

Визуальные аспекты Смерти в стихотворении В. Брюсова «Пляска смерти»

Мария Д. Самаркина

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, enkelinaiivius@gmail.com*

Аннотация. Статья посвящена анализу ключевого для стихотворения В. Брюсова «Пляска Смерти» образа Смерти. В центре исследовательского внимания – образная и субъектная структура, композиция и сюжет. Именно они позволяют проследить связь с визуальными первоисточниками стихотворения – сериями гравюр Ганса Гольбейна Младшего и средневековой традицией Пляски Смерти. Изменения, которым подверг Брюсов гравюры Гольбейна, не случайны и служат своей художественной задаче. Так, в стихотворении наблюдается трансгрессия точки зрения вкупе с неосинкретизмом, а также формы составного и всеобщего «мы». Это облегчает возможность художественного высказывания от лица Смерти, а также вовлекает читателя в пляску, наделяя его трансгрессивным зрением и превращая в еще одного участника этого хоровода. Сюжет развивается не только в рамках Пляски, но и еще одного известного сюжета – Триумфа Смерти. Наконец, сам образ Смерти лишается своих аллегорических деталей, представляя перед читателем-зрителем в образе скелета в черном балахоне. Все это позволяет нам сделать вывод о специфике авторской переработки концепции *memento mori*, которая обрела новую популярность как среди поэтов, так и среди художников на рубеже веков.

Ключевые слова: визуальное в лирике, экфрасис, смерть, пляска смерти, Брюсов

Для цитирования: Самаркина М.Д. Визуальные аспекты Смерти в стихотворении В. Брюсова «Пляска смерти» // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2025. № 11. Часть 1. С. 74–82. DOI: 10.28995/2686-7249-2025-11-74-82

Visual aspects of Death in V. Bryusov's poem "Dance of Death"

Maria D. Samarkina

*Russian State University for the Humanities,
Moscow, Russia, enkelinaiivius@gmail.com*

Abstract. The article is an analysis of the key image of Death in V. Bryusov's poem "Dance of Death". The research is focused on the figurative and subjective structure, composition, and plot of the poem. These elements reveal the connection to the visual sources of the poem, They are precisely what allow one to trace the connection with the visual primary sources of the poem – the series of engravings by Hans Holbein the Younger and the Medieval tradition of the Dance of Death. The changes Bryusov made to Holbein's engravings are not incidental; they serve their specific artistic purpose. Thus, the poem features a transgression of perspective combined with neo-syncretism, as well as the use of a composite and universal "we". It allows for an artistic expression from the perspective of Death itself, and also draws the reader into the dance, endowing him with a transgressive vision and transforming into another participant in the circle. The plot unfolds not only within the Dance, but also the well-known motif of the Triumph of Death. Finally, the image of Death sheds its allegorical details and appears before the reader-as-viewer as a skeleton in a black robe. All that allow for making the conclusion on specifics of Bryusov's adaptation of the memento mori concept, which gained renewed popularity among both poets and artists at the turn of the century.

Keywords: visual in lyric, ekphrasis, death, dance of death, Bryusov

For citation: Samarkina, M.D. (2025), "Visual aspects of Death in V. Bryusov's poem 'Dance of Death' ", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 11, part 1, pp. 74–82, DOI: 10.28995/2686-7249-2025-11-74-82

Цель статьи – прояснить визуальный код Смерти в стихотворении В. Брюсова «Пляска смерти». Для этого мы проанализируем субъектную структуру, композицию, сюжет и образы, соотнося результаты с изобразительным первоисточником стихотворения.

