

DOI: 10.31860/0131-6095-2024-3-61-114

© Л. Г. ПАНОВА (США)

ПРОДОЛЖАЯ ПУШКИНА: В. Я. БРЮСОВ И «ЕГИПЕТСКИЕ НОЧИ»

Настоящее исследование — очередное звено моего проекта, посвященного рецепции незавершенных «Египетских ночей» А. С. Пушкина и других его фрагментов, связанных с «Египетскими ночами» содержательно или ситуативно.¹ Под содержательно связанными набросками понимаются:

— прозаические, в которых выведена современная клеопатроподобная героиня в ситуации «Клеопатра и ее любовники», а именно «Мы проводили вечер на даче...» и «Гости съезжались на дачу...»; и

— поэтические — существующая в двух редакциях «Клеопатра».²

Если ранний вариант «Клеопатры» публиковался как самостоятельное произведение, то вариант 1828 года впервые появился в составе «Египетских ночей». Дело в том, что в рукописи «Египетских ночей» первое и второе стихотворения импровизатора-итальянца отсутствовали. Редакторы пушкинских сочинений в качестве второго стихотворения стали использовать «Клеопатру», содержание которой отвечало заданной импровизатору теме «Cleopatra e i suoi amanti». Из ситуативно связанных с «Египетскими ночами» набросков прежде всего стоит назвать стихотворный отрывок «Поэт идет. Открыты вежды...» из «Родословной моего героя», в конечном итоге заполнивший пробел в «Египетских ночах» на месте первой импровизации итальянца. В таком виде, с двумя стихотворными импровизациями, «Египетские ночи» известны современному читателю. Другая эдиционная практика до наших дней не дожила. В одну рубрику с «Египетскими ночами» и «Клеопатрой» помещались прозаические фрагменты — вышеупомянутые «Мы проводили вечер на даче...» и «Гости съезжались на дачу...», а также не имеющие отношения к Клеопатре «Цезарь путешествовал...» и «На углу маленькой площади...». Получившийся цикл стал именоваться «Египетскими ночами».

М. Ю. Лермонтов, в 1841 году творчески транспонировавший античный сюжет о роковой Клеопатре в грузинскую и, значит, тоже экзотическую «Тамару», был первым из русских писателей, увидевших в пушкинском незаконченном тексте богатые возможности для дальнейшей разработки. В XIX столетии и еще более активно в Серебряном веке русские писатели пытались предложить развязку для сюжетов вроде тех, которые Пушкин начал, но забросил.³ В Серебряном веке с его культами — трагической страсти и Пушкина как абсолютного гения — пушкинская Клеопатра произвела наибольшее литературное «потомство» за почти что два столетия своего существования. А почетное — председательское — место среди продолжателей и подражателей Пушкина занял не кто иной, как Брюсов.

Во-первых, Клеопатра — тема, которая, раз появившись в его творчестве, причем еще в гимназии, более из него не уходила. В одних произведениях

¹ См.: Панова Л. 1) Русский Египет. Александрийская поэтика Михаила Кузмина: В 2 т. М., 2006. Т. 1. С. 266–270 след.; 2) Вторая жизнь «Египетских ночей» А. С. Пушкина: к 170-летию публикации // Лингвистика и поэтика в начале третьего тысячелетия. М., 2007. С. 132–143; 3) Russian Cleopatrimony: From Pushkin's „Egyptian Nights“ to Silver Age Cleopatra fashion // Pushkin Review. 2009. [Vol.] 11. P. 103–127; а также другие мои статьи, упоминаемые в настоящей работе.

² Далее произведения Пушкина цит. по: Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. [М.; Л.] 1937–1959; ссылки приводятся в тексте сокращенно: Пушкин, с указанием номера тома и страницы.

³ См.: Панова Л. Финал, которого не было: Модернистские развязки к «Египетским ночам» А. С. Пушкина // Поэтика финала. Новосибирск, 2009. С. 68–94.

Брюсова Клеопатра выведена в (квази)исторической ипостаси,⁴ в других же действуют клеопатроподобные героини, символизирующие современность как «вечное возвращение» великого прошлого. Важно понимать, что для Брюсова его эпоха — временной отрезок, вместе с предшествующими «столетиями-фонариками» нанизанный на «прочную нить времени» («Фонарики»⁵), и вот почему в таких стихотворениях, как «Ответ» («Растут дома; гудят автомобили...»), философия роковой страсти проецируется в разные эпохи и на разных персонажей. Среди персонажей выделяется Антоний, самоубийственно полюбивший Клеопатру. Это, очевидно, самообраз Брюсова. Свидетельство тому как запись в его дневнике от 28 июля 1892 года: «Я похож на Антония, очарованного Клеопатрой. Вырвавшись из власти любви, я снова царствую. Сегодня я писал „Юлия Цезаря“, изучал итальянский язык, разрабатывал „Помпея Великого“»,⁶ — так и целый ряд его стихотворений, включая «Ответ».

Во-вторых, Брюсов практиковал жизнетворческие игры в Антония и Клеопатру — героев-любовников, лишивших себя жизни. Делал он это в подражание неоконченным фрагментам Пушкина, в которых современная пара бралась воплотить «условие Клеопатры». По Пушкину это «условие» состояло в том, что современный мужчина покупал ночь любви у роковой красавицы в обмен на жизнь, а по Брюсову — что судьба выдающегося поэта, каким он ощущал себя, окажется обделенной, если он не встретит женщину как «из книги» и если «пятым (т. е. последним) актом» их любовной драмы не станет летальная страсть. Свою *femme fatale* Брюсов, женатый и с большим количеством романов за плечами, обрел в Нине Петровской. Их роман продлился с октября 1904 года по 1911-й. Обоюдное желание разыграть «пятый акт» Валерий и Нина так и не осуществили, окончив свои жизни порознь: 9 октября 1924 года Брюсов умер своей смертью в родной Москве, а 23 февраля 1928 года в эмигрантском Париже Нина, наконец, преуспела в очередной попытке суицида.

В-третьих, для Полного собрания сочинений Пушкина в серии «Библиотека великих писателей» под редакцией С. А. Венгерова Брюсов написал два эссе о цикле «Египетские ночи»: «Неоконченные повести из русской жизни» и «Египетские ночи». Итоговой для брюсовской пушкинистики стала книга «Мой Пушкин», вышедшая в 1929 году под редакцией Н. К. Пиксанова. Она содержала 23 статьи включая две вышеупомянутые.

В-четвертых, Брюсов не только разделял с Серебряным веком культ Пушкина, но вступил с Пушкиным в соревнование. Речь идет прежде всего о соавторском дописывании неоконченных фрагментов Пушкина. Одним из таких проектов была «Клеопатра», переименованная Брюсовым в «Египетские ночи», скорее всего, не по одноименной повести, а по циклу. В литературном сообществе покушение Брюсова на пушкинское наследие было сочтено дерзостью, тогда как лагерь ученых отнесся к этому толерантно. В. М. Жирмунский усмотрел в «Египетских ночах» Пушкина–Брюсова литературный факт, вызывающий к профессиональному осмыслению. С этих позиций как раз и написана его монография «Валерий Брюсов и наследие Пушкина» (1922). Ю. И. Айхенвальд в третьем томе своих «Силуэтов русских писателей» (1923) окрестил «Египетские ночи» Пушкина–Брюсова «крепким вином, разбав-

⁴ В статье: *Ордуханян Т.* Тема Клеопатры в поэзии В. Я. Брюсова // Брюсовские чтения 1986 года. Ереван, 1992. С. 168–177 — обзревается стихотворения, в которых встречается имя «Клеопатра» и делаются наблюдения, правда робкие, над их шекспировско-пушкинским генозисом.

⁵ *Брюсов В.* Собр. соч.: В 7 т. М., 1973. Т. 1. С. 435. Далее ссылки на произведения Брюсова приводятся по этому изданию сокращенно: Брюсов, с указанием номера тома и страницы. Те рискованные эротические стихотворения, которые туда не вошли, приводятся по другим изданиям.

⁶ *Брюсов В.* Дневники. Автобиографическая проза. Письма. М., 2002. С. 22.

ленным словесною водою»,⁷ а самого Брюсова — «сальери», «ремесленником», которому «не чуждо величие преодоленной бездарности».⁸ К. В. Мочульский в посмертно изданной книге «Валерий Брюсов» присоединился к мнению Жирмунского.⁹ А литературоведы следующих поколений в критику новых «Египетских ночей» уже не пускались, сосредоточившись на их изучении, в том числе интертекстуальном.

В-пятых, согласно Жирмунскому, Брюсов, взяв за образец пушкинскую «Клеопатру», ввел в Серебряный век жанр эротической баллады. В рамках этого жанра появляется то Клеопатра собственной персоной, восходящая на «ложе золотое» (Пушкин, 3-1, 132), то пушкинская ситуация «любовника на одну ночь», обычно с летальным «пятым актом» и в античных декорациях. Именно жанр эротической баллады — продолжает Жирмунский в своей книге — тот повествовательный и стилистический формат, в котором Брюсов дописал за Пушкина «Клеопатру». Для завершения трех сюжетных линий — Флавия, Критона и безымянного юноши, принявших условие Клеопатры, Брюсовым были применены собственные наработки в этой области. Жирмунский противопоставляет «классическую» дикцию Пушкина «романтической» дикции Брюсова,¹⁰ но тут с ним можно поспорить. Брюсов старался наследовать Пушкину в области языка и стилистики, просто делал это без присущей Пушкину органики: мастеровито и оттого натянуто. Кроме того, пушкинская лексика и фразеология для эротики Серебряного века были заведомо устаревшим ресурсом.¹¹

В-шестых, Брюсова привлекала не одна только пушкинская Клеопатра, но и — что в собранном мною корпусе продолжений «Египетских ночей» редкость — импровизатор. В произведениях Брюсова мне такой персонаж не встретился. Но существенно, что в роли пушкинского импровизатора Брюсов выступал сам, причем в обстановке, приближенной к светскому рауту «Египетских ночей» (см. ниже, § 3). Две свои импровизации — «Memento mori» и «Вешние воды» — Брюсов счел достойными опубликования. Учитывая, что Брюсов практиковал жизнетворчество, его импровизаторство подпадает под эту категорию.

В-седьмых, Брюсова можно считать одной из самых примечательных фигур русского декаданса / символизма. Пока читающая публика не отказалась от своих реалистических вкусов в пользу декадентско-символистских, в печати выступления Брюсова подвергались осмеянию и одергиванию. Его энтузиазмом и честолюбием прорыв все-таки случился. Вклад Брюсова в пушкинманию и привязанную к ней клеопатроманию трудно переоценить. Но вот вопрос — в каких трактовках пушкинской топики он был пионером? В создании жанра эротической баллады, продолжающей пушкинскую «Клеопатру», Брюсова опередил Александр Емельянов-Коханский. В скандальном сборнике Емельянова-Коханского «Обнаженные нервы» (1895) уже была «Клеопатра (отрывок из поэмы)» — попытка, пусть и графоманская, живописать одну ночь легендарной царицы. Соавторское дописывание пушкинских фрагментов практиковалось еще в XIX веке, однако Брюсов был первым, кто взялся за цикл «Египетские ночи». К новациям можно отнести его жизнетворческий роман с Ниной Петровской по мотивам цикла «Египетские ночи» и, возможно, его импровизаторство à la пушкинский персонаж.

⁷ Айхенвальд Ю. Силуэты русских писателей. Берлин, 1923. Т. 3. С. 142.

⁸ Там же. С. 145.

⁹ См.: Мочульский К. Валерий Брюсов. Paris, 1962. С. 170.

¹⁰ Жирмунский В. Валерий Брюсов и наследие Пушкина: Опыт сравнительно-стилистического исследования. Пб., 1922. С. 8 след.

¹¹ Тут достаточно сравнить «клеопатров» корпус Брюсова с любовной лирикой М. А. Кузмина, нашедшего для эротики свежие и нетривиальные средства выражения.

Задача настоящего исследования — задокументировать и осмыслить непрекращающийся диалог Брюсова с «Египетскими ночами». Акцент будет сделан на «клеопатровом» корпусе, а импровизаторство будет описано в первом приближении.

1. IDÉE FIXE БРЮСОВА В ЗЕРКАЛЕ ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

Прагматическую подоплеку диалога, который Брюсов на протяжении трех десятилетий вел с циклом «Египетские ночи», проясняет его часто цитируемая запись для себя: «„Выбери себе героя — догони его, обгони его“, — говорил Суворов. Мой герой — Пушкин» (Брюсов, 6, 399). Пролить дополнительный свет на этот феномен позволяют три литературоведческие теории, к которым мы и обратимся.

1.1. «Страх влияния»

Теории «страха влияния» посвящена книга Гарольда Блума «The Anxiety of Influence» («Страх влияния», 1973). Брюсов, поставивший себя по отношению к Пушкину в положение «младшего» писателя, явившегося в литературу тогда, когда все главное было уже написано «великим предшественником», очевидно, испытывал нечто подобное. Его реакции не доходили до Эдипова комплекса отцеубийства, однако в желании Брюсова-поэта выстроить сюжет вокруг сексуального овладения пушкинской Клеопатрой что-то эдиповское все-таки проглядывает. Признавая Пушкина за высший авторитет и не вытесняя его из своего подсознания, избегая вступать в поединок с «отцовской» фигурой, а вместо этого повторяя и благоговейно продолжая топику цикла «Египетские ночи», Брюсов являет собой случай, подпадающий сразу под три из шести блумовских типов страха влияния.

Начну с «кеносиса», который Блумом формулировался в том числе с позиции «младшего» поэта: да возникнет «мое» стихотворение из стихотворения предшественника-бога, по образу и подобию которого «я» создан. Стихи Брюсова о «клеопатрах» — кеносис в чистом виде.

В дописывании «Клеопатры» за Пушкина и в импровизаторских перформансах Брюсова представлена «тессера»: «младший» поэт демонстрирует, что «старший» недоосуществил свою миссию, и берется довести ее до конца. Возьмем для примера импровизаторство. Пушкин, в отличие, например, от Адама Мицкевича, импровизатором не был и в «Египетских ночах» вывел в этом качестве откровенно неавторского персонажа — итальянца. Более того, в рукописи «Египетских ночей» темы для импровизаций были обозначены, но сами импровизации написаны не были. Своими импровизаторскими перформансами, причем в обстановке, приближенной к светскому рауту «Египетских ночей», Брюсов показывал Пушкину, как это делается.

Третий тип «страха влияния» — «апофрадес»: литература совершила круг, и вот в лице «младшего» Брюсова происходит возвращение-воскрешение мертвого Пушкина. В Серебряном веке Брюсов попытался занять такое же положение, какое Пушкин занял в «золотом», и на какое-то время ему это удалось.

«Кеносис» предполагает самоумаление, т. е. «догони...», тогда как «тессера» и «апофрадес» — самовозвеличение, т. е. «обгони...», и вместе они соответствуют заявленной Брюсовым стратегии взаимодействия с Пушкиным.

Если замерять диалог Брюсова с Пушкиным количественно, то победа присуждается Брюсову. Он обращался к героям и ситуациям «Египетских ночей» чаще, чем Пушкин, и примерно столько же, сколько другие авторы, от-

метившиеся в топосах Клеопатры или импровизатора, вместе взятые. В творчестве Брюсова топос Клеопатры — это два десятка произведений, а топос импровизатора — перформансы Брюсова, две опубликованные импровизации и какое-то количество произнесенных устно и не записанных, о которых упоминали современники в своих мемуарах.

Кроме того, у Брюсова как последователя Пушкина имеется содержательная новация: ситуации вокруг Клеопатры, которые были намечены в цикле «Египетские ночи» и которые в своем эссе-манифесте «Священная жертва» (1905) Брюсов назвал «откровениями преисподней», он довел до перверсий, достойных внимания психоаналитиков-фрейдистов. Тут и садомазохизм, и вуайеризм, и нимфомания, и некрофилия, и любовь втроем.

Рассуждениям о брюсовской победе противоречит, однако, то, что история литературы такого факта не знает. Так, если «Тамара» Лермонтова, а впоследствии «Клеопатра» А. А. Блока сделались образцовыми текстами, не просто вошедшими в золотой фонд русской поэзии, но и породившими свое «потомство», то, скажем, клеопатромания в стихах и прозе Брюсова осталась памятником эпохи. Даже «Антоний», полюбившийся читателям и брюсоведам, по своему резонансу уступает «Тамаре» Лермонтова и «Клеопатре» Блока. С одной стороны, в «Герое труда» М. И. Цветаева вспоминает, как в свои 16 лет впервые увидела Брюсова — случайно, в книжной лавке, и подумала: «Сам Брюсов! <...> Брюсов Ренаты, Брюсов *Антония!*»,¹² а в литературоведческом цеху «знак качества» «Антонию» поставили Жирмунский,¹³ М. М. Гиршман и М. Л. Гаспаров. С другой стороны, в наши дни при произнесении имени Брюсова даже знатоку не придет в голову мысль: «А, это автор „Антония“ («Клеопатры», «Раба»...)», тогда как имя Лермонтова и «Тамара», имя Блока и «Клеопатра» образуют такую связку.

Нахождение в пушкинской орбите для Брюсова имело не только положительные, но и отрицательные стороны. Клеопатровский «текст» Брюсова — это бесконечная цепь самоповторов. Целых два десятка произведений на тему «клеопатры» выдают травмированность достижениями «отцовской» фигуры Пушкина, которой Брюсов хочет, но не может угодить. Единственного образцового произведения — наподобие «Тамары» Лермонтова или «Клеопатры» Блока — он так и не создал.

Из современников диагноз брюсовскому диалогу с Пушкиным поставила Цветаева в «Герое труда». Она вспомнила, как юный Георгий Эфрон назвал Брюсова Сальери при Пушкине-Моцарте. Сама она критиковала соавторские «Египетские ночи», если воспользоваться классификацией Блума, как «тессеру»: «Не довелось Пушкину — доведу (до конца) я. Жест варвара. Ибо, в иных случаях, довершать не меньше, если не большее, варварство, чем разрушать».¹⁴

1.2. «Миметическое желание»

Теория «миметического, или треугольного, желания» была изложена Рене Жираром в книге «*Mensonge romantique et vérité romanesque*» («Ложь романтизма и правда романа», 1961). У детей — в явной форме, а у взрослых — обычно в скрытой происходит работа подражательного механизма. Люди желают чего-то не потому, что оно влечет их само по себе, а из-за вмешательства в их сознание престижного «третьего». Посредником между людьми и их желаниями выступает то соперник, захотевший этот объект или обладающий им, то авторитетная культурная инстанция — книга, спектакль, фильм.

¹² Цветаева М. Собр. соч.: В 7 т. М., 1994. Т. 4. С. 22.

¹³ Жирмунский В. Валерий Брюсов и наследие Пушкина. С. 14 след.

¹⁴ Цветаева М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 4. С. 16.

Брюсов, перенявший из рук Пушкина Клеопатру как объект для поклонения, а заодно и как идеальный сексуальный объект и пересоздавший этот типаж в героинях своей поэзии и прозы, испытывал интенсивное миметическое желание. «Третьим» в этом желании Пушкин стал через призму античности — по Брюсову, идеала, достойного повторения в современности.

В поэтическом мире Брюсова жизнь подражает искусству, а искусство — такой подражательной жизни. Его трактовка Клеопатры, возникшая на скрещении двух векторов влияния — престижной античности и не менее престижного для него Пушкина, существовала внутри замкнутого круга, в котором искусство и жизнь составляли одно. Главный роман своей жизни — с Ниной Петровской, Брюсов сориентировал на героев далекого прошлого, включая пару Клеопатра–Антоний, а Клеопатре и Антонию, в свою очередь, поклонялся как любовникам-самоубийцам, из-за которых география Древнего мира оказалась перекроенной: из самостоятельной державы, более или менее равной Риму, Египет сделался его провинцией. Целый ряд произведений Брюсова с жизнетворческим наполнением строился как свodka с «нежного ложа» (воспользуясь названием одного из его стихотворений), которое он делил с Ниной Петровской. Только эта свodka была дожата до легенды, отливавшей разными литературными прецедентами, в том числе таким: Клеопатра и ее любовники.

Поскольку миметическое желание — неотъемлемое свойство человеческой психики, постольку избавиться от него полностью нельзя, но его можно минимизировать. О том, сколько чужих влияний можно допустить в свои произведения, задумываются подлинные художники, особенно новаторы. Для них безудержное цитирование авторитетов, соблюдение культурных конвенций, ориентация на «чужое» — то, что способно похоронить их уникальное «я». С другой стороны, для произведений неэлитарных, создающихся на потребу публике и приносящих прибыль, подражательность вплоть до эпигонства — в порядке вещей. Свое «я» Брюсов ставил высоко, как подлинные художники, но одержимость культурой не позволяла ему минимизировать ее количество ни в своей жизни, ни в своих произведениях. Тут его клеопатровский «текст», слишком откровенно варьирующий Пушкина, смыкается с не требовательной массовой литературой.

Рассмотрим в этой связи стихотворение «Портрет» (1912 (Брюсов, 2, 159)) — на самом деле, автопортрет Брюсова, сложенный из узнаваемых деталей его жизни: обожания со стороны женщин, морфия, к которому Брюсова прирастила Нина Петровская, готовности все видеть, все испытать, обо всем написать и даже имитационного желания известного нам типа — повторить участь Антония при Клеопатре.

В «Портрете» рассказывается о пути к себе, который проложил поэт Брюсов, и последние, явно ударные, слова стихотворения, ради которых написано все остальное, — «быть — собой!» (Брюсов, 2, 159). Но пусть этот девиз не вводит нас в заблуждение. Во-первых, Брюсов полагался на известнейшие максимы — Пиндара, ср. во «2-й Пифийской оде» «Γένοιο οἷος ἑσσί» («Будь, каков есть», пер. М. Л. Гаспарова), и ницшевское «Werde der, der du bist». Во-вторых, подводкой к этому девизу становится лирический сюжет, который в эссе с пушкинским названием «Священная жертва» Брюсов возвел к Пушкину. Речь и там, и там идет об ускользании из социума в искусство. То, что Пушкин, «„почуяв рифмы“, <...> „убегал в деревню“ <...> „на берега пустынных волн, в широкошумные дубровы“» (Брюсов, 6, 95), — пишет в «Священной жертве» Брюсов, — сделало его человеком-«амфибией», в сущности, протосимволистом, существующим в ситуации двоемирия. Таким образом, незаметно для себя в основание «Портрета» Брюсов заложил миметическое желание, и «быть — собой!», рассмотренное под интертекстуальной лупой, означает: быть как Пушкин. В угоду пушкинскому мифу о поэте автор «Портрета» даже

перекроил собственную биографию. В 1912 году Брюсов отнюдь не стремился в широкошумные дубравы имени Пушкина, а зарекомендовал себя как «Цензор, ментор, диктатор, директор, цербер...» (Цветаева, «Герой труда»¹⁵).

О том, что в «Портрете» Брюсов, изображающий себя поэтом-«амфибией», пытается усидеть на двух стульях, свидетельствует и другая особенность. Брюсовскими самообразами становятся вершители судеб мира: Давид прямо назван «царем»; описательно введенный Антоний взаимодействует с правителями в лице Клеопатры и Октавиана; Георгий же — по легенде — спасает от дракона и царевну, и город. Из этой триады ролевых моделей Брюсова только Давид познал радость творчества, причем его творчество было не светским, как у Брюсова, а псалмами во славу Бога. Как можно видеть, Брюсову органичнее воображать себя правителем подведомственного социума, нежели поэтом-одиночкой.

Личные имена вводятся в «Портрет» приемом *namedropping*'а, что, наряду со скрытым пушкинским слоем, уводит повествование в сторону миметического желания, противоположного постулату «быть — собой!».

Последний аргумент в пользу предлагаемого прочтения «Портрета» — строфа IV с Клеопатрой и Антонием, помимо воли автора разоблачающая его миметическое желание:

Он был везде: в концерте, и в театре,
И в синема, где заблестел экран;
Он жизнь бросал лукавой Клеопатре,
Но не сломил его Октавиан.

(Брюсов, 2, 159;

здесь и далее курсив мой. — Л. П.).

Важно не только то, что роман поэта à la Антоний–Клеопатра поставлен в связь с престижным «третьим», а именно с культурой-«концертом»-«театром»-«синема», но и закрепление этой связи рифмами «театре / Клеопатре» и «экран / Октавиан».

В сборнике «Семь цветов радуги» (1916), в который вошел «Портрет», есть еще стихотворение «Образы времен» (1907, 1912, 1914), где набор исторических образов любви — аналог столетий-фонариков, нанизанных на единую нить времени, — готовит явление лирического «я»:

Не кончен древний поединок,
Он длится в образах времен.
Я — воин, я — поэт, я — инок,
Еще тобой не побежден.
В глухом лесу, в огнях театра,
В случайных встречах, жду тебя:
Явись, предстань, как Клеопатра,
Чтоб вновь Антоний пал, любя!

(Брюсов, 2, 177)

Лирическое «я» Брюсова заклинает какую-то еще не встретившуюся ему *femme fatale*, чтобы она погубила его и тем самым обеспечила ему судьбу Антония. Миметическое желание налицо!

И по «Портрету», и по «Образам времен» позволительно судить о том, что Брюсов не мыслит ни себя, ни свои самообразы вне истории, литературы, судеб великих героев, ибо путь к славе для него пролегает через имитационность. В противном случае его стихи не прогремят, его война за поклонение публики обречена, а его романы не будут достойными рифм типа «театра /

¹⁵ Цветаева М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 4. С. 31.

Клеопатра» (в «Портрете» и «Образх времен») или, например, «любя / тебя» («Образы времен»).

К брюсовской разработке топосов цикла «Египетские ночи» можно отнестись двояко. Можно верить поэту на слово — и, следуя его «Портрету», признать самобытность его вклада. А можно прислушаться к мнениям З. Н. Гиппиус, Айхенвальда, В. Ф. Ходасевича, Цветаевой, по-новому увидевших Брюсова из эмигрантского далека. Важно помнить и о том, что Клеопатро- и пушкиномания Брюсова отдает запрограммированностью — как на культурные образцы, так и на успех у публики, а это оставляет мало простора на то, чтобы «быть — собой!».

И в романе с Ниной Петровской Брюсов руководствовался миметическим желанием.

Согласно Ходасевичу — свидетелю этой драмы, Брюсов обратил на Нину внимание не раньше, чем узнав о ее внебрачном романе с Андреем Белым. В глазах Брюсова женскую привлекательность Нины удостоверил тот факт, что она успела побывать в издбранных его литературного соперника. Это — случай, аналогичный тому, что ценность Клеопатры как потенциального любовного объекта для того же Брюсова удостоверили ее возлюбленные — Цезарь и Марк Антоний, а затем классики литературы — Шекспир и Пушкин.

В основу «Огненного ангела» (первая публикация — 1907) — прогремевшего исторического романа, но одновременно романа à clef, Брюсов положил любовный треугольник «Нина Петровская = Рената — Андрей Белый = граф Генрих фон Оттергейм — сам Брюсов = Рупрехт». Столь же примечательно, что для Ренаты и Рупрехта в качестве исторических проекций привлекаются, пусть и бегло, Клеопатра и Антоний. В Ренате Рупрехт улавливал «какое-то Клеопатрово очарование» (Брюсов, 4, 42). А когда герои жили душа в душу, то «воскресали все восторги двух счастливых любовников: мы были вновь как Клеопатра и Антоний в своем Египте» (Брюсов, 4, 173).

