

Академический час



Н. Г. Медведева

**ВЫМЫСЕЛ
VS
МИМЕСИС**

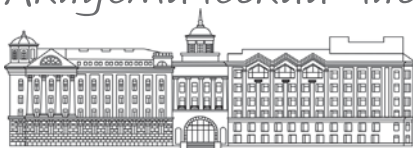
Очерки
русской литературы
XX–XXI вв.

Ижевск

2014

Министерство образования и науки Российской Федерации
ФГБОУВПО «Удмуртский государственный университет»
Филологический факультет

Академический час



Выпуск 2

Н. Г. Медведева

ВЫМЫСЕЛ vs МИМЕСИС

Очерки русской литературы XX–XXI вв.

А. С. Грин
И. А. Бродский
Л. В. Лосев
С. В. Кекова

Ижевск

2014

УДК 882.161.1.09
ББК 83.3 (2=Рус)6-8
М 42

Кафедра истории русской литературы и теории литературы

Редколлегия:

Т. В. Зверева, д-р филол. наук, проф. ;
Е. А. Подшивалова, д-р филол. наук, проф. ;
М. В. Серова, д-р филол. наук, проф. ;
Д. И. Черашняя, канд. филол. наук, доц.
(ответственный редактор)

М 42 Медведева Н. Г.

Вымысел vs мимесис : Очерки русской литературы XX–XXI вв. : А. С. Грин, И. А. Бродский, Л. В. Лосев, С. В. Кекова. Ижевск, 2014. – 128 с. (Академический час. Вып. 2).

Статьи разных лет, собранные в этом издании, имплицитно объединены проблемой соотношения художественного текста и «текста жизни».

Серия «Академический час» адресована специалистам-филологам, вузовским преподавателям, аспирантам, магистрантам. Доступна на сайте Научной библиотеки Удмуртского государственного университета (<http://lib.udsu.ru/>).

УДК 882.161.1.09
ББК 83.3 (2=Рус)6-8

© Н. Г. Медведева, 2014

Содержание

«Мифологический неоромантизм» А. С. Грина

6

«Новые стансы к Августе» И. Бродского:
о соотношении биографического
и мифопоэтического

31

«Уехать, что ли, в Испанию...»
(«испанская» тема в творческом сознании
Иосифа Бродского)

49

Феномен «последнего стихотворения»
в поэзии И. Бродского

67

Радуга смыслов: стихотворение Л. Лосева «Ткань»
(докторская диссертация)

95

«Она и музыка и слово»:
поэтика стихотворного цикла
Светланы Кековой «Иней Рождества»

112

«Мифологический неоромантизм»
А. С. Грина

Ровесник А. Блока и А. Белого, выпустивший первую книгу рассказов «Шапка-невидимка» в 1908 году, А. С. Грин нередко воспринимается как маргинальная в литературном процессе эпохи фигура. Его необычная, вразрез с традицией, эволюция «от реализма к романтизму», яркое своеобразие писательской манеры, обретенное в неоромантических (ставших подлинно «гриновскими») произведениях, начиная с «Острова Рено» (1909), структура художественного мира, отличающаяся не только своей «странностью», но и высоким уровнем системности, — все это вызывало разноречивые оценки и суждения. Хорошо известны одобрительные высказывания о Грине М. Горького, А. Платонова, Ю. Олеши, Э. Багрицкого и многих других — но также и пренебрежительный отзыв А. Ахматовой¹. Восприятие его текстов как «переводов с иностранного», параллели с творчеством Э. По, Г. Эмара, Ж. Верна не только не приближают к разгадке «тайны» А. Грина, но и по сути отказывают писателю в этой «тайне». Популярность Грина в среде читателей, пик которой пришелся на 1960-е годы, совпав с активизацией исследовательских усилий литературоведов, также неадекватна объекту: как правило, публикой Грин оценивается в качестве «несерьезного» автора, чьи книги предназначены для подросткового чтения.

¹ См.: Ковский В. Е. Романтический мир Александра Грина. М., 1966; Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой: в 3 т. М., 1997. Т. 2. С. 563.

Однако такой подход, несомненно, требует значительных корректив. Если А. Гайдар писал для детей как для взрослых, то Грин, наоборот, для взрослых писал как для детей². Но и это наблюдение справедливо лишь отчасти. Авантюрно-приключенческая цепь событий, увлекающая читателя Грина в «любимую страну битв, героев, кладов, где проходят, как тени, гигантские паруса и слышен крик — песня — шепот: “Тайна — очарование! Тайна — очарование!”»³, являет собой лишь внешний, поверхностный сюжетный уровень. Недаром Томас Гарвей, герой-рассказчик «Бегущей по волнам», замечает, что «читал две книги — одна была в душе, другая в руках» (V, 53). В. Ковский совершенно верно писал о том, что «произведения Грина дают возможность постоянного восхождения по ступеням их смысла»⁴. Их сюжеты, как правило, многослойны: за авантюрной фабулой открывается «повествование о битвах и делах душевных» (III, 214). Но и основной, глубинный сюжет оказывается метафорическим или символическим, «карнавальным, выдающим себя не за то, что он есть»⁵.

К подобной структурно-семантической сложности Грин пришел не сразу. В ранних рассказах, «действие которых происходит в России» (как сам писатель характеризовал реалистические произведения), раскрываются конфликты в хорошо знакомой Грину эсеровской среде, судьбы крестьян, чиновников, рабочих, одиночек-интеллигентов. Однако в литературе А. С. Грин остался как романтик, создавший свою оригинальную «страну», с легкой руки К. Зелинского получившую название «Гринландия».

Системность гриновского мира обеспечивается несколькими факторами: организацией художественного пространства,

² Ковский В.Е. Указ. соч. С. 163.

³ Грин А. С. Собр. соч.: в 6 т. М., 1965. Т. 4. С. 7. Далее все цитаты даются по этому изданию с указанием в скобках тома и страницы.

⁴ Ковский В. Е. Указ. соч. С. 131.

⁵ Там же. С. 136.

единым метасюжетом, единым (в нескольких вариантах) типом героя. Лишь системный же анализ этого мира позволяет определить как своеобразие гриновского неоромантизма, так и его место в русской литературе 1910–1920-х годов.

Что собой представляет Гринландия? В этом хронотопе бесспорной доминантой выступает пространство, времени принадлежит гораздо менее существенная роль (что и повлекло за собой многочисленные упреки в «отрыве» Грина от социально-исторической действительности). Хронология событий в произведениях писателя весьма произвольна. Действие романа «Блестящий мир» датировано то 1923 годом, то 1921-м; соответственно возраст его героини Руны колеблется между 24 и 22 годами. С реальными историческими процессами сюжеты Грина соотносимы очень редко и косвенно.

Контуры его вневременной Гринландии складывались постепенно. Уже в ранних рассказах («Зурбаганский стрелок», «Колония Ланфиер», «Пролив бурь», «Позорный столб» и др.) начинают появляться новые топонимы и необычные, ино- или вненациональные имена персонажей. В 1910 году был опубликован рассказ «Арвентур», позднее включенный в цикл «Наследство Пик-Мика». В этом лаконичном бессюжетном тексте впервые отчетливо сформулирована гриновская концепция двоимирия, еще традиционно-романтическая по смыслу и декларативная, но уже получившая оригинальное образное воплощение. Среди нестерпимой пошлости и скуки повседневности герой-рассказчик слышит зов иного мира, поразивший его фонетической красотой слова «Арвентур». «Слезы душили меня, не принося облегчения. Арвентур! Пусти меня в свои стены, хрустальный замок радости, Арвентур!» (III, 335). С годами этот условно-символический знак обретает «плоть и кровь», превращается в «полуостров и прилегающую к нему часть материка» с подробно разработанной топографией, в центре которой — чудесные приморские города Лисс, Зурбаган, Гель-Гью.

Многими исследователями отмечено несомненное сходство этих городов с черноморскими портами: Севастополем, Ялтой, Феодосией, а также Старым Крымом, где писатель провел последние годы жизни. Однако это сходство иногда приводит к неоправданным заключениям.

«Связь “Гринландии” с “реальным” миром настолько четкая, что можно не только воссоздать по произведениям писателя карту его вымышленной страны, но и определить, где географически она находится. Полуостров, на котором размещается страна Грина, расположен где-то по южной морской границе Китая», — пишет Ю. Царькова, аргументируя мысль о том, что «так называемая “Гринландия” <...> вписывается в реальную карту Земли»⁶. Такая постановка проблемы представляется ошибочной. Точность географических указаний — это, скорее, часть гриновской «игры», мистифицирующей читателя, заставляющей его поверить в реальность вымышленного и безусловность условного. С той же целью убеждения в полной достоверности художественных сочинений Грин рассказывает о *своем* плавании на паруснике капитана Грея «Секрет», встречах с Гарвеем и Дези, Санди, Дюроком и Молли, о посещении Зурбагана и пр. («Встречи и приключения»)⁷. Простодушный тон и стилизация под документальное повествование воспроизводят (хотя бы частично) сложную исходную модель отношений автора и героев, выстроенную в пушкинском «романе в стихах».

Создавая, как всякий романтик, оппозицию сущего и должного, писатель XX века существенно перестраивает традиционную структуру романтического двоемирия. Заявка на это, сделанная в «Арвентуре», далее значительно усложняется:

⁶ Царькова Ю. Об особенностях организации «фантастического» мира А. Грина // Парадигмы: сб. работ молодых ученых / под общ. ред. И. В. Фоменко. Тверь, 2000. С. 51.

⁷ В этом коротком тексте имена героев пишутся именно так: Грей вместо Грэя, Дези, а не Дэзи, как в «Алых парусах» и «Бегущей по волнам» (V, 472–473).

действие целиком переносится в вымышленный мир, сохраняющий тем не менее антагонизм богатства и бедности, социальные контрасты, репрессивные механизмы государственной машины и т. д. В этом мире протекает жизнь любимых гриновских персонажей, так или иначе связанных с морем: матросов и капитанов, охотников, путешественников, девушек, похожих на «живое стихотворение». Душевная щедрость, доброта, открытость миру, готовность к самопожертвованию, детская доверчивость вкупе с мужеством и отвагой присущи героям рассказов «Корабли в Лиссе», «Капитан Дюк», «Змея», «Комендант порта», «Бархатная портьера», морякам из романа «Бегущая по волнам», контрабандистам из «Дороги никуда».

В мире, созданном воображением писателя, личность не только свободна от власти социальных обстоятельств, но и способна силой своего духа подняться выше законов природы. Леон Штрих, спеша к погибшей в пожаре семье, в смертельном горе пересекает залив *нешком*, в буквальном смысле пройдя по воде («Огонь и вода»); один из троих персонажей рассказа «Гатт, Витт и Редотт», сдвинув в одиночку гору, спасает шахтеров ценой собственной жизни. Так в Гринландии проявляет себя категория *чуда*, и фантастика как нарушение принятой в тексте меры условности становится существенной частью поэтики Грина. Между Гринландией и первичной социофизической реальностью устанавливаются сложные соответствия. Одним из первых примеров подобного рода является рассказ «Путь» (1915), герой которого Эли Стар прозревает *сквозь* видимые очертания города, в котором живет, «второй мир земли».

Эту же тему развивает один из лучших рассказов Грина «Фанданго» (1927). Его герой, легендарный Бам-Гран, впервые появляется в «Иве» (1923) как «реальный и изменчивый образ существа с нежной, но лукавой душой, существа, созданного порывом ветра и фразой доктора-акушера» (V, 225). Его портрет, сверхъестественные способности и вмешательство в судьбы других людей устанавливают параллель между ним и Друдом — центральным персонажем законченного в том же году

романа «Блистающий мир»: «...я ведь — Бам-Гран, Бам-Гран, я — большой звон. Слушай меня в сердце своем; я хочу играть, вечно шевелить пыль» (V, 235). Сюжет «Ивы» — история любви Франгейта к девушке, обещавшей вернуться, если зацветет удочка, воткнутая в землю. Любовь и вера Франгейта столь сильны, что прут зацвел. Архетипической основой сюжета, как можно полагать, является библейская история о расцветшем жезле Аарона, что символизировало грядущее воскресение Христа (Числа, 17). В интерпретации Грина, однако, трудно усмотреть сакральный смысл: чуду здесь помогли как верная любовь героя, так и «причины таинственные» — участие Бам-Грана. Примечательно, что его могущество, дающее власть над временем и пространством, так и остается загадкой для читателя: фантастическое, по мысли Грина, при определенных обстоятельствах является *естественным*.

В рассказе «Фанданго» действие переносится из «гринландского» города Ахуан-Скапа в Петроград времен военного коммунизма и пайковых селедок. Разруха, холод и голод зимы 1921 года рождают мечты о еде, солнце, июле, тропиках. Выстраивая базовую оппозицию Север/Юг, автор делает героя-рассказчика «южной» натурой: Александр Каур — «веселый человек», он любит мелодию фанданго, знает испанский как русский, его дед жил в Толедо, — но существует он в чужом и враждебном мире. И вот однажды среди серой уличной толпы он встречает толпу цыган, резко выделяющуюся пестротой своих одежд, в которой смешиваются золотое, малиновое, бирюзовое и т. д. Цыгане оказываются посредниками между городом и Бам-Граном, появляющимся во главе экзотической делегации с роскошными дарами. Поэтика резких контрастов подхватывается далее в истории с покупкой картины: пейзажу «горохового цвета» противопоставлено «нечто ошеломительное» — изображение неизвестной комнаты, полной света, тепла и тишины. В описании этой картины автор использует прием обратной перспективы: «...я чувствовал себя стоящим в э т о й комнате. Я как бы зашел и увидел, что в ней нет ни-

кого, кроме меня. Таким образом, пустота комнаты заставляет отнести к ней с точки зрения личного моего присутствия» (V, 355). С помощью Бам-Грана рассказчик реализует это ощущение, буквально войдя в изображенное пространство и оказавшись в цветущем майском Зурбагане. Картина, таким образом, выполняет особую семиотическую функцию *перехода* между двумя мирами (прием, как известно, нередко использующийся в литературе; например, в книге П. Трэверс «Мэри Поппинс» ту же функцию выполняет висящее на стене декоративное блюдо. Аналогичным образом могут интерпретироваться и зеркала).

Если испанская делегация с ее дарами, носящими подчеркнута эстетизированный характер (два вагона сахара, пять тысяч килограммов кофе и шоколада, кисея и шелка, морские раковины и гитары...), в голодающем городе *выглядит* чудом, но все же не выходит за рамки рациональных (или квазирациональных) мотивировок, то событие, связанное с картиной, является уже чудом в полном смысле этого слова. Необъяснимо трансформируются не только пространственные, но и временные отношения: Каур, ушедший из дома зимой 1921 года, возвращается весной 1923-го, причем, по словам жены, отсутствует всего полчаса. «Очень понятно! — дает свое объяснение жена. — Все перевернулось и в п е р е в р н у т и и оказалось на своем месте!» (V, 397).

Подлинное объяснение сюжетной загадки заключает в себе, как это часто бывает, вставной текст — чрезвычайно вольный (выполненный, как полагают, самим Гринном) перевод 33-го стихотворения из «Лирического интермеццо» Гейне. Эта вольность обращения с подлинником в данном случае симметрична тому *сдвигу* реальной картины мира, которому посвящен рассказ. Две первые строфы, произнесенные Бам-Граном, моделируют оппозитивность Севера и Юга, яви и сна образами сосны и пальмы. Но рассказчик, завершая текст, заканчивает и стихотворение, синтезируя противоположности не только в одной строфе, но и в едином образе:

В равнине над морем зыбучим,
Снегом и зноем полна,
Во сне и в движенье текучем
Склоняется пальма-сосна (V, 398).

Если в «Фанданго» утверждается взаимообратимость Петрограда и Зурбагана, то в «Крысолове» (1924) происходит преобразование петроградской реальности, производящее мрачное, почти мистическое впечатление, но осуществленное по тем же художественным законам, что и в городах Гринландии. Вообще можно заметить, что противопоставление двух типов гриновских текстов (реалистических и неоромантических) до известной степени условно. Например, принято считать, что в «Автобиографической повести» (1931–1932) Грин «обобщил увиденное им на рубеже двух эпох» (В. Сандлер) в духе реалистической достоверности: провинциальная Вятка предстает как «глухой» обывательский город с «тяжелой и безобразной жизнью» (VI, 239). Однако сестра Грина А. Лапина описывает Вятку своего детства в совершенно иных тонах — как «чудесную», вспоминая «Александровский сад на высоком берегу, и музыку по праздникам, и собор, и Соборную площадь, и парады»⁸. Возникает ощущение, что дар творческого преобразования реальности в «Автобиографической повести» был направлен в *обратную* сторону, к романтическому сгущению мрачных тонов. Возможно, этот же эффект усиливает зловещую атмосферу «Крысолова».

От знаменитой фавулы⁹ в рассказе нет ничего, кроме названия, зато в перипетиях сюжета обнаруживаются переключ-

⁸ Цит. по: Ковский В. Е. «Настоящая, внутренняя жизнь» (Психологический романтизм Александра Грина) // Ковский В. Е. Реалисты и романтики. М., 1990. С. 285.

⁹ О легендарной истории, случившейся в Гаммельне в 1284 г., см.: Эткинд Е. Флейтист и крысы: Поэма М. Цветаевой «Крысолов» в контексте немецкой народной легенды и ее литературных обработок // Вопросы литературы. 1992. № 3. С. 43–74.

ки с другими произведениями Грина. Безымянный рассказчик, нашедший себе приют в разоренных помещениях Центрального Банка, оказывается в положении Санди Пруэля, отправившегося странствовать по просторам таинственного дворца «золотой цепи». Двести шестьдесят комнат Банка похожи на бесконечный лабиринт, полный не только всяческого хлама, но также чудесных находок и смертельных опасностей. «Я был в неизвестном городе, — чувство, которое я особенно люблю», — признается Гарвей, герой «Бегущей по волнам», попав в карнавальную Гель-Гью. Рассказчик «Крысолова» переживает ту же ситуацию, что Гарвей и Санди, но с обратным знаком — его лабиринт оказывается царством крыс. Гротескные детали (плачущий бездомный ребенок, который вдруг *хихикает*, как старуха в кошмаре Раскольников, милая девушка, обернувшаяся *гадиной*) подчеркивают мрачность фантасмагории. И все же лирический мотив, начавшийся заботливым жестом неизвестной девушки, заколовшей воротник героя английской булавкой, завершает рассказ нотой надежды: «Дальнейшее не учитывается. Но от меня зависит, чтобы оно стало таким, как в момент ощущения на голове теплой руки. Я должен завоевать доверие... И более — ни слова об этом» (IV, 392).

Поэтика рассказа позволяет предположить, что контуры «Гринландии» не ограничиваются местами, созданными воображением писателя; несомненны условность ее границ, ее символический характер и эквивалентность художественному миру неоромантических произведений в их целостности. Удачным представляется следующее определение: «Гринландия — это художественная реальность, наделенная “онтологическим” бытием, специфический гриновский “миф о мире” <...> Гринландия — это мироздание, созданное по аналогии с мифопоэтическими построениями XX века, — как целостная, организованная в соответствии с определенными философскими, идейными, эстетическими принципами писателя вселенная, у которой есть свои пространственно-временные параметры, свои законы развития, свои идеи, герои, сюжеты

и коллизии. Гринландия — это предельно обобщающий, романтически- условный миф XX века, имеющий символическую природу»¹⁰.

Подобного рода обобщенные, условные «модели мира» различных масштабов известны в литературе задолго до А. С. Грина: Лилипутия, Бробдингнейг, страна гуинггмов у Дж. Свифта, щедринский город Глупов и т. д. В XX веке традиция была подхвачена У. Фолкнером (округ Йокнапатофа), Г. Гарсиа Маркесом (Макондо). Особенно продуктивным этот прием оказался в фантастике, как «научной», так и фэнтези; достаточно вспомнить многочисленные «миры» Г. Гаррисона, Р. Шекли, Р. Хайнлайна, А. Нортон и других авторов и прежде всего — вершинные достижения: Дж. Р. Р. Толкиена с его Средиземьем и Урсулу Ле Гуин, создавшую Земноморье. И все же при достаточно большом типологическом сходстве с этими мирами Гринландия обладает уникальным своеобразием. Обращает на себя внимание тот факт, что автор никогда не называет ее «страной» — это, как правило, целый ряд городов, рек, плоскогорий и пр., объединенных понятием «полуостров». Между тем частотность появления в текстах Грина слова «страна» весьма велика, что нуждается в комментарии.

Как именованья, так и характеристики Страны наделены светлыми, высоко положительными коннотациями: *Блистающий мир* и *страна Цветущих лучей* в первом романе, *страна стран* в «Бегущей по волнам», *Замечательная страна* в «Золотой цепи». В фамильном замке героя «Алых парусов» хранится столетнее вино с надписью: «Меня выпьет Грэй, когда будет в раю», — и бочонок открывают на палубе «Секрета» в час, когда Грэй соединяется с Ассоль. А. С. Грин усложняет и модифицирует структуру романтического «двоемирия»: вымышленные, но подробно описанные Лисс и Зурбаган, Гель-Гью и Покет принимают на себя роль эмпирической действительности,

¹⁰ Загвоздкина Т. Е. Особенности поэтики романов А. С. Грина: Проблема жанра: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Вологда, 1985. С. 7.

над которой надстраиваются символические, невещественные пространственные образы иного, высшего бытия.

Вероятно, вполне продуктивна аналогия этого образного построения с пространственной организацией средневековых рыцарских романов «артуровского» цикла и особенно — произведений, связанных с фигурой Персеваля/Парцифаля, в которых «миру Артура как средоточию светского рыцарства противопоставляется сакрально-мистический “мир Грааля”, представленный образом замка короля-рыбака»¹¹. Королевство Артура мыслилось вне реальных географических и временных координат, имело свою топографию (Камелот, Тинтажель и т. д.), включая в себя таинственные леса и озера, заколдованные замки и прочие атрибуты волшебной сказки. Замок Грааля, расположенный в непроходимом лесу на горе Монсальват (Мунсальвеш), соотносился с этим миром по символической вертикали. Организованное таким образом пространство служило ареной *квеста* — рыцарского «поиска», составлявшего «некую структурную раму» и объединявшего «личное самовыражение рыцаря, его исключительные индивидуальные качества и выполнение некоей героической миссии». При этом пространственное перемещение совпадало «с внутренним движением, испытанием и самореализацией»¹². Рыцари, странствующие в поиске «авентюр», проявляли доблесть, чтобы удостоиться чести быть принятым в братство Круглого Стола; особо избранным (Персевалю, Ланселоту, Лоэнгрину) был сужден путь к высшей сакральной ценности — Граалю.

Все это может быть соотнесено как с особенностями гриновского хронотопа, так и со структурой сюжета его неоромантических произведений. Специфика художественного мира А. С. Грина очевиднее всего проявлена в его романах, которые (за исключением «Джесси и Моргианы») могут быть объеди-

¹¹ Мелетинский Е. М. Средневековый роман. М., 1983. С. 126.

¹² Там же. С. 106.

нены в метароманное единство благодаря общим принципам структурно-смысловой и сюжетной организации.

«Пространственный» характер мышления писателя обозначил себя уже в названии первого романа — «Блестящий мир» (1923) и эпиграфе к нему («Это — там...»). Внешний уровень его сюжета составляют сцены эпифании Друда в цирке и клубе воздухоплатователей и их воздействие на судьбы двух героинь¹³. Руна, своей «самодержавной душой» ожидавшая исключительной судьбы, при встрече с нею совершает «ошибку», не поняв и отвергнув Друда. В этом — «трагическая вина» героини, за которую она платит дорогой ценой. Собственно, именно Руна является романной героиней, поскольку проживает психологически очень сложную историю, в которой автор впервые показывает власть Несбывшегося, в данном случае фатальную, губительную. Все же, хотя Руна «не заслужила света», автор награждает ее «покоем»¹⁴. Вторая героиня, в которой Друд находит «родное сердце», легко и естественно принимает чудо; ее имя Тави может быть прочитано как анаграмма лат. *Vita* — жизнь.