Стихотворение «Пляска смерти» написано в 1909 г. и имеет две редакции, которые отличаются порядком строк и некоторыми строками. Заглавие текста отсылает нас к конкретной культурной интермедийной традиции, которая имеет сразу три источника: гравюры Ганса Гольбейна Младшего [Пуришев 1974] из двух разных циклов, ни один из которых не называется «Пляска смерти»

(один из них – «Образы смерти», другой – «Алфавит Смерти»), но, тем не менее, в широком употреблении известный и упоминаемый (и, кажется, издававшийся в России) в силу обычая именно под этим названием; и – шире – сюжеты Средневековья, изображающие Смерть в хороводе с людьми самого разного происхождения. Разумеется, хронологически Гольбейн не относится к этой эпохе. Однако многие исследователи [История 2007; Нессельштраус 2013; Реутин 2001] сходятся в том, что из всего многообразия воплощений этого сюжета именно цикл Гольбейна оказал наибольшее влияние на дальнейшую рецепцию этой темы.

Текст состоит всего из пяти строф, и в последней редакции, которую мы и будем анализировать, они расположены в порядке, обозначенном в заглавиях строф: Крестьянин, Любовник, Монахиня, Младенец, Король. Всего пять сюжетов, которые соответствуют одной из идей Пляски Смерти как таковой: от Смерти никто не уйдет. Широта и универсальность этих ролей исчерпывающа. Но стоит заметить, что последовательность героев в Плясках была подчинена иерархии, от папы и императора до крестьянина и ребенка [Реутин 2001, с. 17], которая есть и у Гольбейна, усиленная сценами с Адамом и Евой и Страшным судом, – и которой Брюсов не следует.

Строфы имеют не только двухчастную [Хорошавина 2014, с. 193], но и трехчастную структуру, соответствующую делению на катрены: приветствие, приглашение и пляска. Строка, в которой упоминается мотив пляски, делит строфу ровно пополам, за исключением последней строфы – она укорачивается из-за последних двух строчек, которые подытоживают все стихотворение.

Хоровод фигур в привычной иконографии Пляски идет с чередованием по принципу парности, каждому человеку соответствует скелет; этот принцип в тексте воплощает двойничество: «Мотив двойничества определяет композиционное деление брюсовского текста на пары персонажей» [Хорошавина 2014, с. 193]. Но если взглянуть на гравюры Гольбейна, то мы увидим, что не все они соответствуют этому принципу, скелетов там, как и других персонажей, может быть и больше; парность обусловлена названиями гравюр. Брюсов ограничивает количество персонажей. Более подробно о том, какие именно детали взяты из гравюр Гольбейна, пишет Т.В. Хорошавина, из ее анализа становится очевидно, каким трансформациям подверглись оба вышеупомянутых цикла: «Образ монахини взят Брюсовым не из “Пляски смерти”, а из картинки “Алфавита”, где монахиню, покорно склонившую голову, торжественно ведет за собой Смерть, также облаченная в монашеское одеяние. <...> Фрагмент с младенцем в стихотворении Брюсова, так же как и с монахиней, соответствует гравюре не из серии, а из

Алфавита, где изображена Смерть, выхватывающая младенца из колыбели, а рядом – мать, с выражением ужаса на лице». [Хорошавина 2014, с. 192–193].

Если обратить внимание на метр и ритм этого текста, то мы увидим, что он написан 4-стопным хореем, который, по Гаспарову [Гаспаров 2000, с. 120–121], с одной стороны, связан с песней. В стихотворении есть и мотивы музыки: «ай-люли» в первой строфе, колокольный звон в третьей, свирель в последней; вторая и четвертая «тихие» – ласки и шепот. Получается тоже своего рода «хоровод» из строф, динамика которых заимствована из музыки, песни и танца. С другой стороны, 4-стопный хорей – это идущая из XVIII в. традиция переложения духовных стихов, а также анакреонтическая поэзия. Эти два мотива мы можем найти и у Брюсова. В истории русской литературы пример подобного – «Дорожные жалобы» А.С. Пушкина, в которых мы тоже встречаем мотив смерти [Малкина 2007].