Подражанием жизни, а именно роману с Ниной Петровской, приукрашенному разными скриптами, в том числе любовной драмой Антония и Клеопатры, стал поэтический сборник Брюсова «Στέφανος» (1906). О его создании Брюсов оставил в дневнике часто цитируемую запись: «Для меня это был год бури, водоворота. Никогда не переживал я таких страстей, таких мучительств, таких радостей». ¹⁶ Мочульский чел сборник «Στέφανος» вершиной творчества поэта — и связал этот прорыв с Ниной Петровской. ¹⁷

В житнетворческой перспективе любовная лирика «Στέφανος» манила читающую Россию близящейся горько-счастливой развязкой романа Брюсова с Ниной Петровской. А прозрачным намеком на то, как публике следует чувствовать Брюсова, стало заглавие сборника. «Στέφανος» — венок — награда лучшим поэтам Античности и Ренессанса, включая Петрарку; носили его и правители Древнего мира (ср. ниже в § 2.5.2 пирующего Грациана в «Алта-ре Победы» Брюсова).

Вынеся из отношений с Ниной Петровской сюжеты для своих произведений, Брюсов попытался дистанцироваться от нее. На просьбы Нины о новом сближении он терпеливо разъяснял ей, что его любовь не может быть отдана ей целиком, потому что есть еще литература.

В стихотворениях последующих брюсовских сборников и в повести «Последние страницы из дневника женщины» нет-нет да и слышится разочарование. Пара «Антоний–Клеопатра» — идеал, в современности неповторимый.

По прошествии ста с лишним лет можно констатировать, что усилия Брюсова любить по-книжному и рекламировать свою историю страсти так, чтобы

¹⁶ Брюсов В. Дневники... С. 155.

¹⁷ Мочульский К. Валерий Брюсов. С. 117.

она в итоге стала книгой — и книгой стихов, и книгой его переписки с Ниной Петровской, — не принесли ожидаемых плодов. Есть всем известные пары — Антоний—Клеопатра, Паоло—Франческа, Ромео—Джульетта, а также пары писателей и их возлюбленных/жен — Данте—Беатриче, Петрарка—Лаура, Пушкин и Наталья Николаевна, Блок и Любовь Дмитриевна, Маяковский и Лилия Брик. Пара Брюсов и Нина Петровская к их числу не относится, оставаясь достоянием почитателей Серебряного века.

1.3. «Поле литературы»: Брюсов — «игрок», стратег, победитель

Социологические представления о литературе того или иного временного среза как о «поле» ввел в научный обиход Пьер Бурдьё. В монографии «*Les règles de l'art*» («Правила искусства», 1992) он статистическими методами реконструировал поле литературного производства, существовавшее во Франции во второй половине XIX века. Мне уже приходилось писать о том, что в «поле» российской литературы конца XIX века — первой трети XX века происходили сходные процессы.¹⁸

В концепции Бурдьё авторы творят не в вакууме, а как игроки — остро чувствуя состояние поля и продумывая ходы, ведущие к выигрышу. Писатель, заработавший себе имя (т. е. символический капитал), тем самым получает возможность поменять правила игры в поле художественного производства: ввести новые жанры и новые направления или, например, одним дебютантам дать путевку в жизнь, а других отсеять. Брюсов мог сколько угодно изображать себя поэтом à la романтический лирический герой Пушкина, как в «Портрете», однако на деле показал себя сверхуспешным и сверхвлиятельным игроком на поле литературы. Это под его эгидой расцвел символизм, и это он управлял ведущими журналами. Что касается дебютантов, то Брюсов приветствовал поэтов со средним творческим потенциалом — вроде Ильи Эренбурга, тогда как Цветаевой, Мандельштаму и Ходасевичу, ныне золотому фонду Серебряного века, в поддержке отказал.

Если на рубеже XIX–XX веков публика и критика встречали нарождающийся символизм в штыки, то со временем это направление стало доминирующим. Символистские сборники Брюсова «*Urbi et orbi*» и «*Στέφανος*» были приняты восторженно.

Задержимся на путях развития русского символизма. Путь «младших» символистов состоял в признании двоемирия в его классическом виде: «мир сей vs. мир иной». А для «старшего», менее радикального, символиста Брюсова альтернативой посюсторонности служили грезы, сны, призраки былого, искусство. О двух столпах, на которых покоилось его мировосприятие, Брюсов высказался в эссе «Священная жертва». Ими были французский Парнас, особенно Теофиль Готье — с протобрюсовским типом двоемирия,¹⁹ и Пушкин, в том числе как автор «Египетских ночей» и как поэт-«амфибия». Что на стихах Брюсова — в частности, на сборнике «*Στέφανος*» — лежит отпечаток Парнаса и Пушкина, почувствовал Михаил Кузмин, отнесший это к недостаткам.²⁰ Откровенная пушкиномания Брюсова и клеопатромания, соединившись, стали тем бонусом, который обеспечил писателю сначала заметность,

¹⁸ См.: Панова Л. Мнимое сиротство: Хлебников и Хармс в контексте русского и европейского модернизма. М., 2018. С. 495–558.

¹⁹ О Брюсове как русском парнасце см.: Гаспаров М. Антиномичность поэтики русского модернизма // Гаспаров М. Избр. статьи. М., 1995. С. 288 след.

²⁰ Ср. запись Кузмина от 24 мая 1906 года: Кузмин М. Дневник 1905–1907 гг. СПб., 2000. С. 155.

а затем и особое положение в поле литературы. Т. Е. Ордуханян приводит показательные реакции современников в пределах от восторженного отзыва Блока 1906 года, согласно которому Брюсов «рукоположен» в поэты самим Пушкиным, вплоть до ехидного замечания В. А. Ашкинази о том, что Брюсов «воображает себя закадычным другом <...> Клеопатры».²¹

Для брюсовского изображения Клеопатры, Цезаря, Антония, Октавиана характерно подчеркивание их властного статуса, которое естественно связать с желанием писателя сделать максимально сильный ход в поле литературы. Клеопатра — в первую очередь «царица» и только затем «блудница»; Цезарь — «миродержец / властитель всех земель»; Антоний — «триумвир»; наконец, Октавиан — правитель Римской империи, простирающий свою власть и на Египет. Даже одаряя своих «клеопатр» рабами на одну ночь, Брюсов концентрируется на вертикали власти: отдаваясь рабу, царица нисходит до представителя низов. Желание Брюсова ассоциироваться с мифологическими и историческими героями в чине не ниже правителей, военачальников, вершителей судеб стран и мира является метафорической проекцией еще более сильного желания: «самодержавно» управлять русской литературой. В «Портрете», «Антонии» и других стихотворениях Брюсова образы правителей воздействовали на читателей поистине гипнотически. Тогдашняя аудитория охотно принимала Брюсова за того, кем он хотел быть: за властителя дум, мэтра начинающих поэтов, законодателя интеллектуальных мод включая моду на Клеопатру.

О често- и властолюбию Брюсова вспоминали современники-эмигранты. Вот мемуар Гиппиус «Одержимый» (1922). Это заглавие проясняется в пассаже, констатирующем «напряженную жажду *всеулычия* и *всеулычия*, которой *одержим* Брюсов».²² Соответствующие факты привел Ходасевич в мемуаре «Брюсов»: «Он основал „Скорпион“ и „Весы“ и *самодержавно* в них правил; он вел полемику, заключал союзы, объявлял войны, соединял и разъединял, мирил и ссорил. <...> Чувство равенства было Брюсову совершенно чуждо. <...> тут влияла и мешанская среда, из которой вышел Брюсов. Мещанин не в пример легче гнет спину, чем, например, аристократ или рабочий. Зато и желание при случае *унизить другого* обуревают счастливого мещанина сильнее, чем рабочего или аристократа. „Всяк сверчок знай свой шесток“, „чин чина почитай“: эти идеи заносились Брюсовым в литературные отношения прямо с Цветного бульвара. Брюсов умел *или командовать, или подчиняться*».²³

«Власть или Страсть?» — постоянная дилемма «клеопатрова» корпуса Брюсова, решаемая в пользу то одной, то другой ценности.

Октябрьский переворот смел старые формы поля литературы и определил новые. Сказанное относится и к эстетике. Нарождающаяся Культура Один, в которой Брюсов принял деятельное участие, — это авангард, эксперимент, попытка переизобрести русское искусство. При большевиках свою репутацию кормчего символизма, но также писателя-«классика» в смысле продолжателя Пушкина Брюсов конвертировать во что-то аналогичное не сумел. Как заметил наблюдательный Ходасевич, отказавшись от прежнего всевластия, Брюсов перешел в подчинение большевикам. В июне 1920 года он стал коммунистом, которому было позволено управлять культурными учреждениями не самого высокого пошиба. Так, в 1921 году Брюсов основал Высший литературно-художественный институт, где до самой смерти, случившейся в 1924 году,

²¹ Ордуханян Т. Тема Клеопатры в поэзии В. Я. Брюсова. С. 169, 171.

²² Цит. по: Брюсов В. Дневники... С. 321. Курсив мой. — Л. П.

²³ Ходасевич Вл. Коллеблемый треножник: Избранное. М., 1991. С. 280–281. Курсив мой. — Л. П.

занимал должность ректора; в 1925 году институт был ликвидирован. Прежней «классической» — пушкинско-парнасской — поэтике Брюсов тоже изменил. В угоду Культуре Один он стал создавать «академический авангардизм» (термин М. Л. Гаспарова). В «клеопатров» корпус, явно не созвучный революционной эпохе, авангардизм не проник, если не считать неологизма «взнежить» (о котором см. ниже в § 2.3.3.2).

После смерти Брюсова, несмотря на регулярные публикации из его архива, кривая его славы пошла вниз. В этом сказался целый ряд факторов, неблагоприятных для дореволюционной культуры в целом. Но еще важнее, что художественные изделия Брюсова не выдержали проверку временем. «Царственная» аура, «правда вечная» перенятых поэтом из античной истории «кумиров», театральные котурны, на которые он, в качестве жизнетворца, вставлял, чтобы выступить во взятой на себя роли воина, любовника, импровизатора, утратили свое гипнотическое воздействие. Не помог и культ Пушкина, который наше время разделяет с Серебряным веком.

1.4. Сценаризация

Три литературоведческие теории, привлеченные для обсуждения фиксации Брюсова на пушкинских творениях — Клеопатре и импровизаторе, позволяют опознать в том корпусе текстов и жизнетворческих стратегий, который будет рассмотрен дальше, инвариант. За неимением лучшего слова назову его «сценаризацией».

До каких объектов царь Мидас ни дотрагивался, они автоматически превращались в золото. А каких бы тем из цикла «Египетские ночи» ни касался Брюсов, они становились сценарием.

Начну с простого. Свои импровизаторские перформансы Брюсов осуществлял в обстановке, максимально приближенной к повести «Египетские ночи», тем самым воплотив намеченный Пушкиным сценарий в жизнь. Путеводной нитью для его импровизирования служили задававшиеся публикой темы, т. е. тоже готовые сценарии, которые судя по «Вешним водам» и «Memento mori» представляли либо существующий литературный топос, либо готовое изречение.

Роман Брюсова с Ниной Петровской, будучи жизнетворческим — театральным и рассчитанным на публичный резонанс, — тоже не обошелся без сценарности. Прежде всего, для Брюсова Нина была женщиной «из книги», а где книжность, там готовый сценарий. Свой роман эти двое пронизали — совсем по-фрейдовски! — любовью к смерти. Они мечтали о зрелищной развязке по-театральному — «пятом акте» трагедии. И в жизни, и в еще большей степени в стихах и прозе Брюсов драпировал свои отношения с Ниной в пышные одежды, позаимствованные из мифов и легенд, в которых герои-любовники славно любили, (бес)славно правили, славно умирали. Эта тема достигает вершины в изображении любовного соития — египетской (ассирийской...) ночи, происходящей не просто так — к удовольствию двух любящих, и не частным образом — а с максимальным резонансом: чтобы публика содрогнулась от увиденного накала страстей, прежние устои мира были потрясены, а герои-любовники прямиком попали на страницы учебника истории.

Сложнее увидеть сценарность в «клеопатровом» корпусе Брюсова.

В общем смысле сценарий, поверх которого Брюсов пишет два десятка своих текстов, восходит к Пушкину, и это — «условие Клеопатры» или, проще, «Cleoptra e i suoi amanti» (Пушкин, 8-1, 272). С пушкинскими темами Брюсов обращался так же, как в своих импровизациях обращался с поступавшими от слушателей темами «Memento mori» и «Вешние воды»: создавал свои вариации на них.

Непосредственно в «клеопатровом» корпусе Брюсов акцентирует силовые игры: кто — «клеопатра», ее возлюбленный, какое-то третье лицо — над кем возьмет верх во время судьбоносной «египетской ночи». Любовь как поединок не только душ и тел, но также воли и властолюбия — это, конечно, полноценный сценарий. In pace он заключен в пушкинской «Клеопатре». С одной стороны, заглавная героиня, отдавая себя во власть любовника на одну ночь, т. е. отложив свою «багряницу» и став «простой наемницей» (Пушкин, 3-1, 132) во славу Афродиты, готовится действовать по сценарию, предлагаемому партнером. С другой, для партнера ею уже предначертан более общий сценарий, и это — договор «ночь любви в обмен на жизнь». Привлекательная для Брюсова интрига «Клеопатры» состояла в прослеживании того, какой из двух сценариев одержит победу, а именно пошлет ли царица своего возлюбленного на казнь в осуществление договора, или же ее партнер растопит ее сердце и в результате случится что-то непредвиденное — что-то вне сценария?

О вариантах сценария «Страсть или Власть?» речь впереди, а пока что попробуем разложить его на составляющие. Прежде всего, у сценария имеется автор, он же — режиссер. Автор-режиссер отводит себе максимально сильную позицию, а навязывая Другому свою волю, низводит его до роли актера в своем сценарии. Автором-режиссером выступает то «клеопатра», то ее партнер, то кто-то третий. Иногда в текстах Брюсова наравне со сценарием «Страсть или Власть?» фигурирует контрсценарий, и тогда в повествовательный фокус выносятся поединок двух режиссеров за одного актера: каждый из режиссеров добивается того, чтобы актер сыграл в его сценарии, а не в сценарии противника.

В сценарности, как в капле воды, отразилось все то, что говорилось о Брюсове выше. Это и его постоянная ориентация на культуру, и интенсивное миметическое желание, и желание властвовать, осуществляя полный контроль над людьми и их судьбами, и, главное, концепция любви как поединка воли.

2. КЛЕОПАТРА

2.1. Клеопатра в поэтическом мире Брюсова: история или легенда?

Жизнь Клеопатры оборвалась в 30 году до н. э., и тут же началась ее новая жизнь в качестве легенды. Клеопатра легенды — героиня-протей, облик и поступки которой принаравливались к вкусам все новых и новых эпох.

Исторически Клеопатра VII Филопатор не отличалась ни красотой, ни сексуальностью — свойствами, приобретенными ею в легенде. Помимо двух младших братьев, при которых она была какое-то время супругой-соправительницей, документально засвидетельствованы лишь двое мужчин в ее жизни. Благодаря тому, что оба правили Римской империей, положение Клеопатры в Египте упрочилось. При поддержке Цезаря она стала полноценной царицей, точнее, фараоном, не совсем законно. Впоследствии союз с Марком Антонием позволил ей удерживать верховную власть в своих руках. Цезарь усвоил от Клеопатры, что значит быть единоличным — восточным — правителем, попытался воспроизвести эту модель в Риме, но был убит ближайшими соратниками ради восстановления республиканских устоев. Против Марка Антония, правившего Восточной частью Римской империи, Октавиан — правитель Западной, развернул беспрецедентную пропагандистскую кампанию. Марк Антоний был заклеен как враг народа, попавший под влияние ино-

странной и притом распутной царицы. От Марка Антония и, предположительно, Цезаря Клеопатра родила четырех детей.

Клеопатра была неплохим фараоном и, кстати, полиглотом: единственная из всей греческой династии Птолемеев (Лагидов) она выучила язык страны, которой правила. Но история пишется победителями, в случае Клеопатры — римлянами, а потому в ее историческом жизнеописании имеются невосполнимые пробелы, заполненные легендами. Так, неизвестно, почему судьбоносная битва при мысе Акций ею и Марком Антонием была проиграна. Легенда объясняет это женским капризом — внезапно Клеопатра повернула свой военный корабль с поля боя, и тогда любящий ее Марк Антоний поспешил на своем за нею. Загадочными являются и обстоятельства самоубийства Клеопатры, которым она предотвратила страшное унижение: Октавиан собирался провезти ее и детей по Риму в качестве военного трофея.

Первыми художественными текстами о Клеопатре стали стихи Горация: эпод IX и прославленная ода I, 37 с зачином «Nunc est bibendum», в переводе Брюсова «Теперь мы выпьем».²⁴ С образом Клеопатры как врага Октавиана Гораций поступил, как принято поступать с врагами: изобразил ее антиримлянкой — восточной блудницей, совратившей римского воина Марка Антония. Клеветническая ода I, 37, написанная в рамках пропагандистской кампании Октавиана, заложила фундамент для дальнейшего бытования образа Клеопатры в культуре: египетская царица сделалась воплощением гедонистических и сексуальных радостей жизни, причем в непростительном избытке. Простил Клеопатре Гораций — и Древний Рим — лишь стоическую смерть: от змей («serpents», в переводе Брюсова — «ехидн»), возможно вымышленных.

В дальнейшем образ Клеопатры как восточной блудницы попал в пряные исторические анекдоты. Одного из анекдотов — авторства Аврелия Виктора, придерживались Пушкин в «Мы проводили вечер на даче», а также в «Клеопатре» и Готье в «Одной ночи Клеопатры».

Развитие образа Клеопатры в эпоху Ренессанса и в Новое время естественно связать с закономерностью, которой Дени де Ружмон посвятил книгу «L'Amour et l'Occident» («Любовь и Запад», 1939). В XII веке замки Прованса стали колыбелью для новой модели любви, отточившей западную цивилизацию — привившую ей культ женщины, внебрачных отношений — платонических, но и карнальных тоже, куртуазного поведения и, конечно, рафинированного искусства, служащего медиатором между любящими и способного увековечить их историю любви. Отныне «l'amour» — это «amour-passion» (любовь-страсть), а страсть — настаивал Ружмон — предполагает отнюдь не любовь к Другому, а любовь к любви и любовь к смерти. Так, если по меркам античного мира страсть проходила по разряду помешательства (вспомним Федру, воспылавшую страстью к Ипполиту), то начиная с XII–XIII веков страсть мыслилась уделом избранных, в первую очередь, трубадура и его прекрасной дамы — жены синьора, вступившей в брак по расчету, а свое платоническое чувство обратившей на трубадура. Любовь-страсть благополучно дожила до XIX века. Тогда же она из элитарной культуры опустилась в массовую — стала достоянием бульварных романов, а затем и кинематографа. Примеры, приводимые Ружмоном, — это, помимо прекрасных дам, воспетых провансальскими трубадурами, Беатриче и Лаура; появляющиеся в песни 5 дантовского «Ада» Паоло и Франческа; и, главное, легенда о Тристане и Изольде во множестве изводов, от средневековых поэм до одноименной оперы Вагнера.

В сонм идеальных героев-любовников, испытывающих то любовь к любви, то любовь к смерти, идеально вписалась и пара Клеопатра–Антоний, о чем

²⁴ Зарубежная поэзия в переводах Валерия Брюсова. М., 1994. С. 49.

можно судить по Пушкину, Брюсову и — шире — русской клеопатромании. Брюсов-пушкинист в эссе «Египетские ночи», правда, настаивал на том, что в античности страсть была неотделима от любви и что Пушкиным это было верно считано, но, как мы увидим дальше, тут он шел на поводу поздней легенды о Клеопатре, а также на поводу своего пушкинского культа.

Высказанная Ружмоном идея исключительно важна для понимания Брюсова, других символистов, включая младших — основателей религии Вечной Женственности, и всего Серебряного века. Любовь-страсть, любовь к любви, любовь к смерти — ярчайшая примета той эпохи. Ходасевич, друживший с двумя пассиями Брюсова — Ниной Петровской и Надеждой Львовой, уже в эмиграции вспоминал неумение Брюсова увидеть в возлюбленной Другого и возлагал на Брюсова ответственность за гибель обеих женщин. В «Конце Ренаты» — эссе, посвященном Нине Петровской, Брюсову, их жизнетворческому роману, — Ходасевич обобщил серебряновечный культ любви-страсти в прото-ружмоновском духе: «*Любовь* открывала для символиста <...> кратчайший доступ к неиссякаемому кладезю эмоций. Достаточно было быть влюбленным — и человек становился обеспечен всеми предметами первой лирической необходимости: *Страстью, Отчаянием, Ликованием, Безумием, Пороком*». Воспевалась «даже <...> „*любовь к любви*“». ²⁵

В рамках художественной парадигмы любви-страсти у образа Клеопатры обнаружился большой мифогенный потенциал. Если для Данте ее имя оставалось, в рамках средневековой и римской морали, синонимом греха сладострастия — в таком качестве она выведена в песни 5 «Ада», то для Шекспира, а потом, например, Г. Р. Хаггарда — автора романа «Клеопатра», она воплотила образ женщины в высшем и пагубнейшем смысле слова. Брюсов в юности работал над «шекспировской трагедией» «Марк Антоний». Роман Хаггарда был им освоен — в рукописи «Клеопатры» 1899 года имеется помета «Rider Haggard» (Брюсов, 1, 592). ²⁶

С открытием Древнего Египта в XIX веке Клеопатра сделалась одним из его ликов. Это произошло благодаря «Одной ночи Клеопатры» Готье. В дальнейшем Г. Эберс написал роман «Клеопатра», выбивающийся из общего ряда. Будучи профессиональным египтологом по своей основной специальности, Эберс попытался обелить свою героиню.

Когда драматизм в обрисовке Клеопатры приелся, Б. Шоу вывел ее в комедии «Цезарь и Клеопатра», а С. Кржижановский в сатирической пьесе «Тот третий», — в самом нетривиальном из всего, что о Клеопатре написано в России.

У Пушкина образ Клеопатры поставлен в связь с древнегреческой культурой, с Возвышенным и, главным образом, с идеей роковой женской красоты, полиандрией, священной проституцией. Когда в прозе Пушкина действуют современные герои — роковая женщина и ее обожатель, то эти двое — вспомним «имитационное желание» Р. Жирара — экспериментируют с известным им по Аврелию Виктору «условием Клеопатры», а именно связывают друг друга рискованным договором: героиня соглашается на близость с героем, герой же дает клятву выстрелить в себя наутро после совместно проведенной ночи. Вопреки Жирмунскому, определившему Пушкина как автора «Клеопатры» в классики — а под «класси(цисти)чностью» тогда понимался антиромантизм, — я бы рассматривала его сюжеты любви-смерти как сугубо романтические. Это эротические фантазии, бесконечно далекие от жизни.

Брюсов, согласно его автобиографической прозе, взялся за пушкинское наследие не в детстве (его родители были типичными шестидесятниками, в Пуш-

²⁵ Ходасевич Вл. Колеблемый треножник. С. 272.

²⁶ См. также: Ордуханян Т. Тема Клеопатры в поэзии В. Я. Брюсова. С. 170.

кине пользы не видевшими), а уже гимназистом. Это был период исканий. Брюсов начал писать стихи, посещать проституток, учить итальянский язык. Возможно, Пушкин, творчество и секс в (под)сознании Брюсова сложным образом перемешались, и вот откуда его заикленность на теме «Cleopatra e i suoi amanti» в течение трех десятилетий.

В принципе, обе московские гимназии, в которых учился Брюсов (особенно вторая — Поливанова), год, проведенный на классическом отделении филологического факультета Московского университета, и полноценное историческое образование, полученное там же, должны были бы настроить его на научное отношение к Клеопатре, скажем, в духе Эберса. Но нет, брюсовская Клеопатра — всегда про «романтическую ложь» (вспомним название книги Жирара), расходящуюся с правдой истории и правдой жизни.

Зачарованный пушкинскими трактовками ситуации «Cleopatra e suoi amanti», Брюсов усиленно развивал этот топос в сторону откровенных перверсий, тем самым вступая на территорию психологии, на рубеже XIX и XX веков усиленно осваивавшую как сексуальные патологии, так и различия между «Ж» и «М». (Аббревиатуры для женского и мужского начал — из модного в начале XX века психологического труда О. Вейнингера «Пол и характер».) Для Брюсова Клеопатра и Нина Петровская выступили образцовыми «Ж», а Антоний и он сам — образцовыми «М».

Предложенные Брюсовым трактовки Клеопатры позволили ему и выказать свою верность Пушкину, и обратиться к своей любимой античности — как к легендарной эпохе для подражания, и манифестировать собственные взгляды на любовь — точнее, на Любовь, извращенно глядящую в лицо Смерти, и двигаться в ногу с эпохой, предложившей свое, как тогда казалось — научное, осмысление психологии любви.

2.2. Жизнетворческий роман:

Брюсов и Нина Петровская = Антоний и Клеопатра

Свой судьбоносный роман с Ниной Петровской Брюсов сориентировал на авторитетные культурные прецеденты включая Антония и Клеопатру. Но что дает нам право на столь сильное утверждение? Не только произведения Брюсова, в которых этими культурными ассоциациями были овеяны сводки об этапах романа и предвкушение его трагической развязки, но также мемуар Петровской о недавно умершем Брюсове, их корреспонденция и шаги, принятые Брюсовым по обнаружению этого корпуса писем.

О начале романа с Брюсовым Нина Петровская вспоминала так: «Брюсов протянул мне бокал с темным терпким вином, где, как жемчужина Клеопатры, была растворена его душа, и сказал:

— Пей!

Я выпила и отравилась на семь лет».²⁷

По легенде, которую Шекспир разыграл в «Антонии и Клеопатре», а Брюсов отразил в позднем стихотворении «День за днем» (1921),²⁸ Клеопатра покорила сердце Антония, бросив в вино жемчужину. Брюсов и Петровская, очевидно, начали свои отношения на этой высокой житнетворческой ноте — подражания престижному античному / литературному прецеденту.

Как явствует из тех же «Воспоминаний», Нина Петровская и Брюсов по крайней мере трижды думали о двойном самоубийстве. По сути, это желание вторит тому, как Антоний и Клеопатра ушли из жизни, когда Египет был

²⁷ Петровская Н. Разбитое зеркало: Проза. Мемуары. Критика. М., 2014. С. 463.

²⁸ Ср.: «Пей жемчужину в уксус, царица, / Клеопатра, Марго, Танах!» (Брюсов, 3, 94).

завоеван Октавианом. Мечта о страсти такой силы, что ее разрешением сделается прекрасная смерть, звучит в финале целого ряда стихотворений Брюсова.