Наибольшие трудности для интерпретации представляет образ Друда — «человека особой, — отдельной от всех, — жизни». Вопрос о том, является ли Друд «человеком», «демоном» или «Богочеловеком», так и остается до конца не прояснен-

¹³ История летающего человека оказалась столь увлекательной, что в 1941 году фантаст А. Беляев выпустил в свет свой вариант — роман «Ариэль», в событийной канве которого много общего с романом Грина. Однако сама способность героя к полету здесь мотивирована опытами с левитацией и броуновским движением молекул, а чудесное вознесение героя перед изумленной толпой, имевшее целью обращение язычников в истинную веру, в сопоставлении с соответствующими эпизодами «Блестящего мира» обнаруживает пародийное, трагедийное начало.

¹⁴ О других гриновских реминисценциях в «Мастере и Маргарите» М. Булгакова см.: Яблоков Е. А. Александр Грин и Михаил Булгаков (романы «Блестящий мир» и «Мастер и Маргарита») // Филологические науки. 1991. № 4. С. 33–42.

ным¹⁵. В сюжетной линии Друд – Руна угадывается история Демона и Тамары, но в значительно измененном виде. Текстом-посредником, вероятно, послужило стихотворение А. Блока «Демон» (1916). От лермонтовского героя в образе Друда — его одиночество в горнем мире, стремление найти любовь; намерения же и сама стилистика его речей восходят к монологу блоковского героя:

Да, я возьму тебя с собою
И вознесу тебя туда,
Где кажется земля звездой,
Землею кажется звезда.

И, онемев от удивленья,
Ты узришь новые миры —
Невероятные виденья,
Создания моей игры...¹⁶

Однако обещание сделать Тамару «царицей мира» у Грина инверсировано, трансформировавшись в «великую мечту» Руны о завоевании Друдом мирового господства; происходит мена ролей — Друд решительно отвергает идею власти:

...цель эта для меня отвратительна. Она помешает жить. У меня нет честолюбия. Вы спросите — что мне заменяет его? Улыбка. Но страстно я привязан к цветам, морю, путешествиям, животным и птицам, красивым тканям, мрамору, музыке и причудам... (III, 120).

¹⁵ Двойственность гриновского героя обусловлена в первую очередь генезисом этого образа: «утренней звездой» именуется и «упавший с неба» Денница (Исаия 14: 12–15), и сам Христос (Откр. 22, 16). По воздуху «...как легкой, духовной субстанции, прилетают крылатые божественные вестники — ангелы, однако тот же В. служит в иудеохристианстве местопребыванием и демонизированных крылатых существ» (Мифы народов мира: в 2 т. М., 1987. Т. 1. С. 241).

¹⁶ Блок А. А. Собр. соч.: в 6 т. М., 1971. Т. 3. С. 42.

Друд знает путь, которым человечество могло бы пойти в страну Цветущих Лучей; в системе символических смыслов романа это неизбежно приводит к параллели между его миссией и Благой Вестью Христа. Однако сцена в храме еще больше затрудняет понимание образа, неоднозначность (если не сказать двусмысленность) которого достигает здесь кульминации. В видении Руны Друд появляется в облике апостола, но оказывается значительнее, «старше» Христа, ибо может преподать ему урок:

Друд вышел из рамы, сев у ног маленького Христа. В грязной и грубой одежде рыбака был он, словно лишь теперь вышел из лодки; улыбнулся ему Христос довольной улыбкой мальчика, видящего забавного дядю, и приветливо посмотрела Она. Пришедший взял острую раковину с завернутым внутрь краем и приложил к уху. «Вот шумит море», — тихо сказал он. «Шумит...» «море...» — шепнуло эхо в углях. И он подал раковину Христу, чтобы слышал он, как шумит море в сердцах. Мальчик <...> стал так же, как прикладывал к уху Друд, слушать, с глазами, устремленными в ту даль, откуда рокотала волна. Затем палец взрослого человека опустился на стрелку компаса, вода ее взад и вперед — кругом. Ребенок посмотрел и кивнул (III, 175).

Подобная сцена абсолютно невозможна в тексте, автор которого следовал бы прямому доктринальному смыслу Евангелия. Поэтому вряд ли правомерно прочтение А. С. Грина «в контексте христианского мистического богословия», когда *страна Цветущих Лучей* понимается как «грядущая мистическая Церковь»¹⁷. Истинный смысл образа Друда приоткрывается в монологе Руководителя «страшной охоты» за ним:

Он вмешивается в законы природы, и сам он — прямое отрицание их <...> Он бродит по мастерским молодых пья-

¹⁷ Дунаевская И. К. Туда, где тихо и ослепительно. Опыт христианско-эзотерического прочтения А. Грина // Наука и религия. 1993. № 8. С. 52.

ниц, внушая им или обольщая пейзажами неведомых нам планет, насвистывает поэтам оратории и симфонии <...> тревожит сны и вмешивается в судьбу. неподвижную, раз навсегда данную как отчетливая картина, жизнь волнует он, и меняет, и в блестящую даль, смеясь, движет ее (III, 209).

Следовательно, продуктивно рассмотрение «Блистающего мира» как романа символического и мифологического. Ю. Олеша свидетельствует, что сам автор считал его не фантастическим, а именно символическим: «Это вовсе не человек летает, это парение духа!»¹⁸. Организационно Грин к символизму прямого отношения не имел, но, очевидно, не прошел мимо опыта прозы Д. С. Мережковского¹⁹, Ф. Сологуба, В. Брюсова, А. Белого (возможно, что образ *Блистающего мира* навеян стихотворением Ф. Сологуба: «Земля Ойле плывет в волнах эфира, / Земля Ойле, / И ясен свет блистающий Маира / На той земле...»). Это влияние проявилось в первую очередь в организации художественного пространства. «Парение духа», воплощенное в фантастической способности полета, потребовало от писателя и зримого образного воплощения идеального духовного пространства, что и было реализовано в уникальных «небесных» пейзажах, являющих блистающий мир воочию. В то же время в романе выстроена разветвленная система «морских» образов, уподобляющих пространство романа «воздушному океану»; символический смысл целого синтезируется в концептах «дали» и «простора»:

Море чуть зыблется. Здесь, на просторе,
Как рыбаки, вы все сбросите горе,
И да покинут вас скорби людские...
Санта-Лючия! Санта-Лючия! (III, 129).

¹⁸ Олеша Ю. К. Ни дня без строчки. М., 1965. С. 232.

¹⁹ Подробный анализ романа в сопоставлении с произведениями Д. С. Мережковского см.: Яблоков Е. А. Роман Александра Грина «Блистающий мир». М., 2005.

Подлинный сюжет романа может быть прочитан как движение, стремление от эмпирической действительности к «блистающему миру», реализующееся в образе «пути»²⁰.

«Специфическая функция хронотопа в художественной системе русского символистского романа заключается в его полиморфной изотропности <...> Такая мифопоэтическая структура хронотопа не отменяет привычные пространственно-временные измерения изображенной действительности, однако существенно переосмысливает их: они фиксируют видимый план действительности в формах обыденного сознания; надстроенные над ними трансформации хронотопа имеют назначение показать существование невидимых измерений бытия»²¹. Сказанное в полной мере может быть отнесено и к архитектонике художественного мира А. С. Грина. Но, в противоположность «принципиальной аниконичности» символа в прозе Серебряного века, о которой пишет С. П. Ильев, символ у Грина наделяется всей полнотой безусловного, вещественного бытия, становясь, таким образом, мифом. Неоромантизм Грина может быть назван «мифологическим», поскольку структура художественного целого, включая хронотоп, основной мета-сюжет, образы Друда, золотой цепи, Фрези Грант, алых парусов, Дороги, формируется путем «субстанциализации» символа, благодаря чему этот последний, говоря словами А. Ф. Лосева, «достигает <...> степени мифа»²².

²⁰ «Стеббс невольно увидел призрачную дорогу <...> Дорога эта, эфирнее самого воздуха, вилась голубым путем среди шиповника, жимолости и белых акаций, среди теней и переливов невещественных форм, созданных игрой утра. По лучезарному склону восходила она, скрывая свое продолжение в облачных снегах великолепной плывущей страны, где хоры и разливы движений кружатся над землей. И в тех белых массах исчез Друд» (III, 130).

²¹ Ильев С. П. Русский символистский роман. Киев, 1991. С. 161.

²² Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976. С. 211–212. Именно А. Ф. Лосев впервые указал на мифологическую природу гриновских образов.

Центральный образ-миф — *Блестающая, Замечательная страна* в романе «Золотая цепь» (1926) получает новые оттенки смысла: сверкающие абстракции идеальных надземных пространств становятся здесь «страной человеческого сердца». Автор вновь сталкивает своего героя с двумя противоположными женскими натурами, и только вмешательство друзей спасает Ганувера от ложного выбора. Приключенческий сюжет — тридцать шесть часов, проведенных «среди сильнейших волнений и опасности, восхищения, тоски и любви» (IV, 117) — приводит к долгожданной встрече Ганувера и Молли. «В эту минуту оркестр, мягко двинув мелодию, дал знать, что мы прибыли в Замечательную Страну» (IV, 105). Особый интерес этому сюжету придают удвоения и повторы ситуаций. Так, Дюрок, услышав фортепианный мотив, вспоминает о девушке, «которой более нет в живых»; но музыка не только переносит его в прошлое, но и открывает будущее: Дюрок идет в это время к Молли, которой суждено позже стать его женой. Повзрослевший Санди через *пять* лет после описанных событий встречает Паркера с *пятилетней* внучкой, тоже Молли: «Праведное небо! Знал ли я тогда, что вижу свою будущую жену? Такую беспомощную, немного повыше стула?!» (IV, 119). Следовательно, события во дворце Ганувера знаменательны для Санди еще и этим, до поры скрытым смыслом. Жизнь в понимании Грина щедра: отняв одно, она дарит человеку другое.

Санди Пруэль выступает как герой-рассказчик, причем «герою» лет пятнадцать-шестнадцать, «рассказчик» же — взрослый человек, вспоминающий описанные события спустя много лет. Такая отдаленная временная перспектива создает стереоскопическое изображение, позволяя показать происшедшее с разных точек зрения. Прием, одним из первых примеров использования которого была «Капитанская дочка» А. С. Пушкина, в данном случае свидетельствует о выходе за пределы романтического монологизма, обогащении романтического мировидения опытом реалистической литературы. Кроме того, совмещение позиций Санди-юнга и взрослого

Санди-рассказчика придает авантюрной истории глубокий психологизм, который В. Ковский считает доминантой гриновского творческого метода²³.

Инвариантная схема сюжета полнее всего реализована в вершинном достижении гриновской романистики — «Бегущей по волнам» (1928). Томас Гарвей, от лица которого ведется повествование, — подлинно романтический герой, в нем нет этической «двусмысленности» Друда. Вся жизнь Гарвея проходит в исканиях идеала, сформулированного в развернутой концепции Несбывшегося.

Переезжая из города в город, из страны в страну, я повиновался силе более повелительной, чем страсть или мания.

Рано или поздно, под старость или в расцвете лет, Несбывшееся зовет нас, и мы оглядываемся, стараясь понять, откуда прилетел зов. Тогда, очнувшись среди своего мира <...> всматриваемся мы в жизнь, всем существом стараясь разглядеть, не начинает ли сбываться Несбывшееся? Не ясен ли его образ? <...>

Между тем время проходит, и мы плывем мимо высоких, туманных берегов Несбывшегося, толкуя о делах дня (V, 4).

Сама по себе тяга к странствиям — неотъемлемая черта романтического героя как такового; в произведениях Грина она получает особый смысл, особое содержание. Капитан «Фелицаты» Эскирос (рассказ «Корабли в Лиссе») мечтает о «с в о е м путешествии»:

...внимательно, любовно будем обходить без всякого определенного плана моря и земли. Присматриваться к чужой жизни, искать важных, значительных встреч, не торопиться, иногда — спасти беглеца, взять на борт потерпевших крушение; стоять в цветущих садах огромных рек... (IV, 259).

²³ Ковский В. Е. «Настоящая, внутренняя жизнь» (Психологический романтизм Александра Грина // Ковский В. Е. Реалисты и романтики. М., 1990. С. 239–328.

По сути дела, герой Грина выстраивает целую программу жизни, в которой этическое неразрывно сплетено с эстетическим. Он ищет в мире нечто подлинное и прекрасное, подчиняя свою жизнь эстетизированной версии рыцарского квеста. Понимая свое предназначение, Томас Гарвей следует особой жизнестроительной программе — «собираанию венка».

Среди уродливых отражений жизненного закона и его тяжбы с духом моим я искал, сам долго не подозревая того, — внезапное отчетливое создание: рисунок или венок событий, естественно свитых и столь же неуязвимых подозрительному взгляду духовной ревности, как четыре наиболее глубоко поразившие нас строчки любимого стихотворения» (V, 5).

[Сходная идея будет высказана позднее в новелле Х.-Л. Борхеса «Сказочная нить» (т. е. нить Ариадны):

...потом нить затерялась, затерялся и сам лабиринт. И теперь никому не известно, что вокруг нас — затаенный строй лабиринта или гибельный хаос. Наше чудесное предназначение — воображать, будто лабиринт и нить существуют. Мы никогда не держали нити в руках; быть может, она мелькала (чтобы тут же исчезнуть) в миг откровенья, в музыкальной фразе, во сне, в совокупности слов, именуемых философией, или в простом, бесхитростном счастье»²⁴].

Подобная жизнетворческая стратегия определяет судьбы не только центральных персонажей. Таковы «люди, не достигшие цели» («Ива»). Свою цепь чудесных событий переживают матросы «Нырка», спасшие Гарвея в открытом море после его встречи с Бегущей. Артур Грэй воплощает в жизнь историю о корабле с алыми парусами, рассказанную сказочником Эглем маленькой Ассоль. «Неужели н а ч а л о с ь?» — спрашивает себя юный мечтатель Санди, становясь участником волнующей

²⁴ Борхес Х.-Л. Собр. соч.: в 4 т. СПб.: Амфора, 2001. Т. 4. Тайнопись: Произведения 1980–1986 гг. Посмертные публикации. С. 275.

щих событий. «Я всегда ожидаю всяких т а к и х вещей», — говорит лавочник Стомадор, жертвуя всем ради спасения друга; рытье подкопа к тюрьме становится главным делом контрабандистов, а Галеран жалеет, что жил монотонно и нелюбопытно, лишь на пороге старости ощутив вкус подлинной жизни («Дорога никуда»).

Как известно, в силу своего линейного характера судьба человека обладает мощным текстообразующим потенциалом, обеспечивая материал для нарративных жанров²⁵. Поэтому для Гарвея и других гриновских героев подобного типа жизненная программа естественно реализуется в цепи событий и поступков. В «Бегущей по волнам» завязке предшествует система предзнаменований, долженствующих убедить героя, что ожидание начинает сбываться. В гавани Лисса Гарвей видит неизвестную девушку, чье «...краткое пребывание на чемоданах тронуло старую тоску о венке событий, о ветре, поющем мелодии, о прекрасном камне, найденном среди гальки» (V, 9). Таким образом, в хаосе жизненных впечатлений герой мечтает обрести нечто гармоничное, структурированное по законам красоты. Эффект отражения морских волн, озаренных солнцем, на стене комнаты Гарвея воспринимается им как еще один знак. За игрой, в ответ на приглашение открыть карты с вопросом: «Что у вас?», он (и только он) слышит неизвестный голос: «Бегущая по волнам».

События начинают развиваться вокруг «Бегущей», но сюжет вновь оказывается неравным самому себе: с кораблем связана «девушка на чемоданах», Биче, однако в конце концов женой Гарвея становится не она, а близкая ему по духу Дэзи. Примечательно, что в сравнении с первым романом, где также выстраивалась коллизия любви «ошибочной» и «истинной», налицо существенное отличие. Если позиция Руны безусловно дискредитировалась, то Биче Сениэль сохраняет свою при-

²⁵ См.: Арутюнова Н. Д. Язык и мир человека. М., 1999. С. 616–630. Гл. «Истина и судьба».

влекательность, даже решительно расходясь с Гарвеем²⁶. За ней признается право жить в «ясном саду своего душевного мира», так же как Гарвей вправе иметь собственную судьбу. Признание за *другим* человеком своей позиции, отличной от позиции героя, — это свойство реалистического мировосприятия, составляющее важную особенность того типа неоромантизма, который разрабатывался Грином, являя собою сложный сплав различных тенденций.

Сложность сюжетного построения «Бегущей по волнам» в том, что история частной жизни, повествующая о *найденном* счастье, есть в то же время метафора *вечной* охоты за Несбывшимся; финал романа говорит о бесконечности «темной дороги» (морские волны — это уже неостановимое движение, Бегущая по волнам — движение «в квадрате», его квинтэссенция) и возвращает действие к его истокам. Эпиграф к роману, взятый из повести Л. Шадурна, по-новому интерпретирует «блистающий мир» сбывшихся ожиданий: «Эта Дезирада... О Дезирада, как мало мы обрадовались тебе, когда из моря выросли твои склоны, поросшие манцениловыми лесами».

В названии острова слышен отзвук имени героини (Дези/Дези — от лат. *desiderata* — желаемая, желанная). Мифопоэтическое начало в этом романе развернуто особенно широко и многоаспектно. Как писал А. Ф. Лосев, «в мифе <...> содержится модель для бесконечного ряда предприятий, подвигов, удач или неудач, действия и бездействия в условиях бесконечного разнообразия в отношениях к окружающему миру. Однако это значит, что всякий миф есть, в нашем смысле слова, символ. Он — модель бесконечных порождений, субстанциально тождественных с самой моделью»²⁷.

Смысловый ряд «бесконечных порождений» одной модели у Грина представлен в двух вариантах. Обретенная романти-

²⁶ Имя Биче (сокр. от «Беатриче») — дополнительный аргумент, возвышающий героиню.

²⁷ Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. С. 174.

ческим героем подруга — остров, к которому спешит по волнам Фрези Грант, — Несбывшееся, «мимо высоких, туманных берегов» которого плывем мы все; корабль с названием «Бегущая по волнам» — статуя Бегущей на городской площади — сама Фрези Грант. Параллельные ряды символов организованы особой «ступенчатой» образностью. Кроме того, девушка из старинной морской легенды, выступающая в романе и в своем мифопоэтическом значении, и в функции *чудесного помощника* героя, возможно, восходит к архетипу пеласгийской богини Эвриномы, в акте творения мира танцевавшей на волнах²⁸.

В завершающей части гриновского метаромана — «Дороге никуда» (1930) атмосфера и тон повествования меняются. «Дорога» как один из основных «вещественно-данных» (А. Ф. Лосев) символов Грина выдвинута здесь в идейно-образный центр, сохраняя и сюжетообразующее значение. Этот мифологический символ (так же, как в «Бегущей...») представлен во множестве его конкретных воплощений: акварель в доме Футроза — его рассказ о том, что «на дороге многое случается», — «темный путь» в саду, которым девушки провожают Давенанта, — его путь пешком за шестьдесят миль — дорога, на которой он девять лет «притворялся трактирщиком», — «тропа темной судьбы» героя, метафора трагически несостоявшейся жизни. «Замечательная Страна», стремление к которой определяет сюжет всех романов, здесь съезживается до размеров гостиной Футроза, цветовое решение которой производит впечатление колористического кошмара:

Ее стены, обтянутые желто-красным шелком турецкого узора, мозаики и небольшие картины развлекали самое натянутое воображение. Ковер цвета настурций, с фигурами прыгающих золотых кошек, люстра зеленого хрустала, подвешенная к центру лепной розетки цвета старого золота <...> мебель красного дерева, обитая розовым тисненым атласом... (VI, 16).

²⁸ Грейвс Р. Мифы древней Греции / пер. с англ. М., 1992. С. 15.

Гриновский мир в его световой и цветовой явленности прежде всего прекрасен. Таковы «набегающие сияния перспектив» гигантского дворца Ганувера, но в еще большей степени — природные пространства моря, неба, леса. Иные, нематериальные сферы бытия не только залиты светом, но и сами его излучают (блистающий мир, страна Цветущих Лучей). В романе «Дорога никуда» отсветы этих лучей гаснут: последние слова героя перед смертью — «сверкающая... неясная...». Давенант признается, что «...много мог бы сделать, но в такой стране и среди таких людей, каких, может быть, нет!» (VI, 195). Заметно меняется в этом романе и категория «темноты». В «Бегущей по волнам» многое строилось на игре света и тени; «одна половина» истории лежит «в тени дня, а другая — в свете ночи» (V, 89). Путь странствий героя в погоне за Несбывшимся назван «темной дорогой»; в темной ночи Фрези Грант рассказывает ему о сияющем вдали острове, который она увидит с рассветом. Точно так же с восходом солнца Гарвей встречает подобравший его парусник и знакомится с Дэзи. Игра световых бликов на стене комнаты, предвещающая начало событий, позже сменяется яркой иллюминацией ночного карнавала. Маскарадная путаница (два желтых платья), несовпадение лица и маски, тени и света зашифровывают коллизию ошибки и истины: «Кто перешептывался, кто указывал на меня? Подготавливал встречу? Улыбался в тени? Неузнаваемый, замкнуто проходил при свете?» (V, 110). Герой ошибается дважды: в атмосфере карнавала принимает Дэзи за Биче, в «действии жизни» — наоборот, увлекается последней как олицетворением мечты, то есть путает ее с Дэзи. «Свет» в данном случае интерпретируется как возможность лишь внешнего представления о вещах и явлениях, и только в темноте оказывается доступной их сущность и можно «увидеть, как много невидимого»²⁹ (V, 182). «Свет» и «темнота» — взаимосвязанные

²⁹ Ср.: «...зорко одно лишь сердце. Самого главного глазами не увидишь» (Сент-Экзюпери А. де. Маленький принц / пер. с франц. // Сент-Экзюпери А. де. Собр. соч.: в 3 т. М., 2002. Т. 3. С. 65).

стороны единого целого; в этом единстве жизнь предстает бесконечно богатой, неисчерпаемой в своих проявлениях.

В «Дороге никуда» «темноте» возвращаются традиционно отрицательные коннотации: судьба героя — действительно «темная»; ее счастливое начало не получает продолжения, «венки» обрывается. «Таинственный и чудный олень вечной охоты» оборачивается для Давенанта «утешительным призом» за меткую стрельбу — серебряной безделушкой-талисманом, так и не принесшим счастья. Вместо счастья герой на пороге смерти обретает лишь утешение (имя героини — Консуэло, «утешение»). Впервые осуществление не только мечты, но и просто нравственно безупречной позиции оказывается для героя невозможным. Можно полагать, что эволюция гриновского мироотношения опосредованным образом отражает оценку писателем процессов, происходящих в послереволюционной России, кризис утопических надежд на духовное переустройство жизни.

И все же основные принципы поэтики Грина сохраняются и в «Дороге никуда», позволяя идентифицировать роман в качестве завершающего элемента общей системы. Примечательна в этом плане смутная фантазия юного Давенанта о том, как исчез его отец (VI, 18). Мир, как прежде, сложен, таинствен, до конца не познаваем; действительное становится ирреальным, а ирреальное — действительным. Сфера эстетического, как и в других произведениях Грина, включает в себя не только прекрасное, героическое и трагическое, но и таинственное, загадочное, принципиально недетерминированное.

