному хаосу вечно изменяющегося моря как раз и должна быть противопоставлена организованная выстроенность боевого порядка кораблей, описанная Гомером. На уровне линейного восприятия не только герои Гомера, но и он сам

противопоставлены морю, как «молчание» – «шуму». Можно вполне сказать, что на этом уровне конечные глаголы отдельных строк мандельштамовского текста («молчит»-«шумит») являются рифмованной парой, образующей типичную «бинарную оппозицию». Однако на более глубоком уровне понимания обнаруживается трансгredientный этой оппозиции момент – синтаксическое построение фразы, которая в избытке авторского видения и снимает противопоставленность этих мнимых «полюсов» (сама их противоположность, как и оппозиция «культуры» и «природы» не работает, точнее же, «отменяется» поэтикой произведения).

Гомер и море дважды связываются соединительным союзом «и». Например: «*И* вот, Гомер молчит, / *И* море черное, витийствуя, шумит». Налицо не безусловно противопоставляющее «а», но именно «и». Поэтому можно сказать, что читатель Мандельштама понимает героев Гомера (и самого Гомера) лучше их самих. Или же, во всяком случае, претендует на такое понимание. Является ли подобная читательская претензия выходом за пределы спектра адекватности⁷ в истолковании гомеровского текста? Мы полагаем, что нет.

Конечно, собственно «гомеровское» в «Илиаде» и тот вектор понимания эпопеи, который намечен у Мандельштама, разительно не совпадают. Но подобное несовпадение является неременным и обязательным условием «диалога согласия» (М.М. Бахтин), без которого читательское сознание обрекается на ненужную и пустую тавтологичность авторскому «замыслу», хотя бы и содержащемуся в тексте, а филологическое истолкование в своем пределе в таком случае словно бы обречено стремиться к неплодотворному «клонированию» готовой авторской установки, воплощенной в «изучаемом» объекте (правда, никогда не достигая этого предела). В конечном же итоге, это буквалистское следование «букве», а не «духу» произведения наследует готовый «закон» текстопостроения и игнорирует незаместимую личность читателя: тем самым авторский «закон»

письма возносится над читательской (человеческой) свободой и потенциально лишь «консервирует» авторское же прошлое в настоящем читателя, вместо существенного размыкания вектора этого прошлого в просторах незавершённого «большого времени».

«Модернизирует» ли Мандельштам гомеровский текст явным акцентированием роли Елены и, наряду с этим, решительным утверждением «все движется любовью»? Это произошло бы в том случае, если «любовь» истолковывалась им в контексте понимания, принципиально отличном от античного. Однако обратим внимание на то, что у Мандельштама «любовью» движется действительно «все»: не только античные персонажи, сами не ведая этого, но и журавли, и море, и воздушная сфера. Ведь «паруса» именно потому «тугие», что их также раздувает «любовь». Что означает в таком контексте само слово «любовь»? Ведь оно разительно отличается от новоевропейского (индивидуализирующего) значения этого слова. В нашем случае речь идет о любви-эросе, о том могучем Эросе, который действительно пронизывает собою всю античную культуру и которому подвластны не только стихии мира, но и античные боги. Морская пена, также имеющая эротический – в античном значении – смысл, не локализуется в этом типе культуры лишь фигурой Афродиты, но и, определяемая как «божественная», находится «на головах царей», плывущих к Трое и жаждущих Елены. Это доличностная (в христианском контексте понимания) культура, пронизанная всеобъемлющей телесностью, так поражающей нас, например, в античной скульптуре, может восприниматься *как целое* лишь с позиции вневходимости по отношению к этой культуре: именно такая позиция и заявлена Мандельштамом.

Согласно старой гимназической шутке, древние греки не знали о себе самого главного: того, что они – древние. Несмотря на резкие, порой существеннейшие различия между древнегреческими литературными родами и жанрами, а также между позицией авторов, выражающих различ-

ные эстетические взгляды, все художественные тексты, принадлежащие античной культуре, все-таки так или иначе манифестируют *доминанты* этой культуры, ее *культурные архетипы*, ее установки. Мандельштам попытался понять и сформулировать именно такие архетипические установки, такое *культурное* бессознательное, в котором не отдавал и не мог отдавать себе отчета Гомер, находясь *внутри* этой культуры и определяясь по отношению к своему собственному литературному окружению – ближайшему прошлому, настоящему и ближайшему же будущему. Мандельштам же «разомкнул» эту сфокусированную на «античном настоящем» установку, благодаря чему голос Гомера, не утратив его собственной «самости», обрел скрытые смыслы, не навязанные ему актуальной для Мандельштама «современностью» XX в., хотя и присущие гомеровскому тексту, но вполне проявившиеся именно в диалогической ситуации, когда интуиция телесности перестала быть господствующей в Европе, будучи «преодоленной» (но не отмененной) иным типом культуры.

¹ См.: Есаулов И.А. Идиллическое у Мандельштама // Творчество Мандельштама и вопросы исторической поэтики. Кемерово, 1990. С. 38–57; *Его же*. «Вещь» у Мандельштама и авангардистов // Поэзия русского и украинского авангарда: история, поэтика, традиции. Херсон, 1990. С. 26–28.

² Мандельштам О. Камень. М., 1990. С. 73.

³ Анненский И. Книги отражений. М., 1979. С. 204.

⁴ Там же.

⁵ Там же.

⁶ Мог же Мандельштам в другом своем тексте приблизительно этого же времени («Равноденствие») заявить: «Как бы цезурю зияет этот день».

⁷ См.: Есаулов И.А. Спектр адекватности в истолковании литературного произведения. М., 1995.