Ощущение любви-страсти как трагедии, которое взаимными усилиями культивировали Брюсов и Нина Петровская, наилучшим образом передано в ее письме к нему от 3 июня 1906 года: «*Наступил 5-й акт драмы. Тот, кого любили, кто был центром всей жизни, чей образ царил надо всем, — где-то замерз. Вносят его холодное, холодное тело <...> Я тебя люблю <...>, но м о я р о л ь кончена. <...> Я не позволю тебя больше в „безумие“.* <...> Это <...> мое второе условное имя для любви».²⁹

В ответных письмах Брюсов внушал своей корреспондентке, что у нее есть соперница, и это — литература. А вот его письмо от 13/14 июня 1906 года с признанием, что страсть к Нине послужила растопкой для первоклассных стихов сборника «Στέφανος»: «*Пришла любовь, о которой я только писал в стихах, но которой не знал никогда; пришла женщина, о которых я только читал в книгах* (в Твоем Пшибышевском), но не видал никогда. Ты мне часто говорила, что тот год был воскресением для Тебя; но он был и для меня воскресением. У меня вдруг открылись глаза <...>; в руках я почувствовал новую силу. <...> Я собрал снова целую книгу золотых слитков».³⁰

В том, что касается житнетворчества, Нина Петровская от Брюсова не отставала. В «Конце Ренаты» Ходасевич вспоминает, что навсегда уехав из России — и от Брюсова, она стала отождествлять себя с Ренатой — героиней «Огненного ангела», писанной с нее. При переходе из православия в католичество Нина взяла себе имя *Рената*.

А вот *post scriptum* к любовной драме Брюсова и Петровской. Когда они расстались, Брюсов позаботился о публикации их переписки, возложив эту задачу на Нининого мужа. Завещание было исполнено только в 2004 году, и не современниками, как планировал Брюсов, а литературоведами — Н. А. Богомоловым и А. В. Лавровым. Родившись из книжных представлений о безумной любви, пройдя через страсть, какая бывает в книгах, эта любовная драма — в виде переписки — и сама стала книгой.

2.3. «Клеопатры» в лирике Брюсова

2.3.1. Сонет «Клеопатра»: металитературный договор Клеопатры.

Первая из двух брюсовских «Клеопатр» (ноябрь 1899 года (Брюсов, 1, 153)) вошла в сборник «*Tertia vigilia*» (1900), а внутри него — в цикл «Любимцы веков». И действительно, Клеопатра там предстает любимицей веков, пожелавшей продлить свою жизнь в качестве легенды. С этой целью она обращается к поэту, читай: самому Брюсову. Девиз «жить в веках» исключительно важен для героев «клеопатрова» корпуса Брюсова. Здесь, как потом в другом стихотворении — «Цезарь Клеопатре», он вложен в уста исторических лиц, которым это удалось.

По формальным признакам «Клеопатра» — традиционный сонет в 5-стопном ямбе на пять рифм (Abba bAAb CCd EEd), одна из которых, «власть / страсть», тоже донельзя традиционна. В античности такой твердой формы, как сонет, не существовало — он появился только в Средние века, — и тем самым монолог героини античности оказывается изрядно модернизированным: образ Клеопатры вот именно живет в веках.

«Клеопатра» 1899 года отстоит от пушкинских сюжетов, намеченных в цикле «Египетские ночи», и даже от того, что с этими сюжетами будет де-

²⁹ Брюсов В., Петровская Н. Переписка: 1904–1913. М., 2004. С. 188. Разрядка передает курсив в источнике. — Л. П.

³⁰ Там же. С. 200–201.

лять Брюсов, но уже в XX веке. Однако под интертекстуальной лупой топика, общая с пушкинской «Клеопатрой», все же обнаруживается. Это — договор, включающий такие пункты, как сладострастие, смерть, власть. В брюсовском сонете именно при помощи договора Клеопатра связывает свою посмертную судьбу с поэтом. Проговаривание сценария, в котором героиня берет на себя функции автора договора, режиссера и актрисы — исполнительницы звездной роли «мечты поэта», и составляет содержание сонета.

Договор заключается на взаимовыгодной основе. Лишившаяся не только престола, но даже следа своих «деяний» в истории, Клеопатра, тем не менее, остается властительницей мужских сердец. Она очаровывает современного поэта, чтобы в его воображении из «тени» преобразиться в желанную женщину, какой была когда-то. А поэт, полюбив Клеопатру той любовью, которой ее любили «цари» (т. е. Цезарь и Антоний), возвышается до них. Поступающее современному поэту предложение увековечить Клеопатру в стихах, исходящее от нее, выглядит невероятно лестным. А тем, что Клеопатра будет воспета в стихах, ее посмертное существование в качестве любимицы «веков» будет продлено.

Стороны договора уравниены и еще в двух отношениях. Во-первых, оба осуществляют власть над кем-то или чем-то: если Клеопатра «властвует» над поэтом, то в его распоряжении — «искусства дивная власть». Во-вторых, оба «бессмертны» — в том смысле, что мир о них не забудет. Орудие Клеопатры в борьбе за свое бессмертие — красота, власть, умение режиссировать чужие поступки. А орудие поэта в борьбе за свое и ее бессмертие — «стих». Взаимообмен этими ценностями приходится на последнюю, ударную, строку сонета: «Вся жизнь моя — в веках звенящий стих». Попутно отмечу, что перед нами сильный речевой акт: похвальба.

Договор не был бы возможен, если бы стороны не признавали двоемирия по-символистски. В самом деле, тень Клеопатры обращается к поэту из своего потустороннего далека, поэт же пребывает в реальности — в настоящем, что, кстати, позволяет ему сочинить «стих», который у него просит Клеопатра. Мертвые поэты, понятное дело, ничего нового создать не могут.

Сонет, который мы читаем, по факту и есть исполнение договора. Можно его рассматривать и как ответ Клеопатре — зеркальный в том смысле, что произнесенная Клеопатрой речь положена в стихи: опозитизирована.

Есть у этого сонета и этого договора металитературная основа. Сонет, в сущности, рассказывает о чуде своего рождения — о том, как поэт обрел в Клеопатре свою вдохновительницу-Музу и как образ легендарной царицы Египта стал художественным текстом.

Привычный поэтический способ поставить поэта и красавицу в договорные отношения находим, например, в «Стансах к Маркизе» П. Корнеля и «Падали» Ш. Бодлера, где инициатива договора исходит от поэта. Это поэт обращается к красавице с предложением отдаться ему и за это быть увековеченной в стихах (Корнель) или вспомнить о нем, обессмертившем ее в этом конкретном стихотворении, когда черви будут целовать / глотать ее труп (Бодлер).³¹ Брюсов меняет распределение ролей, а также — по сравнению с Бодлером — усиливает мотив двоемирия.

Рассмотрев общую концепцию сонета «Клеопатра», остановимся на деталях, главные из которых — грамматика времени и искусство рифмовки. Как и во всем «клеопатровом» корпусе Брюсова, здесь это способы оптимально «упаковать» содержание и донести его до читателя в наилучшем виде.

В том, как в зачине сонета Клеопатра представляет себя, семантизирована грамматика времени. Героиня-рассказчица подает себя исторической

³¹ Об этом топосе см.: Жолковский А. Прекрасная Маркиза // Жолковский А. Выбранные места, или сюжеты разных лет. М., 2016. С. 434–452.

фигурой, которая принадлежит прошлому, но также является универсальной ценностью, важной для настоящего. В первой строке сонета «Я — Клеопатра, я была царица» дважды повторена любимая Серебряным веком синтаксическая формула «Я — X», где первый член, или субъект, — персонажное «я», а второй, или предикат, — его имя или другие его опознавательные приметы. Первая аттестация себя героиней-рассказчицей, «Я — Клеопатра», носит вневременной (универсальный) характер, зато следующая, с глаголом-связкой «была» плюс обозначение статуса — «царица», создает временную пропасть. Биография Клеопатры — Прошлое, отрезанное от Настоящего, тогда как ее монолог разворачивается «здесь и сейчас», в котором пребывает поэт.

Отделение Прошлого от Настоящего будет продолжено. Все то, что с Клеопатрой когда-то случилось, начиная с ее славного рода «Лагидов» до ее гробницы, ставится ею под отрицание (ср. «не(т)»), маркирующее, что к Настоящему это отношение не имеет. Тот же смысл выражает перфектное «погиб», характеризующее «вечный Рим», в котором, очевидно, Клеопатра находилась в качестве любовницы Цезаря. Эпитет «вечный» и предикат «погиб», оба характеризующие Рим — *contradictio in adjecto*: Брюсов несколько запутался в своей риторике.

Между Настоящим и Прошлым Клеопатра, а возможно, и поэт совершают некоторое количество челночных операций. Брюсов показывает: вот биография героини, а вот вечность, скрижали истории, литературный канон, которых Клеопатра была удостоена, прожив эту, а не другую биографию.

Из Прошлого и Настоящего повествование переходит в Вечность в последнем терцете — безглагольном и содержащем универсальные утверждения. В начале первых двух строк повторен предикат «бессмертен» / «бессмертна», о поэте и Клеопатре соответственно, а в последней строке жизнь Клеопатры, до тех пор описывавшаяся в прошедшем времени, названа «стихом», причем звучащим не где-нибудь, а «в веках».

Искусство рифмовки в «Клеопатре» — выше всяких похвал.

В зачине сонета под рифму вынесено ключевое слово «царица», за которым тянется рифменная цепочка с суффиксом «-(н)ица»: «гробница», «вереница», «блудница». Два из этих трех существительных тоже ключевые. В «гробнице» скончала свои дни историческая Клеопатра, и туда же смердящий труп Клеопатры поместил Гюго в «Зим-Визими». ³² «Блудница» — слово из репертуара, которым принято описывать Клеопатру легенды начиная с «Nunc est bibendum...» Горация. В «клеопатровой» лирике Брюсова «блудница» — одно из самых частотных слов.

И в 1-м катрене, и в трех строках 2-го Клеопатра сообщает о себе хрестоматийные и потому не занимательные сведения. В конце 2-го катрена выясняется, что у речи Клеопатры есть адресат: современный поэт. Подводкой к его появлению служит вторая рифменная цепочка — «лет / нет / след / поэт». В контексте пушкинского влияния на «клеопатров» корпус Брюсова можно представить себе такую ситуацию: царица Клеопатра, минуя протекшие со времени своего правления века, по собственной прихоти избирает себе партнера. Достойным ее женских чар, ее царского статуса, ее легендарной славы оказывается символист, способный любить бесплотную женщину-мечту.

Заметим, что Клеопатре соответствуют преобладающие женские рифмы, на «-ница», «-енье», «-астью», зато к появлению «поэта» и его «стиха» ведут мужские, на «-ет/-ед» и «-их». Это — интересный способ демонстрации того,

³² На том, как прецедентные европейские тексты XIX века повлияли на русскую египтологию, я не останавливаюсь, поскольку эта тема была рассмотрена в кн.: Панова Л. Русский Египет. Т. 1. С. 59 след.

как поэт и его вдохновительница совместными усилиями — «Ж» + «М»! — создают художественное произведение: вот этот самый сонет.

Мотив взаимообмена, важный в договорных отношениях, определил написание других рифменных пар. «Томление» по Клеопатре испытывают ее партнеры, включая лирическое «ты», а «тень» — это про ее экзистенциальное состояние. Далее, «власть» есть у поэта, а «страсть» — у Клеопатры. А пятая и последняя рифма, «твоих / стих», описывает, как мечта поэта, маркированная местоимением «тебя», переплавляется в словесное искусство.

2.3.2. Квази-«египетские» ночи с античными царицами: декадентские перверсии.

В XX веке из-под пера Брюсова вышло пять эротических баллад, варьирующих тему, которая в пушкинской «Клеопатре» была только намечена. Это — секс клеопатроподобной красавицы с ее избранниками на ее царском ложе.

У Пушкина проституирование Клеопатрой своего тела мыслилось как приношение на алтарь Киприды. Во время пира героиня бросала клич, призывая сделаться ее любовником, фактически, первого встречного. Но при этом выдвигалось условие: любовь в обмен на жизнь. Вызов был принят тремя смельчаками, и в жеребьевке быть последним выпало юноше, которым Клеопатра невольно залюбовалась. В четырех из пяти брюсовских баллад действует безымянная царица / царевна, в еще одном — жена императора Клавдия Мессалина, и все они наделены чертами пушкинской Клеопатры; четырежды дело происходит ночью; четырежды партнером героини становится юноша; четырежды секс наделяется свойствами безумной страсти, стремящейся к исчерпанию физических ресурсов; и все пять раз над ложем любви витают смерть, «казнь», то или иное наказание. Перенял Брюсов и мелкие детали пушкинской «Клеопатры», включая обмен «взорами».

2.3.2.1. «Раб», «Рабыни», «Рабы». Из только что очерченного подкорпуса выделяются три баллады, в которых непоименованная Клеопатра имеет дело с рабами, дышащими к ней страстью. Тут абсолютный социальный верх смыкается с абсолютным низом, и не только для иллюстрации вертикали власти. Брюсов вводит важную для Пушкина метафору любящих как рабов Афродиты / Киприды. В открытую эта идея проговорена им в «Ответе» и «Алтаре Победы».

Заглавия баллад — «Раб», «Рабыни», «Рабы» — однотипны, и столь же однотипно они выдержаны в 4-стопном ямбе ЖМЖМ — размере пушкинской «Клеопатры». Некоторое оживление в Я4 вносится лексическим и семантическим наполнением рифм. Рифменные пары не повторяются, разве что из «Раба» в «Рабынь» переходит рифма «страстный / прекрасный». Общим для стихотворений является рассказ от лица рабов и взгляд на клеопатроподобную героиню как на недостижимую богиню, сближение с которой — чудо.

«Раб» был написан в ноябре 1900 года (Брюсов, 1, 286–287). В сборнике «Urbi et orbi» (1903) он помещен в цикл «Баллады», согласно В. М. Жирмунскому — средоточие эротических баллад, берущих начало с той сцены на «ложе золотом», которая в пушкинской «Клеопатре» была только обозначена.

Стихотворение открывается знакомой нам по сонету «Клеопатра» формулой «Я — X, (я) был X», ср.: «Я раб, и был рабом покорным». По ходу сюжета раб на мгновение позволил себе отступить от этого классового сценария и проявил свойства свободного человека: влюбленного в «прекраснейшую из всех цариц» и декларирующего свое чувство поднятым на нее взором. За эту немыслимую дерзость его ждет двойное наказание, причем в рамках сценария, в котором царица отводит себе роль режиссера и актрисы, практически порнозвезды, а рабу — роль своей жертвы.

Сценарием стихотворение далеко не исчерпывается.

Прежде всего, сентиментальнейший «Раб» — о том, что, выражаясь по-карамзински, и рабы любить умеют. Недаром герою-рассказчику Брюсов приписал утонченные, если не куртуазные чувства — чего стоит только «лобызание следов сандалий» царицы (готовый анакреонтический мотив) и переживание ее появления как «грезы»! О герое-рассказчике складывается представление как об образованном рабе, почему-то сосланном на хозяйственные работы. Так, он величает свою госпожу «прекраснейшей из всех цариц», как если бы у него был шанс лицезреть и других представительниц этого класса. Если задуматься, раб оперирует той высокой культурой, которой вдохновлялся Брюсов, и отсюда — неподобающий его статусу высокий слог. Можно объяснить этот слог и по-другому. Царица, став объектом описания, потребовала для себя эстетики Возвышенного, диссонирующей с языковым профилем рассказчика.

Перейдем к сюжету «Раба». В отличие от «рабынь», составляющих свиту царицы, герой-повествователь наблюдает за своей госпожой издали и сравнившись с землей. Но в какой-то момент, не в силах сдержать свою страсть, он отрывает «взор» от земли и устремляет его на царицу. Царица гневается, и раба вроде бы ждет «казнь» как «оскорбителя святынь». (Тут очень кстати наблюдение Ходасевича: в Брюсове сидел купец с Цветного бульвара, руководствовавшийся правилом «всяк сверчок знай свой шесток».) Но навеянной пушкинским «условием Клеопатры» казни не происходит. Царица сначала издевательски приближает раба к себе, приковывая его к своему ложу, на котором всю ночь отдается юноше, а затем максимально отдаляет его от себя, ссылая в каменоломню, в сущности, опуская ниже уровня земли. Раб там трудится в нечеловеческих условиях — закованным в цепи и стирая тело в кровь. Пролитие крови за ночь любви, проведенную при «клеопатре», налицо. Но не в этом соль стихотворения.

История сентиментально-куртуазного раба рассказана ради парадокса. В каменоломне раб не только не клянет свою пропадающую судьбу, но длит грезу ночи, проведенной у ложа царицы. Память, мечта, греза — альтернатива миру сему. Пропуск в это иномирие раб получил в одном пакете с наказанием.

Композиция, выстроенная для сюжета падения раба и обретения им двоemiрия, трехчастна: (1) подводка к ночи любви — (2) вынесенная в кульминацию ночь — (3) последствия ночи.

Завязкой этой мини-драмы становится то, что раб из социального и пространственного низа (ср. «ниц», «следы», «в пыли») дерзает поднять, т. е. обратить вверх — тоже социальный и пространственный, — полный «обжигающей» страсти «взор» на царицу.

Кульминация — показанное глазами раба любовное соитие клеопатроподобной царицы с юношей. Раб называет царицу «безгрешной» — ибо какие у богини любви грехи? А ночь, свидетелем которой он становится, приравнивается им к храмовому действию (ср. ассирийский цикл «Во храме Бэла», 1903, где любовный акт происходит непосредственно в храме). Брюсов прибегает к приему затемнения — изображению секса при потушенных светильниках, так что до раба с ложа любви доносятся лишь звуки. На заре раб видит царицу и юношу, утомленных любовью, по-чемпионски продлившейся все темное время суток. Вуайерство раба подчеркнуто серией синонимических слов и выражений с соответствующей семантикой. За свой проступок — дерзкий взгляд, раб наказывается подобным: взиранием на сексуальные удовольствия царицы. Для описания полученного опыта используются как стилистически нейтральные существительные «взгляд» и «свидетель», так и стилистически высокие, т. е. не положенные рабу, тому самому «сверчку», который должен «знать свой шесток», «взор», «очи», «вежды».

Динамика появления слов этого круга такова, что сначала (дважды) «взор» приписан царице — пред ним раб привычно «повергался ниц», и только потом рабу. Его «взор» скользит по лицу царицы и «обжигает» ей «очи». Аналогичным образом слово «очи» проделывает траекторию из портретирования царицы в портретирование раба. Когда раб видит «клеопатру» входящей в спальню, то его «очам» тягостно, однако внутренний голос говорит ему: «гляди!» Утренние впечатления раба вводятся предикатом «увидал», а затем «впивался», но теперь уже не о «взоре» или «веждах», а о простом «взгляде». Можно было бы предположить, что раб, говоря о себе при помощи слов высокого регистра, которыми уже успел описать царицу, уравнивает себя с ней как тоже имеющего право любить. Но нет, нейтральные слова «глядеть», «увидеть», «впиваться взглядом» разрушают это впечатление. Стилистика стихотворения вышла из-под контроля Брюсова.

Раб и его «клеопатра» связаны не только взглядами, но и эротически. Сексуальная дрожь, которую царица вот-вот испытает с юношей, наступает раба в момент, когда его привязывают к пока что пустующему ложу. Таким образом, не деля со своей госпожой ложа, раб — опосредованно — делит с ней оргазм. В дальнейшем наказание как эротическое удовольствие определит еще более перверсивное стихотворение «На нежном ложе».

В царицыной опочивальне раб низведен до животного, а именно до «пса», чье присутствие героев-любowników не стесняет. В русском языке «пес» — слово многозначное: как обозначение собаки, оно является нейтральным, а как ругательство по адресу человека, низким. Брюсов, очевидно, сумел задействовать оба значения и оба стилистических регистра.

Что касается последствий ночи, то о двоemiрии, в котором оказался раб, сказано достаточно. Добавлю лишь, что безответная любовь героя, сидящего в каменоломне или тюрьме и (почти) не видящего предмет своего обожания, — старинный топос, выражающий идею подлинности любовного чувства.

Несколько слов — о грамматическом рисунке стихотворения, которым Брюсов распорядился образцово. И завязка мини-драмы, и ее кульминация изложены рабом в прошедшем времени. А третья, заключительная, часть, о пребывании в каменоломне, дана в настоящем. Этот план оформлен совершенным употреблением предиката «сослан» («Вот *сослан* я в каменоломню») и глаголами настоящего времени («*дроблю* гранит», «эту ночь я *помню, помню!*»). Мечта раба о «клеопатре» реализуется через сослагательное наклонение: «О, *если б* пережить все — *вновь!*» Это, вне всякого сомнения, ударная концовка.

Искусство рифмовать в «Рабе» проявляется в том, что низ, отведенный рабу, и царственный, божественный, чудесный верх, представляемый его госпожой, соединены и противопоставлены за счет рифменных пар «цариц / ниц»; «святынь / рабынь»; «гряз / пес» (дважды). Но к неудачам можно отнести рифменную пару «одежды / вежды», в которой нейтрально звучащие «одежды» участвуют в эпизоде стриптизерского раздевания «клеопатры», а «вежды», напротив, раб приписал себе.

Заканчивается стихотворение рифмами «каменоломню / помню» и «кровь / вновь». «Кровь» проливается рабом в каменоломне, а «вновь» относится к его желанию повторно стать свидетелем страсти, которой царица воспыкала к своему партнеру. Стоящий под рифмой предикат «помню» — также о мысленном возвращении к пережитому.

В «Рабе», как и вообще во всем «клеопатровом» корпусе, Брюсов обращается с топижкой цикла «Египетские ночи» как с мозаикой, из которой можно выкладывать новые узоры. У Пушкина было: Клеопатра как бесстрастная богиня любви, осуществляющая акт священной проституции; ее избранники включая безымянного юношу; ее взор, брошенный на юношу во время жеребьевки;

условие Клеопатры, т. е. предполагаемая (рас)плата за ночь с ней в виде казни. У Брюсова стало: клеопатроподобная царица, почти что богиня, которую раб оскорбляет прежде таймой страстью; безымянный юноша — партнер на ночь; расплата за эту ночь, павшая на раба-вуайера; слово «казнь», появляющееся всуе, слово «ложе», появляющееся по делу, и слово «взор» — приглашение к эротическим радостям. И у Пушкина, и у Брюсова Клеопатра — сценарист, режиссер и порноактриса в том сценарии, который она осуществляет по своей царской и одновременно женской прихоти. Как и Пушкин, Брюсов снимает со своей клеопатроподобной героини возможное обвинение в перверсивности. Она — не только представительница античности, где ценили страсть, но и богиня любви, священнодействующая во время соития.

Как если бы одного «Раба» было не достаточно, в 1902 году Брюсов пишет «Рабынь»,³³ которых включает в тот же цикл («Баллады», сб. «Urbi et orbi»). Отличие «Рабынь» от «Раба» — в том, что из топики пушкинской Клеопатры сюжет дрейфует в топику шекспировских «Антония и Клеопатры». Египетские ночи царевны-блудницы, т. е. Прошлое, служат подводкой к ее последней, самоубийственной ночи, т. е. Настоящему. Героиня умирает, испив яда, полученного из рук приближенных к ней во всех смыслах рабынь. То, что рабынь две и что они последние, кто имеет дело с «клеопатрой», делает их аналогом шекспировских Иры и Хармианы. Рабыни предвкушают ласки с холодящим трупом своей госпожи. Есть в брюсовском сюжете и прекрасный собой царевич — юноша, отвергаемый царевной. Как можно видеть, по сравнению с «Рабом» в «Рабынях» количество перверсий растет в геометрической прогрессии: тут и любовь втроем, и исключение из любовного треугольника мужчины, и некрофилия. В немудреном монологе двух рабынь тайные перверсии составляют повествовательный фокус.

Рабыни аттестуют свою госпожу и представляют себя по той формуле, которую мы рассматривали, говоря о зачине сонета «Клеопатра» и «Раба»: «Она — царевна, мы — рабыни». Заметим, что здесь «мы» в качестве героя-любownika — коллективное (впрочем, в финале «мы» зачем-то сменяется на «я»); позже этот тип говорящего субъекта будет подхвачен в «Рабах», а подразумеваемое двойственное число уступит место большому множеству. Первая строка «Рабов», вводящая это коллективное *мы*, — «Нас было много», т. е. формула «Я / Мы — X», где X выражает количественный аспект.

В «Рабынях» восприятие рабынями своей госпожи носит сугубо телесный характер. Подчеркивается наличие у нее «ног», для рассказчиц-рабынь — объекта ласки. А когда упоминается ее «труп», то это существительное становится рифменной парой к «губам», обладательницы которых — рабыни. Секс введен здесь, как и в «Рабе», психосоматическими деталями, но только это не любимая Брюсовым «дрожь», а, ради согласования с юным возрастом «царицы», «младенческий порыв» (едва ли стилистическая удача).

Грамматическое оформление «Рабынь» нам в общих чертах знакомо: прошлое перетекает в настоящее и ближайшее будущее. Эпизоды прижизненных — для царевны — любовных утех даны в пересказе рабынь как Прошлое, эпизод подступающей к царевне смерти — как Настоящее, а некрофильский и последний раунд любви — как ближайшее Будущее.

Прежде чем перейти к «Рабам», написанным в 1910 году и не входившим в прижизненные издания Брюсова, отмечу, что в сборнике «Στέφανος» в цикле «Повседневность» есть стихотворение 1904 года «Гребцы триремы» (Брюсов, 1, 419–420), которым поэт перебрал мостик от «Раба» и «Рабынь» к «Рабам».

³³ См.: Брюсов В. Полн. собр. соч. и переводов. СПб., 1913. Т. 3. С. 45–46.

Как и в «Рабах», в «Гребцах триремы» появляется коллективное рабское «мы». Это матросы, причем, как и в «Рабе», прикованные к месту своей работы цепями. Они доставят судно к театру военных действий, чтобы там из гребцов сделаться воинами. Во время плавания коллективное «мы» наблюдает за соседними триремами, везущими Цезаря и неназванную Клеопатру. Не желая того, они присутствуют при эротических наслаждениях царицы: обнаженная, она нежится на шкуре пантеры. Метафора дикой сексуальной кошки восходит среди прочего к началу «Божественной комедии», где одна из эмблематических проекций слова «lonza» (*Inferno*, 1, 32, в переводе Брюсова — «пантера») — сладострастие. Изображение Клеопатры, возлежащей на судне, пришло в стихотворение из «Антония и Клеопатры» Шекспира (см. монолог Энобарба ниже в § 2.3.4). В честь «венценосной гетеры» исполняются песни. В общем, посвященная Клеопатре строфа 6 — это, в сущности, эротическая баллада в миниатюре, возможно, в напоминание о ночном видении раба в «Рабе». Но если герой «Раба» захвачен тем, что он видит, то рабы триремы испытывают к Клеопатре безразличие. Таково же их восприятие Цезаря: им «все равно, Цезаря влечь иль пирата». Рабы покорно включаются в исполнение любого сценария, поступающего к ним по властной вертикали, в данном случае — от Цезаря или Клеопатры. С точки зрения метрики «Гребцы триремы» — единственное стихотворение из рассматриваемых, выдержанное не в двусложном, а в более редком трехсложном размере: 3-стопном дактиле мЖмЖ.

По сравнению с «Рабом», «Рабынями» и даже «Гребцами триремы» в «Рабах» (Брюсов, 3, 304–306) сюжет делает новый поворот, возможно навеянный революцией 1905 года и короткостью царицы Александры Федоровны с Распутиным. Отправная точка в скрипте рабства, как и прежде, — вынужденная покорность, зато конечная — готовящееся цареубийство.