Суть оригинального мифотворчества Грина (как и всякой мифологии вообще) — в преобразении жизненного хаоса в космос. Топография Гринландии благодаря концептам «простора» и «дали» (и прочим своим характеристикам) расширяется до *космографии*. Гринландия и есть космос, созданный творческим воображением писателя по законам добра и красоты. При этом система произведений А. С. Грина может быть рассмотрена и в качестве собственного метатекста. В «собирании венка», которому посвящают жизнь его лучшие персона-

жи, зашифрованы не только программа личностной самореализации, а тем самым — преобразования мира, но и собственно творческие задачи, «мир постепенно раскрываемой тайны воображения» (III, 427). Образ Друда, например, должен быть понят как воплощение не только абстрактного «парения духа», но и вдохновения («насвистывает поэтам оратории и симфонии <...> тревожит сны...»). В. Е. Ковский обращает внимание на максимальную близость главных героев и автора, проявляющуюся в присущих Друду, Гарвею, Грэю, Санди чертах творческой личности³⁰. Эта концепция представляется безусловно убедительной и очень существенной для понимания гриновского метода. «Есть безукоризненная чистота характерных мгновений, какие можно целиком обратить в строки или в рисунок, — это и есть то в жизни, что кладет начало искусству», — говорит рассказчик в «Крысолове» (IV, 361). Так Гарвей «среди уродливых отражений жизненного закона» стремится найти «внезапное отчетливое создание», собирая цветы для своего «венка». «Что это, как не описание творческого процесса, поисков фабулы, демонстрация собственной лаборатории, усилий, которые теперь, обретя образ, события и интригу, словно бы стали невидимыми, ушли в подтекст, как влага в песок?»³¹

Неоромантический художественный метод, воплотившийся во всей образной, философской, психологической сложности созданного А. С. Грином «блистающего мира», еще таит в себе непознанные глубины и новые открытия для читателя.

Войдя в порт, я, кажется мне, различаю на горизонте, за мысом, берега стран, куда направлены бугшприты кораблей, ждущих своего часа; гул, крики, песня, демонический вопль сирены — все полно страсти и обещания. А над гаванью, в стране стран, в пустынях и лесах сердца. В небесах мыслей — сверкает Несбывшееся — таинственный и чудный олень вечной охоты (V, 7).

³⁰ Ковский В. Е. Реалисты и романтики. С. 286–292.

³¹ Там же. С. 290.

«*Новые стансы к Августе*»

И. Бродского:

о соотношении биографического
и мифопоэтического

С уст твоих слетают времена года,
жизнь мою превращая, как леса и овраги, в эхо.

И. Бродский

Поэтический сборник, который автор считал «до известной степени <...> главным делом»¹ своей жизни, не раз становился объектом исследования. В частности, В. Семенов обратил внимание на сходство пейзажной техники Бродского и Пастернака, указав, что Бродский заимствует у последнего сюжет: переход лирического героя в природное пространство (лес) обуславливает изменение его мышления². Заметим, что подобный сюжет вне всякого заимствования мог сложиться у поэта под прямым воздействием обстоятельств личной судьбы — высылки из Ленинграда и вынужденного пребывания в Архангельской области. Д. Макфадьен сопоставил «Новые стансы...» с их очевидным — байроновским — претекстом³. Однако, насколько нам известно, никто из писавших о «Но-

¹ Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. М., 2000. С. 317.

² Семенов В. Иосиф Бродский в северной ссылке: поэтика автобиографизма: дис. ... д-ра филол. наук. Тарту, 2004. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru/document/534013.html>

³ Макфадьен Д. Бродский и «Стансы к Августе» Байрона // Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба. СПб., 1998.

вых стансах...» в размышлениях о специфике романтического мировидения поэтов не ставил вопроса о причинах или поводах обращения Бродского именно к Байрону (не столь ему и близкому): почему для адресата любовных посланий выбран псевдоним «Августа»? Ведь стансы, обращенные к женщине, есть и у других поэтов (например, в книге П. Ронсара «Любовь к Кассандре» — хотя, конечно, французская поэзия менее близка Бродскому, чем английская).

Не претендуя на полноту изложения темы, мы обратимся к выяснению семантики названия цикла (а тем самым — и в значительной мере — одноименной книги в целом). Как подчеркивал сам И. Бродский, «это сборник стихов за двадцать лет с одним, более или менее, адресатом»⁴. Известно, что М. П. Басманова — биографический прототип этого адресата (М.Б.) — приезжала к Бродскому в Норенскую только в марте 1965 года (и приезд этот носил весьма драматический характер), тогда как центральное стихотворение сборника, давшее ему название, датировано 8 сентября 1964 года⁵. Налицо принципиальное, как мы полагаем, расхождение между фактами реальной биографии и построением лирического сюжета.

Наша гипотеза связана с одной из его возможных интерпретаций, у истоков которой — отношения между героем и его возлюбленной. Какое место она занимает в текстовом пространстве? Проще говоря, присутствует она там или отсутствует? На этот счет, полагаем, могут быть две точки зрения, и смысл обеих проясняется появлением *призрака* женщины в строфе X:

...призрак твой в сенах
шуршит и булькает водою
и улыбается звездой
в распахнутых рывком дверях.

⁴ Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. С. 317.

⁵ Лосев Л. В. Иосиф Бродский: Опыт литературной биографии. М., 2006. С. 339, 337.

Во-первых, явление *призрака*, как свидетельствуют предшествующие строфы, инициировано самим героем, побуждаемым желанием оживить в груди/памяти «всех призраков и мертвецов»: парадоксальным образом лишь они способны вернуть богооставленному пейзажу жизненное тепло. В таком случае «присутствие» героини в тексте, вызванное к жизни страстью и памятью, — лишь форма ее отсутствия. Именованная героини словом «призрак» в подобной ситуации (разлуки с возлюбленной) встречается в сборнике «Новые стансы к Августе» не раз. В стихотв. «Твой локон не свивается в кольцо» бабочка, присевшая на плечо героя, воспринимается им как «связующее легкое звено / меж образом и призраком твоим». Тот же призрак «ответит эхом / последним воплям зуммера в ночи» (стихотв. «Как жаль, что тем, чем стало для меня...»). Он же, как можно полагать, оказывается вместе с героем в коляске во время воображаемого путешествия («Einem alten Architekten in Rom»). С этим образом далекой возлюбленной связана сквозная для сборника тема разлуки и стремления ее преодолеть письменно или устно (мотивы почты, «письма в бутылке», телефонного звонка и т. д.).

Однако текст подсказывает и иную версию развития ситуации, определяемую хронологией событий в текстовом пространстве. Да, как сказано в другом стихотворении, «звезда блестит, но ты далека». И все же можно предположить, что *призрак* не вызван тоской героя по отсутствующей женщине, а «оставлен» ею самой после ухода, отъезда. Каковы аргументы, свидетельствующие в пользу такого предположения (несмотря на его явное противоречие известным биографическим обстоятельствам)?

В этой связи обратим внимание еще на один постоянный «сюжет» сборника: картины природы, из которой нечто ушло, оказалось утраченным (смысловым итогом развития этого «сюжета» и становится «богооставленность» окружающего героя мира).

Ветер оставил лес
и взлетел до небес,
оттолкнув облака
и белизну потолка.

И, как смерть холодна,
роща стоит одна...

Аналогичным образом строится стихотворение, в составе сборника предваряющее «Новые стансы...»:

Осенью из гнезда
уводит на юг звезда
певчих птиц поезда.

С позабытым яйцом
висит гнездо над крыльцом
с искаженным лицом...

Думается, эти тексты являются не только и не столько пейзажными зарисовками, сколько вполне очевидными метафорами определенного психологического состояния. Наиболее эксплицированно эта метафора представлена как раз в «Новых стансах...», разворачиваясь в грандиозную панораму опустевшего, разрушенного, безжизненного мироздания. Зная «переогромленность» (по выражению Л. Панн) поэзии Бродского темой любви, будем считать, что именно уход возлюбленной (как смерть Беатриче у Данте) оборачивается космической катастрофой. Аналогично приведенным выше пейзажным картинам, метафорой — уже не героя, но героини — представляется *птица*: «Все птицы улетели прочь» — также утверждение с двойным смыслом. Человек у Бродского одинок, потому что его «птица» покинула его. Такое определение возлюбленной содержится в «Прощальной оде» (январь 1964), не включенной в сборник, но обращенной к тому же адресату, что и «Новые стансы...».

Не оставляй ее! Сбей с ее крыльев наледь!
Боже, продли ей жизнь, если не сроком — местом.
Ибо она как та птица, что гнезд не знает,
но высоко летит к ясным холмам небесным...

Сентябрьский вторник у Бродского становится началом апокалипсиса, мирный круговорот времен года — вселенской трагедией, кульминация которой заявлена в первых же строк: «Холодный небосвод разрушен». Пейзаж составляют пустое поле, опустевшие деревни, погасшие огни, болото, погост; всюду сумерки, дождь, холод. «Самое абстрактное из всего, что я видел в жизни», — говорит Бродский о своих впечатлениях от Норенской. «Человеку там делать нечего ни в качестве движущегося тела в пейзаже, ни в качестве зрителя. Потому что чего же он там увидит? И это колоссальное однообразие в итоге сообщает вам нечто о мире и о жизни»⁶. В «Новых стансах...» выстраиваются цепочки семантических трансформаций, в которые вовлечены и природа, и человек. Деревенский пейзаж превращается в «ничью землю», оборачивается «Небытием».

Здесь на холмах, среди пустых небес,
среди дорог, ведущих только в лес,
жизнь отступает от самой себя
и смотрит с изумлением на формы,
шумящие вокруг...

Стремительность самого процесса опустошения мира, ухода из него света и тепла, разрушения тверди подчеркивается краткостью биографического времени: со вторника до четверга («Бушует надо мной четверг»). При этом безжизненная жизнь, от которой остались лишь «формы», продолжается с пугающей, зловещей интенсивностью: «срезанные стебли лезут вверх», «как волосы на теле мертвом», «хляби, окружив погост, / высасывают краску крестовины», «корни / вцепляют-

⁶ Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. С. 83.

ся в сапог». Все это заставляет вспомнить сюрреалистическую, по выражению Бродского, поэтику Заболоцкого 20–30 гг. или такие его стихотворения, как «Вчера, о смерти размышляя...»:

Вчера, о смерти размышляя,
Ожесточилась вдруг душа моя.
Печальный день! Природа вековая
Из тьмы лесов смотрела на меня.

И нестерпимая тоска разъединенья
Пронзила сердце мне, и в этот миг
Все, все услышал я — и трав вечерних пенье,
И речь воды, и камня мертвый крик.

И я, живой, скитался над полями,
Входил без страха в лес...⁷

Итогом этого стихотворения становится всепримиряющее единство природного и культурного; у Бродского же природа враждебна человеку (в отличие также от «Стансов» Байрона, где она сулила герою утешение): «впиталась сырость / мне в бороду», «холод трясет» сердце, «ветер рвет из рук моих тепло».

Природа расправляется с былым,
как водится. Но лик ее при этом,
пусть залитый закатным светом,
невольно делается злым.

Закономерно спросить, что же здесь обозначено как «былое»? Ответ, как представляется, может быть связан не только с метафизическими проблемами бытия, но и с лирическим сюжетом конкретного текста. «Точкой отсчета» этого сюжета в «Новых стансах...» становится первая же строка: «Во вторник начался сентябрь». Следовательно, то, что предшествовало завязке, но осталось за порогом текста, формируя его смысл

⁷ Заболоцкий Н. А. Столбцы и поэмы. Стихотворения. М., 1989. С. 171.

имплицитно, датировано **августом**. Прежде чем приступить к анализу стихотворения, посмотрим, как «августовская» тема присутствует в русской поэтической традиции. «До января 96-го в русской поэзии был только один “Август” — пастернаковский»⁸, — указывает П. Вайль, по несомненной случайности не вспомнив стихотворения очень многих: В. Брюсова, К. Бальмонта, И. Анненского, Вяч. Иванова, М. Цветаевой, Н. Заболоцкого, А. Галича... (Одно из последних изданий на эту тему — посвященная памяти Ильи Тюринана антология «Август», 2009.) «Судьбоносный страшный август», как пишет Вайль, стал прощанием с жизнью самого Бродского; его последнее стихотворение — «Август» — датировано январем 1996 года⁹. П. Вайль связывает его именно со стихотворением Пастернака. Напомним также, какую зловещую роль этому месяцу приписывала Ахматова, о чем вспоминают и мемуаристы, и сам Бродский в разговоре с С. Волковым. В 1957 г. Ахматова сформулировала свое отношение к этому месяцу:

Он и праведный и лукавый
И всех месяцев он страшней:
В каждом Августе, Боже правый,
Столько праздников и смертей.

Разрешенье вина и еля...
Спас, Успение... Звездный свод!..
Вниз уводит, как та аллея,
Где остаток зари алеет,
В беспредельный туман и лед
Вверх, как лестница, он ведет...¹⁰

⁸ Вайль П. Последнее стихотворение Иосифа Бродского // Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба: Итоги трех конференций. СПб., 1998. С. 6.

⁹ Там же.

¹⁰ Ахматова А. А. Собр. соч.: в 2 т. / сост. М. М. Кралин. М., 1996. Т. 2. С. 63.

Как видим, смысловой доминантой стихотворного «портрета» августа у Ахматовой является двойственность его сути: в августе два двенадцатых праздника церковного года — Преображение (по-народному Спас) и Успение Божией Матери; но в русской поэзии этот же месяц — время скорби и прощания, августовский мартиролог включает имена А. Блока, Н. Гумилева, М. Волошина, М. Цветаевой... В своей трактовке «августа» Бродский продолжает Ахматову, развивая мысль о его (августа) амбивалентности: «Новые стансы...» органично сочетают темы утраты и обретения. Тем самым, думается, Бродский близок и Пушкину, с максимальной полнотой воплотившему единство противоположных аспектов бытия¹¹.

«Когда-то, в середине 60-х, август у Бродского фигурировал — дважды — как месяц ласточек и крыш. Но затем приобрел вес и значение. Август попал — обернувшись женским именем, в заглавие единственной в русской литературе книги, все стихотворения которой посвящены одной женщине»¹². Нельзя сказать, что писавшие о «Новых стансах...» исследователи вообще не обратили внимания на фигурирующий в тексте календарь. Так, Евг. Келебай называет стихотворения книги «августейшими посланиями»¹³ (каламбур показателен, хотя неточен по смыслу). А. Желнов видит в «августе Бродского» как тему смерти, так и «имперский окрас»¹⁴. Обращаясь к ключевому стихотворению, Э. Безносков отмечает в нем «особую роль

¹¹ В одном из писем брату А. С. Пушкин пишет: «Августу мольбы мои несите! но Август смотрит сентябрем» (Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 10 т. М.; Л., 1949. Т. 10. С. 49), обыгрывая эту двойственность в ином ключе, о котором мы скажем позже.

¹² Вайль П. Последнее стихотворение Иосифа Бродского. С. 6.

¹³ Келебай Е. Поэт в доме ребенка (пролегомены к философии творчества Иосифа Бродского). М., 2000. С. 179.

¹⁴ Желнов А. О последнем стихотворении Иосифа Бродского // Знамя. 2004. № 9. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/znamia/2004/9/zhel17.html>

сентября»¹⁵, чем значительно расширяет поле интерпретации. Продолжим эти наблюдения, актуализируя «календарный» аспект прочтения книги.

«Осенняя» тема многих стихотворений в полном соответствии с мифопоэтической традицией соотносит психологическое состояние человека с увяданием, опустошением природы. Естественным образом рождается воспоминание о теплых летних днях («Он августовский вспомнил день, / как сметывал высокий стог...»); зимнее ненастье вызывает экстатическую апелляцию к минувшему:

«Вернись же, лето. Стог, вернись хоть стог.
Вернись же, лето, что ж ты прочь из мозга
летишь стремглав, вернись хоть ты, росток...»

Поэтические высказывания подобного рода корреспондируют с уже отмеченным мотивом улетевших птиц своей двойственной — буквальной и метафорической — семантикой, вследствие чего могут быть интерпретированы в интересующем нас ключе.

Итак, «во вторник начался сентябрь». Отмечены не только смена времен года, традиционно соотносимая, как и суточный цикл, с расцветом (молодостью, счастьем) и увяданием (болезнью, горем и т. д.), но и начало нового летоисчисления (с 1492 г. и до петровских реформ с сентября начинался годичный круг, что до сих пор сохраняется в церковном календаре).

Следовательно, в «обратной перспективе» август для лирического героя — месяц счастья, полноты бытия, создаваемой присутствием любимой женщины; естественным поэтическим адекватом такого августа может быть цветаевское стихотворение, написанное в жанре «определения». Оно не озаглавлено, но построено по тому типу внутритекстовых связей, который получил наименование «веерного»; число лучей такого «веера»

¹⁵ Безносков Э. «...Одна великолепная цитата» // Мир Иосифа Бродского: Путеводитель: сб. статей. СПб., 2003. С. 36.

равно числу повторяющихся текстовых элементов: «август» — это... «Автор как бы определяет понятие, раскрывая его содержание перечислением отличительных признаков»¹⁶.

Август — астры,
 Август — звезды,
 Август — грозди
 Винограда и рябины
 Ржавой — август!
 <...>
 Месяц поздних поцелуев,
 Поздних роз и молний поздних!
 Ливней звездных —
 Август! — Месяц
 Ливней звездных!¹⁷

Обнажая поэтическую семантику «имперского» имени, Цветаева в единое гармоническое целое сплетает земное и небесное: *astra* — та же «звезда»; человеческое и природное: «поздними» названы и поцелуи, и розы, и молнии. «Безглагольное» стихотворение передает динамику и полноту самоосуществления космического бытия, апогеем которого и становится август. «Это время созревания нив <...> жнитвы, действия серпом и перевозки сжатого хлеба»¹⁸, — пишет А. Н. Афанасьев. Однако это и последний, «поздний» летний месяц; такой смысловой аспект актуализирован в одном из «Августов» Ин. Анненского, недаром входящем в «Трилистник осенний».

Еще горят лучи под сводами дорог,
 Но там, между ветвей, все глуше и немее:

¹⁶ Корона В. В. Поэзия Анны Ахматовой: поэтика автовариаций. Екатеринбург, 1999. С. 33.

¹⁷ Цветаева М. И. Соч.: в 2 т. М., 1980. Т. 1. С. 98.

¹⁸ Афанасьев А. Н. Народные праздники // Афанасьев А. Н. Живая вода и вещее слово. М., 1988. С. 425.

Так улыбается бледнеющий игрок,
Ударов жребия считать уже не смея¹⁹.

«Август», где сквозь «роскошь цветников» «проступает тлень», переводит лето в осень, перебрасывает между ними мостик, и гипотетически может связывать стихотворения Цветаевой и Бродского.

Таким образом, не являясь прямым объектом изображения, «август» Бродского концентрирует в своей поэтической характеристике существенные для понимания текста смыслы. Поэт использует здесь фигуру умолчания, своеобразный минус-прием, «играя» (как Пушкин в процитированном письме) соотношением имени нарицательного (которое прежде было собственным — мужским) и имени женского, «августа» и «Августы». Посмотрим, как использовалось подобное переименование до Бродского.

Как известно, имя Август (*лат.* возвеличенный) было присвоено Гаю Октавию, внучатому племяннику Юлия Цезаря, в 27 г. до н. э., после победы при Акциуме и прекращения гражданских войн в Риме (заметим попутно, что битва состоялась 2 сентября 31 г., и с нее начался новый этап истории Рима); полное титулование принцепса звучало как «император Цезарь Август». Умер Август в 14 г. н. э., в месяце секстилии, в юлианском календаре названном в его честь августом (с 8 г. н. э.). Отсюда — поэтические коннотации месяца как «имперского» («И — месяц цезарей — мне август улыбнулся» в мандельштамовском «Камне»). «Вторичная семантизация» этого образа происходит, например, у В. Брюсова, прибегнувшего в одноименном стихотворении к олицетворению календарного отрезка времени:

Здравствуй, Август, венчан хмелем,
Смуглый юноша-сатир!
<...>

¹⁹ Анненский И. Ф. Стихотворения и трагедии. Л., 1990. С. 92.

Пей же с нами чашей целой
 Вечно жгучее вино!
 <...>
 Август милый! отрок смуглый!
 Как и мы, ты тоже пьян...²⁰

Как видим, торжество урожая на исходе лета воплощено здесь в образе, подобном Вакху/Дионису; названный Августом, он является лишь символом этого природного торжества и может быть соотнесен с римским императором только косвенно.

Н. Заболоцкий в нескольких стихотворениях выстраивает свою «архитектуру Осени». В «Ночном саде» картина осеннего листопада продолжена аллегорическим образом: «Железный Август в длинных сапогах / Стоял вдали с большой тарелкой дичи», — очевидно, открывая сезон охоты.

Встречаются и более сложные случаи поэтической интерпретации августа. В цикле Вяч. Иванова «Из “Римского дневника 1944 года”» представлены все месяцы, от «Января» до «Декабря». Стихотворение «Август» начинается предсказуемо:

В ночь звездопад; днем солнце парит.
 Предсмертным пылом пышет Лев.
 Спрячь голову: стрелой ударит
 Любовь небесная — иль гнев.

Неожиданной в этом контексте кажется вторая строфа, обращенная к А. Белому:

Был небу мил, кто дали мерил
 Кометным бегом — и сгорел;
 Кто «золотому блеску верил»,
 Поэт, — и пал от жарких стрел²¹.

²⁰ Брюсов В. Я. Избранное. М., 1984. С. 203.

²¹ Иванов В. И. Стихотворения и поэмы. Л., 1978. С. 315. (Б-ка поэта. Мал. сер.).

Речь идет о смерти, уподобленной сразу и падению Икара, и «огням падучим», характерным для августа, когда Земля проходит через метеорные потоки, — но почему смерть именно этого поэта (случившаяся 8 января 1934 г.)? Видимо, семантическое сближение с августом вызвано самим характером поэзии А. Белого, особенно сборника «Золото в лазури». Вряд ли дело ограничивается датой написания стихотворения — 2 августа.

Примеры многообразной интерпретации «августовской» темы можно умножать, однако обратим внимание на иное обстоятельство. Существует и женский вариант имени Август — Августа. В Риме императорской эпохи он был сакральным титулом жен императоров, начиная с вдовы Августа Ливии, и таким образом сохранял этимологическое значение слова («возвеличенная»). Можно полагать, что у Бродского оно так же значимо, как и выявленный нами временной, календарный аспект.

Сентябрь. Ночь. Все общество — свеча.
Но тень еще глядит из-за плеча
в мои листы и роется в корнях
оборванных. И призрак твой в сенях
шуршит и булькает водою,
и улыбается звездю
в распахнутых рывком дверях.

В исследовании В. Семенова *тень* интерпретируется в контексте магистральной темы «растворения в пейзаже»: «В финале стихотворения пишущий стихи герой представлен как органичная часть природы, лесного пейзажа (“Но тень еще глядит из-за плеча...”)²². Мы же полагаем, что это *тень* женщины, покинувшей героя, получая, следовательно, еще одно подтверждение нашей версии лирического сюжета. В поэтическом мире разыграна иная ситуация, чем в реальном био-

²² Семенов В. Иосиф Бродский в северной ссылке...

графическом времени: автор поместил счастливую встречу в август, подчиняя развитие событий не житейской, а своей художественной логике, в значительной мере основанной на мифопоэтических представлениях. Сделаем в этой связи еще одно допущение.

Лирический сюжет «Стансов» можно было бы обозначить пушкинской формулой: «Прошла любовь, явилась муза, / И прояснился темный ум». До строфы IX включительно лирический герой — еще не поэт; в X строфе появляются атрибуты поэтического труда: «Сентябрь. Ночь. Все общество — свеча», «листы» бумаги; путеводная звезда. «Ты»-Августа исчезла, превратившись в другое «ты» — музу: «Эвтерпа, ты?». Подобный вопрос уместен только в ситуации встречи, он обращен к увиденному, пусть мельком, объекту. Явление музы происходит в преображенном мире:

Эвтерпа, ты? Куда зашел я, а?
И что здесь подо мной: вода, трава,
отросток лиры вересковой,
изогнутый такой подковой,
что счастье чудится...