Говоря о субъектной структуре текста, стоит отметить, какие местоимения использованы в тексте. В первой строфе – ты, я, мы; во второй, третьей и четвертой – только ты и я; в пятой, как и в первой, – ты, я, мы. Последовательность ты–я здесь задана композицией текста. Ты – это всегда персонажи гравюр, обозначенные в заглавии, к которым обращается Смерть, но еще, конечно, и читатель-зритель. Где он? На кладбище, в соборе? «В рассчитанном на приватный просмотр цикле Г. Гольбейна смерть становится делом сугубо личным» [Реутин 2001, с. 35]; выходит, читатель-зритель листает книгу в уединении, рассматривая каждую картинку одну за другой.

Все «зарисовки» ведутся от лица Смерти, что без заглавия не сразу очевидно (Смерть появляется только в середине текста в третьем лице), и это наводит на мысль в том числе о субъектном неосинкретизме. «Я» одновременно и зритель гравюры, и изображенная на ней Смерть, ведь зритель должен увидеть идею условно «и ты умрешь», т. е. и ты будешь на моем месте. С одной стороны, неосинкретизм есть свойство лирики Серебряного века [Бройтман 1997], с другой стороны, нам интересно рассмотреть его именно в контексте экфрастической природы стихотворения. В.Я. Малкина, исследуя стихотворения А. Кушнера, пишет о возможности трансгрессивного взгляда, который сочетается с субъектным неосинкретизмом; при этом описание картины редуцируется [Малкина 2020]. Отличие стихотворения Брюсова видится нам в том, что потенциальный зритель здесь не выражен, он существует за рамками, оставаясь в паратексте. У нас нет точки входа и выхода в изображение, нет экспликации рассматривания. На это накладывается родовая особенность лирики – субъект-субъектные отношения автора и

лирического субъекта. Потому для рецепции этого произведения необходима трансгрессия зрения.

Кроме первого лица я-Смерти есть еще и «мы» в первой и последней строфе (имплицитно через форму глагола еще и в третьей): «Мы, быть может, не допашем // Нивы в этот летний зной»¹ – «Ну, – вот мы и доплясали». Если первое «мы» имеет в виду конкретно крестьянина и Смерть (пользуясь типологией В.Я. Малкиной, мы скажем, что это составное «мы» [Малкина 2023]), то финальное «мы» кумулятивно, это не только Смерть и король, но и персонажи гравюры, и автор, и читатель, и все люди вообще. Это «мы» – всеобщее.

Экфрасис с трансгрессивной точкой зрения, как правило, не изобилует описанием первоисточника. Здесь мы наблюдаем, что Брюсов избавляется от привычной для аллегории смерти детали – песочных часов, которая есть у Гольбейна. Часы ему не нужны в том числе потому, что идею истекшего времени Брюсов передает буквально временем – грамматическими формами глаголов.

Смерть показана через глаголы всех времен. Настоящее несовершенное – все герои замерли, Смерть приходит в безвремяе, в статике, тогда как танец, казалось бы, – ровная противоположность, динамика. Не происходит ли эта пляска одновременно? Если так, то вместо разрозненных гравюр мы видим совершенно другую картину одномоментного присутствия смерти *везде*.

Формы будущего времени относятся к смерти, которая вот-вот наступит. Прошедшее – к земным занятиям: крестьянин «работал», любовник «шляпы загнул края», монахиня «одета», «Богу посвящена», ее обеты «сочинял Сатана», «то к свадьбе зазвонили», младенец «тронул сердце» Смерти, его мать «запропала», король «узнал родню», когда «глаза сомлели». Но в финальном «доплясали» прошедшее совершенного вида относится уже не к жизни персонажей гравюр, а к тому, что закончилась пляска, на чем и стихотворение заканчивается.