Для заговора рабов царица дает повод тем, что нарушает принцип «всяк сверчок знай свой шесток», а нарушив, теряет в их глазах легитимность. Из рабского коллектива «мы» для ночных забав она избирает юношу, которого, в отличие от себя, безымянные рабы величают по имени. Как и две служанки в «Рабынях», по цвету кожи Сеид — противоположность «клеопатре», белизна кожи которой подчеркнута соседством с «лилией». («Белая лилия» и как раз для описания «клеопатры», точнее, несравненной белизны ее ног, уже появлялась в «Рабынях».) Тем, что героиня — изначально объект обожания и преклонения рабов — опускается до них, она разжигает в них дикие звериные инстинкты. Царице и счастливчику Сеиду коллектив рабов выносит смертный приговор: «Она и он обречены». Это, конечно, пушкинский мотив — невозможная любовь в обмен на казнь, но разыгранный через столкновение двух сценариев: исходящего от «клеопатры» сценария Любви и исходящего от коллектива рабов сценария Смерти / казни. Победа будет за вторым.

Таков сюжетный костяк стихотворения. Обратимся теперь к деталям.

Рабы, готовые сад к ежевечерней прогулке царицы, трудятся на ее благо. Когда царица ступает по саду богиней — с лилией в руке (ср. древнеегипетское искусство, любившее изображать женщин с цветами), то спрятавшиеся рабы воспринимают это как «земное чудо».

Хронотоп вечернего сада включает в себя закат, который эмблематизирует еще и закат жизни «клеопатры».

Как и в «Рабе», в «Рабах» при виде царицы каждый из рабов испытывает сексуальное вождение к ней. То, что рабов «много», а у них «одна мечта», служит дополнительной причиной их объединенности в «мы».

Но вот у одного из «нас» коллективная мечта осуществляется. Прежние товарищи Сеида не могут устоять перед искушением по-воровски подглядеть за его «египетской ночью» с царицей. Образуется перверсивный любовный

треугольник с любовью-ненавистью, практически с катулловским «*odi et amo*», ³⁴ вуайеризмом и ревностью, разрешение которого — расправа с героями-любовниками.

В плане композиции сюжет «Рабов» трехчастен: (1) зачин, ведущий к «египетской ночи» «клеопатры» с юношей-рабом, дрожащим то от сладострастия, то от страха — (2) сама ночь — (3) после ночи. В кульминацию вынесено «после»: насколько можно восстановить по невнятно написанному финалу, зреет мятеж. Рабы сговорились в следующий вечерний выход царицы убить и ее, и Сеида.

Конец жизни «клеопатры» в «Рабах» подается — в духе легенды о Клеопатре — с привлечением змеиной образности. Номинально змеиная метафора применена для обрисовки закатных облаков. Но когда рабы («мы»), «труп» Сеида и «клеопатра» — сольются в одно коллективное тело, то это будет напоминать тот самый «клуб змей».

Схема грамматики времени, подчеркивающая победу сценария рабов над сценарием «клеопатры», — того же типа, что в «Рабынях». Любовный сюжет излагается в грамматическом режиме прошлого, а сюжет смерти/казни — в режиме настоящего, перетекающего в будущее. Переход одного грамматического режима в другой происходит в 12-й строфе: «Свершилось! Больше нет исхода». Перфектным «свершилось» прошлая ситуация подытожена, а следующее предложение переводит ее в план настоящего, и она становится триггером для царевбийства. В той же строфе коллективное «мы» оглашает приговор, который в ближайшем будущем будет приведен в исполнение.

В «Рабах» есть целый ряд пассажей с натужной стилистикой и даже не совсем грамотным словоупотреблением.

В одном случае такой сбой вызван желанием подражать Пушкину. В его «Клеопатре» восклицание «Свершилось» — «Свершилось: куплены три ночи, / И ложе смерти их зовет» (Пушкин, 3-1, 131) — маркирует поворот сюжета. Брюсов пытается повторить словесный трюк предшественника, но делая это дважды, смазывает эффект неожиданности. К тому же в первом вхождении — «Но что свершилось?» — лучше бы смотрелось нормативное «случилось». Второе «Свершилось!», как и у Пушкина, — предикат, равняющийся предложению.

Зоо-лейтмотив, которым были отмечены «Раб» (ср. «пес») и «Гребцы триремы» (ср. «пантера»), в «Рабах» усилен. В то же время составившая его образность рассогласована. В строфе 8 коллективное «мы» называет себя «диким сонмом зверей», однако стилистически высокий «сонм» вступает в конфликт с нейтральными словами «звери» и «дикий». Далее, в строфе 13 «мы» сравнивает себя со зверями, очевидно затаившимися в ожидании жертвы, и, казалось бы, надо и дальше держаться метафоры хищных млекопитающих. Брюсов же в финальной 14-й строфе дает метафору рептилий. Еще один недостаток — у змей не актуализирован тот смертоносный потенциал, которым были наделены дикие звери.

Рифмовка в «Рабах» едва ли семантически нагружена. С одной стороны, ключевые слова «труд» и «терпеливы», «чудо» и «мечта», «звери» и «змеи», «губы» и «труп» вынесены в рифменную позицию, а с другой, их рифменные партнеры скорее случайны, чем хорошо продуманы.

2.3.2.2. «Мессалина». А что если сексуальные перверсии приписать «клеопатре»? Тогда получится похотливая Мессалина.

³⁴ В «Ответе» Брюсов комментирует самоубийственную любовь Антония (и других персонажей) цитатой из Катулла: «Все так же должен, в скорбный час, Антоний / Пасть на меч. / Так не клянчите нас, что мы упрямо / Лелеем песни всех былых времен, / Что нами стон Катулла: „*Odi et amo*“ — / Повторен!» (Брюсов, 2, 67).

«Мессалина» (1903) вошла в цикл «Выброски зыбей», который готовился Брюсовым к печати, но смог быть опубликованным лишь столетие спустя — в 1991 году. Стихотворение представляет собой монолог Валерии Мессалины, знаменитой своим сластолюбием, властолюбием (заговором против Клавдия), драматической смертью (от кинжала посланного к ней легата, поскольку время, отпущенное ей для самоубийства, она не стала использовать по назначению). Брюсов не пересказывает ее биографию — случай «Клеопатры» 1899 года, а берет из ее жизнеописания наиболее показательный «квант» — одну ночь — и оформляет его по схеме «„клеопатра“ — грубо-ненасытная царственная проститутка».

В «Мессалине» проступают контуры пушкинской «Клеопатры». Тут и неопытный юноша, дающий «клеопатре» неожиданную эмоциональную встряску; тут и маячащий наутро, но в то же время на горизонте судьбы «палач»³⁵ (ср. у Пушкина: «Но только утренней порфирой / Аврора вечная блеснет, / Клянусь — под смертной *секирой* / Глава счастливец отпадет» (Пушкин, 3-1, 132)); тут и «чертог» (ср. у Пушкина: «Чертог сиял...» (Пушкин, 3-1, 130)); тут и «взор» ((Пушкин, 3-1, 130–131), трижды).

С «клеопатровым» корпусом Брюсова «Мессалину» объединяет, помимо перечисленного, рабы в качестве партнеров. В «Мессалине», как и в «Рабынях», рабы получают этническую спецификацию: здесь это «даки». С ними связан парадокс, он же перверсия. С задачей усмирения того, что в эпоху Брюсова называлось бешенством матки, мощные, грубые воины не справляются. Требуется их противоположность: неопытный трепетный юноша.

Будучи нимфоманкой, брюсовская Мессалина создает сценарий своей ночи сама, выступая и режиссером, и кастинг-директором, и порноактрисой.

Грамматический рисунок стихотворения знаком нам по предыдущим разборам: повествование движется из Прошлого в Настоящее, которое прямо на глазах читателя становится Будущим. Мессалина и ее юноша, насытившись друг другом, затихают и прислушиваются к Будущему: приходу палача, который лишит жизни их обоих.

С «палачом» зарифмован императив «(не) плачь», обращенный к «мальчику». Post coitum изнасилованный Мессалиной юноша льет слезы, а это значит, что мужчиной он так и не стал, ибо мужчины не плачут.

Язык и стиль «Мессалины» выглядят беспомощными, а 4-стопный хорей ЖмЖм придает ей характер лихой песни, которая едва ли уместна для монолога царицы.

2.3.2.3. «На нежном ложе». Еще одна после «Мессалины» поделка — стихотворение «На нежном ложе» (1908), которое в сборнике «Все напевы» (1909) вошло в раздел «Эротика», а там — в цикл «Мертвая любовь».³⁶ По сравнению с «Мессалиной» в разбираемом произведении усилена палаческая тема: клеопатроподобная царица является в тюрьму к лирическому герою в сопровождении «палача» и сама осуществляет функции — если не палачества, то по крайней мере наказания. Вопрос, как герой очутился в тюрьме и почему его бичуют, не прояснен. Понятно одно — как и «Раб», «Нежное ложе» построено на парадоксе: чем ниже пал любящий «клеопатру» мужчина, тем лучше для него.

Как в «Рабынях» и «Гребцах триремы», «клеопатра» «Нежного ложа» появляется в песенном сопровождении. Но в тех стихотворениях это был свободный мотив, а в этом — как и в «Клеопатре» 1899 года — связанный. «Песни» и/или стихи — то, что «клеопатра» просит у лирического героя, поскольку его профессия, как и в «Клеопатре», — поэт.

³⁵ Цит. по: Брюсов В. Неизданное и несобранное. М., 1998. С. 26–27.

³⁶ См.: Брюсов В. Полн. собр. соч. и переводов. Т. 4. С. 253–254.

Размер «Нежного ложа» — 4-стопный ямб ЖмЖм — напоминает как о пушкинской «Клеопатре», так и о брюсовских «Рабе», «Рабынях», а также «Антонии».

Брюсов публиковал «Нежное ложе» с пропусками. Возможно, по этой причине стихотворение лишилось и стройности, и интересного грамматического рисунка. Не ясно даже, кому принадлежит развернутый в лирическом сюжете сценарий. Что касается самого сценария, то это — «венера в мехах», или БДСМ: царица с садистическими наклонностями и певец-мазохист буквально созданы друг для друга. Но беда, когда БДСМ из их отношений исчезает.

Хронологически первый акт этой мелодрамы, выдержанный в прошедшем времени, состоит в том, что царица является к заключенному в тюрьме поэту с «бичом» (ср. «секиру» в пушкинской «Клеопатре»), поэт испытывает от ее ударов оргазм и поток вдохновения. Он тут же начинает сочинять «песни».

А вот и второй акт, излагаемый в грамматическом режиме «здесь и сейчас». Поэт, очевидно выпущенный из тюрьмы и завоевавший расположение царицы, возлежит с ней на «нежном ложе», но вместо секса ведет бесконечные разговоры. Стихотворение построено так, что этим разговорам отведены первая и последняя строка. Поэт констатирует свою перверсию как парадокс: нежности и ласки не возбуждают его, тогда как тюремные унижения возбуждали. «Нежное ложе» кончается адресованными царице вопросами: «Где боль? где песня? где мечта?»

Прокомментирую детали, придающие то садистической, то «нежной» царице черты «клеопатры».

Сакральность «клеопатры» и ее общение с партнерами как священнодействие — распространенные мотивы «клеопатрова» корпуса. Вот почему «рубцы», нанесенные поэту бичевавшей его царицей, воспринимаются им как «священные».

«Рабы» — постоянное сопровождение брюсовских «клеопатр». В «Нежном ложе» являющаяся в тюрьму «клеопатра» отделена от поэта строем копий, которые рабы держат в руках.

Что герой пал ниже некуда, подчеркнуто лексикой: царица «сходит» в его тюрьму, а его желанием становится «ниже, ниже пасть», сбывающееся в тюрьме. После бичевания он лежит «простертым» на окровавленной соломе.

Царские регалии «клеопатры» — «венцы» — здесь использованы в качестве метафоры для поэтического творчества. «Венцы» и «рубцы» составили рифменную пару, отразившую, пусть и не напрямую, поэтическое вдохновение в рамках БДСМ-сценария любви.

«Пантерой» клеопатроподобная героиня называлась в «Гребцах триремы».

Словесная формула «загадка из загадок», о «клеопатре», подхватывает аналогичные риторические пышности предшествующих стихов Брюсова. Вот, например, оборот из «Раба» — «прекраснейшая из всех цариц», выражающий тот же смысл: лучший в той или иной категории.

Мотив сладости, содроганий, страсти, желания, женщины как недостижимой мечты — все это тоже типичная клеопатро- и пушкиномания Брюсова. Мотив заостряется благодаря «сладострастным» рифменным парам: «содроганье / желанье», «мечта / уста».

2.3.3. Пара «Клеопатра-(квази)Антоний» как репрезентация пары «Нина Петровская и Валерий Брюсов».

В сборнике «Στέφανος» (1906), вдохновленном Ниной Петровской, свой роман с ней Брюсов скрыто прописал в «Клеопатре» и «Антонии» — стихотворениях 1905 года. Скрыто — потому что этот роман преломился и почти что растворился в пушкинско-шекспировских контекстах. На такое прочте-

ние настраивает созданное поверх «Клеопатры» и «Антония» стихотворение 1920 года «Гордись! я свой корабль в Египет...», где роман Брюсова с, по-видимому, Ниной Петровской весь на поверхности.

«Клеопатра» написана 4-стопным хореем, «Антоний» и «Гордись!..» — 4-стопным ямбом пушкинской «Клеопатры». Все три стихотворения состоят из 7 четверостиший с перекрестной женской и мужской рифмовкой. В плане содержания воспевается страсть с летальным исходом. «Клеопатра», рассказывающая об одной, притом последней ночи египетской царицы, подпадает также под определение эротической баллады.

2.3.3.1. «Клеопатра» и «Антоний». Эти два практически парных стихотворения были включены в единый цикл, в дебютной публикации сборника «Στέφανος» называвшийся «Из ада изведенные», а в дальнейшем переименованный. Его новое заглавие «Правда вечная кумиров», представляющее строку 4-стопного хорea, звучит эхом более раннего цикла «Любимцы веков» (сб. «Tertia vigilia»), в который вошел сонет «Клеопатра».

Напитав «Клеопатру» и «Антония» соками своего житнетворческого романа с Ниной Петровской, Брюсов предназначал себе и своей возлюбленной совместный сценарий: тот самый шекспировский «пятый акт» любовной драмы. «Правда вечная кумиров» — в данном случае Клеопатры и Антония — состоит, собственно, в том, чтобы современная пара повторила их сценарий Любви и Смерти. Такое решение обоих стихотворений — дань пушкинской прозе, в которой современные «он» и «она» вдохновлялись «условием Клеопатры».

В «Клеопатре» 1905 года (Брюсов, 1, 391–392), по сути, имеет место инверсия конфликта, развернутого в одноименном сонете Брюсова 1899 года. Здесь Клеопатра — историческая, легендарная, но также с чертами склонной к суициду Нины Петровской, не только не подчиняет себе, по праву царицы и в силу неустойчивой сексуальной привлекательности, своего партнера, но вот-вот вверится ему, дабы уйти из жизни вместе.

А кто партнер героини в этом стихотворении, явно выдержанном в жанре альтернативной истории? Из списка претендентов сразу исключим Антония. Он ушел из жизни чуть раньше Клеопатры, правда успев донести до нее свое завещание: не покоряться Октавиану. Последние мужчины, виденные Клеопатрой, — посланник Октавиана Долабелла и принесший змеек крестьянин, тоже не годятся. Дальше разговоров между ними и Клеопатрой дело не пошло. Остается вообразить на любовном и одновременно смертном ложе египетской царицы самого Брюсова, но наделенного чертами Антония. Если предложенное прочтение верно, то автор стихотворения демонстрирует читателю, что сексуально овладевает пушкинско-шекспировской Клеопатрой.

«Клеопатра» — монолог партнера заглавной героини, диктующего ей — пункт за пунктом — свой сценарий Любви, Страсти, Смерти. Воспринимая себя и ее как актеров в рамках придуманного им сценария, он всю режиссирует ее действия. До собственно актерского перформанса дело не доходит. Вместо этого создается эффектный саспенс; зная, что Клеопатра уйдет из жизни, читатель ждет ответа на вопрос: как именно?

Эта интрига осложняется тем, что антагонист Клеопатры — Октавиан выдвигает контрсценарий, в котором и Клеопатра, и ее партнер будут низведены до «рабов» и, следовательно, их можно будет предать самой унижительной казни: распятию. В отличие от декапитации, распятие к римским гражданам не применялось.

Исходящий от лирического героя сценарий Любви-Смерти и исходящий от Октавиана контрсценарий Казни конкурируют между собой за смерть Клеопатры. Понятно, что ее смерть может случиться лишь единожды, и повество-

вательный саспенс состоит в том, какое решение примет Клеопатра: перейти из жизни в смерть прямоиком с ложа любви или же сдаться на милость Октавиану, но тогда — предупреждает ее партнер — ей и ему не избежать казни.

Так мы подошли к парадоксу, едва ли отрефлектированному Брюсовым. Вроде бы «египетская ночь» Клеопатры — последняя и для нее, и для ее партнера — должна стать торжеством секса надо всем остальным. Но нет, при внимательном чтении оказывается, что стихотворение скорее о власти, нежели о страсти. В «Клеопатре» буквально все, вплоть до любовных пассов на ложе, выписано не в виде сцен, а как пункты программы двойного самоубийства, оглашаемые лирическим героем в приказном порядке. Брюсовская Клеопатра молча повинует, несмотря на то, что у Шекспира все было иначе: после самоубийства Антония Клеопатра развила лихорадочную активность и даже в момент укуса змеи и перехода в мир иной безостановочно что-то говорила. Думается, что Брюсов в своем стихотворении ориентировался не на Шекспира, а на клятву пушкинской Клеопатры, обращенную к Киприде и подземным богам: «На ложе страстных искушений / Простой наемницей всхожу. / <...> / Моих властителей желанья / Я сладострастно утомлю» (Пушкин, 3-1, 132).

Liebestod'у Клеопатры и ее партнера добавляет декадентского перца садомазохистская перверсия. В качестве инструмента смерти выбрана змея, которая должна ужалить любовников в момент взаимного оргазма. Позаимствованная из легендарной сцены смерти Клеопатры (Горация, Шекспира, полотно многочисленных художников и т. д.) змея — третье «тело» на ложе любви, фаллический символ и, вероятно, эмблема искушения, позаимствованная из Библии (в православии самоубийство — смертный грех, и змея, таким образом, — искушение перехода в мир иной по собственной воле).

В сюжете Любви-Смерти змея связывает героев-любовников своими кольцами, чтобы их судьбы сделались единой судьбой: «Клеопатра! — Верный аспид — / *Наша* общая судьба». Мотив кольцевания получает и структурные проекции. Два четверостишия — начальное и последнее, оба с зоо-лейтмотивом змеи, служат рамкой для пяти строф, расположившихся между ними. Кроме того, из зачина в финал переходят слова «раб» и «рабыня»; обращение к Клеопатре — призыв не подчиняться Октавиану; словосочетание «верный аспид» и рифма «аспид / распят». Так происходит композиционное и лексическое закольцовывание.

Много средств брошено на превращение Клеопатры и ее партнера в «мы»: пару любящих. Так, о змее партнер говорит: «Дай припасть ей *нам на грудь*», как если бы у героев-любовников два тела стали одним. На воплощение тех же смыслов работают повторы слов — в рамках строки это «*Губы в губы, — взгляд со взглядом*», а в рамках строфы — «Я как *раб* не буду распят, / *Не* покорствуй как *раба!*» Такого рода повторы встречаются и в других стихотворениях брюсовского «клеопатрова» корпуса, но именно в «Клеопатре» поэт распорядился ими образцово: для все того же закольцовывания.

Что Клеопатра и ее партнер — «мы», на сюжетном уровне закреплено одномоментной смертью, ср.: «Не любовь, но *смерть нам свяжет* / *Узы* тягостные рук», и общим, божественным судом,³⁷ ср.: «Встретим *мы* последний суд».

Единение Клеопатры с лирическим героем предполагает гармонизацию их физического и эмоционального состояния в момент предсмертного оргазма: «И истома муки страстной / Станет слабостью конца, / И замрут, дрожа согласно, / Утомленные сердца». Здесь секс, тела, сердца даны отчужденными от героев, однако идея парности закреплена наречием «согласно».

³⁷ Ср., впрочем, «суд Октавиана» в «Гордись!...».

Несколько слов — о грамматике времени. Монолог лирического героя, обращенный к Клеопатре, начинается с императивов «вынь», «полюбуйся», «дай припасть», диктующих Клеопатре, что делать со змеей — орудием двойного самоубийства. Одновременно он убеждает возлюбленную в преимуществах своего сценария перед сценарием Октавиана. Далее, он планирует ближайшее будущее, которое должно окончательно соединить его с Клеопатрой. Помимо режиссирования сексуальных пассажей Клеопатры, лирический герой не гнушается и дрессировкой змеи, ибо ей предстоит ужалить одного и сразу другого партнера. Переход героев из жизни в смерть грамматически маркирован перетеканием Настоящего в Будущее. К концу стихотворения сценарий любви-смерти оглашен, но еще не осуществлен, и финал остается до некоторой степени открытым.

Искусство, а местами недо-искусство слова в «Клеопатре» тоже заслуживает анализа.

Для змеи Брюсов вводит два слова: русское («змея», исторически — эвфемизм, означающий «земляная») и греческое, из Нового Завета («аспид»). Последнее, в русский язык вошедшее через переводы Библии, метафоризировалось и нарастило отрицательные коннотации, которые в стихотворении Брюсова погашаются. В «аспиде» правильно видеть ядовитую змею такой длины, что ее «быстрые кольца» способны скрутить двух героев-любowników в единое тело. Например, кобру.

Сопровождая существительное «аспид» эпитетом «верный», Брюсов пользуется архаичным значением этого слова. Имеется в виду, что рептилия ужалит героев-любowników наверняка, принеся им желанную смерть. По той же причине «змея / аспид» называется «союзницей» и «другом» героев-любowników. Но интереснее другое — игра с грамматическими родами. Для обозначения одного существа используется по два слова мужского рода («аспид», «друг») и по два — женского («змея», «союзница»). За счет перехода из одного грамматического рода в другой, а также за счет семантики слов «союзница» и «друг», предполагающих парность, подчеркивается гармоничное слияние «М» и «Ж».

Рифма в «Клеопатре» призвана связать — закольцевать — ключевые слова, ср.: «аспид / распят» (мотив раба); «змея / чешуя»; «ложе / кожа»; «грудь / проскользнуть»; «свяжет / ляжет»; «взгляд / яд»; «суд / разомкнут»; «страстной / согласно»; «конца / сердца»; опять «распят / аспид» и «раба / судьба». По ним прослеживаются опорные точки лирического сюжета. Единственное — и наиважнейшее ключевое слово — под рифму не попавшее, это «Клеопатра». В «Антонии» Брюсов справится и с такого рода задачей, поставив под рифму имя заглавного героя.

На фоне пушкинской «Клеопатры» и «Антония и Клеопатры» Шекспира брюсовская «Клеопатра» предстает суммой классических мотивов. Тут и страсть с летальным исходом, и «египетская ночь», над которой нависает последующая казнь, и особая роль Клеопатры при партнере — покорной наложницы, и акцентирование ложа плюс физического / эмоционального восторга во время соития, и сценаризация. Не забудем также про вынимаемую из корзины змею — дань Шекспиру.

В «Антонии» (Брюсов, 1, 392–393) имя погубившей заглавного героя Клеопатры зияет своим отсутствием. Имя — но не образ. Клеопатре соответствуют синекдохические перифразы, венчаемые «египетской кормой» — вынесенной в ударную концовку стихотворения. Антоний находится в ситуации, когда выбор между Страстью и Властью сделан. Лирический герой, рефлектирующий на тему выбора, старается на Клеопатру не отвлекаться.

Типичная брюсовская дилемма — «Страсть или Власть?» — решена с привлечением эмблематики весов. На одну их чашу положены, но не самим

Антонием, а лирическим «я», материальные атрибуты (синекдохи) власти: «лавр» (победителя), «скиптр» (Римской империи, точнее, ее восточной половины, которой правил Антоний), «венец и пурпур триумвира», а на другую — нематериальные ценности: «желанный взор» и «поцелуй» неназванной Клеопатры. Вроде бы весы — это про вес, и, значит, чаша с материальными регалиями должна перетянуть нематериальные взор и поцелуй. Но нет, в стихотворении имеет место парадокс: Страсть весомее Власти!

Исторический план стихотворения составил ключевой микроэпизод Гражданской войны Древнего Рима, дошедший до нас в виде легенды: Антоний проиграл флоту Октавиана сражение у мыса Акций из-за того, что бросил свой флот на произвол судьбы, повернув корабль вслед за убегающим кораблем Клеопатры. Лирический герой «Антония», взявшись за пересказ этого поступка, трактует его как позор с точки зрения Власти и как торжество истинной — т. е. самоубийственной — Любви. Недаром Антонию соответствует местоимение адресата — (высокое) «ты», а лирическое «я» не только воспеваает Антония за парадоксальный выбор, но и мечтает кончить свою жизнь, повторив его легендарный поступок.

Входить во все подробности «Антония» не имеет смысла — и потому, что сюжетно он отстоит от корпуса собственно подражаний пушкинской «Клеопатре», и потому, что существуют ценные наблюдения М. М. Гиршмана и М. Л. Гаспарова.³⁸ Я обсужу то, что в «Антонии» не замечалось: пушкинский субстрат.

Помимо того, что «Антоний» написан размером пушкинской «Клеопатры» (о чем см. выше), насыщен он и лексическими заимствованиями оттуда.

Когда лирическое «я» обращается к судьбе, кстати, с тем же императивным «дай», что и в «Клеопатре» 1905 года, но только по другому поводу, его желанием является «жребий тот же вынуть». Повторяемый — за Антонием — жест вытягивания жребия судьбы прочитывается однозначно: «погибнуть любя» (таким же пафосом пронизана «Клеопатра» 1905 года). Вместе эти два мотива восходят к пушкинской «Клеопатре», где трое смельчаков тянут «жребий», чтобы установить порядок своих ночей с Клеопатрой и соответствующий порядок казней.

Еще два пушкинизма — существительное «взор» и корень «блажен-», ср.: «Блаженство можно вам купить» (Пушкин, 3-1, 130) и «Блажен, кто ведал...». В брюсовском обороте слышатся и заключительные строки «Евгения Онегина»: «Блажен, кто праздник жизни рано / Оставил, не допив до дна» (Пушкин, 6, 169).

Поэтика и эстетика «Антония» лежат в области Возвышенного. Среди прочего Брюсов оперирует эмблемами. О регалиях как эмблемах власти было сказано выше. В зачине стихотворения появляется «закатный небосклон», кстати рифмуемый с «Антонием», а это, как мы знаем по другим стихотворениям Брюсова о Любви-Смерти, не только деталь пейзажа, но также эмблема драматического заката жизни героя-любownika прошлого.³⁹ На фоне небосклона Антоний предстает «исполином», но не в ипостаси правителя или воина, а в ипостаси образцового героя-любownika. Столь же эмблематичный «нимб» над головой Антония превращает его в покровителя любящих (вроде св. Валентина). Возвышенное, решенное через поэтику эмблемы, — новое в «клео-

³⁸ В статье: Гиршман М. В. Брюсов. «Антоний» // Поэтический строй русской лирики. Л., 1973. С. 199–210, — «Антоний» рассмотрен в широком контексте творчества Брюсова, в том числе как описание статичного Мига в рамках исторической баллады (или, как вариант, оды). В заметке: Гаспаров М. «Антоний» Брюсова: равновесие частей // Гаспаров М. Избр. труды: [В 3 т.]. М., 1997. Т. 2. С. 33–38, — к находкам Гиршмана добавлена поэтика синекдохи / сужений.