Найденная подкова, как известно, сулит счастье: лирический герой — Орфей, потерявший Евридику, — обретает лиру. По мифу, Орфей был сыном фракийского царя Загра и Каллиопы, музы эпической поэзии. Но обретенная героем Бродского лира столь могущественна, что не подвластна ни Каллиопе, ни Эвтерпе. Далее образ лиры-подковы естественно трансформируется в метафору собственного — неповторимого, *иного* — творчества:

...может быть,
как перейти на иноходь с галопа
так быстро и дыхания не сбить,
не ведаешь ни ты [Эвтерпа], ни Каллиопа.

Так вот. В стихотворении двенадцать частей (композиционная форма, нечасто встречающаяся у Бродского), и если условно соотнести это деление с годовым циклом, то первая часть обозначает сентябрь, а последняя — август — обретение «счастья» в поэтическом творчестве, преобразование мира, новое осуществление полноты бытия. Стансы, таким образом, замыкаются в кольцо.

Выскажем еще одно предположение, связанное с жанровой спецификой анализируемого текста. Форма стансов, итальянская по своему происхождению, была усвоена отечественной словесностью XVIII в. (Сумароков) и нашла воплощение в творчестве Пушкина, Вяземского, Лермонтова, поэтов Серебряного века. Особо значимы «Стансы» в поэтической биографии Мандельштама. Несмотря на недостаточную проясненность признаков жанра в теории литературы, можно полагать, что Бродский очень точно соблюдает сложившиеся правила, согласно которым каждая строфа выражает глубокую законченную мысль, а все стихотворение завершается итоговой идеей. Вспомним этимологию слова: *ит.* stanza — комната, помещение, **остановка** («станция»). Думается, что в обсуждаемом тексте **остановка** составляет важный смысловой аспект. Лирический герой, «захороненный живьем», находится тем не менее в движении, переданном глаголами «брожу», «бреду», «шаг свой не убыстрою», «подошвой по камням стучу» и так далее; этот семантический ряд завершается риторическим вопросом: «Куда зашел я, а?». Отмечая физическое перемещение человека в пространстве, автор таким образом метафоризирует его жизнь (судьбу), которая всегда, как известно, обладает линейной протяженностью и может поэтому описываться в терминах нарратива. Однако в данном случае семантика движения «перекрывается» своей противоположностью — остановкой, фиксирующей ситуацию углубления в себя, размышления, формирования нового кредо: «Вот я стою в распахнутом пальто, / и мир течет в глаза сквозь решето...». Согласимся с мнением В. А. Пронина, считающего, что «в стансах поэт активнее

постигает самого себя, а не адресата стансов»²³. Это сказано о Байроне, но верно и в отношении Бродского.

Среди русских поэтов, писавших стансы, ближе всех к Бродскому Баратынский. Очевидно, например, сходство «Новых стансов к Августе» и «Осени» Баратынского; достаточно вспомнить, как начинаются оба текста: «И вот сентябрь!» и «Во вторник начался сентябрь». Такая точка отсчета определяет общность и изображаемой календарной ситуации (у Баратынского так же «умолкли птиц живые голоса»), и метафизической проблематики. Человек Баратынского также «бесплодных дебрей созерцатель, / Один с тоской...». Но обратим внимание на его стансы «В глуши лесов счастлив один...» (1824). В процессе самоопределения герой размышляет о различии «земных судьбин», решая вопрос о том, как должно относиться к своему уделу, и приходит к выводу: «Всех благ возможных тот достиг, / Кто дух судьбы своей постиг». В первоначальном варианте этим размышлениям предшествовали еще 4 строфы (снятые в публикации 1827 г.), в которых *мудрец* находит назидательный пример того, как «ошибочные страсти / Вредят сердечной тишине»:

Достиг владычества земли
Счастливец ветренный Октавий;
Достиг, и что ж? — всемирный трон
Покинуть замышляет он²⁴.

(Заметим, что русский поэт приписывает принцепсу философические побуждения, тогда как в действительности обращение Августа к сенату с просьбой освободить его от делового бремени было проявлением политического лицемерия и расчета.)

²³ Пронин В. А. Стансы – завидное постоянство // Пронин В. А. Теория литературных жанров. [Электронный ресурс] Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/Pronin/05.php

²⁴ Баратынский Е. А. Полн. собр. стихотворений. Л., 1989. С. 352.

Тема бренности земных страстей варьируется в «Оде» 1826 г. («Ни горы золота и серебра...»). Свое счастье мы должны создать сами, «руководствуясь умом» и «всегда тая в себе самих / Прямой источник благ своих». В стансах сделанный выбор обеспечивает «самостоянье человека — залог величия его»:

Меня тягчил печалей груз,
Но не упал я перед роком,
Нашел отраду в песнях муз
И в равнодушии высоком,
И светом презренный удел
Облагодить я умел²⁵.

Есть несомненное сходство этого итога с решением, к которому приходит герой Бродского. Тем самым через антитезу героя и исторического «примера» у Баратынского *тень* Октавия-Августа возникает в подтексте «Новых стансов» Бродского, сюжет которых, как видим, угадывается в лаконичных формулах поэта-предшественника. Обращение к Баратынскому позволяет, таким образом, определить «августовский» архетип не только героини, но и (опосредованно) самого героя: мы получаем коррелирующую пару Август — Августа.

«Я просмотрел все эти стихи [адресованные М.Б. – Н. М.] и вдруг увидел, что они поразительным образом выстраиваются в некий сюжет, — говорит Бродский в беседе с С. Волковым. — И мне представляется, что в итоге “Новые стансы к Августе” можно читать, как отдельное произведение»²⁶. Сюжет, как утверждает автор далее, выстроен по принципу скорее прозаическому, чем поэтическому; действительно, события в их линейной последовательности легко восстанавливаются «за текстом», образуя художественное целое. Но главное, разумеется, не в событиях как таковых, оно «скрыто» за ними.

²⁵ Там же. С. 115.

²⁶ Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. С. 317.

В литературе о Бродском есть убедительные расшифровки смысла «Новых стансов к Августе». Например, Д. Л. Лакербай показывает преобразование романтической парадигмы, ее переструктурирование в результате того, что «существование поэта оказывается несуществованием человека, смертью заживо»²⁷. Л. Панн определяет подводный сюжет книги как «формирование *альтранативы*», нового «децентрированного» любовью мировидения²⁸. Представляется, что описанная нами «августовская» составляющая может позволить взглянуть на этот сюжет и с иной точки зрения.

²⁷ Лакербай Д. Л. Ранний Бродский: поэтика и судьба. Иваново, 2000. С. 105.

²⁸ Панн Л. Альтранатива Иосифа Бродского // Иосиф Бродский и мир: метафизика, античность, современность. СПб., 2000. С. 61.

«Уехать, что ли, в Испанию...»

(«испанская» тема в творческом сознании
Иосифа Бродского)

И. Бродскому, как и Пушкину, свойственна была поистине «всемирная отзывчивость»; однако, в отличие от нашего первого поэта, в его творческом сознании Испания занимает мало-заметное, если не сказать маргинальное, положение. Пушкин, как известно, за границей не бывал, Бродский же объездил полмира: Италия, Англия, Швеция, Мексика, Голландия, Германия, Швейцария, Польша... Все это многократно отразилось в его творчестве («писатель — одинокий путешественник», по его собственному выражению), преобразившись из трагедий в разноплановые — философские, историософские, биографические — эссе, а также в стихотворения разных жанров. Испанию он посетил лишь однажды, в январе 1993 года, — по приглашению Барселонского университета выступил с лекцией и чтением стихов (текст лекции о русской поэзии, записанный А. Латышевой, был опубликован позднее в берлинском журнале «Зеркало загадок»).

Используя тот же «количественный» критерий, легко заметить, что в обширном круге литературных, философских, музыкальных, живописных предпочтений Бродского Испании тоже принадлежит скромное место. Разумеется, Сервантес; из философов — Ортега-и-Гасет¹. «Я ничего не знаю о поэзии на испанском языке, — признается Бродский в интервью Еве Берч и Дэвиду Чину, однако тут же добавляет: — Кроме Хор-

¹ Лосев Л. В. Иосиф Бродский: Опыт литературной биографии. М.: Мол. гвардия, 2006. С. 203.

хе Манрике, Гонгоры, Св. Иоанна с Креста и Мачадо. По сравнению с Мачадо Лорка и другие кажутся тусклыми»². В этой же беседе Бродский называет Хорхе Манрике «величайшим испанским поэтом, я думаю, всех времен»³. Правда, в «Диалогах» с С. Волковым Бродский, противореча себе, утверждает, что «лучший испанский поэт — Антонио Мачадо, а не Лорка»⁴ (и, таким образом, не Хосе Манрике). И Мачадо, и Лорку исследователи упоминают в числе тех, кто повлиял на Бродского в период его «интенсивного ученичества». Например, о поэме «Холмы» (1962) Л. Лосев пишет: «Сюжет стихотворения позволяет предположить источник его ритмической структуры — испанские “романсеро” в русских переводах (Мачадо, Лорка)»⁵.

Еще более значимо то, что в «Мексиканском дивертисменте» Бродский, по собственному признанию, «пытался использовать традиционные испанские метры». «Первая часть, о Максимилиане, начинается как мадригал. Вторая, “1867” — где о Хуаресе, — сделана в размере чокло, то есть аргентинского танго. “Мерида”, третья часть, написана размером, который в пятнадцатом веке использовал <...> Хорхе Манрике. Это имитация его элегии на смерть отца. И “Романсеро” — традиционная испанская вещь, эти тетраметры. Есть приближение к современным стихам в главе “К Евгению”. <...> В конце концов, это называется дивертисмент. Он должен иметь дело с манерами, со стилями, которые там используются. Если можно так выразиться, это дань культуре, о которой идет речь»⁶.

Имеет смысл вспомнить, что Уистен Хью Оден — поэт, к которому Бродский питал особую любовь и которого считал

² Бродский И. А. Большая книга интервью. М.: Захаров, 2000. С. 70.

³ Там же. С. 60.

⁴ Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. М., 1998. С. 170.

⁵ Лосев Л. В. Иосиф Бродский: Опыт литературной биографии. С. 190.

⁶ Бродский И. А. Большая книга интервью. С. 60–61.

величайшим умом XX века, — во время гражданской войны в Испании служил в санитарном батальоне республиканской армии и посвятил этой стране одно из лучших своих стихотворений — «Spain» (1937), что, несомненно, могло вызвать отклик у Бродского.

Обратимся, наконец, к собственному творчеству Бродского в поисках заявленной нами «испанской» темы. Формально она начинается очень рано — в 1959 году: это «Стихи об испанце Мигуэле Сервете, еретике, сожженном кальвинистами» и «Определение поэзии» («Существует своего рода легенда...»), посвященное памяти Федерико Гарсия Лорки. В поэме «Зофья» ключевая тема одиночества лирического персонажа выразительно обозначена не только по-английски, но и по-испански: «Не чувствуя ни времени, ни дат, / всеобщим Solitude и Soledad...». Затем следует очень большой перерыв — длиной почти в творческую жизнь. В 1992 году написано послание «Михаилу Барышникову», строчку из которого мы выбрали в качестве заголовка настоящей работы, и чуть позже — «Испанская танцовщица». Вот, пожалуй, и все, если не считать появления темы Испании в эссе «Коллекционный экземпляр» (1991), где в связи с судьбами знаменитых теперь разведчиков вновь вспоминается гражданская война 1936–1939 гг.

Таким образом, предлагаемая нами тема — Бродский и Испания — может, на первый взгляд, показаться довольно странной. Мы убеждены, однако, что в творчестве столь значительного поэта, каким был Бродский, фактор частотности той или иной темы, мотива, образа, взятый сам по себе, не определяет их смыслового содержания и степени важности соответствующих текстов для поэтической системы в целом. «Испанская танцовщица», уже неоднократно проанализированная, и стихотворение «Михаилу Барышникову», до сих пор, насколько нам известно, подробно не рассматривавшееся, принадлежат к числу шедевров Бродского, и их интерпретация в заявленном нами аспекте может послужить более глубокому пониманию мироотношения и поэтики автора.

Юношеские «Стихи об испанце Мигуэле Сервете» Бродский не включил в свой первый «настоящий» сборник «Остановка в пустыне» по причине их очевидной незрелости; понятно, что и внимания исследователей они не вызывают. Д. Горбатов считает даже, что этот текст «заслуживает хлесткой критики», — и задачу эту осуществил, подчеркнув грубые фактические ошибки, допущенные автором, и указав, насколько лучше в этом же девятнадцатилетнем возрасте писал Пушкин⁷. Действительно, испанский теолог, естествоиспытатель и врач Мигель (не «Мигуэль»!) Сервет был сожжен по приговору женеvской консистории 27 октября 1553 года (а не 1653, как у Бродского). Однако, не принимая разоблачительный пафос заметок Горбатова, трудно согласиться и с поверхностным выводом о том, что «стихи Бродского о Сервете — не столько художественная, сколько гражданская поэзия»⁸.

Одна из немногих попыток серьезного прочтения этого текста (вкуже с «Определением поэзии») — в книге Д. Лакербая «Ранний Бродский: поэтика и судьба», автор которой стремится рассмотреть ранние опыты в контексте будущей концептуальной системы поэта. «Пересечение тем креста и расстрела Лорки — метафора Голгофы как неизбежности на пути Человека и Поэта. <...> В отличие от Сервета, сгоревшего “между полюсами века” (ненавистью и невежеством), но так и не обратившего “свой взор к небу” <...> Лорке, поэту, эта обращенность дана изначально. Остальное в Сервете — образец для Бродского, который подчеркивает таким примером необходимость духовной вертикали»⁹. Л. Лосев справедливо замечает, что, в отличие от многих молодых стихотворцев, Бродский не «за-

⁷ Горбатов Д. Джозеф Бродский и Мигуэль Сервет // Лебедь: независимый альманах. 2005. 4 дек. № 454. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.lebed.com/2005/art4403.htm>

⁸ Там же.

⁹ Лакербай Д. Л. Ранний Бродский: поэтика и судьба / Ивановский гос. ун-т. Иваново, 2000. С. 23.

стрял» на «абстрактно-романтическом» этапе; более того, «уже лет в девятнадцать он начал догадываться, что стихи делаются не из эгоманиакальных мечтаний, а из жизни как она есть. Когда его стали таскать в КГБ, он уже знал, как следует вести себя на допросах»¹⁰, — далее Лосев цитирует фрагмент из «Определения поэзии». К этому можно добавить, что именно в стихах о Сервете впервые возникает столь значимый далее для поэта образ «маятника». Так ранние «абстрактно-романтические» стихи становятся фундаментом, на котором вырастает метафизическая поэтика Бродского.

Образцом такой поэтики является «Испанская танцовщица», эпиграфом к которой могли бы быть знаменитые строки Лорки:

Танцуй перед народом
с собой наедине.
Ведь танец идет по водам
и не горит в огне.

(Пер. А. Гелескула)

«Танцовщице» в критике повезло несравнимо больше, чем «Сервету». Назовем прежде всего прекрасные работы Лили Панн «Альтранатива Иосифа Бродского»¹¹ и «Побег из тела в пейзаж без рамы: “Испанская танцовщица” Рильке и Бродского»¹², где сравниваются образы «раскаленной красоты» — танцовщицы фламенко и стихии самого танца у двух поэтов, а стихотворение Бродского прочитывается в контексте идей, сформулированных в его эссе «Altra ego». Как известно, метафизика любви и смысл поэтического творчества иллю-

¹⁰ Лосев Л. В. Иосиф Бродский: Опыт литературной биографии. С. 61.

¹¹ Панн Л. Альтранатива Иосифа Бродского // Иосиф Бродский и мир: метафизика, античность, современность. СПб., 2000. С. 54–64.

¹² Панн Л. Побег из тела в пейзаж без рамы: «Испанская танцовщица» Рильке и Бродского // Новая Юность. 2001. № 3. [Электронный ресурс] Режим доступа: http://magazines.russ.ru/nov_yun/2001/3/pann.html

стрируются здесь метафорой танца: «...любовь есть отношение к реальности — обычно кого-то конечного к чему-то бесконечному». «Другими словами, любовь — дело метафизическое, чьей целью является либо становление, либо освобождение души, отделение ее от плевел существования. Что есть и всегда было сутью лирической поэзии». И далее: «Часто поэтическая деятельность, если поэт живет достаточно долго, выглядит жанровыми вариациями на одну тему, что помогает нам отличить танцора от танца — в данном случае любовное стихотворение от любви как таковой»¹³.

Л. Панн также обращает внимание на связь этого стихотворения с другим текстом Бродского — «Горением», написанным в 1981 году с посвящением М.Б. Как пишет о «Горении» И. Шайтанов, «Бродский щедро нанизывает ассоциации, под сказанные образом, вынесенным в название стихотворения, пока пляска огня в камине полностью не замещается танцующей фигурой, яркой, безудержной, разрушительной»¹⁴:

Пылай, польхай, грехи,
захлебывайся собой.
Как менада, пляши
с закушенной губой.

Вой, трепещи, тряси
вволю плечом худым... (III, 214)

Чаще всего в критической полемике внимание сосредоточено на вызывающем контрасте языческой и христианской символики с пародированием последней (пародия *sacra*); нам же

¹³ Сочинения Иосифа Бродского: в 7 т. СПб.: Пушкинский фонд, 2001. Т. 4. С. 75, 73. Далее все цитаты даются по этому изданию с указанием в скобках тома и страницы.

¹⁴ Шайтанов И. Уравнение с двумя неизвестными (Поэты-метафизики Джон Донн и Иосиф Бродский) // Вопросы литературы. 1998. № 6. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/voplit/1998/6/sh.html>

в данном случае важно отметить несомненную близость с «Испанской танцовщицей» в создании образа страстного танца (как и там, неназванного фламенко) — одной из важных констант поэтики Бродского, безусловно, смыслообразующей в контексте нашей темы.

Мы полагаем, что образ Испании в сознании поэта создается в синтезе двух основных составляющих — фламенко и корриды, какой бы банальностью это ни выглядело на первый взгляд. Используя подобный минимум изобразительных возможностей, Бродский создает стихотворение, впечатляющее своей метафизической глубиной. Мы имеем в виду послание, озаглавленное «Михаилу Барышникову» (в его датировке есть разночтения — 1992 или 1993 г.; мы вслед за Л. Лосевым ориентируемся на первую дату), созданное позже «Горения», но, видимо, до поездки в Барселону и «Испанской танцовщицы».

Уехать, что ли, в Испанию, где испанцы
увлекаются боксом и любят танцы,
когда они ставят ногу, как розу в вазу,
а когда убивают быка, то сразу (IV, 120–121).

Сравним с «Испанской танцовщицей»:

И черный тувель
на гладь паркета
ступает; это
как ветер в профиль (IV, 152).

(Далее в описании фламенко увидено еще и «стремление розы / вернуться в стебель». Близость двух текстов не исчерпывается указанными деталями, но вернемся к этому позже.) Нам представляется, что акцентирование особенностей постановки ноги в танце (с поразительной точностью сравнения «ставят ногу, как розу в вазу», то есть по вертикали, сверху вниз и слегка наискосок), очевидно, существенное для Бродского, позволяет поэту имплицитно сблизить танец и корриду, что и проявлено в первом из названных стихотворений. Во фламенко, как из-

вестно, ритм отбивается каблуками, причем в современном исполнении это характеризует не только мужской, но и женский танец. «Сначала постановка корпуса, затем изучение положений рук и ног, тщательная отработка движения кистей рук. Затем важный этап работы — постановка удара стопы и каблука, так называемого сапатеадо (настоящий танцор фламенко каблуком может извлекать пять разных звуков)»¹⁵. Движения матадора во время корриды также требуют особой постановки ноги в те или иные моменты действия, которое в целом очень артистично: «Тореро в бою демонстрирует красивое искусство, подобное балету (словарь Королевской Академии наук Испании определяет тавромахию как искусство)»¹⁶.

Здесь уместно вспомнить, что стихотворение адресовано великому танцовщику и одному из близких друзей Бродского — Михаилу Барышникову. В один из дней рождения Барышникова, 27 января 1993 года, примерно тогда же, когда создавалось и выбранное нами стихотворение, поэт на подаренной другу книге написал полушутливое поздравление, в котором были строчки «пускай рукой я не умею, / чего ты делаешь ногой»¹⁷. Многозначительное высказывание на «балетную» тему содержится в книге С. Волкова «Диалоги с Иосифом Бродским». Признаваясь, что балет его «никогда особенно не интересовал», Бродский в Барышникове улавливает близкую творческую личность: «...надо сказать, когда я вижу на сцене Барышникова, то это ощущение совершенно потрясающее. Я даже думаю, что это вообще уже даже и не балет — то, чем он занимается. <...> На мой взгляд, это чистая метафизика тела»¹⁸.

¹⁵ Чернэ О. Фламенко. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.olegcherne.ru/statyi/88-flamenco/>

¹⁶ Коррида: материал из Википедии — свободной энциклопедии. Режим доступа: <http://ru.wikipedia.org/wiki/%CA%EE%F0%F0%E8%E4%E0>

¹⁷ Штерн Л. Бродский: Ося, Иосиф, Joseph. М., 2001. С. 146.

¹⁸ Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. С. 296.

Итак, ключевое слово «метафизика» в данном случае объединяет те формы творческого самовыражения, которые «перерастают» формальные границы своего жанра, будь то танец или поэзия. Безусловно, фламенко и коррида в изображении Бродского значимы не столько своей визуальной, фигуративной выразительностью, несмотря на выверенность жестовых деталей, сколько своими «метафизическими» смыслами, как и создаваемый ими образ «Испании». Подобно тому, как фламенко в поэзии и прозе Бродского становится «моделью» соотношения любви, возлюбленной и Музы, образ корриды моделирует проблематику жизни, боли и смерти. Если отвлечься от суггестивного сближения корриды с танцем, которое мы описали выше, единственная строка о корриде метонимически выражает мысль всего стихотворения: «когда убивают быка, то сразу».

А. Клява, автор одной из немногих работ, где анализируется это стихотворение, считает, что в нем «...скрывается одна очень важная фактическая ошибка»: «...смерть быка на арене — это медленная и мучительная смерть. Какое уж там “сразу”!»¹⁹. Существует, как известно, и другое мнение: «Убийство всегда реализуется лицом к животному и целью является ввести шпагу в отверстие между передними ребрами, чтоб попасть в сердце и вызвать как можно более быструю смерть»²⁰. Мы ссылаемся на общедоступный источник и не входим сейчас в обсуждение вопроса о гуманности или же антигуманности корриды, поскольку наш объект — не сама коррида, а ее словесный образ, своего рода экфрасис. Его можно условно обозначить как особую разновидность имагинативного экфрасиса: перед нами — не описание *воображаемой* картины или другого арт-объекта, а выразительная деталь, характеризующая реальный объект

¹⁹ Клява А. Иосиф Бродский — некоторые размышления к годовщине смерти. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://aklyon.livejournal.com/185238.html>

²⁰ Коррида: материал из Википедии...

и призванная целенаправленно активизировать *воображение читателя* с тем, чтобы воссоздать картину в ее целостности; при этом, заметим, эстетически значимы не только возникающий в воображении визуальный образ корриды, но и вокализм нескольких ударных А. Волею автора в этом образе проявляются особые смысловые аспекты. Впрочем, и А. Клява в той же работе проницательно заметил: «Тут дело не в быке».

Поэзия Бродского 90-х годов — неотступное размышление о близости конца, неизбежности ухода из мира, формирующее совершенно особую концепцию и мира, и человека, стоящего «бездны на краю». При этом мысль о смерти становится доминантой его поэтического мира уже в ранних стихах. В данном случае мы обратимся к «Песне невинности, она же — опыта», написанной в 1972 году и вместе с интересующим нас стихотворением «Михаилу Барышникову составляющей так называемую «двойчатку»; на это обстоятельство указал (без развернутого анализа) в своей книге А. Ранчин²¹. Стихотворению предпосланы эпитафии из У. Блейка, но и без этого очевидно, что Бродский создает свой текст как вариацию знаменитого цикла английского поэта. «Песни неведения и познания», «вершинное творение Блейка как лирика»²², разделены на две части, «показывающие два противоположных состояния человеческой души»²³, при этом первая часть включает в себя 19 стихотворений, а вторая — 27, и эта диспропорция сама по себе уже свидетельствует о соотношении детской невинности и взрослого опыта в жизни человека. Бродский «сворачивает» эту мысль, концентрируя ее в одном, но тоже двухчастном тексте, причем эти части одинаковы по объему. Создается строго симметричная, зеркальная композиция, в которой эпитафией

²¹ Ранчин А. М. «На пиру Мнемозины»: Интертексты Бродского. М.: Новое литературное обозрение, 2001. С. 21.