Смерть меняется на протяжении сюжета, предстывая перед героями гравюр в разных обликах: незнакомец («Принимай меня, как друга») – друг («Здравствуй, друг!») – любовник («Как и ты, любовник я!») и возлюбленная («Как с возлюбленной на ложе любовник запляшет со Смертью») – невеста и жених («Ты – черница, я – чернец. // Что ж! поди, в удалом плясе, // Ты со Смертью под венец!») – мать («Мать куда-то запропала? // Я присяду за нее») – королева – или кто угодно из окружения короля, это может

¹ Брюсов В. Пляска смерти // Брюсов В. Собрание сочинений: В 7 т. М.: Художественная литература, 1973. Т. 2: Стихотворения: 1909–1917. С. 356–357. Здесь и далее цитаты приводятся по этому изданию.

быть и слуга («Ты пируешь» – Смерть на гравюре «Король» что-то наливает в чашу и подает ее королю), и шут («Я на тоненькой свирели // Зовы к пляске пропою»), который есть на гравюре «Королева», но королева как будто логичнее других замыкает эту цепочку («Ты узнал родню свою?»); да и с кем еще танцевать королю? Более того, последняя строка «С трона в гроб – один лишь шаг!» – это сюжет гравюры «Императрица», где скелет, ведущий женщину за руку, буквально находится в шаге от могильной ямы, на которую и указывает. Гендер Смерти и мужской, и женский, и из пары по подобию ее образ через центральную строфу трансформируется в пару по противоположности.

Также меняется и то, куда после смерти отправятся умершие: первые два – в Ад, монахиня и король – просто к могиле, только ребенок однозначно в Рай; хотя это могло быть путешествие из Ада в Рай, и зеркальная композиция (крестьянин–король), отмеченная упоминанием Смерти примерно посередине текста, предполагает именно это. В первой редакции стихотворения последние две строфы шли в обратном порядке; это, возможно, подчеркивало морализаторский христианский пафос и сближало бы сюжеты Брюсова и Гольбейна; сюжет же второй редакции отличается. Кроме того, первую и вторую редакции отличает отсутствие в строфе короля строки «Ты узнал родню свою?», намекающей на Смерть. Всеобщее «мы», которое нас встречает в финале, объясняет, почему монахиня и король отправляются просто в могилу и в гроб.

Если нарушается нисходящая иерархия, Смерть приходит ко всем симультанно, если «мы» в финале всеобщее, если Смерть – королевская особа, то сюжет стихотворения развивается от Пляски к Триумфу. Оба сюжета свидетельствуют о бренности человеческого существования и неизбежности смерти для всех, но их визуализация отличается: Пляски – смерть частная, Триумф – смерть всеобщая. На сюжетах Триумфа Смерть может быть с короной на голове или с косой в руках как жнец; первое возвращает нас к смыслу финала, а последнее хорошо коррелирует с началом текста, где Смерть пашет землю вместе с крестьянином. Более того: словесная формула сравнения Смерти с персонажами (я как ты) и неосинкретический эффект наблюдателя (я читателя = я лирического субъекта) вторят известной формуле «Мы были такими, как вы, вы будете такими, как мы», которая используется как подпись к родственному и Пляске, и Триумфу сюжету о трех живых и трех мертвых. Тем не менее, вопрос о происхождении, эволюции и трансформации этих сюжетов не прояснен до конца [История 2007; Реутин 2001; Синюков 1997], так что неудивительно, что мы и здесь имеем дело с их смешением.

Жанр Пляски предполагал еще одну важную мысль: посмертие как воздаяние или наказание за жизнь земную, это, например, можно увидеть в том, насколько охотно или сопротивляясь идут фигуры за смертью. Это заставляет нас обратить внимание на то, видят ли персонажи гравюры Смерть? Кажется, все-таки нет. Крестьянин стоит, «глядясь в мечты», любовник «горд нарядом», т. е. смотрит только на себя, монахиня «в платье черное одета», как и Смерть, и не узнает Ее, ребенок спит, у короля «глаза сомлели»; тогда как на традиционной пляске и на гравюрах Гольбейна они видят друг друга. У Брюсова же как будто нет явной закономерности в том, какую жизнь вели его герои, боятся ли они смерти и куда отправятся после нее. Слепоту к Смерти здесь можно трактовать как душевное безразличие. Судьба героев зависит только от прихоти Смерти.