³⁹ Ср. еще начало «Баллады о любви и смерти» (1913), в которой, кстати, упомянут «триумвир Антоний».

патровом» корпусе; все это получит продолжение в стихотворении «Цезарь Клеопатре».

Другое новаторство «Антония» — сценарий «вечного возвращения», когда человек эпохи модерна, осознав «правду вечную кумиров», выстраивает свою жизнь в подражание им.

Смыкание плана прошлого, представленного Антонием, и плана настоящего, представленного лирическим «я», происходит в момент резкой смены адресата обращения. В строфах с 1-й по 5-ю в качестве «ты» фигурировал Антоний, чей миг страсти и позора осмысливается со всей риторической пышностью. А в строфах с 6-й по 7-ю «ты» — это *Любовь* с большой буквы. По-видимому, именно Любви адресовано миметическое желание «жребий тот же вынуть». Благодаря параллелизму двух «ты» образ Антония повышается, становясь репрезентативной синекдой Любви-Страсти-Смерти; в других стихотворениях Брюсов аналогичным образом поступал с Клеопатрой.

В грамматическом отношении строфы 1 и 6 отмечены вневременным изображением — в одном случае Антония, в другом — Любви: двух вечных ценностей. В свою очередь, строфы со 2-й по 5-ю выдержаны в прошедшем времени — пересказе эпизода драматической любви Антония к Клеопатре. Наконец, финальная 7-я строфа — в чистом виде миметическое желание, облеченное в императив «О, дай мне...».

В «Антонии» изыскан не только грамматический рисунок, но и рифмовка. Она собирает воедино все ключевые понятия включая «власть / страсть», «кровь / любовь», «тебя / любя». Не забудем и о рифме «небосклоне / Антоний», благодаря которой герой-любовник становится «кумиром», т. е. памятником религиозного значения, к тому же затмевающим собой горизонт.

Современники Брюсова почувствовали, что в «Антонии» отразился роман Брюсова с Ниной Петровской. А младшие посетители и обитатели дома поэта перетолковали финал стихотворения на свой — издательский — лад. Свояченица Брюсова Бронислава Рунт (Погорелова) оставила воспоминания о том, что в их кругу с легкой руки Ходасевича Нина Петровская получила прозвище «Египетская Корма».⁴⁰

2.3.3.2. «Гордись! я свой корабль в Египет...». Вспоминала Рунт (Погорелова) и об охлаждении Брюсова к Клеопатре-Петровской. Спад накала страстей запечатлен в стихотворении «Гордись! я свой корабль в Египет...» (1920; Брюсов, 3, 403–404). Если в «Клеопатре» и «Антонии» Брюсов энтузиастически призывал в свою судьбу «пятый акт», то в «Гордись!...» он, ставя окончательную точку в диалоге с Петровской, разочарован тем, что чаемая развязка в их любовной драме уже не наступит, что суицидальный сценарий «Антоний / Клеопатра» не стал их сценарием, наконец, что «чуда» не случилось. Трагедия Антония и Клеопатры потрясла мир, тогда как «наш» роман увяз в серой повседневности (ср. письмо Петровской Брюсову выше в § 2.2), а жизнь оказалась не на уровне миметического желания — вот, что определяет пафос этого стихотворения.

Прощание с мечтой наложено на прощание с любимой. Отражено в стихотворении и еще одно прощание: с символизмом. В самом деле, если больше нет мечты, то нет и символиста, для которого мечта, или «realiora», — альтернатива для «realia». Смена символистской поэтики на «академический авангардизм» заключена ровно в одном слове, но каком! Это «вzneжить» — неологизм футуристического толка, заступивший на место привычных слов вроде

⁴⁰ Погорелова Б. Валерий Брюсов и его окружение // Новый журнал (Нью-Йорк). 1953. Кн. 33. С. 184.

«на нежном ложе». Будучи поставленным в последнюю строку стихотворения, «взнежить» сигнализирует о переключении Брюсова из символистского нарратива в авангардный.

Кольцевая композиция «Гордись!..» — по сути та же, что в «Клеопатре» 1905 года. Здесь в зачине и финале лирическое «я» Брюсова обращается к возлюбленной. 1-я строфа открывается восклицанием и императивом «Гордись!» — тем, что я свой корабль направил за тобой «в Египет», а не — надо думать — остался в прежней жизни при прежних обязанностях. В свою очередь, финальная 7-я строфа открывается восклицанием «Прощай!»

Поскольку «Гордись!..» — стихи на расставание, отмечу традицию, в основе пушкинскую, к которой они принадлежат.

В финале «Гордись!..» опознается ключевое слово «другой» из хрестоматийной пушкинской строки «Как дай вам бог любимой быть *другим*» (Пушкин, 3-1, 188), ср.: «И пусть в свой день с *другим* у склепа / Ты взнежишь яд священных змей!» Разумеется, в «Я вас любил: любовь еще, быть может...» лирический сюжет более простой, нежели в «Гордись!..», где подхвачен сюжетный ход «Клеопатры» 1905 года. Лирический герой желает бывшей возлюбленной уйти из жизни так, как предписал ей в том более раннем стихотворении, только в компании с «другим».

Ощутимо в «Гордись!..» и присутствие Лермонтова, повернувшего тоpos «Я вас любил: любовь еще, быть может...» в свою сторону. В его «К***» («Я не унижусь пред тобою...») нет и следа того гармоничного расставания с любимой, которое заповедал Пушкин. Лермонтов устраивает бывшей возлюбленной небольшой скандал — то взвинченно, то устало выговаривает ей за несоответствие идеалу. Аналогичной эмоциональной взвинченностью отмечен и монолог лирического «я», обращенный к любимой, в «Гордись!..». «К***» и «Гордись!..» объединяет также лексика гордости, ср. у Лермонтова: «Я *горд!*.. прости! люби *другого*, / Мечтай любовь найти в *другом*». ⁴¹

С Лермонтовым мы пока не расстаемся. Его поэзия определила центральное противопоставление «Гордись!..»: «они» (т. е. любимцы веков Антоний и Клеопатра) versus современные «мы» (т. е. взявшиеся реализовать «их» сценарий, но не справившиеся с задачей). Вспоминается сравнение двух поколений в лермонтовской «Думе». Да, в «нас» теперешних идеал теплится, но для его претворения «нам» не хватает энергии, да и эпоха не способствует героическим поступкам. В общем, эмоциональный нерв брюсовского стихотворения — «Вот славлю смерть *мечты* моей» — узнаваемо лермонтовский.

Говоря о «них» — античном прецеденте, Брюсов рассредоточивает по тексту Клеопатрову легенду, причем в явно большем объеме, нежели тот, что был задействован в его более ранней лирике. Легенда вводится приемом синекдохи — как в «Антонии», и понятно почему. «Мне» и «тебе» известен сценарий, которым «мы» жили столько времени, так что намеков достаточно.

В 3-й строфе «Гордись!..» приводится эпизод знакомства Клеопатры и Антония, произошедшего на р. Кидн (в Малой Азии), который был красочно описан в «Антонии и Клеопатре» Шекспира (см. ниже § 2.3.4). Клеопатра поразила воображение Антония своим судном, оформленным с пышностью, достойной Венеры. Антоний вступил на него — по сценарию, задуманному Клеопатрой, — таким богом, прибывшим к богине любви на свидание. Вот это шекспировское место в «Гордись!..»: «Он был *как бог входящий* принят».

⁴¹ Лермонтов М. Соч.: В 6 т. М.; Л., 1954. Т. 2. С. 21. О «Я вас любил...» и его литературном наследии (включая Лермонтова, но без «Гордись!..») см.: Жолковский А. Интертекстуальное потомство «Я вас любил...» Пушкина // Жолковский А. Избр. работы о русской поэтике. М., 2005. С. 390–431.

В строфах 1 и 3 пересказывается эпизод у мыса Акий, ранее воспетый в «Антонии». Текст «Антония» проник в «Гордись!..» не только своими мотивами, но и лексикой. Это, например, «страсть» и «власть», скрепленные как тематически, так и рифменно. В «Антонии» использовался предикат «кинуть» — о том, что Антоний направил свой корабль с поля сражения «вслед за египетской кормой», а в «Гордись!..» то же самое сказано при помощи предиката «повлечь» (ср. еще «влечь» в «Гребцах триремы»). В «Антонии» целью бегства заглавного героя была «египетская корма», а здесь этот оборот сокращается до «Египта». «Позор» «Антония» и «стыд» в «Гордись!..» — синонимы, передающие единый смысл: ради любви можно пойти на военное / государственное преступление, ибо Страсть сильнее, чем Власть.

В строфе 6 говорится о «суде Октавиана», очевидно пытающегося простереть свою волю на Антония и Клеопатру. Поскольку «суд Октавиана» фигурирует в связи с современной парой, для него можно предложить биографический контекст: не скрывааемый адюльтер Брюсова и Нины Петровской получил осуждение и в обществе, и дома (жена Брюсова Иоганна Матвеевна заняла по отношению к Нине Петровской жесткую позицию).⁴²

В строфах 5 и 7 повествовательный фокус вынесено двойное самоубийство Антония и Клеопатры — как в «Клеопатре» 1905 года. Смерть ранившего себя мечом Антония — на «пирамиде», которую Клеопатра выстроила для себя; и смерть Клеопатры — очевидно, внутри этой пирамиды от укуса «ехидн»,⁴³ синхронизированы, и дальше станет ясно, почему.

Итак, достойно и до конца разыграть «пятый акт» любовной драмы Антония и Клеопатры у современной пары не получается. То ли по этой причине, то ли по какой-то другой она распадается. Лирическое «я» в «Гордись!..» — это недо-Антоний. У его милой остается шанс стать Клеопатрой, но, пока этого не случилось, она изображается недо-Клеопатрой. Показателен меняющийся местоименный режим для современной пары. В строфе 2 героям соответствуют «я» и «ты»; в строфах 4 и 6, где появляются «мы», «наш», «нас», «нас», «мы», «мы», — «я» и «ты» трактуются как пара; в строфе 7 от прежнего «мы» не остается и следа: появляется отдельно «я» (и «моей») и отдельно «ты». Примечательна и еще одна деталь строфы 2. Вместо того, чтобы сказать: «мы» как пара напоминаем Антония и Клеопатру, лирический герой рассуждает отдельно о своем непопадании в образ Антония и отдельно — о непопадании в образ Клеопатры своей милой: «Нет! я не тот, и ты — не та!» Этот пассаж прошит звукописью на «т», но ее одной не достаточно для того, чтобы двое стали одним.

Проводимое в строфах со 2-й по 7-ю сравнение «их» с «нами», естественно, не в «нашу» пользу, поддержано не только лирическим сюжетом, но и еще рядом деталей.

Местоименный режим для Антония и Клеопатры контрастирует с местоименным режимом для «я» и «ты». Антоний, поначалу обозначенный местоимением ед. ч. «он», и Клеопатра, введенная местоимением «она», сливаются в неразделимое «они» (как и в «Клеопатре» 1905 года), так что даже их самоубийства, вообще говоря произошедшие в соседних, но разных хронотопах, описываются как нечто одномоментное, ср. набор синекдох через запятую: «...взмах клинка, кровь с пирамиды, две ехидны».

Далее, если у Антония и Клеопатры все «пылало» и «жгло», если они совершали совместный путь сквозь «огнь и гром», то современные «мы»

⁴² Ср. еще присутствие Октавиана в «Портрете» (см. § 1.2).

⁴³ Ср. «ехидн» в брюсовском переводе «Nunc est bibendum...», а также во «Вскрою двери» (1921), где названная Клеопатра — грешница Дантова Ада — описана так: «Ветань, Царица, на груди с ехидной!» (Брюсов, 3, 113).

пребывают в сереньких буднях, через которые едва пробивается ответ легенды об Антонии и Клеопатре: «Нас мягко вяжет *ответ серый*».

Если у «них» в строфе 2 «сон страсти обвивает жизнь», то для «нас» в строфе 5 «сон» равняется мечте воплотить «их» сценарий.

Если «их» смертельные раны вызывают зависть, то «наши» раны — часть «снов», а никак не реальность.

Если «они» стали чудом (ср. Клеопатру в предшествующих стихах), то «наша» ситуация исключает чудо: «Мы ждали *чуда, чуда* — нет».

Брюсов подробно останавливается на том, в каком смысле «я» — недо-Антоний, а «ты» — недо-Клеопатра.

В строфе 1 об Антонии сказано: «Под *гордой маской* скрыт упрек». Это, конечно, не самая удачная реализация поговорки «держат хорошую мину при плохой игре», но, возможно, Брюсов вовлекает в текст стихотворения намек на свой цикл «В *маске*», куда вошли «Образы времен», в свою очередь заканчивающиеся на ноте подражания паре Антоний–Клеопатра: «Явись, предстань, как *Клеопатра*, / Чтоб вновь Антоний пал, любя!»

Современному лирическому «я» от Антония достаются пусть не регалии (это, кстати, мотив «Антония»), но соответствующий театальный реквизит. Облачаясь в «тогу» — как бы с Антониева плеча, лирическое «я» констатирует, что его «плечи» эта тога «давит». Такое признание — почище признания пушкинского Бориса Годунова «Ох, тяжела ты, шапка Мономаха!» (Пушкин, 7, 49).

Тот клеопатров потенциал, которым располагает «ты», Брюсов трактует иначе: приемом масштабирования. У Клеопатры самоубийство происходило с впечатляющим размахом, тогда как у «ты» все то же самое произойдет скромнее и скучнее. «Пирамида» станет «склепом», а «две ехидны» — простыми «змеями», правда «священными», т. е. из легенды о Клеопатре. Как «ехидны» Клеопатры, так и «змей», находящиеся в распоряжении «ты», стоят под рифмой, причем в качестве второго члена пары, ср.: «завидны / ехидны», «моей / змей». Судя по наведенному между египетской царицей и «ты» параллелизму, у современной героини шанс стать Клеопатрой сохраняется, просто без того величия, которым была отмечена биография ее прототипа.

А сколько в «Гордись!...» сценариев? Больше, чем один центральный, в связи с «Антонием» названный нами «вечным возвращением». Современной паре не удалось высечь из своей любовной истории той искры, которая бы их спалила и причастила их к лику героев-любовников вроде Антония и Клеопатры. Второй сценарий исходит от лирического «я» и регулирует будущее его возлюбленной. Это — в духе «Клеопатры» 1905 года — то ли настоящее, то ли даже предвидение того, что его бывшей возлюбленной в конечном итоге удастся уйти из жизни так, как ушла Клеопатра.

Грамматикой жизненные траектории «нас» и «их» разводятся еще сильнее. Брошена грамматика и на то, чтобы как следует оформить суицидальный сценарий для «тебя».

В том, что касается времени, грамматический рисунок нам знаком по другим стихотворениям «клеопатрова» корпуса: это много строф для прошлого с переходом от Прошлого к Настоящему и Будущему в финальной строфе. В строфах 1–6 изображена «мы»-пара, в чем-то похожая, а в чем-то расходящаяся с легендарными «они» — Клеопатрой и Антонием, действовавшими, в свою очередь, как бы в плюсквамперфекте. В строфе 7 прощание с бывшей возлюбленной переключает повествование в настоящее, и к нему же относится прославление лирическим «я» «смерти мечты». Но вот черта под романом подведена, и лирическое «я» сосредотачивается на Будущем для своей бывшей возлюбленной, а именно на ее самоубийстве в стиле «клеопатра». В целом получается явно ударная, ибо по всем статьям неожиданная, концовка.

Содержательные рифмы перемежаются в «Гордись!..» малосодержательными. Говоря о последнем типе, «Египет» потребовал для себя традиционно-го «выпит», а мотив «выпит» повлек за собой, вообще говоря, ненужный лирическому сюжету «фиал». Впрочем, в других брюсовских стихах о «клеопатрах» появляются «кубки», к тому же аukaющиеся с «чашей» (Пушкин, 3-1, 130), над которой заскучала пушкинская Клеопатра, так что почему бы в «Гордись!..» не быть и «фиалу»?

К малосодержательным рифмам отнесу также пару «тога / дорога». А рифмы по делу, для подчеркивания извивов сюжета, — это «власть / страсть», «завидны / ехидны», «клинкa / века», «рана / Октавиана», «моей / змей».

2.3.4. Героида «Цезарь Клеопатре»: «в даль столетий».

Перейдя из возраста «вечно-юного» Антония («Антоний») в зрелый возраст Цезаря, Брюсов взялся за еще одно признание Клеопатре в любви: от лица умудренного жизнью Цезаря. Получилась героида — элегическое послание, обычно о несчастной любви, которое один герой древности адресует другому. Этот жанр, сложившийся в Овидиевых «Героидах», в XVIII веке оказался востребованным во французской традиции, а оттуда перекочевал в русскую.⁴⁴ В «Алтаре Победы» одна из «героид Насона» образует микрозавиток в любовной интриге, устраиваемой клеопатроподобной Гесперией для юноши Юния (см. ниже § 2.5.2).

Свойства героиды разбираемому стихотворению придает как его заглавие — «Цезарь Клеопатре» (Брюсов, 3, 77–78), так и соответствующий нарративный формат, превращающий «миродержца Цезаря» в отправителя сообщения, а «царицу Клеопатру» — в его получателя.

Физическая дистанция между говорящим и его адресаткой, как того требовала героида, в «Цезаре...» отсутствует: герои-любовники совершают совместное плавание на триreme в любви и неге. Цезарь (согласно историкам, муж всех жен и жена всех мужей) похвастается прежними победами, одновременно ревнуя Клеопатру к ее прошлому; рассуждает о любви как о бреде и хмеле, а потом приглашает Клеопатру разделить с ним «огнь любви». Секс и словесные прелюдии к нему, несомненно, способствуют сближению героев. В то же время Клеопатру и себя Цезарь воспринимает по отдельности — «двумя кометами», движущимися параллельным курсом к красивой трагической смерти, каковая обеспечит им попадание в скрижали истории.⁴⁵ Вот и дистанция между отправителем и получателем сообщения!

Для рассуждений о пока что не прожитых судьбах — своей и Клеопатры, Цезарь прибегает к особой перспективе: мыслит их из посмертного далека, как бы со страниц пока что ненаписанного учебника истории. То, что в монологе Цезаря — провидение славного будущего, то для автора героиды — предсказывание назад. Так мы подошли к центральному тропу стихотворения: свое любовное плавание с Клеопатрой Цезарь — и стоящий за ним Брюсов — возгоняет до метафоры жизненного пути, притом не заканчивающегося со смертью. Пунктом назначения этого плавания он называет — ни больше ни меньше — как «даль столетий». Тот же мотив посмертной славы ранее определил концовку «Клеопатры» 1899 года.

Кстати, о «столетиях» и образуемой ими вечности. «Цезарь...» вошел в сборник 1921 года «В такие дни. Стихи 1919–1920 года», а внутри него — в цикл «Завес веков». В заглавии цикла фигурируют «века», и не просто так.

⁴⁴ О русской героиде и ее источниках см. докторскую диссертацию: Volkhonovych Yu. Russian heroides, 1759–1843: Translations and transformations. Los Angeles, 2014 (USC).

⁴⁵ Ср. возможный пушкинский прецедент — «Портрет», о красавице: «Как беззаконная комета / В кругу расчисленном светил» (Пушкин, 3-1, 112).

Брюсов пишет «Цезаря...», памятуя о циклах «Любимцы веков» и «Правда вечная кумиров», в которых уже были стихи о «клеопатрах». Как и пара Антоний–Клеопатра в «Гордись!..», так в разбираемом стихотворении пара Цезарь–Клеопатра величается «примером веков». А вроде бы приватное времяпровождение Цезаря и Клеопатры протекает «надмирно» и легендарно. Перед нами, в сущности, герои-«амфибии», проживающие реальность с прицелом на посмертную славу.

Жанр героиды, тема посмертной славы, изображение Цезаря с Клеопатрой как земных богов, предоставление речи Цезарю — все это, несомненно, располагает к высокому слогу или даже к высокому штилю XVIII века. В «Рабе» и «Антонии» соответствующий стилистический ресурс активно применялся, но в «Цезаре...», что характерно, его градус достигает рекордного максимума. Здесь нет ничего низменного («блудницы» и «гетеры» не в счет) и создается тот же эффект, что в «Алтаре Победы»: принадлежащий к античности герой-рассказчик изъясняется не современным, а присущим ему величественным языком. Уточню: на каком языке — латыни или греческом, по мысли Брюсова, Цезарь говорил с Клеопатрой, установить невозможно, потому что в стихотворении есть приметы того и другого. Вместо «солнца» употреблен грецизм «Феб»; греческий пантеон представлен Афродитой-Кипридой, Гефестом, Эросом, а вместо привычной русскому читателю «судьбы» употреблен латинизм «фатум». Свои нюансы в это усредненно-античное наречие вносят церковнославянизмы «днесь», «чело», «огнь» и устаревший поэтизм «ветрила».

Эстетика Возвышенного в героиде — это еще и богатая эмблематика. Если взять богов, то Эрос фигурирует с «луком», а Гефест — с «сетью». Кифера предстает островом Афродиты, гости которого предаются исключительно любви. Если теперь перейти к правителям, то, как и в «Антонии», им полагаются регалии: «фаски», «венец», «диадема». Венец, а также диадема — кивок в сторону сборника «Στέφανος».

Таков дизайн героиды в целом. Перейдем теперь к деталям.

Начать с того, что Клеопатра в качестве возлюбленной Цезаря встречается и в более ранних стихотворениях Брюсова. Помимо «Гребцов триремы» это «Идут года. Но с прежней страстью...» (1911) из сборника «Зеркало теней» (1912). Эпиграф к «Идут года...» — пушкинские строки «О нет, мне жизнь не надоела, / Я жить хочу, я жизнь люблю!» — позволяет судить о том, что, хотя роман с Ниной Петровской завершился, клеопатров миф продолжал преследовать воображение Брюсова. Эпизод этого мифа разыгран в ударной концовке стихотворения. Речь идет о женской уловке, которой Клеопатра совратила Цезаря. Соответствующий эпизод рассказан античными историками, но есть основания думать, что Брюсов вдохновлялся комедией Б. Шоу «Цезарь и Клеопатра», поскольку в «Идут года...» дана та же версия событий. На свое лирическое «я» Брюсов возложил миссию сицилийца Аполлодора — патриция, любителя искусств, участвующего в 3-м действии комедии Шоу. Аполлодор с полным рвением берется осуществить каприз Клеопатры: привезти от нее в подарок Цезарю ковер с завернутыми в него якобы хрупкими ценностями. Нанятая Аполлодором лодчонка по пути терпит бедствие. А когда подарок доставлен и ковер развернут, то внутри ковра оказывается Клеопатра:

Вновь, с рыбаком, надежды полный,
Тая восторженную дрожь,
В ладье гнилой, бросаюсь в волны.
Гроза бушует вокруг. Так что ж!
Не бойся, друг! пусть гибнут челны:
Ты счастье Цезаря везешь!

(Брюсов, 2, 11).

В «Идут года...» факт незнакомства лирического «я» с истинным содержанием ценного груза отразился в перифрастической загадке «Ты счастье Цезаря везешь». В то же время испытываемая «Аполлодором» «восторженная дрожь» (в духе «Раба»!) означает, что Клеопатра источает вокруг себя эротические токи.

В чем «счастье Цезаря» состояло, Брюсов раскрывает в «Цезаре...».

Прежде всего, на триреме Цезаря и Клеопатры создана обстановка, располагающая к любви. Это, в свою очередь, дань еще одной английской пьесе — «Антонию и Клеопатре» Шекспира (а также соответствующему эпизоду в «Сравнительных жизнеописаниях» Плутарха). Энобарб в своем монологе (акт 2, сцена 2) рассказывает о судне Клеопатры, приплывшем на реку Кидн, где тогда находился Антоний, и о том роскошном приеме, которым Клеопатра покорила Антония:

The barge she sat in, like a *burnished* throne,
Burned on the water; the poop was beaten gold;
Purple the sails, and so perfumed that
The winds were lovesick with them; the oars were silver,
Which to the tune of flutes kept stroke, and made
The water which they beat to follow faster,
As amorous of their strokes. For her own person,
It beggared all description: she did lie
In her pavilion, cloth-of-gold of tissue,
O'er picturing that *Venus* where we see
The fancy outwork nature: on each side her
Stood pretty dimpled boys, like smiling *Cupids*,
With *divers-coloured fans*, whose wind did seem
To glow the delicate cheeks which they did cool,
And what they undid did.⁴⁶

Общее в монологах Энобарба и брюсовского Цезаря — пурпур парусов / ветрил, опахала (впрочем, есть опахала и в «Рабынях»), божественные запахи, сравнение героев с богами любви (у Шекспира — из римского пантеона), придание героям — властителям и любовникам — полубожественного статуса, наконец, мотив горения (у Брюсова с судна перешедший на самих героев-любовников).

О том, как Клеопатра совратила Антония, шекспировский Энобарб рассказал Агриппе, а тот не преминул заметить, что прежде Клеопатра подчинила себе Цезаря: «*She made great Caesar lay his sword to bed*».⁴⁷ Аналогичное признание Брюсов вложил в уста Цезаря: «Что ж! пред кем, скажи, в Александрии / Я сложил и фаски и венец». Агриппа иронически проходится по

⁴⁶ The Arden Shakespeare. Antony and Cleopatra / Ed. by J. Wilders. London; New York, 1995. P. 139–140. Курсив мой. — Л. П. Пер. П. А. Каншина (1893): «Судно, на котором она находилась, плавало на воде, как сверкающий престол; корма была из ковального золота, пурпурные паруса были так пропитаны благоуханиями, что ветры томились от любви к ним. Серебряные весла, мерно, под звуки флейт, рассекали волны, и вода гналась быстро за их всплесками, как бы влюбленная в их удары. Что касается Клеопатры, — всякое описание было бы бледным. Она лежала в палатке из золотых тканей, помрачая даже Венеру, на которую мы привыкли смотреть, как на доказательство, что искусство может превзойти и самую природу. По бокам стояли дети, как улыбающиеся купидоны с ямочками на щеках; разноцветными опахалами они усиливали пыл нежных щек Клеопатры и уничтожали таким образом свои же собственные действия» (Шекспир В. Полн. собр. соч. в прозе и стихах: В 12 т. СПб., 1893. Т. 9. С. 224 (Приложение к журн. «Живописное обозрение»)).

⁴⁷ The Arden Shakespeare. Antony and Cleopatra. P. 141. Пер. П. А. Каншина: «Она уложила в кровать и меч великого Цезаря» (Шекспир В. Полн. собр. соч. в прозе и стихах. Т. 9. С. 225).

Цезарю, «вспахавшему» Клеопатру, так что она зачала. Однако для той схемы отношений героев античности, которая нужна Брюсову, Цезарион — сын Клеопатры от Цезаря, — лишняя деталь. То, чем связали себя наши герои-любовники, — посмертная слава, власть и секс.