²² Зверев А. Жизнь и поэзия Блейка // Блейк В. Стихи / пер. с англ. М.: Худож. лит., 1978. С. 5–32.

²³ Там же. С. 63.

к первой части поставлены строчки «On a cloud I saw a child, / and he laughing said to me...» («Дитя на облачке узрел я, / оно мне молвило, смеясь...»), а к части второй — призыв «Hear the voice of the Bard!» («Слушайте глас певца!»). Однако итоговый смысл текста и здесь не менее ясен, чем у Блейка, поскольку автор по определению находится в позиции «певца».

Почему все так вышло? И будет ложью
на характер свалить или Волю Божью.
Разве должно было быть иначе?

Мы платили за всех, и не нужно сдачи (III, 33).

В послании Барышникову заметно прежде всего ритмическое дублирование «Песни...»; сравним:

Раньше мы поливали газон из лейки.
В комара попадали из трехлинейки.
Жука сажали, как турка, на кол.
И жук не жужжал, комар не плакал.

Перед нами тот же дольник с парной женской рифмой (AABB), единственное различие — в графическом оформлении четвертой строки. Но «двойчатка» также и семантическая, поскольку в обоих текстах обсуждается одна проблематика.

Итак, первая строфа — взгляд в прошлое, воссоздающий детски-невинное состояние души. Вместе с тем начинает выстраиваться временная оппозиция, соответствующая поэтике контрастов, что вновь напоминает «Испанскую танцовщицу» с ее антитезами вечернего покоя и экстатической пляски, тишины и ударов бубна, Рая и бездны. «Раньше» имели место такие ныне исчезнувшие из обихода предметы, как «трехлинейка» (пусть и упомянутая в метафорическом смысле) — так в просторечии называлась винтовка, созданная конструктором С. И. Мосиным в 1891 году и использовавшаяся вплоть до конца Великой Отечественной войны. «Лейка» как средство полива газонов также ушла в прошлое, но осталась в детском,

игрушечном варианте. Хвастливая гипербола «в комара падали из трехлинейки» свидетельствует о присущей ребенку зоркости, позднее утраченной, — лирический герой Бродского в других текстах упоминает о своей близорукости. Так хронологическая оппозиция включает в себя противопоставления «раньше/теперь» и «детство/зрелость». Детское любопытство и детская же неосознаваемая жестокость, проявленные в расправе с жуком, свидетельствуют о невинности мучителя, не подозревающего о страдании жертвы: «жук не жужжал, комар не плакал» (отметим и глагол «плакал», характерный в подобных случаях именно для детского восприятия, — вообще-то комару свойственно пищать).

Вторая строфа воссоздает состояние «теперь», становясь, таким образом, аналогом «песни опыта»:

Теперь поливают нас, и все реже — ливень.
Кто хочет сует нам в ребро свой бивень.

В глаголе «поливают» очевиден сдвиг от прямого значения к переносному (поливать грязью, сокращенно просто «поливать» = бранить, незаслуженно оскорблять). В следующей строке происходит мена категорий активности/пассивности: «мы» из субъекта действия превратились в его объект, в данном случае — стали жертвой, и поскольку речь идет уже не о детских шалостях, то это уподобление — не жуку, а матадору, рискующему получить рану от удара быка (бивень здесь = рог). Человек Бродского часто отождествляется с представителями фауны (рыбой, птицей, собакой) — здесь это происходит не с говорящим, а с теми, кто его («нас») окружает как конкретные недоброжелатели или враждебная среда вообще. В то же время в результате смысловой инверсии и лирический герой (тот, кто говорит с другом, объединяясь с ним в общее «мы») оказывается в положении быка на арене, поскольку «бивень» замещает шпагу тореро (вспомним описание третьей терции корриды!). По Бродскому, «человек есть испытатель боли» (II, 362).

Как всегда, поэт возводит ситуацию в метафизический план, к онтологическому статусу бытия:

Видно, время бежит, но не в часах, а прямо.
И впереди, говорят, не гора, а яма.
И рассказывают, кто приезжал оттуда,
что погода там лучше, когда нам худо.

К этим оппозициям (круг/прямая, верх/низ, настоящее/будущее) далее добавляется еще одна — статика/динамика: возникает образ музея, идея которого — консервация прошлого — основана на отсутствии всякого движения: «Отчего не назвать музеем / то, на что мы теперь глазеем?». Первая реакция на эту мысль — порыв к идеалу: «Уехать, что ли, в Испанию...». Как антитеза тому, что названо «музеем», эстетизированная «Испания» — живая жизнь, воплощенное движение (бокс, танцы, коррида), насыщенное эмоциями, — «увлекаются», «любят», испытывают сострадание к жертве («когда убивают быка, то сразу»). Эстетика, как видим, гармонично сочетается с этикой. *Бег* времени, приводящий мир в *неподвижное* состояние, над «Испанией» не властен; недаром в ее словесном портрете использованы глаголы несовершенного вида («увлекаются», «любят» и т. д.), свидетельствующие о длящемся настоящем времени, которое *semper idem* (всегда одно и то же) и в котором жива традиция. (В следующей же строфе, характеризующей мир за пределами «Испании», появляются глаголы совершенного вида и прошедшего времени: «замер», «окаменели».) В отличие от «Песни невинности...», две части которой зеркально симметричны, в послании Барышникову есть смысловой и композиционный центр, равно противостоящий состояниям детской невинности и взрослого опыта или же «снимающий» эти противоположности в идеальном синтезе.

Это утопическое пространство, однако, недостижимо. Причин здесь, по меньшей мере, две. Во-первых, нет «технической» возможности попасть в «Испанию»: «говорят, что пропеллер

замер». Вторая, более важная, причина — в том, что сам человек необратимо меняется со временем: тело тяжелеет, превращаясь в камень, мрамор, становясь неподвижным. Собственно говоря, причина одна — остановка жизни как таковой, ее обездвиживание.

«Дыхание небытия, могильный холод обезличивает человека, превращает его в неодушевленную вещь, уподобляет статуе»²⁴. Подобная концепция свойственна поэзии Бродского, что описано разными исследователями; примеры же столь многочисленны, что нет смысла их здесь приводить. Подчеркнем в анализируемом стихотворении иную деталь:

столько раз отталкивались от панели
каблуком, что в итоге окаменели.

«Каблук» возвращает нас к прослеженному выше мотиву танца и подобным танцу движениям матадора; кроме того, значима переключка со стихотворением «Как давно я топчу, видно по каблуку» (1987). В вещной детали обнаруживается свойство, присущее не исключительно танцовщице-байлаоре и матадору, но всякому человеку, человеку вообще. Речь идет, таким образом, не только о «нас» в значении «я и ты», но и о «нас» всех (экстраполяция, опять-таки чрезвычайно характерная для Бродского). Отсюда — вывод: решение «остаться», отказавшись от «танца» жизни, «лечь, постелив на сене»: как обычно, человек Бродского выбирает стоическую позицию. «В своей вовлеченности во время, дематериализующее пространство, убегающее из него в никуда, лирическое “я” не имеет никакой иной экзистенциальной опоры, кроме неплотского самосохранения — дисциплинированного презрения к любым напастям. Как свод жизненных правил поэзия Бродского пол-

²⁴ Разумовская А. Статуя в художественном мире Иосифа Бродского // Иосиф Бродский и мир: метафизика, античность, современность. С. 231.

ностью отвечает моральным наставлениям стойков», — пишет И. П. Смирнов в работе, специально посвященной этой проблеме²⁵. Итак, «Испания» — утопия, поскольку бытие, свободное от времени, невозможно.

Финальная часть стихотворения вводит в него новые образные мотивы. При отсутствии комментариев мы вступаем в область предположений о фактической основе изображаемого. Все же такие детали, как «сено» и «теплый бассейн», наводят на мысль о загородном пространстве, где не «сходят с ума машины для подражания» жуку (автомобили?). В этом пространстве комфортно даже тому, кто утратил способность передвижения. Л. Штерн в книге воспоминаний о Бродском подробно рассказывает о расположенном в штате Коннектикут поместье близких друзей Бродского и Барышникова Алекса и Татьяны Либерман. Она пишет, в частности, что рядом с домом, где и Бродский, и Барышников были частыми и желанными гостями, был расположен «бассейн с подогретой соленой водой, именуемый Татьяной на итальянский манер — “писиной”»²⁶. Вполне возможно, что именно его имеет в виду Бродский, с теплотой вспоминая отсутствующего друга:

чтобы плававший при свечах в теплом, как суп, бассейне,
чью каплю еще хранит ресница,
знал, где найти нас, решив присниться.

Еще одна биографическая деталь может просвечивать в той небесной (в прямом смысле!) образности, которая формируется в финальной части стихотворения: «пропеллер замер», «видимо, низкая облачность может вправду смутить пилота». Аналогичным образом завершается стихотворение «Назидаание» (1987):

²⁵ Смирнов И. П. По ту сторону себя: стоицизм в лирике Бродского // Звезда. 2010. № 8. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2010/8/sm15.html>

²⁶ Штерн Л. Бродский: Ося, Иосиф, Joseph. С. 186.

Когда ты стоишь один на пустом плоскогорьи, под
бездонным куполом Азии, в чьей синеве пилот
или ангел разводит изредка свой крахмал... (IV, 15).

«Детскую мечту стать летчиком Бродский попытался осуществить в Америке, но после первых уроков в летной школе выяснилось, что его вестибулярный аппарат не приспособлен к управлению самолетом. От этой типичной для ребенка со-роковых годов мечты остались интерес к моторной авиации и теплые воспоминания о книгах писателя-летчика Антуана де Сент-Экзюпери»²⁷. Очевидно, однако, что в стихотворении «Михаилу Барышникову» самолет — не средство реального перемещения в идеальную страну Испанию, и сетования на замерший пропеллер и низкую облачность — «объективный коррелят» (по Т. С. Элиоту) безнадежности status quo.

Мы упоминали выше о присущем поэтике Бродского принципе «маятника», который обычно не позволяет его поэтической мысли абсолютизировать ни один из полюсов той амплитуды мировоззренческих позиций или философских суждений, между которыми он «раскачивается». Так происходит и в данном случае. В старости («столько лет отталкивались от панели...») тело превращается в камень, становится «тяжелей, чем мрамор». То, что мы «в итоге окаменели», означает еще и утрату способности чувствовать, проявлять эмоции (ср. выражения «окаменеть от горя», «окаменеть от испуга» и т. п.).

Но, как часто у Бродского, всеразрушающей силе Времени противостоит многое, что человек «хранит». Так, ресница лирического субъекта еще хранит каплю из того бассейна, где и он плавал вместе с другом. Друг может оказаться рядом, «решив присниться». Эта мысль возвращает нас к упомянутому выше стихотворению «Как давно я топчу, видно по каблуку...», опровергая высказанное в нем утверждение, что «уже ничего не снится, чтоб меньше быть, / реже сбываться...». Последняя

²⁷ Лосев Л.В. Иосиф Бродский: Опыт литературной биографии. С. 24.

строфа текста, объединяющая прямые и тропеические значения, обращает нас к небу:

Видимо, низкая облачность может вправду смутить пилота:
как будто там кто-то стирает что-то,
не уступающее по силе
света тому, что в душе носили.

«То, что в душе носили» — свет и тепло любви и дружбы — быть может, сильнее времени и смерти, ибо смертный человек исчезнет, но небо над нами — останется. Здесь, как и в «Назидании», в функции «объективного коррелята» выступают образы, связанные со стиркой; возможно, в частности, что это детские воспоминания о том, как когда-то приводили белье в идеальное состояние, подсинивая его и разводя в воде крахмал.

В связи с «испанской» темой в заключительной части стихотворения улавливается еще один подтекст строки о пилоте и низкой облачности, который может быть задан известным паролем-позывным «Над всей Испанией безоблачное небо». Это — «вошедшая в историю Европы кодовая фраза, переданная 18 июля 1936 г. радиостанцией г. Сеута (в те годы испанское Марокко) и послужившая сигналом к началу государственного переворота в Испании. Возглавил заговор против законного республиканского правительства генерал испанской армии Франсиско Франко. 23 июля 1936 г. в г. Бургосе он сформировал правительство из своих приверженцев, и это стало фактическим началом гражданской войны в Испании»²⁸. У Бродского речь не идет, конечно, о политических симпатиях или антипатиях. Фраза «Видимо, низкая облачность может вправду смутить пилота», опровергая знаменитое заявление о «безоблачном небе», вновь запускает механизм «маятника».

²⁸ См. в «Словаре крылатых слов и выражений» (Энциклопедии & словари. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://enc-dic.com/winged/Nad-vse-ispanie-bezoblachnoe-nebo-697.html>).

Утопическая «Испания» благодаря этой аллюзии на реальные исторические события в значительной мере теряет свой идеальный ореол. Но, с другой стороны, облака в текстах Бродского связаны именно с идеальным началом белизны, чистоты, вечной изменчивости, как в одноименном стихотворении: «Лучше вас в мире этом / я не видел пока». Е. Петрушанская цитирует частное письмо В. Полухиной, которая свидетельствует, что «на облаках ИБ был помешан»²⁹. Так что «маятник», качнувшись в противоположную сторону, возвращает нас к образу света — интимно-душевного и всеобщего, небесного одновременно.

²⁹ Петрушанская Е. М. Музыкальный мир Иосифа Бродского. 2-е изд., испр. и доп. СПб., 2007. С. 166.

*Феномен
«последнего стихотворения»
в поэзии И. Бродского*

И. «Футуролог смерти»¹

*Пусть же и нам дарованы будут
еще одна ясная холодная осень
и знание, как уходить со сцены.*

У. Уодсворт «Фотография Блума»
(*посвящено И.Б.*)

Исходным для последней прижизненной публикации Ю. М. Лотмана — статьи «Смерть как проблема сюжета» является убеждение, что перевод фундаментальной для самосознания личности необходимости принять конечность собственного бытия в эстетическую плоскость позволяет «снять» остроту травмирующей экзистенциальной ситуации: «Литературное произведение, вводя в сюжетный план тему смерти, фактически должно при этом подвергнуть ее отрицанию». Например, «возможные» (неосуществившиеся) сценарии жизни Ленского, которые Пушкин выстраивает вслед за описанием гибельной дуэли, «меняют для читателя кардинальным образом переживания самой сути сюжета». Кроме того, изображение смерти на сцене относительно, тогда как в жизни она абсолютна².

¹ Выражение Д. Шраера-Петрова.

² Лотман Ю. М. Смерть как проблема сюжета // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994. С. 423.

Творчество И. Бродского, с нашей точки зрения, представляет уникальную (если не учитывать специфику религиозного дискурса) художественную систему, в которой отмеченная Лотманом закономерность отсутствует. Речь не идет, конечно, об «отмене» условной природы искусства, его нетождественности жизни. Мы имеем в виду, что именно сосредоточенность на феномене смерти и смертности определяет магистральную стратегию поэта. Еще в 1989 году, опередив многих исследователей, это пронизательно отметила О. Седакова: «...самое освобождающее начало у Бродского — это переживание смерти <...> Я не думаю, что сознание смертности — это пессимизм. Это необходимая предпосылка мужества (“courage to be”, Paul Tillich). Без этого оптимизм иллюзорен и рано или поздно рухнет или превратится в невроз. Люди, которые находят взгляд Бродского на мир “ужасным”, просто боятся смотреть в лицо вещам»³.

Для Бродского же, особенно «позднего», прямой взгляд — основа «самостоянья». Ведь по дороге в «Царство Теней», справедливо замечено в стихотворении «Театральное», «запрети / думать себе об этом, держи себя взаперти — / движешься в ту же сторону»⁴. Поэтому позиция, сформулированная, например, в «Портрете трагедии» (1991), — это бесстрашие как в стремлении постичь природу внеличной роковой силы («Рассмотрим подробно твои детали»), так и в стоическом ощущении своей внутренней свободы («Давай, как сказал Мичурину фрукт, уродуй») (IV, 104, 106).

Известны биографические обстоятельства, в очень значительной степени определившие мироощущение поэта. «13 декабря 1976 года Бродский перенес обширный инфаркт. Ему

³ Седакова О. А. Редкая независимость // Полухина В. П. Бродский глазами современников. СПб., 1997. С. 222–223.

⁴ Сочинения Иосифа Бродского: в 7 т. СПб.: Пушкинский фонд, 2001. Т. 4. С. 179. Далее все цитаты даются по этому изданию с указанием в скобках тома и страницы.

предстояло прожить еще девятнадцать лет, но все эти годы состояние его здоровья постоянно ухудшалось. Через два года, почти день в день после инфаркта, 11 декабря 1978 года, ему понадобилась операция на сердце. Второй раз сердечные сосуды заменяли семь лет спустя, в декабре 1985 года. Этому предшествовало еще два инфаркта... <...> На протяжении всей своей взрослой жизни Бродский писал стихи в осязаемом присутствии смерти⁵. Жизнь как «бытие-к-смерти» определила тематику и тональность стихотворений конца 80-х и 90-х годов. Отметим, что в данном случае ситуация, не являющаяся, конечно, уникальной⁶, проживается с исключительной интенсивностью. Хорошо известна также чрезвычайно сильная авторефлексивность, присущая Бродскому. Таким образом, существовали веские причины как психофизиологического, так и интеллектуального порядка, побуждавшие поэта к подведению неких итогов в ситуации, когда любой «промежуточный» итог мог стать окончательным.

Феномен «последнего текста» в самом общем виде требует как минимум двоякого рассмотрения. Текст может ощущаться как прощальное слово, *valediction*, если поэт оценивает пройденный путь, определяет сделанное им, формулирует эстети-

⁵ Лосев Л. В. Иосиф Бродский: Опыт литературной биографии. М., 2006. С. 268.

⁶ «Я расскажу о той из века в век повторяющейся странности, которую можно назвать последним годом поэта.

Вдруг кончают не поддававшиеся завершенью замыслы. Часто к их незавершенности ничего не прибавляют, кроме новой и только теперь допущенной уверенности, что они завершены. И она передается потомству.

Меняют привычки, носятся с новыми планами, не нахвалятся подъемом духа. И вдруг — конец, иногда насильственный, чаще естественный...» (Пастернак Б. Л. Охранная грамота // Пастернак Б. Л. Собр. соч.: в 5 т. М., 1991. Т. 4. С. 231).

Аналогичным образом свидетели последнего года жизни Бродского описывают его состояние (Лосев Л. В. Иосиф Бродский: Опыт литературной биографии.). См. также о Пушкине: Черашняя Д. И. Тайная свобода поэта: Пушкин, Мандельштам. Ижевск, 2006.

ческое или философское кредо. Помимо вариаций на горацианские темы, встраивающихся в традицию поэтического *exegi monumentum* и требующих специального рассмотрения, здесь следует назвать написанное 24 мая 1980 г. стихотворение «Я входил вместо дикого зверя в клетку», которое, по справедливому мнению В. Полухиной, является «во многих отношениях итоговым для творчества Бродского до 1980 года»⁷. Учитывая поглощенность Бродского несколькими магистральными темами и его склонность «соединять эстетику с метафизикой», можно назвать немало текстов, столь же существенных для понимания позиции автора. Однако феномен «последнего» текста имеет несколько иной (нежели определение «итоговый») смысловой оттенок. Это наглядно проступает, например, в (относительно) частном сюжете отношений с М.Б. (сразу несколько стихотворений на различных основаниях могли бы претендовать на статус «последнего»). Если же иметь в виду всю жизнь поэта, его биографию как особого рода текст, в силу своего линейного характера имеющий начало и конец, то становится очевидным, какое поэтическое произведение занимает в этом «тексте» самую сильную позицию. Вопрос только в том, определен ли финальный статус стихотворения самим автором (у Бродского это «Меня упрекали во всем, кроме погоды...» 1994 г.) или же чисто хронологически — датой смерти. В последнем случае в «сильной» позиции оказывается стихотворение «Август» — единственное созданное в январе 1996 г.

По-видимому, первым написавшим об этом стихотворении был П. Вайль, назвавший его «одним из самых загадочных стихотворений Бродского»⁸. Небольшая статья оставляет противоречивое, двойственное впечатление, поскольку в ней наряду с важными сведениями, что называется «из первых рук», и точными умозаключениями соседствуют утверждения по меньшей

⁷ Полухина В. П. Больше самого себя: О Бродском. Томск, 2009. С. 151.

⁸ Вайль П. Последнее стихотворение Иосифа Бродского // Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба. СПб., 1998. С. 5.

мере спорные. К числу первых относится, несомненно, цитируемый П. Вайлем личный разговор с поэтом о дуэли Пушкина и особенно следующий пассаж: «Он был на перепутье, — добавил Бродский, — и светофор там не стоял, так что тот путь, который он выбрал, был выбран добровольно, но все же не совсем...». А далее Вайль пишет: «Перепутье со светофором опознается в стихотворении “Август”»: “Сделав себе карьеру из перепутья, витязь / сам теперь светофор...”. Здесь переключка чисто лексическая, не содержательная, но — переключка»⁹. С этим, конечно, согласиться невозможно, как и с тем, что «У Бродского о смерти — разве что жутковатый намек в начале».

Остальные известные нам интерпретации «Августа» многочисленны. Автор замечательной книги «На пиру Мнемозины». Интертексты Бродского» А. Ранчин, не ставя своей задачей целостный анализ стихотворения, соотносит «витязя на перепутье» с ситуацией пушкинского «Пророка»; далее же следует остроумное отождествление «светофора» с «Люцифером» (таков буквальный перевод слова) на основании неожиданной параллели: «Серафим — ангел, одно из имен павшего ангела Сатаны (Ис. 14: 12–15)», то есть Люцифера¹⁰. Сложность в том, что ни в тексте пророка, цитируемом А. Ранчиным, ни в Священном Писании вообще Сатана-Люцифер никогда не именуется «серафимом». Столь же неоднозначное впечатление оставляет и специальная работа — статья А. Желнова «О последнем стихотворении Иосифа Бродского», автор которой трактует сюжет стихотворения как гипотетическое возвращение в «возлюбленное отечество» и видит в тексте «противостояние романтического и классического мироощущений»¹¹. А. Чевтаев, напротив, определяет смысл текста как «невозмож-

⁹ Там же. С. 6.

¹⁰ Ранчин А. М. «На пиру Мнемозины». Интертексты Бродского. М., 2001. С. 236.

¹¹ Желнов А. О последнем стихотворении Иосифа Бродского // Знамя. 2004. № 9. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/znamia/2004/9/zhel17.html>

ность возвращения», настаивая на его (текста) повествовательном характере¹².

Мы разделяем мнение Йенса Херлта о том, что «Август» — произведение «последнее» не только хронологически, но — и прежде всего — содержательно¹³. Цель работы — предложить свое прочтение действительно «загадочного» стихотворения; при этом, полемизируя с другими интерпретаторами, мы будем учитывать их наблюдения, надеясь превратить полемику в диалог. Есть ощущение, что смысл последнего шедевра Бродского может быть прояснен именно с учетом разных его трактовок — как их сумма или синтез.