Единственное, где Смерть точно себя являет, – там же, где и называется по имени, в строфе «Монахиня»; помимо того что это строфа центральная, в ней (в рифмующихся строках) фигурируют Бог и Сатана, но заданная ценностная пространственная вертикаль обрушивается и здесь: хоть героиня и посвящена Богу, ее клятвы сочинял Сатана; кроме того, это единственная строфа, где есть цвет, причем повторенный аж четыре раза. Трудно удержаться от соблазна и не вчитать здесь знакомый современному зрителю облик Смерти как скелета в черном, хотя он не единственный, в том числе в искусстве Средневековья. Если мы обратимся к графическому первоисточнику, то увидим Смерть в балахоне в «Алфавите Смерти» на гравюре как раз с монахиней.

Смерть как жнец, смерть как любовник или любовница, смерть как скелет в черном капюшоне, смерть как мать, смерть как королева и шут, смерть как равная, своевольная, дающая и забирающая – многозначность образа Смерти углубляет существовавший со времен Средневековья символ, очевидно привлекавший не только В. Брюсова, но и других символистов. Смерть внезапна и мгновенна, ее никто не ждет, и потому она не становится воздаянием за жизнь земную. Визуально она представлена в гораздо более актуальном для Брюсова образе, который, например, можно увидеть на картинах Хуго Симберга.

Пляска Смерти в интерпретации В. Брюсова сохранила свой интермедиальный аспект: визуальные сюжеты переводятся в вербальные комментарии с сохранением музыкальной, буквально плясовой составляющей.

Динамика субъектной структуры, с одной стороны, облегчает возможность художественного высказывания от лица Смерти и наделяет ее субъектностью; с другой стороны, вовлекает читателя в пляску, наделяя его трансгрессивным зрением и превращая в еще одного участника этого карнавального обрядового хоровода.

Литература

- Бройтман 1997 – *Бройтман С.Н.* Русская лирика XIX – начала XX в. в свете исторической поэтики: Субъектно-образная структура. М.: РГГУ, 1997. 305 с.
- Гаспаров 2000 – *Гаспаров М.Л.* Очерк истории русского стиха. 2-е изд., доп. М.: Фортуна Лимитед, 2000. 352 с.
- История 2007 – История уродства / под ред. У. Эко. М.: СЛОВО/SLOVO, 2007. 456 с.
- Малкина 2007 – *Малкина В.Я.* К вопросу о циклообразующей функции четырех-стопного хоря в лирике А.С. Пушкина («Дорожные жалобы») // Новый филологический вестник. 2007. № 2 (5). С. 115–123.
- Малкина 2020 – *Малкина В.Я.* Точка зрения в экфрасисе: три стихотворения А. Кушнера // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2020. № 2. С. 71–81.
- Малкина 2023 – *Малкина В.Я.* Типология лирических субъектов // Новый филологический вестник. 2023. № 4 (67). С. 20–31.
- Нессельштраус 2013 – *Нессельштраус Ц.Г.* «Пляски смерти» в западноевропейском искусстве XV в. как тема рубежа Средневековья и Возрождения // Проблемы развития зарубежного искусства от Средних веков к Новому времени: Памяти Цецилии Генриховны Нессельштраус (1919–2010): Сб. статей / науч. ред. В.И. Раздольская, Т.А. Лопатина; сост. В.И. Раздольская, Т.А. Лопатина. СПб.: Ин-т имени И.Е. Репина, 2013. С. 23–34.
- Пуришев 1974 – *Пуришев Б.И.* Брюсов и немецкая культура XVI в. // Брюсов В. Собрание сочинений: В 7 т. М.: Художественная литература, 1974. Т. 4: Огненный ангел. С. 328–341.
- Реутин 2001 – *Реутин М.Ю.* «Пляска смерти» в средние века // *Arbor mundi = Мировое древо.* 2001. Вып. 8. С. 9–38.
- Синюков 1997 – *Синюков В.Д.* Тема «Триумфа Смерти»: К вопросу о соотношении символа и аллегии в искусстве позднего европейского Средневековья и итальянского треченто // Искусство и культура Италии эпохи Возрождения и Просвещения / отв. ред. В.Э. Маркова. М.: Наука, 1997. С. 30–41.
- Хорошавина 2014 – *Хорошавина Т.В.* Связь литературы с живописью и графикой в лирике В. Брюсова: стихотворение «Пляска смерти. Немецкая гравюра XVI века» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2014. № 12. Ч. 1. С. 190–195.