Между Брюсовым и Шекспиром обнаруживается еще одна параллель: в «Антонии и Клеопатре» Антоний приревновал Клеопатру к Помпею-сыну, а в «Цезаре...» Цезарь ревнует ее к Помпею-отцу — кстати, без исторических оснований.

С «клеопатровым» топосом Брюсова «Цезарь...» делит мотивы любовной неги, любовного и вообще горения, сна, мужского желания, в основе суицидального, развращенность Клеопатры до степени «гетеры / блудницы», но в то же время строгость ее лица или губ. За «триремой» «Цезаря...» влачится образный шлейф боевого судна «Антония», и благодаря как этой автореминисценции, так и Шекспиру судно оказывается причастным любви-смерти-истории. «Клинок», которым, как предвидит Цезарь, он будет заколот, роднит «Цезаря...» с «Гордись!..», где таково орудие самоубийства Антония. Наконец, в «Антонии» заглавный герой сделан воплощением Любви, а в «Цезаре...» в те же отношения с «Афродитой / Кипридой / Эросом» поставлена Клеопатра.

Разбирая «Клеопатру» 1905 года, мы обсуждали неотрефлексированный Брюсовым парадокс: конкуренцию Страсти составляла Власть. В «Цезаре...» у Страсти даже не одна, а две соперницы: помимо Власти это еще и Посмертная слава. Из-за этого повествование теряет логическую выверенность, шараясь из стороны в сторону. Вопрос о том, что важнее — Страсть или Власть? Страсть или Посмертная слава? — остается открытым.

Вот Цезарь ревниво упрекает Клеопатру за то, что та сделалась «гетерой» и «блудницей», но он же отмечает «строгость» ее губ. Строгость нужно понимать в том смысле, что когда Цезарь целует губы своей милой, то проникается сознанием своего и ее величия, своего и ее трагизма. Ему открывается, что с Клеопатрой он связан на каком-то более глубоком уровне, нежели просто любовь, страсть, секс. Вроде бы Цезарю пристало заниматься с Клеопатрой тем, чем занимаются с «гетерами» и «блудницами», однако он тратит драгоценное время совместного путешествия на разглагольствования о прошлом, настоящем и будущем. Он также констатирует, что «хмель» и «бред любви» не повредили «четкости» его мыслей. Цезарь как будто писан Брюсовым с себя, то испытывавшим страсть к Нине Петровской, то отдалявшимся от нее, дабы не утратить власть над русской литературой и ее институтами.

Вот Цезарь, говоря о любвеобильности Афродиты / Киприды, пересказывает тот эпизод из ее мифологии, когда Гефест накрывает ее и ее любовника Ареса с поличным, применяя собственноручно выкованную «сеть». В то же время из сценария своих отношений с Клеопатрой Цезарь изгоняет сеть, способную удержать их вместе, ср.: «Прочь Гефестом кованная сеть!»

Вот упоминается Кифера (Κύθηρα, Цитера) — остров в Эгейском море с культом Афродиты, в Новое время изображенный на полотнах А. Ватто («L'embarquement de Cythère», «L'embarquement pour Cythère»), в романе П. Таллемана «Voyage de l'isle d'amour», который на русский язык был переведен В. К. Тредиаковским («Езда в остров любви»), а также в таком «цветке зла» Ш. Бодлера, как «Un Voyage à Cythère». С другой стороны, прокладывая курс для своей триремы, Цезарь планирует миновать Киферу: «Не в Киферу нас влечет трирема, / В даль столетий — фатума весло». Разумеется, Нил и Египет далеко отстоят от Киферы и Греции. Но у Брюсова не география является проблемой, а то, что искатели посмертной славы могут себе позволить лишь сколько-то любви и страсти. Собственно, именно так Брюсов вел себя

с женой и многочисленными возлюбленными, в том числе с возлюбленными из писательского цеха.

Перейдем теперь к тому, как в «Цезаре...» представлена хорошо известная нам дилемма «Страсть или Власть?».

С одной стороны, власть — лучший афродизиах, а потому свои порывы страсти Цезарь сопровождает властными жестами. Помимо того, что к ногам Клеопатры он сложил «и фаски, и венец», он прямо на триреме коронует возлюбленную диадемой: «Миродержец, днес я диадемой / Царственной вяжу⁴⁸ твое чело». В плане речевой деятельности перед нами классический перформатив: «объявляю тебя царицей». Произносящий его Цезарь ставит себя над Клеопатрой: как власть имеющий он обеспечивает ей, (незаконной) правительнице Египта, римский протекторат. С другой стороны, величая себя «миродержцем», а Клеопатру — то «царицей», то «египтянкой», кстати, в духе пьесы Шекспира, где официальным обращением к Клеопатре было название управляемой ей страны — «Егyпт», он оформляет их сексуальное слияние не так, что блудница/гетера и столь же искусный в сексе партнер отдаются друг другу ради плотских удовольствий. Ложе любви становится для них местом встречи официальных «глав государств»: Рима и Египта.

Стоит отметить, что в отличие от увенчанной диадемой Клеопатры пушкинские героини восходили на ложе без царских регалий. Клеопатра клялась богам и партнерам на одну ночь, что снимет с себя «багряницу» и станет «простой наемницей» (Пушкин, 3-1, 132; 3-2, 686), т. е. в сущности блудницей / гетерой, а Прозерпина в одноименном стихотворении отдавалась юноше хотя и в своем подземном царстве, но «без порфиры и венца» (Пушкин, 3-1, 319).

Сценарность в «Цезаре...» — особого рода, в «клеопатровом» корпусе более не встречающаяся. Цезарь торжественно провозглашает два параллельных жизнеописания, одно для себя, другое для Клеопатры, которые как будто почерпнуты из еще не написанной истории. А призывая Клеопатру разделить его «огнь любви» — это еще один, кстати, знакомый нам по «Клеопатре» 1905 года сценарий, — Цезарь не думает покушаться на дальнейшие акты ее судьбы, в частности, не распоряжается обстоятельствами ее смерти. Признавая в своей временной спутнице самостоятельную комету, он, возможно, следует такой норме советской эпохи, как равноправие женщин с мужчинами.

В финале героиды под сурдинку проступает пушкинский интертекст: за любовь с Клеопатрой (за их совместное служение Афродите / Киприде) ее партнера ждет казнь. В «строгих губах» Клеопатры, в готовящемся сексе с ней Цезарь провидит, как заговорщики-республиканцы вонзят в него смертельный «клинок», на символическом уровне — аналог пушкинской секиры. Для этого инцидента используется эмблема / синекдоха — «грудь, подготовленная к клинку». В строфе 6 та же ситуация была проговорена иносказательно: если случается «высшая страсть», то героям-любовникам суждено падение в экзистенциальную «пропасть».

Монолог Цезаря, комментирующий плавание с Клеопатрой и адресованный Клеопатре, ведется в режиме «здесь и сейчас». Для упоминаний о деяниях прошлого используется прошедшее время. Изюминку в этот грамматический рисунок привносит — как это обычно бывает у Брюсова — финальное четверостишие. Грамматика повелительности, которая появлялась в стихотворении и раньше (ср.: «Выслушай, царица!»), здесь переходит в грамматику целеполагания. Цезарь призывает Клеопатру разделить с ним «огнь любви»

⁴⁸ Διάδημα, или головная повязка как знак царского отличия, происходит от греческого слова διαδέω 'об-' или 'перевязывать'. Брюсовское «вяжу» — не совсем удачная калька с этого глагола.

(вспомним аналогичное решение «Клеопатры» 1905 года), но не просто так, а чтобы секс послужил пропуском — через смерть — в искомую «даль столетий».

«Цезарь...» написан 5-стопным хореем ЖмЖм, и это — оптимальная форма для него. Дело в том, что Х5 ЖмЖм обладает двумя семантическими ореолами, которыми как раз и подсвечен дизайн этого стихотворения.

Один ореол Х5 ЖмЖм был открыт К. Ф. Тарановским, а в дальнейшем исследован М. Л. Гаспаровым. В посвященной ему специальной главе монографии «Метр и смысл» Гаспаров рассмотрел, как стихотворение Лермонтова «Выхожу один я на дорогу...» своим кластером сем, лексем, словесных оборотов, образов, мотивов — а это «дорога» + «ночь» + «любовь» + «смерть» + «песнь» — определило содержательное наполнение последующей лирики, выдержанной в том же размере.⁴⁹ «Цезаря...» к числу «потомков» «Выхожу...» до сих пор не относили, хотя для этого есть все основания. Его 1-я строка «Нас влекут пурпурные ветрила» по своему содержанию вторит зачину лермонтовского стихотворения «Выхожу один я на дорогу»⁵⁰ и последующей традиции: начинать стихотворение в Х5 ЖмЖм с «дороги» или «движения». Далее, как у Лермонтова, так и у Брюсова физический путь, преодолеваемый героем, преобразуется в жизненный путь, причем последний включает и такой пункт, как инобытие. Лермонтовский мотив сладостности любви у Брюсова усилен и развит. Вместо «ночи» в «Цезаре...» царит солнце, нет в нем и «песни». Зато концовка «Цезаря...» выполнена по-лермонтовски образцово — с анафорическим повтором союза целеполагания «Чтоб... / Чтоб...» в двух финальных строках.

Второй ореол Х5 ЖмЖм, установленный А. К. Жолковским, — встреча с великим персонажем (и — шире — знаменательным явлением). Тот же архисюжет⁵¹ просматривается в «Цезаре...», причем — за счет параллельных жизнеописаний Цезаря и Клеопатры — в удвоенном виде.

В том, что касается Цезаря, Брюсов делает новаторский шаг. Цезарь, плывущий по Нилу, выступает в двух ролях: объекта описания, т. е. человека-легенды, и субъекта, в рамках архисюжета Х5 ЖмЖм нужного для восприятия первого.

Прозревает Цезарь и величие Клеопатры, но здесь все традиционно: она — объект восприятия, он — субъект.

В «Цезаре...» к брюсовским рифмам прежнего типа — «царица / блудница» — добавляются рифмы, один или оба члена которого являются экзотизмом и/или архаизмом: «ветрила (архаизм) / Нила (экзотизм)», «пламенея / Помпея (экзотизм)», в частности, грецизированные, т. е. привязанные к Клеопатре как представительнице греческой династии Птолемеев/Лагидов: «Афродита / открыта», «Александрии / мировые», «диадемой / триремой». Такие рифмы вносят свой вклад в эстетику Возвышенного. Заодно ими прочерчивается дистанция — временная, но и социальная тоже — между легендарными героями-любовниками и читателем-героидами.

В целом стихотворение не написано оптимально. Помимо проблем с содержанием в нем имеются стилистические небрежности. В обороте «Мысли — четки» не сразу понятно, «четки» — это прилагательное или существительное. А в строке «Цезарь тож не новичок в любви» усеченное «тож» добавлено для заполнения (или усечения) икта.

⁴⁹ См.: Гаспаров М. «Выхожу один я на дорогу...» (5-ст. хорей: детализация смысла) // Гаспаров М. Метр и смысл. Об одном механизме культурной памяти. М., 1999. С. 238–265.

⁵⁰ Лермонтов М. Соч. Т. 2. С. 208–209.

⁵¹ См.: Жолковский А. К семантике пятистопного хорей: Об одном архисюжете Х5 ЖмЖм // Вопросы литературы. 2023. № 3. С. 107–140.

2.4. Пушкинистика включая новые «Египетские ночи»

Для Полного собрания сочинений Пушкина под редакцией С. А. Венгерова Брюсову был заказан ряд статей. В 4-й том этого издания (1910) были включены две. В одной, «Неоконченные повести из русской жизни», Брюсов подробно остановился на женских типах, выведенных Пушкиным в «Гости съезжались на дачу...», «На углу маленькой площади...» и «Романе в письмах», а в другой, «Египетские ночи», помимо «Египетских ночей» рассмотрел «Мы проводили вечер на даче...» и «Клеопатру».

На скрещении пушкинистики Брюсова и корпуса его «клеопатровой» лирики в 1914–1916 годах появилось то, что В. М. Жирмунский назвал «новыми „Египетскими ночами“». В изображении трех ночей Клеопатры со смелыми, принявшими ее вызов, Брюсов, согласно тому же Жирмунскому, использовал свои наработки в области эротической баллады, восходящей к пушкинской «Клеопатре».

В третьей сюжетной линии поэмы, а именно ночи Клеопатры с юношей, пушкинское начало счастливо соединилось с парнасским, о чем мне уже доводилось писать: «Вопреки предупреждению Брюсова («я желаю только помочь читателям, по намекам, оставленным самим Пушкиным, полнее представить одно из его глубочайших созданий»), он использует концовку „Одной ночи Клеопатры“ Теофиля Готье, на тот же сюжет, что разрабатывал Пушкин. Концовка — в моем пересказе — юноша, третий любовник пробуждает в Клеопатре какие-то чувства, и она пробует спасти его, предлагая бежать через черный ход (ложная развязка). Однако юноша, упоенный ночью любви, медлит, время идет, и тогда царица угощает его кубком — как он полагает, с вином, но на самом деле с ядом. Выпив его, герой падает замертво. В заключительной сцене во дворец Клеопатры, на готовящийся пир, прибывает Антоний».⁵²

В начале 1920-х годов Брюсов — ректор и профессор Высшего литературно-художественного института — стал обучать искусству дописывания Пушкина молодых поэтов. В мемуаре «Мой учитель, мой ректор» Зоя Ясинская вспоминала об этих экспериментах, что характерно — без вообще-то свойственного ей пиетета к Брюсову: «Вел Брюсов и практикум <...>, целью которого был <...> новый вариант окончания „Египетских ночей“, как бы исправление того варианта, который Брюсов опубликовал в 1916 г. <...> рифмы Пушкина укладывались в его голове как слова в словаре, а текстами он жонглировал с ловкостью фокусника. Стихи студентов, продолжавших <...> дописывать „Египетские ночи“, были формалистичны и плохи».⁵³

2.5. «Клеопатры» в прозе Брюсова

Как опыт создания «клеопатровой» лирики, так и опыт пушкинистики пригодились Брюсову в прозе. «Огненный ангел» с точечными отсылками к Клеопатре и Антонию (см. выше § 1.2) не показателен. Собственно образцами клеопатро- и пушкиномании являются «Последние страницы из дневника женщины» — повесть, опубликованная в 1910 году; «Алтарь Победы» — роман, журнальный дебют которого состоялся в 1911–1912 годах; и «Юпитер поверженный» — сиквел к «Алтарю Победы», начатый и брошенный. В трех названных текстах имена Клеопатры и Антония мелькают не просто так. Это — верхняя, видимая, часть айсберга, невидимый остов которого — типаж

⁵² Панова Л. Русский Египет. Т. 1. С. 236.

⁵³ Ясинская З. Мой учитель, мой ректор // Брюсовские чтения 1962 года. Ереван, 1963. С. 311.

«клеопатры» и многочисленные сюжетные линии, подсказанные пушкинским циклом «Египетские ночи».

2.5.1. Московская «клеопатра» Nathalie: «Последние страницы из дневника женщины».

О том, что «Последние страницы...» имеют пушкинский генезис, я писала в других работах,⁵⁴ поэтому здесь скажу об этом максимально коротко.

Дневник ведется московской «клеопатрой» и представляет собой отчет о ее любовных похождениях. Образ московской «клеопатры» выполнен по лекалам пушкинского цикла «Египетские ночи», особенно «Мы проводили вечер на даче», где античный анекдот Аврелия Виктора о Клеопатре, пересказанный на светском рауте Алексеем Ивановичем, распаляет его воображение настолько, что он вступает с г-жой Лидиной в переговоры. Если Клеопатра из анекдота торговала свои ночи в обмен на согласие партнера быть казнимым наутро, то современной «клеопатре» предлагается договор, отвечающий романтическим представлениям эпохи: светская красавица одарит любовника на одну ночь своими ласками под его честное слово застрелиться наутро. В «Последних страницах...» «условие Клеопатры» подстроено под нравы и идеологемы Серебряного века.

Героиня Брюсова носит имя пушкинской жены — Nathalie. Она — вольнолюбивая красавица, тайно практикующая полиандрию. О существовании друг друга ее внебрачные партнеры не догадываются. Каждый из них придумывает изощренный сценарий, дабы привязать героиню к себе. Такая возможность открывается потому, что в начале повести неизвестный убивает мужа Nathalie. Овдовевшая героиня ценит независимость превыше всего. Охотно потакаая своим сиюминутным сексуальным капризам, она избегает и нового замужества, и каких бы то ни было обязательств. Единственное ее уязвимое место — общество, которое, совсем по-пушкински, «не карает заблуждений, но тайны требует для них» (Пушкин, 3-1, 305). Из страха быть разоблаченной Nathalie доверяет свои похождения исключительно дневнику.

Кульминация повести — прощальное свидание Nathalie с художником Модестом Никандровичем Илецким. В планах Nathalie — расстаться с Модестом на следующий день, а в планах Модеста — устроить такую ночь, чтобы привязать героиню к себе. Модест стилизует обстановку своего дома под ассирийский храм, свидание проходит как священнодействие (ср. ассирийский цикл «Во храме Бала» и ночь любви в «Рабе»), Nathalie покорена и готова вверить Модесту свою судьбу.

В ту судьбоносную ночь Nathalie посещает неожиданная догадка: Модест — вот кто лишил жизни ее мужа! Модест подтверждает, что убийцей был он, а совершенное преступление оправдывает своей страстью к героине. Nathalie видит в этом — по сути нищенском — поступке не злой умысел, а лишнее доказательство любви, на которую отвечает тем, что придумывает сценарий по спасению Модеста от полицейского преследования.

Последним актом в этой истории любви-страсти-преступления становится, как и в «клеопатровой» лирике Брюсова, наказание. Полиция предъявляет Модесту обвинения в убийстве. А из дневника Nathalie, ставшего достоянием следствия, обществу открывается ее любовная жизнь. Модест заключен в тюрьму, репутация Nathalie уничтожена, и ей остается одно: бежать из Москвы за границу. Отныне общество сестры Лидочки героиня предпочитает до-

⁵⁴ См.: Панова Л. 1) Три реинкарнации Клеопатры в прозе Серебряного века. Статья 1. Пушкинский прототип // Острова любви БорФеда: Сборник статей в честь Б. Ф. Егорова. СПб., 2016. С. 678–691; 2) Три реинкарнации Клеопатры в прозе Серебряного века: Новые узоры по пушкинской канве // Русская литература. 2018. № 1. С. 143–151.

ведшему ее до катастрофы обществу мужчин. Возникает любовный треугольник, прежде опробованный Брюсовым в «Рабынях».

В «Последних страницах...» пушкинизирована буквально каждая клеточка текста. «Дон-жуанский» список Nathalie включает юношу, который идет на самоубийство и — ценой смерти — заставляет героиню запомнить себя. Персонажи носят имена, резонирующие с циклом «Египетские ночи». Так, мужа Nathalie зовут *Виктором*, в напоминании об Аврелии Викторе — авторе анекдота о Клеопатре, пригласившего Пушкина в «Мы проводили вечер на даче...». А сестра *Лидочка* восходит к пушкинской *Лидиной*. Любовник Nathalie на одну ночь, желая сохранить инкогнито, в шутку просит считать себя испанцем, и это — интертекстуальный кивок в сторону путешествующего Испанца из «Гости съезжались на дачу...».

Наряду с чертами пушкинских «клеопатр» Nathalie наделена чертами Нины Петровской и роковых героинь, которых та вывела в своей прозе. Дерзающий художник-сверхчеловек писан Брюсовым с себя. В общем, как стихи Брюсова о Клеопатре, так и эта повесть имеют отчетливое житнетворческое измерение.

2.5.2. Римская «клеопатра» Гесперия: «Алтарь Победы», «Юпитер поверженный».

«Алтарь Победы. Повесть IV века» выполнен по формуле, придуманной Вальтером Скоттом для «Квентина Дорварда» и некоторых других произведений, а в дальнейшем использованной Пушкиным в «Капитанской дочке». Речь идет об историческом и одновременно приключенческом романе с уклоном в роман воспитания, каковой, в свою очередь, имеет сильный любовный компонент. Пока вымышленный протагонист курсирует между двумя реально существовавшими лагерями, находившимися во вражде, повествование сосредотачивается на истории, показываемой домашним образом, и на повзрослении протагониста.

Взрослеющий протагонист «Алтаря Победы» — Децим Юний Норбан, провинциал из Аквитании. В зачине романа он приезжает в Рим, чтобы завершить свое образование, и поселяется у дяди-сенатора. Юний — не только герой, но и рассказчик, и это его «наивным», отчасти провинциальным взглядом показана Западная Римская империя IV века н. э. — в период, когда, по слову Юния, Олимпийские боги уступали свое место Иисусу. Поскольку Брюсов изображает раннее христианство, еще не ставшее монолитным, то Церковь и ее исторические служители периферийны для повествования. В гуще событий находится зато еврейская / гностическая секта офитов, или змеепоклонников. Офиты существовали в раннехристианской истории,⁵⁵ но конкретно эта секта — вымышленная.

Об историческом пласте «Алтаря Победы» в брюсоведении писалось, но вот что важно подчеркнуть. Протагонист, носящий говорящее для юноши имя Юний, воспитан на идеалах Древнего Рима. Он делает все от него зависящее, чтобы повернуть ход истории вспять. Но уже заглавие романа сигнализирует о тщетности его усилий. Алтарь и статую Победы, которые Октавиан — кстати, в честь победы над Антонием и Клеопатрой при мысе Акций, поместил в Курию (Сенат), Флавий Грациан Август, император-христианин, выдворил оттуда. Попытки героев романа, включая исторического Симмаха, вернуть эти языческие реликвии обратно ни к чему не приводят. И даже государственный переворот — убийство Грациана и объявление следующим августом узурпатора Максима — безрезультатен. Максим и его двор берут сторону христиан.

⁵⁵ У русских поэтов рубежа XIX–XX веков офиты пользовалась популярностью благодаря «Песне офитов» Владимира Соловьева.

К написанию «Алтаря Победы» Брюсов основательно подготовился, проштудировав как исторические свидетельства, так и исследования современных ему историков. Одна из несомненных удач романа — римская текстура: читатель слышит латинские слова, опознает цитаты из античной литературы, знакомится с обстановкой Римской империи — а когда нуждается в разъяснениях, заглядывает в авторские комментарии.⁵⁶ Впоследствии античной текстурой будет отмечена героиды «Цезарь Клеопатре» (см. выше § 2.3.4).

В вальтер-скоттовском историческом формате «Алтаря Победы» есть один, но существенный прокол. Количество лагерей у Брюсова разрастается до трех, причем третий лагерь — вымышленный. В результате противопоставленность языческого уклада христианскому несколько смазана, а роман воспитания берет верх над историческим романом.

Первый по значимости лагерь образуют патриции-сенаторы Вечного города — приверженцы прежней, языческой, цивилизации. Они устраивают заговор, чтобы путем государственного переворота восстановить былое величие Римской империи. Душа заговора — Гесперия, лицо явно вымышленное. В генеалогическом древе этой римской «клеопатры» пушкинская Клеопатра получает статус «бабушки», а модернистский типаж «клеопатры», созданный Брюсовым-лириком, — «материнской фигуры».⁵⁷ В контексте хорошо продуманной римской текстуры романа Клеопатра выглядит анахронизмом. Есть и другая несообразность. Если в оде Горация «Nunc est bibendum...», Брюсовым переведенной и процитированной в «Алтаре Победы», Клеопатра символизировала антиримское начало, то в самом романе клеопатроподобная Гесперия воплощает римский характер.

Вторым по значимости лагерем должно бы стать официальное христианство, в частности новая столица Западной Римской империи: Медиолан (Милан). Гесперия посылает туда Юния с целью убить Грациана, но юноша эту миссию проваливает. Впоследствии в Лугдуне (Лионе) Юний будет присутствовать при успешной расправе с Грацианом. И все-таки медиоланский лагерь дан совсем пунктирно. Он находится в тени секты офитов, или еще одного враждебного Грациану лагеря.

Между офитским и римским лагерями наведены разнообразные симметрии. Как одно, так и другое сообщество управляется женщиной, с которой у Юния завязываются любовные отношения. Если в Риме царит красавица-патрицианка Гесперия, то к медиоланской секте офитов прибегается, а затем в ней возвышается некрасивая, но харизматичная простолюдинка Реа. Обе сравниваются с царицами, в том числе с Клеопатрой (ср. о Рее: ее «поцелуям могла бы позавидовать сама *Клеопатра*» (Брюсов, 5, 131)), а также со змеей, эмблемой сексуальности, плюс, в случае Реи, поклонения (гностическому) Змию. От обеих Юний получает «воспитание» любовью. А через авантюры, в которые его вовлекает то Гесперия, то Реа, он погружается сам и погружает читателя в тайны истории IV века.

⁵⁶ «Алтарь Победы» существует в трех редакциях. Здесь рассматривается последняя, в 1917 и 1918 годах готовившаяся Брюсовым для переизданий, которые не состоялись, и вышедшая в свет под ред. М. Л. Гаспарова в 1975 году (Брюсов, 5, 5–408). Авторский комментарий к роману — составляющая его 2-й и 3-й редакций. О работе Брюсова над комментариями к роману см. также в публикации А. В. Лаврова в наст. изд.

⁵⁷ В Брюсоведении «клеопатров» генезис Гесперии традиционно не замечается, см. в особенности: Абрамович С. Женские образы в исторических романах В. Я. Брюсова // Брюсовские чтения 1983 года. Ереван, 1985. С. 121–125, — с подробным разбором этого персонажа. Дж. Кальб в связи с «Алтарем Победы», правда, упоминает «Клеопатру» 1899 года, но никаких выводов из этого не делает (*Kalb J. Russia's Rome: Imperial Visions, Messianic Dreams, 1890–1940. Madison, 2008. P. 101* (рус. пер.: *Кальб Дж. Третий Рим. Имперские видения, мессианские грезы, 1890–1940* / Пер. Е. Шинкаревой. СПб., 2022. С. 166)).

Рею Юний встречает первой, еще только приехав в Рим, и сразу берет на себя роль ее спасителя. Он присутствует при офитских церемониях, свершаемых Реей, после которых она, будучи в состоянии оргиастического выхода из себя, отдается ему. В критический момент Юнию не удается предотвратить гибель Реи: он становится свидетелем ее красивой, благородной смерти во время сражения с войсками императора, т. е. с медиоланским лагерем.

Недороман Юния с Гесперией протекает иначе — в сущности, по схеме пушкинского «условия». Под обещание сексуальных удовольствий Гесперия дважды посылает своего юного поклонника на верную гибель (второй раз — к Рее в лагерь мятежников-офитов); но когда Юний возвращается живым, Гесперия отказывает ему в окончательном сближении.

А в каком смысле «Алтарь Победы» — роман воспитания? Юность протагониста — типичный период проб и ошибок, очарований и разочарований. В Риме Юний ищет подходящую ему школу и даже находит ее, но вместо того, чтобы спокойно учиться, начинает брать уроки у самой жизни. Ему приходится познать сладость и горечь настоящей, в том числе недоразделенной любви, поехать по Западной Римской империи, ради Гесперии и Реи принять участие в их авантюрах. Он теряет друзей, переживает предательство и сам предает свои древнеримские идеалы. Из многочисленных приключений Юний выходит не закаленным взрослым, а падшим римлянином: воплощением империи периода упадка. Гесперия — причина того, что герой вступает во взрослую жизнь не с багажом приобретений, а с потерями. Среди невосполнимых потерь — его репутация. Отец Юния — образцовый римлянин из Аквитании — в письмах к сыну постоянно высказывает свое недовольство им.