Слово «сумма» использовано здесь в особом значении. В своей книге «Семиотика иконы»¹⁴ Б. А. Успенский выделяет такой принцип организации древнего изображения, как «суммирование зрительного впечатления». При этом в изображении могут быть представлены, во-первых, результаты такого суммирования, выполненного самим художником. Формы обратной перспективы, появляющиеся при подобном способе воспроизведения объекта, значительным образом деформируют его относительно новоевропейского (перспективного) видения мира с одной фиксированной точки зрения. Во-вторых, самому зрителю предлагается суммировать отдельные, разрозненные впечатления. «Можно видеть, — пишет Б. А. Успенский, — что последний прием полностью аналогичен приему монтажа в кино: именно, фиксируются отдельные моменты, которые зритель сам должен объединить»¹⁵.

¹² Чевтаев А. А. Нарратив как реализация концепции времени в поздней лирике И. Бродского // «Чернеть на белом, откуда белое есть...»: Антиномии Иосифа Бродского: сб. статей. Томск, 2006. С. 87–100.

¹³ См. об этом: Ранчин А. М. «На пиру Мнемозины»... С. 283 [примеч.].

¹⁴ Успенский Б. А. Семиотика иконы // Успенский Б. А. Семиотика искусства. М., 1995. С. 221–294.

¹⁵ Там же. С. 272. Вполне закономерно, что А. Желнов считает «Август» «кинематографичным стихотворением», хотя и мотивирует это

Выскажем предположение, что «загадочное» стихотворение Бродского «Август» представляет собой сложный семиотический объект, смысловая структура которого во многом аналогична приемам, характерным для иконописи. Проводя подобную параллель, мы считаем необходимым в анализе текста учитывать как активность самого художника в «суммировании» впечатлений (читатель же имеет дело с результатом такого суммирования), так и связанную с «активностью» интерпретатора свободу истолкования (а эти истолкования, в свою очередь, также требуют «суммирования»). Сложность текста объясняется, кроме того, использованием в нем приема, который, как мы надеемся показать, аналогичен сочетанию внутренней и внешней точек зрения в иконописи и тому, что о. П. Флоренский назвал «разноцентрностью в изображении: рисунок строится так, как если бы на разные части его глаз смотрел, меняя свое место»¹⁶.

«Август» волею судьбы завершает центральный для позднего Бродского сюжет «превращения действительности в недействительность». Из этого обширного сюжета мы выделим в качестве ближайшего контекста несколько стихотворений 1994–1995 годов, объединяемых не только тематически, но и ритмически. Это стихотворения «О если бы птицы пели и облака сучали...»¹⁷, «Из Альберта Эйнштейна», «Меня упрекали во всем, кроме погоды...», также, как «Август», написанные нетрадиционным дольником¹⁸ и состоящие из четырех катре-

«повествовательностью» текста (Желнов А. О последнем стихотворении Иосифа Бродского).

¹⁶ Флоренский П. А. Обратная перспектива // Флоренский П. А. У водоразделов мысли. М., 1990. С. 46.

¹⁷ См. анализ этого стихотворения в работе Е. Петрушанской «О чем “О если бы птицы пели...”» (Поэтика Иосифа Бродского: сб. науч. трудов. Тверь, 2003. С. 301–314).

¹⁸ «За неимением лучшего термина я использую Дк-вар для обозначения размера, который становится преобладающим у Бродского в средний и поздний периоды. Этот тип стиха трудно поддается сжато описанию».

нов каждое с одинаковым способом рифмовки (АВАВ); рифмовка меняется только в близких по тематике и композиции «Стакане с водой» и «Осень — хорошее время года, если вы не ботаник...» (АААА). От этого ближайшего смыслового поля тематические и образные переключки расходятся, как круги по воде, ко многим другим стихотворениям самого Бродского и его предшественников, формируя интертекстуальное пространство смысла. Прежде всего это замечание касается многообразных аллюзий, порождаемых названием стихотворения; однако о значении «августа» в русской поэтической традиции и, в частности, связи рассматриваемого текста с «Августом» Пастернака уже сказано немало¹⁹. Суммируя, повторим, что «август» в данном случае связан — через Пастернака — с темой смерти, сохраняет семантику последнего, жаркого летнего месяца и, возможно, удерживает в подтексте значение завершающего (перед «новолетием» 1 сентября) календарного отрезка.

Далее внимание читателя привлекает — и ставит перед загадкой — первая строка текста:

Маленькие города, где вам не скажут правду.
Да и зачем вам она, ведь все равно — вчера.
Вязы шуршат за окном, поддакивая ландшафту,
известному только поезду. Где-то гудит пчела (IV, 104).

нию; достаточно сказать, что в наиболее типичных случаях длина строки может варьироваться, но многие, если не большинство, строки содержат пять или шесть сильных ударений, некоторые интервалы между ударениями не соответствуют параметрам традиционного дольника, и налицо тенденция к тому, чтобы двусложные интервалы преобладали в начале строки, а односложные между двумя последними ударениями» (Шерр Б. Строфика Бродского: новый взгляд // Как работает стихотворение Бродского: Из исследований славистов на Западе. М., 2002. С. 299).

¹⁹ См., напр.: Вайль П. Последнее стихотворение Иосифа Бродского; Желнов А. О последнем стихотворении Иосифа Бродского; Медведева Н. Г. «Муза утраты очертаний»: «память жанра» и метаморфозы традиции в творчестве И. Бродского и О. Седаковой. Ижевск, 2006. С. 175–177.

«Маленькие города» обычно прочитываются как «собира- тельный образ и провинциальных уголков России, и малень- ких университетских городов Новой Англии (США), и доро- гих для поэта мест в принципе»²⁰. Но добавим к тому, что ска- зано А. Желновым о «российской привычке к заблуждениям и лжи», еще одно наблюдение. Насколько нам известно, никто из писавших об «Августе» не обратил внимания на его явную перекличку с одной строфой из стихотворения «Bagatelle» (1987), а именно:

Города знают правду о памяти, об огромности лестниц в так наз.
разоренном гнезде, о победах прямой над отрезком.
Ничего на земле нет длиннее, чем жизнь после нас,
воскресавших со скоростью, набранной к ночи курьерским (IV, 37).

Вот о какой «правде», которую города «знают», но «вам не скажут», идет теперь речь. Два текста оказываются между собою в отношениях диалога, переводящего смысл текста в иносказательный план; кроме того, получает свое развитие образ поезда («курьерского»), намеченный в более раннем стихотворении. Первая строка «Августа», следовательно, за- дает тему стихотворения, которое тоже — «о победах пря- мой над отрезком». Здесь человек оказывается в самом конце своего жизненного «отрезка», перед лицом продолжающейся «жизни после нас», и вопрос в том, как эту ситуацию оценить и принять.

Монтажная композиция текста выстроена на соположении двух рядов значений, что затрудняет для читателя понимание пространственно-временных координат изображаемого. А. Чевтаев интерпретирует это следующим образом: «Здесь моделируется восприятие события как относящегося к про- шедшему времени, несмотря на употребление грамматическо- го настоящего (“ведь все равно — вчера”). Этим объясняется

²⁰ Желнов А. О последнем стихотворении Иосифа Бродского.

и сюжетное развитие героя: в первой и во второй строфах он находится в локальном пространстве поезда, в третьей — оказывается в пространственных координатах города, а затем — дома, куда он направлялся (“Запертые в жару, ставни увиты сплетнею / или просто плющом <...>”). В последней строфе герой вновь возвращается в пространство вокзала: “Вечер обычно отлит / в форму вокзальной площади, со статуей и т. п.”. Изменения в пространственном положении изображаются как синхронные, их временная последовательность имплицитна, поскольку для нарратора они все отнесены к сфере прошедшего времени»²¹. Нам кажется, что это объяснение нуждается в уточнении, поскольку повествовательный характер стихотворения для нас сомнителен. Вернемся к упомянутым выше двум образным рядам. Их соотношение может быть описано как система оппозиций динамика/статика, внешнее/внутреннее, «я»/другие (другой) и так далее вплоть до оппозиции вокализм («мАленькие городА, где вАм не скАжут прАвду»)/консонантизм («СТавни», «СПЛеТНею», «оТСуТСТВующей», «и Т.П.»).

На первый взгляд, перед нами типичная монтажная композиция: из отдельных кадров благодаря «суммированию зрительных впечатлений» (а также чередованию общих планов и крупных) вырастает образ какого-то пока неявного целого, плохо переводимого в нарратив. Очень приблизительно ситуация может быть смоделирована следующим образом. Герой, вероятно, только что прибыл поездом в этот маленький город, поэтому впечатления, связанные с путешествием по железной дороге, еще свежи в памяти и то и дело смешиваются с новыми. В переднюю выбегает (навстречу прибывшему?) подросток; смеркается; очевидно, спадает жара и можно, открыв ставни, увидеть то, что за окном (вокзальную площадь со статуей). **Одновременно** эти «маленькие города» предстают как увиденные из окна поезда, прибывающего к вокзальной площади. Два

²¹ Чевтаев А. А. Нарратив как реализация концепции времени... С. 98.

ряда значений: города (во мн. ч.), ландшафт, поезд, перепутье, светофор, «впереди — река», создающие ощущение динамики, и вязы за окном, зеркало, **ставни**, передняя, та же площадь со **статуей** (ср. лат. *statio*, *ōnis* — стояние) — соответствуют системе сформулированных выше оппозиций. Как, на наш взгляд, точнее всего интерпретировать подобную поэтическую ситуацию?

Во-первых, ключом может служить закономерность, характерная для оптико-геометрической системы обратной перспективы, а именно, суммирование впечатлений, возникающих при перемене точки зрения наблюдателя («разноцентричность взгляда, по Флоренскому»), о котором уже было сказано. В. Полухина пишет: «На концептуальном уровне, в поисках скрытых соответствий между материальным и духовным Бродский постоянно меняет точку наблюдения. Его пронзительный взгляд ястреба упускает немного. Чтобы обеспечить нейтральность восприятия, его радиус зрения никогда не ограничивается одной точкой зрения»²². Можно также провести осторожную аналогию с присущим иконописи изображением происходящего **внутри** здания не в его интерьере, а с внешней стороны, **на фоне** этого здания.

Во-вторых, подобный тип воспроизведения действительности, когда **одно** есть в то же самое время **другое**, приводит к мысли о том, что все стихотворение — не что иное, как иносказание. Это кардинальное свойство «Августа» предстает особенно выразительным при сравнении с другим «последним» стихотворением, завершающим по воле автора (и в нарушение хронологического порядка) сборник «Пейзаж с наводнением» (1996) — «Меня упрекали во всем, кроме погоды...»: этот текст читается как прямой лирический монолог, притом что число тропов в нем также велико. Условность в искусстве, по определению Ю. М. Лотмана и Б. А. Успенского, — это «реализация в художественном творчестве способности знаковых систем

²² Полухина В.П. Больше самого себя... С. 235.

выражать одно и то же содержание разными структурными средствами»²³. Выявление условной природы разбираемого текста побуждает нас обратиться к теории метафоры, выделив в ней интересующий нас аспект.

«Метафора в традиционном понимании — как переносное употребление слова — измерялась единицей меньшей, чем предложение», — пишет В. П. Полухина. Однако, продолжает она далее, как показали работы исследователей, «метафора действует на уровне предложения, а не на уровне слова»²⁴, что для Бродского с его распространенным синтаксисом особенно существенно. «Эти особенности синтаксиса требуют учета широкого контекста для понимания того, как создается второй смысл при пересечении значений в метафоре» (*там же*). Для наших наблюдений весьма значимо примечание В. П. Полухиной: «Идея взаимодействия значений в метафоре была развита в 1930-е годы в работах И. А. Ричардса. Он пишет: “Простейшим образом это можно сформулировать так: мы прибегаем к метафоре тогда, когда имеем дело с двумя мыслями о двух различных предметах, возникающими совместно и выражаемыми единым словом или фразой, чье значение есть следствие их взаимодействия” (*Richards I. A. Philosophy of Rhetoric. Oxford. 1971. С. 93*)»²⁵. Как говорит сам Бродский в интервью, «если поэт — метафизик, он всегда сквозь одно видит другое»²⁶.

Предположим, что **всё** стихотворение «Август» является сложной концептуальной метафорой (своего рода метаметафорой), смысл которой суммируется исходя из значений отдельных метафор, ее составляющих. В таком случае на первый план выходит «поезд» как ключевой троп текста. Разумеется,

²³ Лотман Ю. М. (совм. с Б. А. Успенским). Условность в искусстве // Лотман Ю. М. Избр. статьи: в 3 т. Таллинн, 1993. Т. 3. С. 376.

²⁴ Полухина В. П. Больше самого себя... С. 179.

²⁵ Там же. С. 209.

²⁶ Там же. С. 20.

этот троп при широком спектре значений обладает несомненной устойчивостью, повторяемостью, что позволяет в других случаях считать его конвенциональным символом. «Поезд» включается в разветвленную систему образов, репрезентирующих не просто идею движения, но движение времени и жизни. В частности, жизненный путь человека может быть представлен именно как железнодорожный маршрут с промежуточными остановками и конечной станцией, которая естественно ассоциируется с концом самой жизни. О подобной мифологизации «поезда» пишет, в частности, Ежи Фарыно: «В славянской культуре, особенно русской, “поезд”, “паровоз”, “локомотив” или “трамвай” переняли на себя, по всей вероятности, более древнюю символику сказочного потустороннего “коня”-“переносчика”»²⁷. В нашем стихотворении это особенно убедительно, поскольку «впереди — река» (традиционный маркер границы между живым миром и мертвым). Кроме того, как известно, человеку свойственно представлять время в пространственных образах (прошлое — «позади», будущее — «впереди»). Добавим, что подобная образность (поезд, станция, семафор, толпа) встречается у Бродского в стихотворении 1994 г. «Византийское», также развивающем тему «жизни без нас». Итак, во всех известных нам интерпретациях стихотворения его сюжет трактовался как перемещение в пространстве; мы же полагаем, что это **перемещение во времени**. Кроме того, семантика «последнего стихотворения» обычно связана с ретроспекцией (подведением итогов прожитого); здесь же — взгляд в завтрашний день.

Поезд движется по временной оси из прошлого в будущее. Кто-то, сойдя с поезда, навсегда остается на очередной станции с названием, предположим, «1955» или «1974», герой же пока продолжает движение. «Где-то гудит **пчела**» — еще один древний, мифопоэтический символ, в комплексе значений ко-

²⁷ Faryno J. Введение в литературоведение = Wstęp do literaturoznawstwa. Warszawa, 1991. С. 58.

торого для нас важна связь «пчел» с поэзией и самим поэтом. «...Мотивировка, основанная на связи П.<челы> и меда со сферой смерти <...> отсылает к мифологеме поэта, спускающегося в царство мертвых, к смерти ради обретения высшей творческой силы — новой жизни, бессмертия»²⁸. Герой «Августа», следовательно, — не просто человек, «один из...»; он — поэт. Конечно, нельзя не заметить, что надежда на возрождение в стихотворении не просто элиминирована — она, по сути, отвергается всем текстом; однако «пчела» удерживает память мифа в его смысловой глубине.

«Август» представляет образ человека в соответствии с общей концепцией Бродского: лирическое «я» замещено обобщенным «вы» или же «ты», так что местоимения адресованы одновременно читателю, говорящему и «человеку вообще»; сказочный «витязь на перепутье» моделирует как этого «человека вообще», так и лирического героя; вектор его эволюции, как обычно, направлен в «ничто»²⁹, «поскольку модель жизни выстраивается Бродским как переход телесно-чувственного в вещественно-предметное, а затем в знаковое»³⁰.

Как было замечено до нас, в этом стихотворении Бродский обращается к пушкинским темам. Такова мысль о неизбежной смене поколений; но если для Пушкина это неотъемлемая черта гармоничного миропорядка («И наши внуки в добрый час / Из мира вытеснят и нас»), то автор «Августа» решает проблему в драматическом ключе.

Загорелый подросток, выбежавший в переднюю,
у вас отбирает будущее, стоя в одних трусах.

²⁸ Пчела // Мифы народов мира: энцикл.: в 2 т. М., 1988. Т. 2. С. 355.

²⁹ Из многочисленных исследований этой темы напомним работы В. П. Полухиной («Больше самого себя. О Бродском»).

³⁰ Рыбальченко Т. Л. Семантика одежды в поэзии И. Бродского // «Чернеть на белом, откуда белое есть...»: Антиномии Иосифа Бродского: сб. статей. Томск, 2006. С. 103.

По Бродскому, с течением времени человек утрачивает и собственную телесность, и тогда только «с помощью мятой куртки и голубой рубахи / что-то еще отражается в зеркале гардероба» (сходство этого образа из «Римских элегий» с уэллсовским «человеком-невидимкой» уже зафиксировано в литературе о Бродском). «Подросток», напротив, еще полон витальной силы; в его характеристике преобладают динамизм и активность («выбежавший», «отбирает»). Его телесность наглядно явлена («загорелый»), она не нуждается в одежде, чтобы стать видимой.

Сделав себе карьеру из перепутья, витязь
сам теперь светофор; плюс, впереди — река.

Все писавшие об «Августе» обращают внимание на несомненные пушкинские ассоциации в этих строках. Добавим, что начало строфы столь же несомненно содержит некую самоиронию; однако «река», в данном контексте теряющая «реальные» географические приметы и напоминающая об Ахеронте, переводит сказанное в иной регистр. «Витязь» не только направляется, как и все, в «Царство Теней», — срок прибытия туда, конец пути определен его собственным физическим состоянием (вспомним биографические обстоятельства). Он «сам теперь светофор» (то есть указывает путь другим), но (для него самого) на этом **светофоре** уже горит желтый свет.

Поэтому долго смеркается. Вечер обычно отлит
в форму вокзальной площади, со статуей и т. п.

Наступил «вечер» жизни, на светофоре вот-вот загорится красный сигнал, движение, замедлившись, сменяется статикой: «отлит в форму», «статуя и т. п.». В тексте использованы образы слуховые («Вязы шуршат за окном, поддакивая ландшафту», «гудит пчела») и особенно визуальные, хотя и те, и другие подчиняются общему замыслу **иносказания** и теряют предметный характер. «Главной отличительной чертой метафор ото-

ждествления Бродского является их тенденция апеллировать к разуму, а не к зрению и слуху», «...воображение поэта, создавшего подобные метафоры, — воображение интеллектуальное, а не визуальное и не слуховое»³¹. Учитывая это обстоятельство, заметим все же, что визуальные образы в тексте занимают значительное место. Это прежде всего «зеркало», часто встречающееся у Бродского, и связанный с ним мотив «взгляда».

И разница между зеркалом, в которое вы глядитесь,
и теми, кто вас не помнит, тоже невелика.

Этот мотив, инициирующий тему «я (вы, ты) и другие (кто вас не помнит)», завершает — в ином варианте — все стихотворение: поезд оказывается у вокзальной площади,

где взгляд, в котором читается «Будь ты проклят»,
прямо пропорционален отсутствующей толпе.

«Те, кто вас не помнит», при встрече глядят с удивлением, не узнавая, — так, очевидно, и сам человек смотрит в конце жизни на свое отражение (ср. в стихотворении В. Ходасевича «Перед зеркалом»: «Я, я, я! Что за дикое слово! / Неужели вон тот — это я?»). Бóльшую сложность для интерпретации представляет «взгляд», завершающий стихотворение. Кому он принадлежит? В этой связи исследователи обратили внимание на **статую**. Й. Херлт «...трактует статую как скульптурное изображение самого поэта, отчужденное от смертного прообраза»³². Мы согласились бы с подобной трактовкой, если не соотносить ее с пушкинским «Памятником», а считать «статую» одной из финальных метаморфоз человеческого тела, что типично для Бродского. Как полагает А. Ранчин, «В сочинениях Бродского, впрочем, статуя на привокзальной площади ассоциируется не с поэтом и его памятником, а с Властью в ее

³¹ Полухина В. П. Больше самого себя... С. 198, 199.

³² Цит. по: Ранчин А. М. «На пиру Мнемозины»... С. 283.

навязчиво-банальной “вездесущности”»³³. Учитывая эти убедительные суждения, следует обратить внимание и непосредственно на «взгляд», который здесь словно отделен от своего носителя, получив самостоятельное существование (подобно улыбке Чеширского кота). Будучи рассмотрен в таком качестве, «взгляд» неизбежно порождает мифологические ассоциации — разумеется, со взглядом Медузы Горгоны, чему соответствует и смысл визуального послания («Будь ты проклят»). «Портрет трагедии», нарисованный Бродским, содержит такую деталь, как «черные кудри Горгоны»; в одноименном стихотворении мотив «взгляда», формально организующий текст, названный «портретом», имеет и оборотную сторону — «взгляд» самой трагедии на человека:

Заглянем в ее глаза! В расширенные от боли
зрачки, наведенные карим усиьем воли
как объектив на нас — то ли в партере, то ли
дающих, наоборот, в чьей-то судьбе гастроли (IV, 104).

Таким образом, приговор «Будь ты проклят» читается одновременно во взгляде Судьбы («трагедии»); олицетворенной в статуе Власти; толпы «тех, кто вас не помнит»³⁴; а может быть, и самого смотрящегося в зеркало. «Толпа», однако, названа «отсутствующей». А. Желнов вполне убедительно объясняет это обстоятельство со своей точки зрения: в городе «нет адресатов власти — толпы, а значит, обессиленной делает поэт и самую власть. Проклятие и зло как характерные символы бытия выглядят неживыми и экзистенциально забвенными на фоне отсутствия»³⁵. В выбранном нами аспекте прочтения «Августа»

³³ Там же. С. 283.

³⁴ Ср. в разговоре с С. Волковым: «Бродский. Вы знаете, Соломон, я вам сейчас просто прочту две строчки из письма, полученного мной сегодня по почте из Москвы. Вот они: “Жид недобитый! Будь ты проклят!” Все» (Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. М., 1998. С. 311).

³⁵ Желнов А. О последнем стихотворении Иосифа Бродского.

важнее другое. Почему, действительно, толпа «отсутствует»? Еще раз обратимся к работе А. Желнова, который подмечает «пасторальность» пейзажа в начале стихотворения и то, что в финале «поэт резко меняет виды», делая город «абсолютным, несуществующим» (*там же*). Логическим завершением этих наблюдений может быть мысль о потустороннем характере этого «города»: он — по ту сторону жизни, это город, расположенный не в пространстве, а во времени, — *post mortem*. Характерная его примета — пустота, которая в поэтической онтологии Бродского «вероятней и хуже Ада». Следовательно, сделав еще одно допущение, можно воспринимать этот город как ад, местопребывание тех, кто проклят и кого **нет** в буквальном смысле слова. Ад, как и рай, в противоположность космографии Данте, безлюден в поэме Бродского «Столетняя война», в нем нет терпящих наказание грешников. В «Прощальной оде» (1964) «никого там нет — и никого не вывесть». И поскольку «взгляд, в котором читается “Будь ты проклят”, / прямо пропорционален отсутствующей толпе», — значит, и «взгляда» нет тоже. Пустота оказалась абсолютной.

Таков в логике наших рассуждений безысходный итог стихотворения; и все же смысл «Августа» видится нам иным. Приведем в качестве параллели пример из совсем иной области — впечатление слушателя от полонеза фа-диез минор Шопена, композитора, не входящего в число любимых Бродским: «Это был самый мрачный из всех известных ему полонезов, его можно было бы назвать “погребальным шествием”. В нем была неизмеримая скорбь, но не было надлома. Напротив, чувствовалось, что многих и многих эта музыка потрясет до глубины души, потрясет — и п о д н и м е т»³⁶. Аналогичным видится нам и катартический эффект «Августа». В другом стихотворении сам поэт прямо сформулировал смысл своего завещания читателю:

³⁶ Оржеховская Ф. М. Шопен. М., 1959. С. 472.

И повинуюсь воплю «прочь! убирайся! вон!
с вещами!», само пространство по кличке фон
жизни, сильно ослепнув от личных дел,
смещается в сторону времени, где не бывает тел.
Не бойся его: я там был!.. (IV, 95) (выделено нами. – Н. М.).

