ми в море, чтобы божественные дельфины унесли его в край, далекий от грязи и крови этого мира.

Сравнивая второе плавание Йейтса в Византию с первым, обратим внимание на образ государственного насилия ("пьяная солдатня императора"), на мотив отчуждения искусства от человека (купол собора, презирающий все земное). Так и Мандельштам при втором посещении Константинополя застает картину яростного хаоса – янычар, идущих на приступ, жителей, мечтающих спастись из обреченного города. По отношению к "Айя-Софии" это такая же антитеза, как второе византийское стихотворение Йейтса по отношению к первому.

Однако политический, антиутопический план "Византии" – самый первый, внешний. План мистический и оккультный наиболее подробно рассмотрен в статье К. Рейн "Death-In-Life and Life-In-Death" [12, с. 274–294]. Есть и третий план, хотя и не сразу очевидный. Р. Эллман даже считает его основным. Он пишет: "В целом, это стихотворение часто принималось за изображение жизни после смерти, и Йейтс хотел, чтобы такая интерпретация была возможной; но для него, можно с уверенностью утверждать, "Византия" была, прежде всего, описанием рождения стихотворения. Поэт, которого можно грубо отождествить с византийским императором, берет сумбурную кучу образов и преобразует ее в творческом акте. Результат настолько поражает его самого, что он называет его сверхъестественным. Золотая птица – "скорее волшебство, чем существо" – образ созданного стихотворения..." [13, с. 274]. Конечно, на подобное рассуждение можно возразить, что каждое стихотворение является, в определенном смысле, стихотворением о том, как пишется стихотворение. И все-таки с Эллманом стоит согласиться. Не случайно "Византия" начинается с отстранения "неочищенных образов дня", а завершается буйным размножением новых, созданных воображением образов ("those images that yet fresh images beget").

Мы словно бы присутствуем при мучительном процессе писания – начиная с отрешения от дневного хаоса (в средневековых бардических школах сочинять стихи предписывалось только в темноте), с отстранения от мира, с упорных попыток пробудить вдохновение, вызвать дух стихотворения. Техника этих попыток, если приглядеться, вполне шаманская – повторение слов и кружение на месте. В стилистическом смысле "Византия" – едва ли не самое мандельштамовское стихотворение у Йейтса.

Повторы и подхваты, аллитерации и соединение слов по звуку, вроде тех, что можно найти на любой странице стихов Мандельштама ("клятвы клейкие", "равенство равнин", "звезды изветливы", и т.д.), используются как эффективные заклинательные приемы:

For Hades' *bobbins bound* in mummy-cloth
May *unwind* the *winding* path...

[Ведь может и мертвец распутать свой
Свивальник гробовой...]

At midnight on the Emperor's pavement flit
Flames that no *faggot feeds*, nor steel has lit,
Nor *storm disturbs*, *flames* begotten of *flame*,

[В такую пору языки огня,
Родившись без *кресала* и *кремня*,
Горящие без *хвороста* и *дров*
Под *яростью ветров*...]

Обратим внимание еще на аллитерационный перенос, характерный для кельтской поэзии. Так *flit* в первой строке предваряет *flames that no faggot feeds* во второй, а *steel* во второй подготавливает *storm disturbs* в третьей.

А вот еще характерный пример шаманизма, кружения на месте:

Before me float an image, man or shade,
Shade more than man, more image that a shade...

[Плывет передо мною чья-то тень,
Скорей подобье, чем простая тень...]

Miracle, bird or golden handiwork,
More miracle than bird or handiwork...

[И птица, золотое существо,
Скорее волшебство, чем существо...][8].

Что это, как не излюбленное Мандельштамом "самоопровержение"[9]:

Не Саломея, нет, соломинка скорей!
Нет, не соломинка – Лигейя, умиранье...

Все эти приемы поэтической волшбы и шаманизма убедительно согласуются с наблюдением Эллмана: "Византия", помимо прочего, еще и стихи о том, как пишутся стихи, как вызываются из подсознания духи поэзии.

"Волны" Мандельштама начинаются и кончаются казнями:

Бежит волна, волной волне хребет ломая...
И яд разносят хладные скопцы...

[8] Здесь, для наглядности, даем поэтический перевод.
[9] Этот прием близок к характерному для русского фольклора "отрицательному параллелизму". С.В. Полякова называет его – "формула не А, а В" и приводит 12 примеров [14, с. 122].