Перейдем теперь к заявленной теме — Гесперии как «римской Клеопатре». Судя по брюсоведческим работам об «Алтаре Победы», этот образ воспринимается как античный, но если его рассмотреть под интертекстуальной лупой, то станет ясно, что героиня — типичная *femme fatale* эпохи модернизма. Даже если закрыть глаза на пушкинский генезис Гесперии, ее отношения с Юнием, притом в более концентрированном виде, чем даже отношения Nathalie с ее многочисленными партнерами в «Последних страницах из дневника женщины», строятся на известной идеологеме Серебряного века: страсть — борьба идеальной «Ж» с идеальным «М», в которой, скорее всего, одержит победу «Ж». К тому же в лице Гесперии Юний получает женщину «из книги», каковой для Брюсова стала Нина Петровская.

Знакомству Юния с Гесперией предшествует долетающая до его ушей молва о ее роскоши и беспутстве. Будучи падчерицей сенатора, в доме которого Юний поселился, Гесперия приходится единоутробной сестрой Намии — девочке с судьбой Миньоны (героини самого прославленного романа воспитания — «Годов учения Вильгельма Мейстера» И. В. Гете). Намиа, любящая Юния ревнивой любовью подростка, берет с него обещание, что тот не поддастся чарам Гесперии. Но Юний при виде Гесперии, наделенной «неувядаемой» «красотой богини» и царственностью, чувствует, что его сердце «пробито стрелой сына *Киприды*» (Брюсов, 5, 37). Чувствует — но от Намии скрывает.

В уста Юния Брюсов вкладывает пушкинские славословия Клеопатре, и этих славословий чем дальше, тем больше. Столь же существенно, что римская «клеопатра» написана им по лекалам, позаимствованным из его «клеопатровой» лирики. Так, при знакомстве с Гесперией Юний «мысленно сравнивал ее с Клеопатрою, пред которой преклонялись Помпей, Антоний, Цезарь, Август» (Брюсов, 5, 38), а впервые переступив порог дома героини, нашел ее возлежащей на тигровой шкуре. Все названные правители в качестве поклонников Клеопатры выведены в брюсовской лирике, а также в «Последних страницах...». Что касается шкуры дикой кошки и появляющейся

несколько раз метафорической «пантеры», то это — узнаваемые эмблемы сластолюбивой Клеопатры из «Гребцов триремы». Отдельный вопрос, на который у меня нет ответа, — являются ли такие пассажи намеренными автореминисценциями, или же Брюсов с его фиксацией на пушкинской Клеопатре повторяет уже написанное по инерции.

После знакомства с Гесперией Юний начинает жить в параллельном мире — во сне грезит о том, как они расточают друг другу ласки. Этот типично символистский мотив известен нам, например, по «Рабу».

Вслед за лирикой Брюсова (ср. «На нежном ложе») в «Алтаре Победы» проигрывается садомазохистский комплекс: чем больше «клеопатра» унижает партнера, тем сильнее распаляет его страсть к себе.

Из «клеопатровой» лирики в «Алтарь Победы» переходит также властная вертикаль «царица Клеопатра и ее рабы». Гесперия берет в любовники представителей абсолютно всех социальных слоев вплоть до приглянувшихся ей рабов. Но еще важнее другое. Она влюбляет в себя Юния настолько, что он готов общаться с ней как раб со своей царственной госпожой. В частности, Юний дает согласие принять смерть и даже то, что страшнее смерти. Безоговорочное повиновение римской «клеопатре» закрепляется в эпизоде, когда Гесперия берет с Юния много клятв сразу. Вот одна, кстати, воспроизводящая ситуацию «Раба»: несчастному влюбленному предлагается дежурить у ложа / опочивальни возлюбленной в униженной роли пса (случай раба) или телохранителя (Юний), пока обожаемая женщина будет отдаваться другому. Ср.: «— *Поклянись <...>*, что ты, если я тебе прикажу прийти к дверям моей спальни, когда я буду в ней со своим возлюбленным, и стать на страже, будешь охранять вход, как верный воин <...> — *Клянусь*, — сказал я с трудом» (Брюсов, 5, 88).

Продолжением как пушкинской «Клеопатры», так и «клеопатрова» корпуса Брюсова становится богатый набор сюжетов с юношами, выполненных в духе пушкинского «условия». Самый яркий пример — сириец Юлианий, тайный возлюбленный Гесперии. Будучи вовлеченным в заговор против христиан, причем в качестве претендента на престол, он повсеместно болтает об этом, а в какой-то момент, попав в финансовые передрыги, собирается донести на заговорщиков властям и тем самым спасти свою шкуру. Контрсценарий Гесперии, прослышавшей о готовящемся предательстве, состоит в устранении Юлиания. Юния в эту интригу она не посвящает, но, когда до него долетает известие, что Юлианий повесился, он быстро вычисляет, что свершилась санкционированная Гесперией месть, замаскированная под самоубийство.

Клятвы богам, а также обеты, дополнительно скрепляющие отношения Гесперии и Юния, — дань пушкинской «Клеопатре». Для Брюсова это еще и способ поднять отношения героев на недостижимую сверхчеловеческую высоту, чтобы дальше стала очевидна степень падения обоих.

Низменная подоплека поступков Гесперии раскрывается Юнию постепенно. Поначалу ослепленный красотой, умом, образованностью, решительностью Гесперии, он воспринимает ее как заговорщицу; затем он начинает подозревать, что Гесперия — душа заговора, более того, инициатор — и сценарист — большинства интриг. А к концу романа Юнию открывается вся неприглядная подноготная Гесперии. Эта коварная красавица обвела участников заговора вокруг пальца, став его единственным бенефициаром. Игра, которую она затеяла, прикрываясь благородными намерениями, состояла в том, чтобы из некоронованной царицы города Рима стать новой Клеопатрой (Семирамидой и т. д.) Римской империи или хотя бы ее Западной половины, в качестве официальной, увенчанной диадемой, правительницы или, на худой конец, серого кардинала при правителе-мужчине. Таким образом, Гесперии передалось в полном объеме «всевластие», которым был одержим Брюсов.

У инициативной героини всегда наготове сценарий и для Юния. В основу этого сценария Брюсов кладет раз за разом пушкинское «условие», несколько подправленное в количественном отношении. За минимальное количество ласк со стороны Гесперии Юний соглашается участвовать в любом ее предприятии, не задумываясь ни о риске для жизни, ни о репутации.

Один такой эпизод — неисторический, связан с готовящимся, но не удавшимся устранением Грациана ради возведения на престол Юлиания. Гесперия посылает Юния в Медиолан, подробно инструктирует его и вручает ему кинжал для царевубийства. (Параллель с заговорщиками-республиканцами, заколовшими Цезаря, напрашивается.) Когда в Медиолане вооруженный кинжалом Юний направляется в покои Грациана, его застигают врасплох соглядатаи. И вот Юний брошен в подземелье (аналог каменоломни в «Рабе» и тюрьмы «Нежного ложа»), его ждут пытки и — мотив пушкинской «Клеопатры» — казнь.

В подземелье Юний неотступно думает о Гесперии. В интертекстуально-синтаксическом плане его мысли оформлены под анекдот Аврелия Виктора о Клеопатре, полюбившийся Пушкину. Прибегает Брюсов и к мотивам пушкинской «Клеопатры» — торгу, урне, жребию: «Она *отдавала* свое тело одним *за деньги*, другим *за славу*, третьим *по прихоти минуты*; она была возлюбленной консулов и мимов, поэтов и цирковых наездников; она унижалась до того, что *делила ложе с рабами*, которые приглянулись ей <...>; она в течение целых месяцев держала у себя на содержании, *как любовника*, низкого негодяя и трусливого проходимца *Юлиания*, который не постыдился загрязнить память своей матери, чтобы выдать себя за сына императора! А меня, *в уплату за одно сладкое лобзание*, в котором Гесперия проявила только искусство опытной *гетеры*, <...>, — она послала на верную смерть, не заботясь о том, исполнимо ее поручение или нет, довольствуясь тем, что, может быть, чудесный случай поможет мне из *урны Судьбы* с тысячью *роковых жребиев* вытащить один *счастливый!*» (Брюсов, 5, 171–172).

Власто- и честолюбие — вот порок Гесперии, который, как теперь понимает Юний, обрек его на гибель: «...она мечтала об том, чтобы свергнуть Грациана, возвести <...> Юлиания, бездушную игрушку в своих руках, и *после править его именем*, или даже, разведясь <...>, стать *императрицей, увенчать себя диадемой*. Я говорил, что Гесперию или соблазняли такие примеры, как пышность Агриппины, *разврат Мессалины*, <...> или что она желала явить новый пример истории Римской и показать изумленному миру первого *императора-женщину*, подобно Пальмирской царице Зенобии и древней Семирамиде» (Брюсов, 5, 172). Когда Юний заболевает и погружается в состояние бреда, то, как истинный русский символист, переселяется в параллельный мир наваждений. Ему является Гесперия с речами, которые пушкинская Клеопатра могла бы обратить к своим партнерам на одну ночь, когда любовь позади, а впереди казнь: «„Ведь я тебя *поцеловала* <...>! *Разве мой поцелуй не достаточная награда за жизнь?* <...> Тебя будут терзать пытками, будут ломать твои кости, вырывать твои жилы, выжгут тебе глаза, — но ты восклицай: «Я счастлив, потому что терплю все это во имя прекрасной Гесперии!» <...>“ И, говоря так, она изгибала свое обнаженное тело, <...> показывала всю ловкость *гетеры* <...> А когда, в порыве желания и ярости, я устремлялся к Гесперии, она ускользала от моих рук <...>: „Не забудь, что ты *прикован цепью!* Ты свое получил от меня — *поцелуй*, один *поцелуй*, а другие получают все остальное, мои ласки, мою любовь, мои страстные слова!“» (Брюсов, 5, 177–178). Процитированный эпизод напоминает о сюжете «Нежного ложа», в котором клеопатроподобная царица стегает заключенного в темнице певца. Не хватает только «бича», но дальше появится

и он — в виде метафоры для жестоких слов, которыми Гесперия прогоняет более не нужного ей Юния.

По освобождении из тюрьмы Юний возвращается в Рим. Хочет он освободиться и из-под влияния Гесперии, но у той свои планы на юношу. Чтобы сократить образовавшуюся было дистанцию, Гесперия пускается в садомазохистские игры. Видя со стороны Юния охлаждение, она загорается к нему страстью, но, когда он порывается разделить эту страсть, воздвигает между им и собой искусственные преграды.

В этот период отношений героев Юний долгое время проявляет стойкость. Причиной тому — не только память о медиоланском анабасисе, но и Намия. В отчаянии, что Юний полюбил не ее, девочка бросается в Тибр. За этим актом, видимо, неудавшегося самоубийства следует тяжелая болезнь и смерть — в сущности, судьба Миньоны. Юний винит во всем происходящем Гесперию — и воздерживается от сближения с ней. Но «гордая Гесперия», не привыкшая к отказам, ведет себя как «пантера, раненная на арене Амфитеатра» (Брюсов, 5, 208). Нет таких уловок, на которые она не пошла бы, чтобы вернуть расположение Юния.

Вот одна попытка растопить лед — через апелляцию к богам: «Я дала *обет* принести богатые жертвы Великой Матери, если ты получишь свободу. <...> Но боги справедливы и спасли тебя для меня» (Брюсов, 5, 206). А вот риторическая ловушка, в которую Юний не может не попасться. Гесперия предлагает ему стать последним и отныне единственным любимым мужчиной в своей жизни. Все это, вспоминая впоследствии Юний, «она говорила с надменной уверенностью в том, что *ее любовь* для меня — высшее *блаженство*» (Брюсов, 5, 207). Мотивы клятв/обетов богам, приношения на алтарь и приравнивание «любви» к «блаженству» (Пушкин, 3-1, 130) — из пушкинской «Клеопатры».

В другой раз Гесперия решила подкупить Юния своей искренностью и поделилась с ним тем, что Брюсов называл «откровениями преисподней»: «Да, я прожила постыдную жизнь. Я переменяла трех мужей. Я знала сотни мужчин. Я отдавалась наездникам, мимам и рабам. Я продавала себя за деньги. Я подражала в разврате жене Клавдия. И я многих погубила, кто меня любил. <...> Уже давно я живу ради <...> нашего дела <...> Постыдную жизнь я *искупаю, служа богам* и Риму. А когда я увидела тебя, когда я нашла тебя, я подумала, что <...> еще возможно для меня и счастье жизни. <...> Вот я отдала себя в твою власть, ты меня можешь оскорбить и унижить <...> в наказание за то, что когда-то я оттолкнула тебя» (Брюсов, 5, 208–209). Гесперия в этом монологе сравнивает себя с нимфоманкой Мессалиной (в цитате — «женой Клавдия»), которая в одноименном стихотворении Брюсова произнесла аналогичный, по сути — саморазоблачительный — монолог.

Как-то по поводу своих отношений с Юнием Гесперия продекламировала «героиду Насона» о Федре, домогающейся любви Ипполита.

Поцелуи Гесперии — почти что змеиные укусы — действовали на сознание и тело Юния как парализующий яд: «Не раз Гесперия <...> начинала целовать *поцелуями* острыми, как *укус змеи*, вкладывая кончик языка в мои губы, — что греки называют (γλώττις) — а я от таких ласк терял обладание собой и, обессилев, *оставался в объятиях женщины, как труп*, которым она может распоряжаться по своей прихоти» (Брюсов, 5, 215–216).

Когда Юний сдался, Гесперия резко сменила тактику обращения с ним — стала внушать ему, что секс стоит отложить на потом. Пусть это станет *наградой* за удавшийся заговор, а пока что все силы должны идти исключительно на общее дело. Как будто подготавливая героиду «Цезарь Клеопатре», в которой Цезарь прокладывает курс плавания мимо Киферы — прямоком «в даль столетий», Гесперия изложила Юнию отныне обоюдный для них принцип

воздержания: «*Наша богиня не Венера, с своим чудесным поясом радостей, но мудрая Минерва, с высоким копьем. Следуй ее указаниям и забудь пока о Пафии*» (Брюсов, 5, 223). Афродита называлась Пафией по местечку Пафос, где родилась из пены морской и где ей воздвигли святилище. Таким образом, как в романе, так потом и в стихотворении «Цезарь Клеопатре» задействована древнегреческая география любви.

В преддверии совместной поездки героев в Британнию Гесперия сводила Юния с ума прелюдиями к сексу. Однажды, позвав его к себе на ночь, она проласкала его до рассвета, но от собственной близости уклонилась. Налицо «египетская ночь», но с нулевым наполнением. В решительные моменты — и тут Брюсов прибегает к клеопатровой зоо-метафорике — Гесперия высвобождается из рук Юния «как *змея* или увертливая *пантера*» (Брюсов, 5, 222).

Планы поездки в Британнию возникли неожиданно — на собрании патрициев-заговорщиков, до которых дошло известие о том, что на севере тиран Максим успешно отвоевывает территорию за территорией. Пока сенаторы-мужчины медлят с принятием решения, Гесперия берет инициативу в свои руки — вызывается ехать к Максиму (тут, кстати, применено пушкинское слово «вызов» (Пушкин, 3-1, 131)) в сопровождении одного Юния. Муж Гесперии — Элиан, пытается ее отговорить, но Гесперия обращается с ним с высокомерием пушкинской Клеопатры. В ней как будто проснулась царица: «Элиан <...> заявил решительно:

— Это не женское дело. <...> я не отпущу тебя.

Гесперия окинула своего мужа *высокомерным взглядом* и ответила:

— <...> С каких пор я стала *твоей рабой*? И почему это не женское дело? Разве *Семирамида*, в древности, не предводительствовала сама своими войсками? *Клеопатра не царила в Египте*? <...> Звезды мне свидетели, что менее чем через два месяца Максим будет слушаться каждого моего слова» (Брюсов, 5, 269).

Накануне отправки в Британнию Гесперия посещает Цирк, в котором новый префект Рима устраивает игры. В качестве свиты она берет с собой Юния. Перед выходом Гесперия устраивает для юноши шоу с одеванием. Пушкинский Германн, проникший в святая святых старой графини, вынужден был наблюдать за «отвратительными таинствами ее туалета» («Пиковая дама» (Пушкин, 6, 225)), а брюсовский раб восторженно наблюдал за раздеванием «клеопатры» («Раб»). Протагонист «Алтаря Победы» находится в сходной ситуации. В начале шоу он видит полуобнаженную Гесперию, а дальше наблюдает за тем, как искусством рабынь-служанок ее земная красота преображается в богоподобную: «...я увидел Гесперию в <...> прозрачной тунике <...> Гесперия не забыла <...> взять в руку длинную *иглу*, которой женщины обычно *колют* провинившихся прислужниц, и, торопя *рабынь*, прикрикивала на них гневно и злобно. На этот раз передо мною была <...> обыкновенная женщина <...> Поневоле мне *пришлось стать свидетелем всех тайн женской красоты*, и с намеренным бесстыдством черта за чертой Гесперия открывала мне, какими средствами она достигает дивного очарования своей наружности. <...> Ее лицо, прекрасное само по себе, после этих забот приобрело ту неземную красоту, которая при взгляде на нее каждый раз заставляла вспоминать о *бессмертных богинях*» (Брюсов, 5, 274). Злобная Клеопатра, колющая своих служанок режущими предметами, — дань не только римским нравам, но и «Запискам из подполья» Достоевского: «Клеопатра <...> любила *втыкать золотые булавки в груди своих невольниц* и находила наслаждение в их криках и корчах». ⁵⁸

⁵⁸ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1973. Т. 5. С. 112.

В Цирке от той «обыкновенной женщины», которой Гесперия была дома, не остается и следа. Она царит, привлекая к себе взоры публики. Но ее безмятежная царственность — фасад, за которым затеваются сразу две интриги в духе «любовь в обмен на жизнь партнера».

Интриги призваны устранить двух юношей, ставящих заговор под угрозу. Один — Юлианий, которого скоро найдут повешенным; другой — безымянный щеголь, которому Гесперия готовит медовую ловушку.

С щеголем Гесперия не знакома, но, высмотрев его в публике, она пишет ему письмо, в котором назначает любовное свидание. Юнию — гонцу, которому предстоит доставить неподписанное письмо адресату, — она разъясняет, что к чему: «Он догадается, что писала я, потому что сейчас пристально смотрит на нас. А про меня рассказывают в Городе, что я *выбираю своих любовников на улицах*, так что он письму не удивится» (Брюсов, 5, 285).

Непосредственно перед поездкой Гесперия начинает обращаться с Юнием по-женски капризно — то «как старшая сестра, заботливо и внимательно», то «как *недоступная царица*», то как мучительница, распаляющая его страсть. Перемены в ее настроениях вызывают в Юнии «разнородные чувства», сплетенные «в *клубок ядовитых змей*» («клуб змей» — фразеология «Рабов»). В какой-то момент ревнивый Юний догадывается, в чем состоит сценарий Гесперии по соращению Максима, заранее ревнует ее, но смиряется: «...я спросил ее бесстыдно:

— Ты хочешь *обольстить* Максима *любовью*? А на что же нужен тебе я?

— Ты будешь *стоять на страже у дверей кубикула*, — так же бесстыдно ответила Гесперия, — чтобы не вошел посторонний.

„Значит, *императорскую диадему*, которая соблазняет тебя, ты *хочешь купить ценой* своего красивого тела!“ — подумал я, но <...> губы мои, словно не по моей воле, проговорили другое:

— Я — навеки твой *раб*, душой и телом. По твоему приказанию исполню все, даже то, что *страшнее смерти*» (Брюсов, 5, 271–272).

Этот диалог интересен тем, что Брюсов нажимает на ключевые точки (последующий) пушкинского мифа о Клеопатре: секс как товар, проституирование «клеопатрой» своего тела, рабское служение мужчины царственной красавице. Как в «Клеопатре» 1905 года, так и здесь сценарий проговаривается, а его исполнение хотя и не показывается, но подразумевается.

Уже во время поездки Юний предается мыслям о том жалком положении, в которое он поставлен Гесперией. Разумом он понимает, что нужно все бросить и вернуться домой в Аквитанию, но все-таки делает иррациональный выбор — тот же, что лирическое «я» в «Антонии» и в «Гордись!...»: «...обдумывая замыслы своего бегства <...>, я в глубине души знал, что в исполнение их не приведу, что я *повлачусь за Гесперией всюду, как некогда Римский триумvir за триерой египетской царицы*» (Брюсов, 5, 300).

В Медиолане раздражение между попутчиками нарастает, и они расстаются. Гесперия в сердцах отправляет надоевшего Юния в лагерь мятежных офитов, тем временем занявших Новое Село. По прибытии туда Юний узнает, что Реа ждала его и даже не раз выходила его встречать. Как в случае с Гесперией, он и хотел бы убежать из лагеря Реи, но охрана его не пускает; более того, у него отбирают кинжал — на общее дело.

За то время, что Юний не виделся с Реей, она стала Царицей секты. Теперь она облачается в приличествующие своему статусу ярко-алые одежды, практически *багряницу* пушкинской Клеопатры, и носит диадему (о которой Гесперия только мечтает). Реа руководит духовной, церемониальной, сексуальной и военной жизнью целого лагеря. В офитской иерархии она отводит Юнию место апостола (он переименовывается в Иоанна) и — вопреки возра-

сту — старейшины. При изображении офитов Брюсов акцентирует властную вертикаль: «Словно истинная *Царица*, какая-нибудь *Нитокрида Египетская*, она сделала всему сборищу приветственный знак рукою, села с помощью Петра на подведенного ей оседланного мула и, тронув повод, поехала вперед, а за ней зашагал отряд вооруженных; <...> потом мы, *апостолы*, а еще дальше толпа народа, вытягиваясь по узкой тропе, как некий дракон, и высоко подымая над головами золоченые изображения Змия» (Брюсов, 5, 333).

С Реей Юний нарушает клятву верности Гесперии — а нарушив, наслаждается прелестью ее «гибкого, как у *змеи*» (Брюсов, 5, 330) тела. Предаёт Юний и свои идеалы — против воли участвует и в церемониях, и в сражениях секты.

В последние дни существования секты Реа предчувствует катастрофу, а затем трагически гибнет на поле боя — за веру. Юний — один из немногих, кто в сражении с императорским войском не был убит и кому из Нового Села удается скрыться тайными тропами.

Чтобы нагнать Гесперию, герой приезжает в Генаву (Женеvu), где от посвященного в заговор Вибиска узнает, что Гесперия уже в ставке Максима. Эта новость пробуждает в Юнии «уснувших *vipер* ревности» (лат. *vipera* — еще одно обозначение для змеи (и гадюки), которое теперь можно добавить к экзотизмам «ехидна» и «аспид»). Вибиск предупреждает Юния, что Гесперия — опасная женщина, прибегая к метафорике лезвия / клинка / кинжала: «Ты едешь, юноша, в великую смуту, на зрелище кровавое. Да охранят тебя боги от мечей и *кинжалов*, и прежде всего <...> от женщины, которую мы все чтим, но душа которой тверже железного *кинжала*, а помыслы острее *лезвия кинжала*» (Брюсов, 5, 378). Составив своему гостю гороскоп, Вибиск дает совет: «остерегаться сочетания *Венеры* и Марса» (Брюсов, 5, 377).

Следующий пункт маршрута Юния — дом Марциана в Лугдуне, в отличие от дома Вибиска, не гостеприимный. Там Юний узнает свежую новость: Максим разбил войска Грациана. И там же ему предстоит восседать на пиру вместе с августом.

Грациан пирует при полном параде — в *лавровом венке* (который был по сердцу Брюсову), но, как будто следуя (горациеву) девизу «уловлять день», поражает Юния своей жовиальностью. Тот день — последний в жизни Грациана. Неожиданно в пиршественные покои врывается отряд вооруженных людей под предводительством Андраграфия и учиняет расправу над августом. Объяснение Марцианову негостеприимству получено: он состоял в тайном заговоре с цареубийцами, а потому не хотел иметь ни в доме, ни тем более за пиршественным столом лишнюю пару глаз и ушей.

Сразу после убийства Грациана Юний выходит из дома Марциана на улицу, и до него доносятся приветствия толпы «Августу Максиму» (Брюсов, 5, 389). А вскоре Марциан принимает у себя и самого Максима.

Новый император прибывает со свитой, в которой находится и Гесперия — отныне его наложница и «серый кардинал». Гесперия делает вид, что не узнает Юния, ибо он стал для нее обузой. Юний поражен тем, что Гесперия сменила свой роскошный стиль одежды на скромный христианский. От римского образа жизни, как доносит молва, у нее осталась любовь к юношам. Юний и хотел бы стать таким юношей, но устройство его на службу к Максиму — единственное, что Гесперия для него делает.

Вместе с Максимом и его двором Юний перебирается в Треверы (Трир). Несколько раз он порывается объяснить с Гесперией, предлагая ей возобновить отношения на ее условиях: «Гесперия попыталась отстранить меня, но я полз за ней по полу <...> и продолжал твердить свои *клятвы* и просьбы.

Я говорил, что опять *отдаю в ее распоряжение свою жизнь, свое тело, свои помыслы*; что я по-прежнему *буду ее слугою, ее рабом <...>*, что *исполню каждое ее приказание <...>*; что я *готов убить*, кого она укажет, *готов стоять на страже у дверей ее спальни*, когда она будет *на ложе с другим*, готов принять ту веру, какую она укажет» (Брюсов, 5, 405). Во время последней попытки объясниться Юний, пришедший в дом Гесперии незванным гостем, наконец, расставляет точки над *і*: «Ответы Гесперии были подобны *ударам бича по лицу <...>* Я переставал владеть своими чувствами и рассудком. Подступая близко к Гесперии, я сказал еще, весь дрожа:

— Да, это — *твое дело: делать так, чтобы людей бросали в тюрьму, казнили, убивали. Из-за тебя я едва не погиб в медиоланском подземелье, из-за тебя умерла маленькая Намия, ты, может быть, собственноручно убила Юлиания!* И люди и вера для тебя лишь ступени, по которым ты *карабкаешься к императорскому престолу!* Общая Эринния! Харибда, поглощающая людей! Медуза в красивом обличи! Предательница! *Клятвопреступница! Продажная женщина!*» (Брюсов, 5, 405–406).

В состоянии гнева Юний вынимает кинжал — образ, проходящий по роману пунктиром, и наносит Гесперии рану. Так за былые унижения и предательство идеалов «М» в лице Юния мстит «Ж» в лице Гесперии. Рана Гесперии не смертельна. Героиня успела увернуться от удара: клинок, нацеленный в ее грудь, поразил верхнюю часть ее руки. Гесперия срамит и прогоняет Юния из своего дома.

В тот день Юний был последним, кого стража выпустила за городские ворота. Сидя в сгущающихся сумерках на городском валу Тревер, он подытоживает свой юношеский опыт: «Кончилась моя так недавно начавшаяся и так быстро пролетевшая жизнь. Теперь, когда <...> означалась <...> *вся низость Гесперии*, когда я понял, что ее сиренные слова были *пышной ложью, прикрывавшей постыдное честолюбие*, когда я измерил всю глубину *бессстыдства ее души, не признающей ничего священного*, — мне больше не во что верить. Да, Гесперию я называл *богиней*, и, как *богине*, я молился ей, видя в ней воплощение высших начал Римской души, и когда это все оказалось обманом, я более не верю, что жив вечный Рим и его великий дух» (Брюсов, 5, 407).