Как обычно, Бродский не оставляет ни себе, ни читателю никаких утешительных перспектив. Но стихотворение (мы имеем в виду и «Август») дает, как ни парадоксально, и утешение, и ободрение — «ты не один, я уже прошел этот путь». Опыт пересечения последней границы бытия, проживаемый «витязем», опровергает поговорку, что каждый умирает в одиночку. Поэтическая мысль, в том числе благодаря использованным здесь местоименным формам множественного числа, обращена ко всем, к каждому человеку. Недаром рассмотренный город — лишь **один из** «маленьких городов», а «вечер **обычно** отлит / в форму...». Эссе о Мандельштаме Бродский начинает мыслью, что «сочинительство стихов <...> есть упражнение в умирании» (V, 92). Но и в последнем своем стихотворении, переходя последнюю черту, поэт говорит тем самым о «мужестве быть».

II. «Не пойми меня дурно...» (стихи к М.Б.)

*Нет, так не расставался никогда
Никто ни с кем...*

А. Ахматова «Без названия»
(«Трилистник московский»)

По признанию Бродского, единственная составленная им самим книга стихов «с одним, более или менее, адресатом» — «Новые стансы к Августе» — «до известной степени» главное дело его жизни³⁷. Не обращаясь сейчас к анализу всего содер-

³⁷ Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. С. 317.

жания «Новых стансов...», мы вычленим в их сюжете лишь один (но ведущий, инициирующий все остальные) мотив отношений героя с возлюбленной, обозначенной как М.Б., и рассмотрим в нем те тексты, которые могут быть интерпретированы в качестве «последних» хронологически и семантически. Нашу задачу мы понимаем двояко. Во-первых, «стихи к М.Б.» (шестьдесят одно стихотворение) писались на протяжении 20 лет, с 1962 по 1982 год, и большая их часть (оценка, конечно, приблизительная) посвящена драматическому, длящемуся годы расставанию. Когда любовный роман завершился разрывом, тот его участник, кто любит сильнее, не только страдает, но испытывает необходимость быть услышанным и понятым. Подобную ситуацию психологически очень точно описала Ахматова: «Больше нет ни измен, ни предательств, / И до света не слушаешь ты, / Как струится поток доказательств / Несравненной моей правоты»³⁸. Соответственно тема прощания, «последнего» слова, «последнего» объяснения актуализируется в сборнике Бродского вновь и вновь. Достаточно в этой связи вспомнить стихотворения «Строфы» (1968 и 1978 гг.), «Шесть лет спустя», «Любовь», «Ниоткуда с любовью», «Горение», «Я был только тем, чего...». В жизни биографического автора окончательное расставание с М.Б. произошло в январе 1968 года³⁹. Но в стихах прощание все длится и длится. «Навсегда расстаемся с тобой, дружок», — говорится, например, в стихотворении 1980 г. «То не Муза воды набирает в рот...».

Во-вторых, представляются несправедливыми (и значит, неверными) те интерпретации последних стихотворений, обращенных к М.Б., которые преобладают в литературе о Бродском; поэтому мы предложим собственное прочтение текстов, удостоившихся самых негативных оценок: это — уже за пределами сборника «Новые стансы к Августе» — «Дорогая, я вышел

³⁸ Ахматова А. Лирика. М., 1990. С. 210.

³⁹ Полухина В. П. Иосиф Бродский глазами современников (2006–2009). СПб., 2010. С. 116.

сегодня из дому поздно вечером...» (1989) и «Подруга, дурнея лицом, поселись в деревне...» (1992).

Первое стихотворение подробно анализируется в статье С. Крыловой «Образ “разжалованной” Музы в поздней лирике И. Бродского». Автор видит эволюцию отношения к бывшей возлюбленной в стихах поэта во все более «безжалостном» ее изображении. Эта «игра на понижение принесла свои плоды — деформацию классических представлений о благородстве в отношении к не ответившей взаимностью женщине. Бродский выбирает поведение именно неблагородное, мстительно-жестокое <...> Апогей этой стратегии — последнее стихотворение с инициалами “М.Б.” “Дорогая, я вышел сегодня из дому поздно вечером...”» с «оскорбительными аттестациями увядающей женщины»⁴⁰.

«Конечно, это очень сильное и значительное стихотворение, — пишет Людмила Штерн. — Оно словно подводит итог важнейшему, возможно, самому горькому этапу жизни Бродского». Но! «Зачем бы независимому, “вольному сыну эфира”, плевать через океан в лицо женщине, которую он любил “больше ангелов и Самого”?»⁴¹. Имеется в виду следующая строфа:

Четверть века назад ты питала пристрастье к люля и к финикам,
рисовала тушью в блокноте, немножко пела,
развлекалась со мной; но потом сошлась с инженером-химиком
и, судя по письмам, чудовищно поглупела (IV, 64).

Заметим вначале, что больше всего в этих строчках горечи: «развлекалась со мной» — так человек переоценивает историю своей мучительной любви с точки зрения неверной возлюбленной, приписывая ей — быть может, несправедливо, от обиды — эту «интерпретацию» общего прошлого. Портрет

⁴⁰ Крылова С. Образ «разжалованной» Музы в поздней лирике И. Бродского // «Чернеть на белом, куда белое есть...»: Антиномии Иосифа Бродского: сб. статей. Томск, 2006. С. 60–61.

⁴¹ Штерн Л. Бродский: Ося, Иосиф, Joseph. M., 2001. С. 114.

женщины в этом стихотворении выглядит нарочито приземленным: ее характеризуют гастрономические «пристрастья» (но ведь это и бытовая, возможно, памятная и милая любящему подробность!). Профессиональная и талантливая художница, «натура глубокая, эмоционально под стать Бродскому»⁴² изображена дилетанткой. Соперник также переведен из поэтического плана в прозаический: его биографический прототип, известный поэт, окончил Технологический институт и несколько лет работал инженером по химическому оборудованию. Формально корректное обозначение персонажа через его профессиональный статус является в данном случае не только «игрой на понижение» («инженер-химик» вместо поэта). В контексте советских обывательских представлений такой человек (с высшим образованием и надежной профессией) безусловно предпочтительнее «поэта», и выбор, сделанный героиней, характеризует ее достаточно определенно. Как известно, образ М.Б. в стихах Бродского двойствен: шелест ангельских крыл и даже уравнивание с Творцом перемежаются с прямолинейно-грубыми аттестациями. В обсуждениях «Новых стансов к Августе» обычно возникает имя Данте, что высвечивает параллель М.Б. с Беатриче. Однако, как нам кажется, в любовном сюжете поэзии Бродского несомненна и другая традиция: Бродский следует не только Данте, но и Шекспиру. В частности, в одном из интервью он дважды называет М.Б. «смуглой леди моих сонетов»⁴³, что отсылает читателя прежде всего к знаменитому, полемическому по отношению к идеализирующей трактовке героинь Данте и Петраркой, 130 сонету («Ее глаза на звезды не похожи...»), завершающемся принципиальным выводом: «И все ж она уступит тем едва ли, / Кого в сравненьях пышных оболгали» (пер. С. Маршака). Таким образом, в разбираемом стихотворении — не «игра на понижение», но трезвый («реалистический») взгляд на возлюбленную.

⁴² Лосев Л. В. Иосиф Бродский: Опыт литературной биографии. С. 75.

⁴³ Иосиф Бродский. Большая книга интервью. М., 2000. С. 523.

Что касается завершающей строчки («эта высокомерная оценка писем прежде любимой женщины демонстрирует прежде всего его духовное опустошение»⁴⁴), то возникает вопрос: о **чьих** письмах — и, следовательно, чьей оценке «поглупевшей» — идет речь? Ибо следующая строфа начинается словами: «Теперь тебя видят в церквях в провинции и в метрополии...». Логично предположить, что уничижительная оценка принадлежит этим безымянным корреспондентам, всего лишь видевшим героиню; сама же она вряд ли состояла с автором в переписке... Но обратим внимание на иное обстоятельство.

Вторая строфа стихотворения, вызвавшая споры, явно контрастирует с его началом:

Дорогая, я вышел сегодня из дому поздно вечером
подышать свежим воздухом, веющим с океана.
Закат догорал на галерке китайским веером,
и туча клубилась, как крышка концертного фортепьяно.

В одной из бесед с С. Волковым Бродский говорит о своих впечатлениях от заката: «Стоишь на Литейном мосту — и все, что творится за Троицким мостом, это уже конец мира. Или наоборот — выход в новый мир. И, конечно, солнце заходит за горизонт, а ты балдеешь от этого. Но в этом кроется опасность банальной интерпретации. Ты смотришь на закат и видишь в нем знамение. И тебе невдомек, что все эти невероятные краски связаны с пространством, с преломлением света. Это, знаете ли, колоссально интересное явление»⁴⁵. В разбираемом стихотворении обращает на себя внимание подчеркнутая эстетизация пейзажа: реалии природы обозначаются через сопоставление с предметами искусства. В портрете же героини, как мы видели, налицо прямо противоположная, деэстетизи-

⁴⁴ Крылова С. Образ «разжалованной» Музы в поздней лирике И. Бродского. С. 61.

⁴⁵ Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. С. 88.

рующая тенденция. Таким образом, начало текста актуализирует конфликт двух полярных способов восприятия мира, что и реализуется далее в лирическом сюжете. Как всегда, Бродский избегает однозначных выводов. Стихотворение завершается, как и началось, фиксацией положения говорящего в пространстве (лирическая медитация таким образом заключается в композиционное кольцо): «Я курю в темноте и вдыхаю гнилье отлива». Желаящие могут, конечно, интерпретировать «отлив» как констатацию любовного охлаждения; однако существеннее, как нам кажется, иные смыслы. Композиционное обрамление, опровергая предписанную этому приему статичность, фиксирует движение времени — и смену вечера ночью, и завершение жизни человека. При этом не иллюзорная, но недолговечная красота сменяется «гнилью», свет — темнотой, а желание «подышать свежим воздухом» — курением. Казалось бы, критический, «деэстетизирующий» тип мировосприятия одерживает верх, однако прямое лирическое высказывание утверждает иное: «...время, столкнувшись с памятью, узнает о своем бесправии». И на этом равновесии двух мировоззренческих позиций строится весь текст. Отношение говорящего к адресату в этом контексте представляется отнюдь не «мстительно-жестоким», напротив — общий тон обращения к бывшей возлюбленной, сдержанно-сердечный и печальный, проявлен уже на лексическом уровне («дорогая», «не пойми меня дурно», «повезло и тебе») и выражает теперешнее отношение к ней: «...я рад, что на свете есть расстояния более / немислимые, чем между тобой и мною»: я рад, иными словами, что не смерть разлучила нас. Итог прожитой без «нее» жизни — это одновременно и констатация печального факта, что жизнь прожита и прошлое забыто, и твердое убеждение в том, что образ утраченной любви останется в вечности: «...ты пребудешь всегда без морщин, молода, весела, глумлива».

Сходной выглядит читательская судьба хронологически последнего обращенного к М.Б. послания — «Подруга, дурная лицом, поселись в деревне...» (1992). В. Полухина свиде-

тельствует, что «многие осуждают его за это стихотворение», а Н. Горбаневская считает, что «он исцелился от любви и от памяти о ее предательстве одновременно. Он зачеркнул это»⁴⁶. Тема старения, занимавшая Бродского с начала 70-х гг., воплотилась во многих вариациях подчеркнуто «непоэтического», натуралистического автопортрета. Например:

Старение! Здравствуй, мое старение!
Крови медленное струение.
Некогда стройное ног строение
мучает зрение <...>
В полости рта не уступит кариес
Греции Древней, по меньшей мере.
Смрадно дыша и треща суставами,
пачкаю зеркало... (III, 16).

Теперь эта тема экстраполирована на образ бывшей возлюбленной и, естественно, в «женском варианте» приобрела бо́льшую болезненность и остроту. Принцип же изображения «смуглой леди сонетов» остался прежним: «ее» Бродский видит, как и самого себя, без романтического флера; однако, антиэстетические детали физиологического старения, беспощадно фиксируемые (причем гиперболизируя) в мужском автопортрете, здесь вообще отсутствуют. Есть только горькая правда: утрата былой красоты, одиночество, упреки судьбе.

Думается, что у этого стихотворения можно найти претексты. В мировой элегической традиции есть пример аналогичной тематики. Это XXV элегия из третьей книги Секста Проперция, обращенная к неверной Кинфии:

Что же, прощайте, порог, орошенный слезами молений,
Гневной рукою моей все ж не разбитая дверь.
Но да придавит тебя незаметными годами старость,
И на твою красоту мрачно морщины падут!

⁴⁶ Полухина В. П. Иосиф Бродский глазами современников. Книга вторая (1996–2005). СПб., 2006. С. 243.

С корнем тогда вырывать ты волосы станешь седые —
 Но о морщинах тебе зеркало будет кричать!
 Будешь отверженной ты такое же видеть презреньё
 И о поступках былых, злая старуха, жалеть.
 Эта страница тебе возвестила беду роковую:
 Так научись трепетать перед концом красоты⁴⁷.

(Пер. Л. Остроумова)

Кроме того, совет не пользоваться более помадой также восходит, хоть и в ином контексте, к Проперцию, во II элегии книги первой уверявшего Кинфию, что ее наружность «ни в каких не нуждается средствах». Хорошо известно, как высоко Бродский ценил Проперция; имя Цинтия (Кинфия) встречается в его стихах как поэтический псевдоним возлюбленной; поэтому предположение о том, что эта элегия послужила для Бродского одним из источников, вполне убедительно. Тем ярче на фоне этих страстных и наивных угроз выглядит своеобразие посвященного М.Б. текста: обращаясь к Проперцию тематически, Бродский совсем по-иному строит свой вариант. Разумеется, у этих текстов гораздо больше различий, чем сходства; оно, повторим, чисто тематическое. В первую очередь, у Бродского совсем иной эмоциональный тон — сдержанно-сочувственный, дружеский, что радикально меняет смысл текста: теперь это — в аналогичной ситуации — совет, как «побороть унылость» перед лицом неизбежного. Если в стихотворении «Дорогая, я вышел сегодня из дому поздно вечером...» доминирует убежденность, что в памяти образ былой любви сохранится неизменным («Ты пребудешь всегда без морщин...»), то здесь именно неизбежное в силу общего физического закона старение возлюбленной, ее «морщины» становятся предметом лирической медитации. Стихотворение перекликается также с одним из адресованных М.Б. текстов цикла «Часть речи» — «Ты забыла деревню, затерянную в болотах...».

⁴⁷ Катгулл. Тибулл. Проперций / пер. с лат. М., 1963. С. 414.

А зимой там колют дрова и сидят на репе,
и звезда моргает от дыма в морозном небе.
И не в ситцах в окне невеста, а праздник пыли
Да пустое место, где мы любили (III, 135).

Скучный деревенский пейзаж в этом стихотворении поэтически преобразен воспоминанием о недавнем счастье. В последнем стихотворении тот же образ намеренно лишен сказочного ореола: «Зеркальце там не слыхало ни о какой царевне». Деревенский пейзаж скучен и безотраден, но именно он, по мысли поэта, способен дать утешение. Поэтому — «Подруга, дурнея лицом, поселись в деревне...». Во-первых, там дальше от цивилизации, ближе к первоосновам бытия, поэтому проще понять и принять сущность происходящего. Во-вторых, красота и молодость там «ничего не значат», поскольку это человек смертен, а «природа вообще все время» — единение с вечным может утешить. Выход, по Бродскому, в том, чтобы «слиться с пейзажем»:

Лучше стареть в деревне. Даже живя отдельной
жизнью, там различишь нательный
крестик в драной березке, в стебле пастушьей сумки,
в том, что порхает всего лишь сутки (IV, 123).

Все стихотворение строится на параллели женщина/земля: «Речка тоже рябит, а земля в морщинах — / и думать забыла, поди, о своих мужчинах». В подтексте этих строк угадывается и христианское представление о том, что человек сотворен из праха и в прах превратится («яко земля еси и в землю отыдеши»). Мужчина также оказывается единосущным природному миру: «Любая из этих рытвин, / либо воды в колодезе привкус бритвин, / прутья обочины, хаос кочек — / все-таки я: то, чего не хочешь». И, как расцвет для земли, для человека молодость и любовь — в прошлом, «уже случилось / все», осталась только горечь. Вектор человеческого существования, по Бродскому, направлен в сторону «утраты очертаний», слияния индивида

с окружающим его пейзажем. В его стихах много подобных формулировок, например:

Это, видимо, значит, что мы теперь заодно
с жизнью. Что я сделался тоже частью
шелестящей материи, чье сукно
заражает кожу бесцветной мастью (IV, 30).

Такова всеобщая судьба, и разбираемое стихотворение лишь приобщает адресата к этой печальной истине; само создание текста аналогично, таким образом, протянутой для помощи руке. Дружелюбный тон последнего обращения к любимой когда-то женщине заметно отличается от того «нейтрального», по определению самого Бродского, тона, в каком он пишет об участии «человека вообще». Совсем иная, откровенно грубая, формулировка пережитой когда-то любовной драмы мелькнет в стихотворении 1993 г. «Итака», и, наверное, совсем уж в последний раз и совсем неявно, упрек бывшей возлюбленной прозвучит в послании «В следующий век» (1994): «...от тебя не дождешься ни / телескопа, ни воспоминания».

Но не нам судить, «исцелился» поэт от любви к М.Б. или нет. Нам остались стихи, и наша задача — постижение, в меру своих сил, их красоты и смысла.



Радуга смыслов:

стихотворение Л. Лосева «Ткань»
(докторская диссертация)

Лев Лосев

ТКАНЬ*

(докторская диссертация)

- 1 *Текст* значит *ткань* 1. Расплести по нитке тряпицу текста. Разложить по цветам, улавливая оттенки. Затем объяснить, какой окрашена краской каждая нитка. Затем — обсуждение ткачества ткани: устройство веретена, ловкость старухиных пальцев. Затем — дойти до овец. До погоды в день стрижки. (Sic) Имя жены пастуха. (NB) Цвет ее глаз.
2. Но не берись расплетать, если сам ты ткач неискусный, если ты скверный портной. Пестрядь запутанных ниток, корпия библиотек, ветوشка университетов 2 — кому, Любомудр, это нужно? Прежнюю пряжу сотки. Прежний плащ возврати той, что промерзла в углу.
- 2.1. Есть коллеги, что в наших (см. выше) делах неискусны. Всё, что умеют, — кричать: «Ах, вот нарядное платье! Английское сукнецо! Модный русский покрой!» 3.
- 2.2. Есть и другие. Они на платье даже не взглянут. Всё, что умеют, — считать миллиметры, чертить пунктиры. Выкроек вороха для них дороже, чем ткань 4.

* Текст печатается по изд.: Лосев Л. Собранное. Стихи. Проза. Екатеринбург, 2000. С. 74–75.

- 2.3. Есть и другие. Они на государственной службе 4.
 Всё, что умеют, — сличать данный наряд с униформой.
 Лишний фестончик найдут или карман потайной,
 тут уж портняжка держись — выговор, карцер, расстрел.
3. *Текст* — это *жизнь*. И ткачи его ткут. Но вбегают кондратий 5 —
 и недоткал. Или ткань подверглась воздействию солнца,
 снега, ветра, дождя, радиации, *злобы*, химчистки,
 времени, т. е. «дни расплетают тряпочку по-
 даренную Тобою» 6, и остается дыра.
- 3.1. Как, Любомудр, прохудилась пелена тонкотканой культуры.
Лезет из каждой дыры паховитый хаос и срам 7.
4. *Ткань* — это *текст*, это *жизнь*. Если ты доктор — дотки.

1. См. латинский словарь. Ср. имя бабушки Гёте.
2. Ср. то, что Набоков назвал «летейская библиотека».
3. Этих зову «дурачки» (см. протопоп Аввакум).
4. Ср. ср. ср. ср. ср. ср.
5. <...> Иванович (1937–?)
6. Бродский. Также ср. Пушкин о «рубщице» и «певце», что,
 вероятно, восходит к Горацию: *purpureus pannus!*
7. См. см. см. см. см.!



В многослойной структуре стихотворения можно увидеть как минимум три «уровня». Первый задан подзаголовком и прочитывается как пародия на типичное диссертационное исследование с выделенными «положениями, выносимыми на защиту», «обзором литературы», примечаниями и сносками. Второй представляется нам «иллюстрацией» к лекционному курсу «История и методология литературоведения», поскольку

упомянутый «обзор литературы» выстроен как характеристика нескольких узнаваемых методик и «подходов» к анализируемому тексту. Так, в строфе 2.2 — явный намек на приемы структурной поэтики с ее формализованным понятийным аппаратом, многочисленными моделями и схемами; в строфе 2.1 — на генетические изыскания, в том числе и на «патриотическое» литературоведение. Очевидно, что степень ироничности авторских оценок различна: от дружелюбной усмешки до сарказма в адрес тех, кто «на государственной службе». Например, методика, описанная в первой строфе, сама по себе представлена безоценочно (правда, приведена *ad absurdum*), что, вероятно, указывает на ее научную продуктивность (сложность возникает в этом случае лишь по субъективным причинам — из-за «неискусности» исследователя).

Расплести по нитке тряпицу текста.

Разложить по цветам, улавливая оттенки.

Затем объяснить...

О таком подходе к изучаемому предмету говорил еще А. Н. Веселовский: «Положим, вы не имеете представления о прелестях средневековой романтики, о тайнах Круглого Стола, об искании Святого Грааля и о хитростях Мерлина. Вы в первый раз встретились со всем этим миром в “Королевских идиллиях” Теннисона. <...> Вслед за этим вам случилось раскрыть старые поэмы Гартмана фон дер Ауэ, Готфрида Страсбургского и Вольфрама фон Эшенбаха: вы встретили в них то же содержание, знакомые лица и приключения. <...> Только мотивы действия здесь иные, чувства и характеры архаистичнее, под стать далекому веку. Вы заключаете, что здесь произошло заимствование новым автором у старых, и найдете поэтический прогресс в том, что в прежние образы внесено более человеческих мотивов, более понятной нам психологии, более современной рефлексии. <...> Но вы еще не можете остановиться на этой стадии сравнения: восходя далее от средневековой немецкой романтики, вы найдете те же рассказы во французских

романах Круглого Стола, в народных сказаниях кельтов; еще далее — в повествовательной литературе индийцев и монголов, в сказках востока и запада. Вы ставите себе вопрос о границах и условиях творчества»¹.

Подобная ретроспекция в XX веке стала основой исследований в широко популярной области мифокритики (работы Г. Мэррея, М. Бодкин, Н. Фрая и др.).

Завершающим этапом любого аналитического изучения должен быть «синтез»:

Прежнюю пряжу сотки.

Прежний плащ возврати той, что промерзла в углу.

Признаемся, что эти строчки стали для нас камнем преткновения: смутные ассоциации, индуцируемые ими, никак не поддавались расшифровке. Но обратим внимание на примечание б: «Бродский. Также ср. Пушкин о “рубище” и “певце”, что, вероятно, восходит к Горацию: *purpureus pappus!*». Примечание представилось нам ключом к прочтению стихотворения в целом, поскольку указывает на принципиальную полигенетичность его образов. Цитата из Бродского (к ней мы еще вернемся) заставляет прочитать «тряпочку», как и все варианты «ткани», в значении жизнь = ткань; у Пушкина в «Разговоре книгопродавца с поэтом» «яркая заплата / На ветхом рубище певца» — это слава; «пурпурный лоскут» в «Науке поэзии» Горация, к которому пародийно возводятся все остальные вариации «тряпочки», связан с третьим значением, из которого предыдущие отнюдь не выводятся:

Humano capiti cervicem pictor equinam
iungere si velit et varias inducere plumas
undique conlatis membris, ut turpiter atrum
desinat in piscem mulier formosa superne,

¹ Веселовский А. Н. О методе и задачах истории литературы как науки // Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М., 1989. С. 39–40.

spectatum admissi risum teneatis, amici?
 credite, Pisones, isti tabulae fore librum
 persimilem, cuius, velut aegri somnia, vanae
 fingentur species, ut nec pes nec caput uni
 reddatur formae. 'pictoribus atque poetis
 quidlibet audendi semper fuit aequa potestas'.
 scimus, et hanc veniam petimusque damusque vicissim;
 sed non ut placidis coeant inmitia, non ut
 serpentes avibus geminentur, tigribus agni.
 inceptis gravibus plerumque et magna professis
 purpureus, late qui splendeat, unus et alter
 adsuitur pannus, cum lucus et ara Dianae
 et properantis aquae per amoenos ambitus agros
 aut flumen Rhenum aut pluvius describitur arcus;
 sed nunc non erat his locus².