References

- Broytman, S.N. (1997), *Russkaya lirika XIX – nachala XX veka v svete istoricheskoi poetiki. Sub'ektno-obraznaya struktura* [Russian lyrics of the 19th – early 20th century in a view of historical poetics. Subject-imaginative structure], RGGU, Moscow, Russia.

- Eco, U., ed. (2007), *Istoriya urodstva* [On ugliness], SLOVO, Moscow, Russia.
- Gasparov, M.L. (2000), *Ocherk istorii russkogo stikha* [An essay on the history of Russian verses], Fortuna Limited, Moscow, Russia.
- Khoroshavina, T.V. (2014), “Connection of literature with paintings and graphics in V. Bryusov’s lyrics. Poem “The Dance of Death. The German Engravings of the 16th century”, *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki*, no. 12, part 1, pp. 190–195.
- Malkina, V.Ya. (2007), “On the issue of the cycle-forming function of the trochaic tetrameter in A.S. Pushkin’s lyrics (“Road Complaints”)”, *Novyi filologicheskii vestnik*, vol. 5, no. 2, pp. 115–123.
- Malkina, V.Ya. (2020), “Point of view in ekphrasis. Three poems by A. Kushner”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 2, pp. 71–81.
- Malkina, V.Ya. (2023), “Typology of lyrical subjects”, *Novyi filologicheskii vestnik*, vol. 67, no. 4, pp. 20–31.
- Nessel’shtaus, Ts.G. (2013), “‘Dances of Death’ in Western European art of the 15th century as a theme at the turn of the Middle Ages and the Renaissance”, in Razdol’skaya, V.I. and Lopatina, T.A., ed. *Problemy razvitiya zarubezhnogo iskusstva ot Srednikh vekov k Novomu vremeni. Pamyati Tsetsilii Genrikhovny Nessel’shtaus (1919–2010)* [Issues of the development of foreign art from the Middle Ages to the New Age. In memory of Cecilia Nesselstrauss (1919–2010)], Institut imeni I.E. Repina, Saint Petersburg, Russia, pp. 23–34.
- Purishv, B.I. (1974), “Bryusov and the German culture of 16th century”, in Bryusov, V. *Sobranie sochinenii* [Collected works], 7 vols., vol. 4, Moscow, Russia, pp. 328–341.
- Reutin, M.Yu. (2001), “‘Dance of Death’ in the Middle Ages”, *Arbor mundi*, iss. 8, pp. 9–38.
- Sinyukov, V.D. (1997), “The theme of ‘Triumph of Death’. On the issue of the relationship between symbol and allegory in the art of the late European Middle Ages and Italian Trecento”, in Markova, V.E., ed., *Iskusstvo i kul’tura Italii epokhi Vozrozhdeniya i Prosveshcheniya* [Art and culture of Italy during the Renaissance and Enlightenment], Nauka, Moscow, Russia, pp. 30–41.

Информация об авторе

Мария Д. Самаркина, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6, стр. 6; enkelinaiivius@gmail.com

Information about the author

Maria D. Samarkina, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; 6-6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; enkelinaiivius@gmail.com