В сиквеле «Юпитер поверженный» протагонист «Алтаря Победы» повзрослел на десять лет, но от былой страсти к Гесперии так и не избавился. Не помогли ни книги, ни карьера, ни женитьба на идеальной (правда, нелюбимой) девушке, ни рождение детей. Наступает день, когда он предательски бросает дом, семью, детей и отправляется в Рим, где вновь оказывается между двух объектов любви. Гесперия тем временем овдовела, но своей божественной красоты и притягательности не утратила. А случайно встреченная девушка-простолудинка по имени Сильвия пленила Юния, напомнив ему Рею. Он начал проявлять к ней заботу, какую прежде проявлял к Рее.

В Аквитании за время отсутствия Юния все разладилось: его дети умерли от внезапной болезни, а безутешная супруга приняла христианство. Но вместо того, чтобы вернуться домой, Юний застревает в Риме. Причина тому — «*сеть новой Кирки*», которая носит имя Гесперия.

Возобновляя роман с Юнием, Гесперия уверяет его, что все случившееся с ней при узурпаторе Максиме было только притворством, что она не изменила ни вере отцов, ни общему делу, что она имеет обыкновение целовать шрам на руке от его кинжала (шрам — аналог клейма Миледи в «Трех мушкетерах»; ср. также «священные рубцы», которые в «Нежном ложе» поэту нанесла своим «бичом» царица) и вообще что она любит его прежней любовью. Молва называет Гесперию «чудовищем», но к Юнию героиня пока что поворачивается своей благой стороной.

Прежде всего, Гесперия добывает Юнию «должность *triumviri aedibus reconstituendis*», и тот становится «триумвиром» — пусть не государственного масштаба, как Антоний, но городского: триумвиром для возвращения храмов. Понятно, что этот мотив перекликается с мотивом первого романа — алтаря Победы, о возвращении которого в Курию пеклись истинные римляне.

Во-вторых и главных, чтобы вернуть расположение бывшего поклонника, Гесперия прибегает к прежним уловкам. Это и пышные речи во славу Эроса с упоминанием легендарных героев-любowników древности включая Федру–Ипполита (ее речи — того же типа, что в героиде Цезарь обращает к Клеопатре). Это и саморазоблачительные признания. Для Юния она устраивает сеансы винопития, причем пользуется чашей (ср. чаши / фиалы в пушкинской «Клеопатре» и лирике Брюсова), в высокохудожественном дизайне которой удивительно переплетены змеи (явно недобрый знак!). Заветное соединение героев, наконец, происходит, и они чувствуют себя полубогами. Гесперия тайно следит за Юнием, и так узнает о своей сопернице Сильвии. В общем, в написанных главах «Юпитера поверженного» действует та же сладострастная и коварная Гесперия, что и в «Алтаре Победы».

Новое в «Юпитере поверженном» — возобладавшая христианская перспектива. Взрослую пору своей жизни Юний вспоминает из монастыря, где стал иноком Варфоломеем. Писать о Гесперии как о воплощенном сладострастии ему запрещено и верой, и монашеским обетом, но он все-таки идет на это, поскольку собирается поведать о былом без утайки.

3. БРЮСОВ-ИМПРОВИЗАТОР

В пореволюционной Москве в моду вошли вечера импровизаций, устраивавшиеся в традициях светского раута «Египетских ночей». О Брюсове, принимавшем в них активное участие, в 1960-е годы стали вспоминать очевидцы — А. М. Арго в книге «Звучит слово» и И. Е. Эренбург в книге «Люди, годы, жизнь». Тогда же Н. Я. Мандельштам посвятила брюсовскому феномену эссе «Импровизатор», в котором привела мнение еще одного очевидца — покойного О. Э. Мандельштама.

Для вечеров импровизации был заведен свой — по сути пушкинский — ритуал. От слушателей, пришедших в кафе или в зал, требовалось написать тему. Как правило, это была цитата из литературы или готовое изречение. Листочки складывались в чью-нибудь шляпу, а дальше поэты тянули жребий.

От других импровизаторов Брюсов отличался высоким профессионализмом. Тем на подготовку требовалось 15 минут, за которые они успевали изготовить письменный набросок, Брюсов же, ознакомившись с темой, начинал декламировать рождающиеся строки сразу. Его соперники на импровизаторском поприще выбирали размер и формат попроще, а Брюсов вполне мог блеснуть сонетом или терцинами: «Вспоминаю „Кафе поэтов“ в Москве в 1918 году. <...> Валерий Яковлевич объявил, что будет импровизировать терцины на темы, заданные посетителями. <...> Он сочинял *терцины то о Клеопатре*, то о барышне, сидевшей за столиком, то о прозрачных городах будущего».⁵⁹

В 1960-е годы сравнение Брюсова с пушкинским импровизатором сделалось общеобязательным. А. Арго сформулировал и отличие. Персонаж Пушкина в момент сочинительства испытывал прилив вдохновения, тогда как

⁵⁹ Эренбург И. Люди, годы, жизнь. Воспоминания: В 3 т. М., 1990. Т. 1. С. 235–236.

Брюсову импровизирование давалось с трудом — из зрительного зала было видно, что внутри у него шла напряженная работа.⁶⁰

Отправной точкой для «Импровизатора», написанного в обычном для Надежды Яковлевны диссидентском ключе, стало свидетельство Осипа Мандельштама о том, что у Брюсова-импровизатора на сцене рождалось «средне-брюсовское стихотворение, составленное <...> из обычных брюсовских слов, объединенных обычным — очень правильным и слегка прыгающим — ритмом, и с обычным брюсовским ходом мысли».⁶¹ По меркам четы Мандельштамов как импровизации, так и вообще вся поэтическая продукция Брюсова была мертворожденной. Брюсову было чуждо и моцартовское вдохновение, и даже вдохновение пушкинского импровизатора, хотя и творившего, но не от широты душевной, а ради заработка.

Кстати, о расценках за импровизацию — в повести Пушкина и в пореволюционной Москве. Осип Мандельштам, согласно «Импровизатору», сравнил одни с другими: «„Точно такое стихотворение, как все у него“, разводил руками Мандельштам. Он удивлялся отнюдь не мастерству Брюсова <...>, а всей этой нелепице: пожилой человек находит удовольствие в том, чтобы публично продемонстрировать, как без затраты энергии сочиняются никому не нужные стихи. Бедный импровизатор из „Египетских ночей“ пошел на такое бесплодное дело только ради денег, а Брюсов делал это бесплатно или за такие гроши, на которые можно было заказать только стакан суррогатного чаю <...> Это было в голодной Москве первых лет революции».⁶²

Не хотелось бы заканчивать это исследование на волне товарно-денежных отношений, поэтому в заключение приведу еще один любопытный факт. Брюсову случалось совмещать импровизаторство и с такой темой цикла «Египетские ночи», как Клеопатра.

О сочиненных Брюсовым-импровизатором терцинах на тему Клеопатры вспоминал Эренбург. Но что такое терцина? Это форма, придуманная Данте и в дальнейшем получившая стойкий итальянский ореол. Более того, в терцинах «Божественной комедии» выведена «Cleopatràs lussuriosa» (Inferno, 5, 63). В этом контексте становится понятно, что произнесением терцин о Клеопатре Брюсов идеально вписался в образ импровизатора-итальянца, созданный Пушкиным.

Откроем теперь опубликованную Брюсовым импровизацию «Вешние воды», 30 апреля 1918 года сочиненную на тургеневскую тему — о первой любви. В строфе 10 читаем:

О, этот образ! Он глубоко нежит,
Язвит, как жало ласковой змеи,
Как сталь кинжала, беспощадно режет
Все новые желания мои!

(Брюсов, 3, 376).

Здесь узнается кластер слов и мотивов из «клеопатрова» корпуса: «нежить», «змея» с ее не каким-нибудь, а «ласковым» жалом, и «кинжал» — эмблема желания и болезненного воспоминания. Наряду со «средне-брюсовскими» заготовками в приведенную строфу попал и модифицированный пушкинизм: «змеи сердечной угрызенья» («Воспоминание» (Пушкин, 3-1, 102)).

⁶⁰ *Арго А.* Звучит слово... Очерки и воспоминания. М., 1968. С. 63.

⁶¹ *Мандельштам Н.* Третья книга. М., 2006. С. 194.

⁶² Там же. С. 194–195.

14. *Gasparov M.* Briusov i bukvalizm (Po neizdannym materialam k perevodu «Eneidy») // Masterstvo perevoda. M., 1971. Sb. 8.
15. *Gasparov M. L.* Neizdannye raboty V. Ia. Briusova po antichnoi istorii i kul'ture // Briusovskie chteniia 1971 goda. Erevan, 1973.
16. *Gershenzon M.* «Uznat' i poliubit'»: Iz perepiski 1893–1925 godov. M.; SPb., 2016.
17. Lit. nasledstvo. M., 2023. T. 113. Valerii Briusov i Petr Pertsov. Perepiska. 1894–1911 gg.
18. *Lutsii Annei Seneka.* Nравstvennye pis'ma k Lutsiliu / Izd. podg. S. A. Osherov. M., 1977 (ser. «Literaturnye pamiatniki»).
19. *Martzial Mark Valerii.* Epigrammy. M., 1968.
20. *Matveeva I. G.* Malein Aleksandr Iustinovich // Sotrudniki Rossiiskoi natsional'noi biblioteki — deiateli nauki i kul'tury: Biograficheskii slovar'. SPb., 1999. T. 2. Rossiiskaia Publichnaia biblioteka — Gosudarstvennaia Publichnaia biblioteka v Leningrade 1918–1930.
21. *Molodiakov V.* Moi Briusov: Publikatsii. Stat'i. Sobranie. M.; SPb., 2023.
22. Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft. Reihe 1: In 47 Halbbd; mit 14 Supplbd. / Hrsg. von G. Wissowa et al. Stuttgart, 1893–1974.
23. Perepiska A. A. Izmailova i V. Ia. Briusova (1909–1917) / Vstup. stat'ia, podg. teksta i prim. E. K. Aleksandrovoi // Izmailov A. A. Perepiska s sovremennikami. SPb., 2017.
24. *Petina L., Kul'ius S.* Neizvestnyi avtograf V. Briusova // Briusovskie chteniia 1983 goda. Erevan, 1985.
25. Pis'ma Marka Tullii Tsitserona k Attiku, blizkim, bratu Kvintu, M. Brutu / Per. i komm. V. O. Gorenshchina. T. 1–3. M.; L., 1949–1951 (ser. «Literaturnye pamiatniki»).
26. Pis'ma Plinii Mladshogo. Kn. I–X / Izd. podg. M. E. Sergeenko, A. I. Dovatur. 2-e izd., pererab. M., 1983 (ser. «Literaturnye pamiatniki»).
27. *Pitul'ko G. N.* Aleksandr Iustinovich Malein i ego nauchno-bibliograficheskaya deiatel'nost' v 1920-e gg. // Istoriko-bibliograficheskie issledovaniia. Sb. nauch. trudov. SPb., 2015. Vyp. 13.
28. *Plutarkh.* Sravnitel'nye zhizneopisaniia: V 3 t. / Izd. podg. S. P. Markish. M., 1964. T. 3.
29. Pozdniaia latinskaia poeziia. M., 1982.
30. Prizhiznennye izdaniia Valerii Iakovlevicha Briusova: Katalog / Sost. L. M. El'nitskaia, G. A. Suslikova. M., 1985.
31. *Shakespear W.* Poln. sobr. soch.: V 8 t. M., 1960. T. 7.
32. *Servinskii S. V.* Rannie vstrechi s Valeriem Briusovym // Briusovskie chteniia 1963 goda. Erevan, 1964.
33. *Smyshliaeva V. P.* Malein Aleksandr Iustinovich (Iustinovich) // Slovar' peterburgskikh antikovedov XIX — nachala XX veka: V 3 t. SPb., 2021. T. 2.
34. *Sobolev A. L.* Iz vospominanii S. G. Kara-Murzy // Literaturnyi fakt. 2018. № 7.
35. Torzhestvennyi privet: Stikhi zarubezhnykh poetov v perevode Valerii Briusova / Sost. i predislovie M. L. Gasparova. M., 1977.
36. *Tsiavlovskii M., Tsiavlovskaya T.* Vokrug Pushkina / Izd. podg. K. P. Bogaevskaia i S. I. Panov. M., 2000.
37. Valerii Briusov i Petr Struve. Perepiska. 1906–1916. SPb., 2021.
38. Zapiski Mikhaila Vasil'evicha Sabashnikova / Podg. teksta A. L. Paninai i T. G. Peresleginoi; predislovie i prim. A. L. Paninai. M., [1995].
39. Zarubezhnaia poeziia v perevodakh Valerii Briusova / Sost., komm. S. I. Gindina. M., 1994.

Лада Геннадьевна Панова

независимый исследователь

Lada Gennad'evna Panova

Independent Researcher

ORCID: 0009-0001-7955-5564

lada_panova@hotmail.com

ПРОДОЛЖАЯ ПУШКИНА: В. Я. БРЮСОВ И «ЕГИПЕТСКИЕ НОЧИ»

**FOLLOWING UP ON PUSHKIN: VALERY BRIUSOV
AND THE EGYPTIAN NIGHTS**

В статье делается попытка собрать по возможности полный корпус реакций Брюсова на неоконченные произведения Пушкина, печатавшиеся под рубрикой «Египетские ночи». В корпус

вошли: внебрачный роман с Ниной Петровской — житнетворческая имитация отношений Клеопатры с Марком Антонием (вплоть до двойного самоубийства); стихи и проза, в которых выведена пушкинская Клеопатра, как таковая или в ином обличье; наконец, импровизации на вечерах поэзии, в том числе на тему Клеопатры. Для осмысления брюсовского культа Пушкина применяются понятия «страх влияния», «миметическое желание» и «поле литературы».

Ключевые слова: Клеопатра, Марк Антоний, «Египетские ночи», А. С. Пушкин, пушкиномания, В. Я. Брюсов, «Алтарь Победы», «Юпитер поверженный», житнетворчество, искусство импровизации, поэтика, жанр героиды, семантические ореолы пятистопного ямба, Нина Петровская.

This is an attempt to compile, as completely as possible, the corpus of Briusov's reactions to Pushkin's unfinished works published under the title *Egyptian Nights*. The corpus includes the writer's extramarital romance with Nina Petrovskaja as a life-as-art imitation of Cleopatra's relationship with Mark Antony (and their double suicide); Briusov's poetry and prose, featuring, in one form or another, Pushkin's Cleopatra; and, finally, his improvisations at the poetry readings on a number of themes, including Cleopatra. Briusov's cult of Pushkin is interpreted in terms of «the anxiety of influence», «mimetic desire», and «literary field».

Key words: Cleopatra, Mark Antony, *Egyptian Nights*, A. S. Pushkin, Pushkinomania, V. Ya. Briusov, *The Altar of Victory*, *Jupiter Overthrown*, life-as-art strategy, art of improvisation, poetics, genre of héroïde, semantic haloes of iambic pentameter, Nina Petrovskaja.

Список литературы

1. Абрамович С. Женские образы в исторических романах В. Я. Брюсова // Брюсовские чтения 1983 года. Ереван, 1985.
2. Арго А. Звучит слово... Очерки и воспоминания. М., 1968.
3. Брюсов В. Дневники. Автобиографическая проза. Письма. М., 2002.
4. Брюсов В. Неизданное и несобранное. М., 1998.
5. Брюсов В. Собр. соч.: В 7 т. М., 1973–1975.
6. Брюсов В., Петровская Н. Переписка: 1904–1913. М., 2004.
7. Гаспаров М. «Антоний» Брюсова: равновесие частей // Гаспаров М. Избр. труды. Т. 2. М., 1997.
8. Гаспаров М. «Выхожу один я на дорогу...» (5-ст. хорей: детализация смысла) // Гаспаров М. Метр и смысл. Об одном механизме культурной памяти. М., 1999.
9. Гаспаров М. Антиномичность поэтики русского модернизма // Гаспаров М. Избр. статьи. М., 1995.
10. Гиришман М. В. Брюсов. «Антоний» // Поэтический строй русской лирики. Л., 1973.
11. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1973. Т. 5.
12. Жолковский А. Интертекстуальное потомство «Я вас любил...» Пушкина // Жолковский А. Избр. работы о русской поэтике. М., 2005.
13. Жолковский А. К семантике пятистопного хорея: Об одном архисюжете Х5 ЖмЖм // Вопросы литературы. 2023. № 3.
14. Жолковский А. Прекрасная Маркиза // Жолковский А. Выбранные места, или сюжеты разных лет. М., 2016.
15. Зарубежная поэзия в переводах Валерия Брюсова / Сост., комм. С. И. Гиндина. М., 1994.
16. Кальб Дж. Третий Рим. Имперские видения, мессианские грезы, 1890–1940 / Пер. Е. Шинкаревой. СПб., 2022.
17. Кузмин М. Дневник 1905–1907 гг. СПб., 2000.
18. Лермонтов М. Соч.: В 6 т. М.; Л., 1954. Т. 2.
19. Мандельштам Н. Третья книга. М., 2006.
20. Мочульский К. Валерий Брюсов. Paris, 1962.
21. Ордуханян Т. Тема Клеопатры в поэзии В. Я. Брюсова // Брюсовские чтения 1986 года. Ереван, 1992.
22. Панова Л. Вторая жизнь «Египетских ночей» А. С. Пушкина: к 170-летию публикации // Лингвистика и поэтика в начале третьего тысячелетия. М., 2007.
23. Панова Л. Мнимое сиротство: Хлебников и Хармс в контексте русского и европейского модернизма. М., 2018.
24. Панова Л. Русский Египет. Александрийская поэтика Михаила Кузмина: В 2 т. М., 2006. Т. 1.
25. Панова Л. Три реинкарнации Клеопатры в прозе Серебряного века. Статья 1. Пушкинский прототип // Острова любви БорФеда: Сборник статей в честь Б. Ф. Егорова. СПб., 2016.
26. Панова Л. Три реинкарнации Клеопатры в прозе Серебряного века: Новые узоры по пушкинской канве // Русская литература. 2018. № 1.
27. Панова Л. Финал, которого не было: Модернистские развязки к «Египетским ночам» А. С. Пушкина // Поэтика финала. Новосибирск, 2009.
28. Петровская Н. Разбитое зеркало: Проза. Мемуары. Критика. М., 2014.
29. Погорелова Б. Валерий Брюсов и его окружение // Новый журнал (Нью-Йорк). 1953. Кн. 33.

30. Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. [М.; Л.,] 1937–1959.
31. Ходасевич Вл. Колеблемый треножник: Избранное. М., 1991.
32. Цветаева М. Собр. соч.: В 7 т. М., 1994. Т. 4.
33. Эренбург И. Люди, годы, жизнь. Воспоминания: В 3 т. М., 1990. Т. 1.
34. Ясинская З. Мой учитель, мой ректор // Брюсовские чтения 1962 года. Ереван, 1963.
35. Kalb J. Russia's Rome: Imperial Visions, Messianic Dreams, 1890–1940. Madison, 2008.
36. Panova L. G. Russian Cleopatrimony: From Pushkin's „Egyptian Nights“ to Silver Age Cleopatra fashion // Pushkin Review. 2009. [Vol.] 11.
37. The Arden Shakespeare. Antony and Cleopatra / Ed. by J. Wilders. London; New York, 1995.
38. Volkhonovych Yu. Russian heroides, 1759–1843: Translations and transformations. Los Angeles, 2014.

References

1. Abramovich S. Zhenskies obrazy v istoricheskikh romanakh V. Ia. Briusova // Briusovskie chteniia 1983 goda. Erevan, 1985.
2. Argo A. Zvuchit slovo... Ocherki i vospominaniia. M., 1968.
3. Briusov V. Dnevnik. Avtobiograficheskaia proza. Pis'ma. M., 2002.
4. Briusov V. Neizdannoe i nesobranное. M., 1998.
5. Briusov V. Sobr. soch.: V 7 t. M., 1973–1975.
6. Briusov V., Petrovskaia N. Perepiska: 1904–1913. M., 2004.
7. Dostoevskii F. M. Poln. sobr. soch.: V 30 t. L., 1973. T. 5.
8. Erenburg I. Liudi, gody, zhizn'. Vospominaniia: V 3 t. M., 1990. T. 1.
9. Gasparov M. «Antonii» Briusova: ravновесie chastei // Gasparov M. Izbr. trudy. T. 2. M., 1997.
10. Gasparov M. «Vykhozhu odin ia na dorogu...» (5-st. khorei: detalizatsiia smysla) // Gasparov M. Metr i smysl. Ob odnom mekhanizme kul'turnoi pamiati. M., 1999.
11. Gasparov M. Antinomichnost' poetiki russkogo modernizma // Gasparov M. Izbr. stat'i. M., 1995.
12. Girshman M. V. Briusov. «Antonii» // Poeticheskii stroi russkoi liriki. L., 1973.
13. Iasinskaia Z. Moi uchitel', moi rektor // Briusovskie chteniia 1962 goda. Erevan, 1963.
14. Kal'b Dzh. Tretii Rim. Imperskie videniia, messianskie grezy, 1890–1940 / Per. E. Shin-karevoi. SPb., 2022.
15. Kalb J. Russia's Rome: Imperial Visions, Messianic Dreams, 1890–1940. Madison, 2008.
16. Khodasevich Vl. Koleblemyi trenozhnik: Izbrannoe. M., 1991.
17. Kuzmin M. Dnevnik 1905–1907 gg. SPb., 2000.
18. Lermontov M. Soch.: V 6 t. M.; L., 1954. T. 2.
19. Mandel'shtam N. Tret'ia kniga. M., 2006.
20. Mochul'skii K. Valerii Briusov. Paris, 1962.
21. Ordukhanian T. Tema Kleopatry v poezii V. Ia. Briusova // Briusovskie chteniia 1986 goda. Erevan, 1992.
22. Panova L. Final, kotorogo ne bylo: Modernistskie razviazki k «Egipetskim nocham» A. S. Pushkina // Poetika finala. Novosibirsk, 2009.
23. Panova L. Mnimoe sirotstvo: Khlebnikov i Kharms v kontekste russkogo i evropeiskogo modernizma. M., 2018.
24. Panova L. Russian Cleopatrimony: From Pushkin's „Egyptian Nights“ to Silver Age Cleopatra fashion // Pushkin Review. 2009. [Vol.] 11.
25. Panova L. Russkii Egipet. Aleksandriiskaia poetika Mikhaila Kuzmina: V 2 t. M., 2006. T. 1.
26. Panova L. Tri reinkarnatsii Kleopatry v proze Serebriannogo veka. Stat'ia 1. Pushkinskii prototip // Ostrova liubvi BorFed: Sbornik statei v chest' B. F. Egorova. SPb., 2016.
27. Panova L. Tri reinkarnatsii Kleopatry v proze Serebriannogo veka: Novye uzory po pushkinskoi kanve // Russkaia literatura. 2018. № 1.
28. Panova L. Vtoraia zhizn' «Egipetskikh nochei» A. S. Pushkina: k 170-letiiu publikatsii // Lingvistika i poetika v nachale tret'ego tysyacheletia. M., 2007.
29. Petrovskaia N. Razbitoe zerkalo: Proza. Memuary. Kritika. M., 2014.
30. Pogorelova B. Valerii Briusov i ego okruzhenie // Novyi zhurnal (N'iu-York). 1953. Kn. 33.
31. Pushkin A. S. Poln. sobr. soch.: V 16 t. [M.; L.,] 1937–1959.
32. The Arden Shakespeare. Antony and Cleopatra / Ed. by J. Wilders. London; New York, 1995.
33. Tsvetaeva M. Sobr. soch.: V 7 t. M., 1994. T. 4.
34. Volkhonovych Yu. Russian heroides, 1759–1843: Translations and transformations. Los Angeles, 2014.
35. Zarubezhnaia poeziia v perevodakh Valerii Briusova / Sost., komm. S. I. Gindina. M., 1994.
36. Zholkovskii A. Intertekstual'noe potomstvo «Ia vas liubil...» Pushkina // Zholkovskii A. Izbr. raboty o russkoi poetike. M., 2005.

37. *Zholkovskii A.* K semantike piatistopnogo khoreia: Ob odnom arkhisiuzhete Kh5 ZhmZhm // *Voprosy literatury*. 2023. № 3.

38. *Zholkovskii A.* Prekrasnaia Markiza // *Zholkovskii A.* Vybrannye mesta, ili siuzhety raznykh let. M., 2016.

Яков Вениаминович Слепков

библиотекарь Отдела рукописей
Российской национальной библиотеки

Iakov Veniaminovich Slepков

Librarian, Manuscripts Department, National Library of Russia

ORCID: 0009-0001-6742-1673

iakovslepков@gmail.com

Владимир Владимирович Турчаненко

младший научный сотрудник
Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН

Vladimir Vladimirovich Turchanenko

Junior Researcher, Institute of Russian Literature (Pushkinskij Dom),
Russian Academy of Sciences

ORCID 0000-0003-0573-4583

vladimir.turchanenko@mail.ru

**НЕОПУБЛИКОВАННАЯ РЕЦЕНЗИЯ Д. П. ЯКУБОВИЧА
НА СБОРНИК А. А. АХМАТОВОЙ «ЧЕТКИ»**

**D. P. IAKUBOVICH'S UNPUBLISHED REVIEW
OF A. A. AKHMATOVA'S COLLECTION *THE ROSARY***

В предлагаемой статье впервые публикуется оставшаяся ненапечатанной рецензия Д. П. Якубовича на сборник Анны Ахматовой «Четки» (4-е изд., Пг., 1916). Авторы обосновывают датировку рецензии и выдвигают предположение о причинах ее неопубликования. На материалах из личных архивов Д. П. Якубовича (ИРЛИ) и А. Г. Горнфельда (РНБ), а также свидетельств современников реконструируется эволюция отношения Якубовича к поэзии Анны Ахматовой.

Ключевые слова: А. А. Ахматова, «Четки», Д. П. Якубович, А. Г. Горнфельд, «Русское богатство», рецензия.

The article introduces the academic community to D. P. Iakubovich's surviving unpublished review of Anna Akhmatova's collection of verse *The Rosary* (4th ed., Petrograd, 1916). The authors substantiate the dating of the review and suggest the reasons for its non-publication. Data from the personal archives of D. P. Iakubovich (Manuscript Department, Institute of Russian Literature) and A. G. Gornfeld (Manuscripts Department, National Library of Russia), as well as the testimonies of their contemporaries, help to reconstruct the changes of Iakubovich's attitude to the poetry of Anna Akhmatova.

Key words: A. A. Akhmatova, *The Rosary*, D. P. Iakubovich, A. G. Gornfeld, *Russkoe Bogatstvo* (*Russian Wealth*), review.

Список литературы

1. Анна Ахматова: pro et contra. Антология: [В 2 т.]. СПб., 2001. Т. 1.
2. Гельперин Ю. М. Ефименко Татьяна Петровна // Русские писатели, 1800–1917: Биографический словарь. М., 1992. Т. 2.
3. Гинзбург Л. Записи 20–30-х годов // Новый мир. 1992. № 6.