(Приводим соответствующий фрагмент оригинального текста
 вслед за латинской цитатой у Лосева.)

- Если художник решит приписать к голове человеческой
 Шею коня, а потом облечет в разноцветные перья
 Тело, которое он соберет по куску отовсюду —
 Лик от красавицы девы, а хвост от чешуйчатой рыбы, —
- 5 Кто бы, по-вашему, мог, поглядев, удержаться от смеха?
 Верьте, Пизоны: точь-в-точь на такую похожа картину
 Книга, где образы все бессвязны, как бред у больного,
 И от макушки до пят ничто не сливается в цельный
 Облик. Мне возразят: «Художникам, как и поэтам,
- 10 Издавна право дано дерзать на все, что угодно!»
 Знаю, и сам я беру и даю эту вольность охотно —
 Только с умом, а не так, чтоб недоброе путалось с добрым,
 Чтобы дружили с ягнятами львы, а со змеями пташки.
 Так ведь бывает не раз: к обещавшему много зачину

² Квинт Гораций Флакк. *Ars Poetica* I // Квинт Гораций Флакк. Переводы и материалы. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.horatius.ru/index.xps?2.1101>

- 15 Вдруг подшивает поэт блестящую ярко заплату,
 Этакий красный лоскут — описание ли рощи Дианы,
 Или ручья, что бежит, извиваясь, по чистому лугу,
 Или же Рейна-реки, или радуги в небе дождливом, —
 Только беда: не у места они³.

В контексте размышлений по поводу стихотворения Лосева отсылка к Горацию видится важной, ибо у римского классика речь идет о необходимости «цельного облика» произведения искусства: так автор стихотворения, предлагая читателю возможность разных интерпретаций, возвращает его к необходимости смыслового синтеза.

Итак, кто же «промерзла в углу»? Наиболее основательным нам кажется предположение, отсылающее к шестой книге «Метаморфоз» Овидия, в начале которой рассказывается миф об Арахне. Посмотреть на ее «удивительный труд» приходили окрестные нимфы:

Любо рассматривать им не только готовые ткани, —
 Само деланье их: такова была прелесть искусства!
 Как она грубую шерсть поначалу в клубки собирала,
 Или же пальцами шерсть разминала, работала долго.
 И становилась пышна, наподобие облака, волна.
 Как она пальцем большим крутила свое веретенец,
 Как рисовала иглой!⁴

Обратим внимание лишь на отдельные фрагменты широко известного мифа. Вступая в состязание с дерзкой, Паллада принимает облик смертной старухи («ловкость старухиных пальцев»); обе параллельно ткут «пурпурную ткань»:

*illic et Tyrium quae purpura sensit aenum
 texitur et tenues parvi discriminis umbrae;*

³ Гораций. Наука поэзии / пер. М. Л. Гаспарова // Гораций. Оды. Эподы. Сатиры. Послания. М., 1970. С. 383.

⁴ Овидий. Метаморфозы / пер. С. Шервинского. М., 1977. С. 147–148.

qualis ab imbre solent percussis solibus arcus
inficere ingenti longum curvamine caelum;
in quo diversi niteant cum mille colores,
transitus ipse tamen spectantia lumina fallit:
usque adeo, quod tangit, idem est; tamen ultima distant.
illic et lentum filis inmittitur aurum
et vetus in tela deducitur argumentum⁵.

Ткется пурпурная ткань, которая ведала чаны
Тирские; тонки у ней, едва различимы оттенки.
Так при дожде, от лучей преломленных возникшая, мощной
Радуга аркой встает и пространство небес украшает.
Рядом сияют на ней различных тысячи красок,
Самый же их переход ускользает от взора людского.
Так же сливаются здесь, — хоть крайние цветом отличны.
Вот вплетаются в ткань и тягучего золота нити,
И стародавних времен по ткани выводится повесть⁶.

Можно предположить, что этот фрагмент «Метаморфоз» отзовется впоследствии в образе радуги из «Фауста» Гете («...радуга и жизнь — одно и то же»), а также в стихотворении Г. Р. Державина «Радуга», где, в частности, содержится обращенная к Апеллесу фраза «зреть Афины / картины»; это, в свою очередь, ощутимо в подтексте стихотворения Лосева⁷. В частности, неуловимость перехода от одной вариации образа к другой, от одного смыслового нюанса к другому вполне уподобляется описанному Овидием сочетанию красок в радуге, ускольз-

⁵ P. Ovidi Nasonis Metamorphosen liber sextus. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.sacred-texts.com/cla/ovid/meta/metal06.htm>

⁶ Овидий. Метаморфозы. С. 149.

⁷ За указание на эту параллель мы приносим благодарность Татьяне Вячеславовне Зверевой. См. также: Смолярова Т. Аллегорическая метеорология в поэзии Державина (вокруг стихотворения «Радуга» [1806]) // Новое литературное обозрение. 2004. № 66. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2004/66/smor12.html>

ающему «от взора людского», а триада ткань — текст — жизнь символически воплощается в визуальном образе радуги.

В сравнении с вышеприведенной цитатой из Овидия, у Лосева последовательность действий обратная: расплести, разложить по цветам, объяснить каждый цвет и т. д., но зеркальное соответствие налицо. Смысловым центром истории является состязание в мастерстве богини и смертной, осмелившейся бросить первой вызов и наказанной превращением в паука, который с тех пор продолжает ткать свою нить в углу; Афина же уничтожает творение соперницы: «изорвала она ткань». (По тому же принципу зеркального соответствия в анализируемом стихотворении ситуация повторится в строфе 3 благодаря цитате из Бродского, но об этом позже.) В этом контексте призыв «Прежнюю пряжу сотки. / Прежний плащ возврати той, что промерзла в углу» может быть прочитан как обращение к богине с просьбой о милосердии.

В то же время, демиургом творчества в масштабах космоса, по античным (см. Платона) представлениям, является Ананке, держащая веретено = мировую ось; она, по мифу, мать Мойр, прядущих (и обрезающих) нити судьбы, и поэтому тоже может «претендовать» на роль прототипа «старухи» из лосевского стихотворения.

Наконец, приведем еще несколько (быть может, случайных) текстовых параллелей к начальным строфам «Ткани». В первой из «Скорбных элегий», известной как «напутствие» отсылаемому в Рим свитку, Овидий предупреждает, что среди «своих в порядке расставленных братьев» есть и те, что для него таят опасность (имеются в виду три книги «Amores», послужившие, по преданию, причиной ссылки): «Трех ты увидишь в углу при- таившихся темном, поодаль <...> Дальше от них убегай...»⁸.

Среди «бранных» стихотворений Катулла есть одно (XXV) с требованием «Ты плащ мне возврати, о Талл, украденный

⁸ Овидий. Скорбные элегии. Письма с Понта / пер. С. Шервинского. М., 1978. С. 7.

тобою...». Наконец, смысловая параллель, как кажется, может быть увидена в стихотворении А. С. Пушкина «К моей чернильнице». После смерти поэта

И ты, в углу пустом
Осиротев, остынешь
И на всегда покинешь
Поэта тихий дом.

При явном доминировании в подтексте «Ткани» мифа об Арахне эти мозаичные ассоциации существенно расширяют «резонантное пространство» (В. Н. Топоров) стихотворения.

Есть еще одно предположение, которое представляется допустимым, если учитывать разные уровни прочтения его смысла. Уже говорилось, что он структурируется как модель «докторской диссертации», как обзор литературоведческих методик; на более глубинном уровне текст стихотворения строится по аналогии с так называемым хвостатым сонетом (сонетом с кодой). Действительно, присутствует отчетливое членение на три части в соответствии с триадой тезис — антитезис — синтез. Первая строфа задает тему «Текст значит ткань» (что можно счесть переводом с латыни), вторая (с модификациями 2.1, 2.2, 2.3) ее развивает, третья предлагает иную (антитетичную) тему «Текст — это жизнь» (а это уже метафора, ставшая одной из культурных универсалий); наконец, единственная строка четвертой «строфы» соответствует пятнадцатому стиху сонета — коде и синтезирует противоположности: «Ткань — это текст, это жизнь». И нам кажется, что в таком прочтении «той, что промерзла в углу» становится сама Жизнь: бытийственность, лишенная «пелены тонкотканой культуры», оказывается под угрозой; недаром рассуждение венчает прямой императив: «Если ты доктор — дотки». Заметим попутно, что в еще более общем смысле лирическая ситуация в стихотворении Лосева ассоциируется с тютчевскими прозрениями о «шевелиющемся хаосе», скрытом за накинутым над бездной покро-

вом (см. стихотворения «Святая ночь на небосклон взошла», «О чем ты воешь, ветер ночной?» и др.):

На мир таинственный духов,
Над этой бездной безымянной,
Покров наброшен златотканый
Высокой волею богов. <...>

Но меркнет день — настала ночь;
Пришла — и с мира рокового
Ткань благодатную покровов
Сорвав, отбрасывает прочь...⁹

Возможность такой параллели подтверждается античной «аурой», в которую погружено стихотворение Лосева и которая, как уже было отмечено, насыщена «космическими» обертонами; но все же более близким (и хронологически, и по смыслу) претекстом обсуждаемого фрагмента «Ткани» можно с уверенностью считать стихотворение О. Э. Мандельштама «Я скажу тебе с последней прямо́той...»:

Там, где эллину сияла
Красота,
Мне из черных дыр зияла
Срамота¹⁰.

К Мандельштаму восходит и ориентированный на классический античный размер шестииктный стих с цезурой, открывающий каждую строфу, а затем варьирующийся все менее упорядоченно. Однако между Лосевым и Мандельштамом в данном случае существует текст-посредник — это поэзия И. Бродского, который, с нашей точки зрения, является в «Тка-

⁹ Тютчев Ф. И. Стихотворения. М., 1986. С. 140.

¹⁰ Мандельштам О. Э. Выпрямительный вздох: Стихи. Проза / сост., послесл. и указатель Д. И. Черашней. Ижевск, 1990. С. 109.

ни» и архетипом Поэта (при том, что здесь вполне узнаваемы и образы других поэтов, особенно — трагедийного XX века). Обратимся к строфе 3:

Текст — это жизнь. И ткачи его ткут. Но вбегают кондратий 5 — и недоткал. Или ткань подверглась воздействию солнца, снега, ветра, дождя, радиации, злобы, химчистки, времени, т. е. «дни расплетают тряпочку подаренную Тобою» 6, и остается дыра.

Недавно появившаяся статья А. М. Левашова и С. Е. Ляпина «Ритмико-синтаксическое строение “Прощальной оды”: к гексаметрической концепции шестииктного стиха Бродского»¹¹ обратила наше внимание на частотность употребления Бродским этой формы, с чем вполне соотносится и стиховая композиция, избранная Лосевым. Авторы статьи подчеркивают также преемственную связь между Бродским и Мандельштамом, выделяя, в том числе, черты сходства в стиховом воплощении темы времени (у Бродского одной из магистральных). «Крайне важно отметить, — пишет Бродский в эссе, посвященном предшественнику, — что почти всегда, когда Мандельштаму случается обращаться к теме времени, он прибегает к довольно тяжело цезурированному стиху, который подражает гекзаметру размером либо содержанием»¹². Добавим к этому, что для Бродского (как и для многих современных авторов) типично использование строчных букв вместо прописных в начале стиха за исключением тех случаев, когда этого требует грамматика. Это не соответствует правилам традиционной версификации, однако сближает Бродского с латинской поэзией, где, как известно, прописная буква ставилась только в начале

¹¹ Иосиф Бродский: проблемы поэтики: сб. науч. трудов и материалов. М., 2012. С. 139–151.

¹² Бродский И. А. Сын цивилизации / пер. Д. Чекалова // Сочинения Иосифа Бродского: в 7 т. СПб.: Пушкинский фонд, 2001. Т. 5. С. 93–94.

стихотворения. Лосевым используется также типично «бродский» enjambement «дни расплетают тряпочку по- / даренную Тобою». Благодаря другому переносу в перечислении зловредных факторов, которым подвергается «ткань», особо выделено воздействие «времени», и далее закономерно возникает фраза из стихотворения Бродского. Однако эта цитата — неточная, по-видимому, сознательно измененная Лосевым, хотя его «Ткань» в значительной степени может восприниматься как парафраза текста Бродского:

Дни расплетают тряпочку, сотканную Тобою.
И она скукоживается на глазах, под рукою.
Зеленая нитка, следом за голубою,
становится серой, коричневой, никакою.
Уж и краешек, вроде, виден того батиста.
Ни один живописец не напишет конец аллеи.
Знать, от стирки платье невесты быстрее садится,
да и тело не делается белее.
То ли сыр пересох, то ли дыханье сперло.
Либо: птица в профиль ворона, а сердцем — кенар.
Но простая лиса, перегрызая горло,
не разбирает, где кровь, где тенор¹³.

В варианте Лосева «тряпочка» = жизнь *подарена* Творцом, что в ироническом «модусе» стихотворения отсылает к зачину крыловской басни: «Вороне где-то Бог послал кусочек сыру». В ином модусе понимание жизни как *дара* возвращает нас к проблеме отношений между богами и смертными, выявленной в подтексте первых строф. Остающаяся в подтексте известная аналогия творца-поэта и Бога-Творца продолжается выяснением статуса филолога — «доктора». В отличие от Всевышнего, человеку противостоят сверхлические силы, его «ткачество» (как и в случае с Арахной) может быть оборвано их вмешательством:

¹³ Там же. Т. 3. С. 204.

...вбегает кондратий 5 —
и недоткал. Или ткань подверглась воздействию солнца,
снега, ветра, дождя, радиации, злости, химчистки,
времени <...>

...и остается дыра.

Внезапная кончина наступила, как мы знаем, того, кто видится нам в данном случае архетипом Поэта. «Вечером в субботу 27 января 1996 года он <...> сказал, что ему нужно еще поработать, и поднялся к себе в кабинет. Там она [жена] и обнаружила его утром — на полу. Он был полностью одет. <...> В вестернах, любимых им за “мгновенную справедливость”, о такой смерти говорят одобрительно: “He died with his boots on” (“Умер в сапогах”). Сердце, по мнению медиков, остановилось внезапно»¹⁴. Но существенно также перечисление *разных* вредоносных воздействий на ткань текста и ткань жизни, что еще раз свидетельствует о многослойности стихотворения и возможности различных его прочтений.

Вынесенное в отдельную строку слово «времени», как и слово «дыра», тем не менее побуждают нас остановиться в выборе: и то, и другое — неотъемлемые и узнаваемые приметы поэтики Бродского, который (как и многие) не раз обращался к «филологической метафоре» (Д. Ахапкин) текст = ткань. Ею завершается, например, «Большая элегия Джону Донну»:

Дыра в сей ткани. Всяк, кто хочет, рвет.
Со всех концов. Уйдет. Вернется снова.
Еще рывок! И только небосвод
во мраке иногда берет иглу портного¹⁵.

Или не менее известная декларация, в которой поэт уравнивается с «небосводом» в своей функции:

¹⁴ Лосев Л. В. Иосиф Бродский: Опыт литературной биографии. М., 2006. С. 283.

¹⁵ Сочинения Иосифа Бродского. Т. 1. С. 235.

Поэта долг — пытаться единить
 края разрыва меж душой и телом.
 Талант — игла. И только голос — нить.
 И только смерть всему шитью — пределом¹⁶.

Еще один смысл указанного образа — в стихотворении «Пятая годовщина»:

Теперь меня там нет. Означенной пропаже
 дивятся, может быть, лишь вазы в Эрмитаже.
 Отсутствие мое большой дыры в пейзаже

не сделало; пустяк: дыра, — но небольшая...¹⁷

«Вычитание тела из пространства»¹⁸, оставляющее в нем «дыру», в контексте стихотворения Лосева приобретает не только (и не столько) метафизический, сколько культурологический смысл: «Как, Любомудр, прохудилась пелена тонкотканой культуры. / Лезет из каждой дыры паховитый хаос и срам». О подобной ситуации писал в свое время Д. Самойлов:

Вот и все. Смежили очи гении.
 И когда померкли небеса,
 Словно в опустевшем помещении
 Стали слышны наши голоса.

Тянем, тянем слово залежалое,
 Говорим и вяло и темно.
 Как нас чествуют и как нас жалуют!
 Нету их. И все разрешено¹⁹.

¹⁶ Там же. С. 267.

¹⁷ Там же. Т. 3. С. 149.

¹⁸ См.: Лотман Ю. М., Лотман М. Ю. Между вещью и пустотой (Из наблюдений над поэтикой сборника Иосифа Бродского «Урания») // Лотман Ю. М. Избр. статьи: в 3 т. Таллинн, 1993. Т. 3. С. 294–307.

¹⁹ Самойлов Д. С. Шумит, не умолкая, память-дождь... М., 2012. С. 149.

Многие авторы *докторских диссертаций* («неискусные ткачи», «скверные портные») по-своему также приложили руку к этому деструктивному процессу. Благодаря их стараниям *ткань* превращается в «пестрядь запутанных ниток, корпию библиотек, ветошку университетов». Литература, как известно, не континуальна, а дискретна, состоя из бесчисленного множества отдельных «произведений». Однако на уровне каждого такого произведения превращение целого в обрывки, клочки, отдельные нити означает инволюцию целого — и отдельно взятого текста, и литературы как таковой. К строчкам о корпии и ветошке автор дает примечание: «Ср. то, что Набоков назвал “летейская библиотека”». Приведем еще одно стихотворение Лосева, прямо корреспондирующее с этой сноской:

МОЯ КНИГА

Ни Риму, ни миру, ни веку,
ни в полный внимания зал —
в Летейскую библиотеку,
как злобно Набоков сказал.

В студёную зимнюю пору
(«однажды» — за гранью строки)
гляжу, поднимается в гору
(спускается к берегу реки)

усталая жизни телега,
наполненный хворостью воз.
Летейская библиотека,
готовься к приёму всерьёз.

Я долго надсаживал глотку
и вот мне награда за труд:
не бросят в Харонову лодку,
на книжную полку воткнут²⁰.

²⁰ Цит. по: Рогов О. «...На книжную полку воткнут» // Волга. 2012. № 9–10. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru:8080/volga/2012/9/r22.html>

Возможный источник прозрачного по смыслу образа лете́йской библиотеки — роман В. Набокова «Подлинная жизнь Себастьяна Найта», где рассказчик — «двойник» героя — язвительно критикует своего бездарного соперника по ремеслу и его книгу «Трагедия Себастьяна Найта», без которой «лете́йская библиотека при всей неисчислимости ее томов останется, конечно, прискорбно неполной»²¹. Филологическая «игра» с чужими текстами, признанным «магистром» которой был Набоков, Лосевым, безусловно, учитывается; однако его собственная манера, как кажется, — иная: при всей ироничности и «цитатности» текст пишется, по его выражению, «всерьез» (до «полной гибели всерьез»!). Поэтому образ лете́йской библиотеки сложнее, чем у Набокова: отождествляя себя со своей «книгой», автор надеется, что его все-таки «не бросят в Харонову лодку, / на книжную полку воткнут». Получается еще одна вариация на тему поэтического «памятника»:

non omnis moriar, multaque pars mei
vitat Libitinam...²²

Но вернемся к стихотворению «Ткань», которое, как и многое у Лосева, поэта и филолога, воспринимается в качестве метатекста. Ткачество как создание «текста жизни», бывшее прерогативой Божественного демиурга, одновременно осмысливается и по-иному — как родовое свойство человека. Фраза «И ткачи его ткут» в равной мере может быть отнесена к любому носителю жизнетворческого начала. А вот номинации «портной» и «портняжка» — другое дело: в стихотворении они использованы в значении поэт и/или литературовед (критик). И тот, и другой «ткуют» (словесные) тексты; поэтическое и на-

²¹ Набоков В. В. Американский период: собр. соч.: в 5 т. СПб., 1999. Т. 1. С. 74.

²² «Нет, не весь я умру! Лучшая часть моя / Избежит похорон...» (Гораций. Оды. Кн. 3. XXX. Пер. А. П. Семенова-Тян-Шанского).

учное творчество, таким образом, соприродно божественному творческому началу; они соотносятся как видовое и родовое понятия.

Стихотворение завершается призывом, имеющим обобщающий смысл: «Ткань — это текст, это жизнь. Если ты доктор — дотки». Мы не будем специально останавливаться на идее целительной функции искусства и многозначности слова «доктор», но обратим внимание на то, каким образом автор анализируемого стихотворения сам выполняет эту задачу. Важная роль, как мы полагаем, в данном случае принадлежит анаграммированию, итог которого выражен финальной формулой: «ДОКТОР — ДОТКИ». Если посмотреть на весь текст с этой точки зрения, то обнаруживается закономерность, основанная на использовании как этимологически родственных слов, так и случайных совпадений: ТКань — доКТОРская — ТеКсТ — ТКань — ниТке — ТеКсТа — оТТенКи — ниТКа — ТКачества — ТКани — сТрижКи — ТКач — ниТоК — веТошКа — соТКи — ТКань — фесТончиК — порТняжКа — ТеКсТ — ТКачи — ТКут — КондраТий — недоТКал — ТКань — химчисТКи — ТряпочКу — ТонКоТКаной — КульТуры — ТКань — ТеКсТ — доКТОР — доТКи. Так сформированный ключевой анаграммой прием «ткет» стихотворение, скрепляя целостность текста, который в то же время оставляет читателю простор для поиска новых смыслов и интертекстуальных переключек.



*«Она и музыка и слово»:*поэтика стихотворного цикла Светланы Кековой
«Иней Рождества»

Кто меня в иголку вставлял, как нить?

С. Кекова

«Творчество человека есть исполнение его богоподобия <...> После грехопадения человек утратил незамутненные духовные очи. Утратил он и видение непосредственной связи между словом и предметами. Тоска по такому видению живет в душе каждого. Поэт же, как мне представляется, пытается проникнуть в тайну творения Божия, вернуть слово к его истокам», — так в одном из интервью формулирует свою творческую задачу Светлана Кекова¹. Это имя давно и хорошо известно ценителям поэзии, говорящей о религиозном смысле бытия мира и человека, но внимание академической науки всё еще привлекает нечасто. Данная работа — опыт анализа одного из репрезентативных для Кековой произведений; в ходе этого анализа могут быть уточнены как индивидуальные авторские интенции и художественные приемы, так и некоторые особенности современной христианской поэзии.

«Иней Рождества», опубликованный впервые в январском номере «Знамени» за 2000 г., затем включен автором в сбор-

¹ Поэты — Адамовы дети...: интервью со Светланой Кековой / Ольга Ключкина // Новая литературная карта России. 2007. 6 авг. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.litkarta.ru/dossier/poety-adamovy-deti/>

ник «На семи холмах» (СПб., 2001), который вскоре стал предметом специального филологического рассмотрения в статье Е. Ивановой (Федорчук)².

Не ставя себе цели прочтения «Инея Рождества» в контексте целой книги, вначале обратим внимание на символику числа 7, которая не только определяет ключевую метафору сборника, но присуща и стихотворениям Кековой разных лет: «нефритовый Цинь семиструнный» («Восточный калейдоскоп»); «и над каждой жизнью горит семизвездье света» («Если светит солнце и птицы летят на север...»); «На семи холмах, в голубых лесах / царь-трава растет о семи листах, / на семи холмах, у семи ветров...» («На семи холмах, в голубых лесах...»); «Мы встречаем ночь под созвездьем семи сестер. / А одна сестра не смыкала всю ночь очей, / собирала тихо золу из семи печей — / и уже доносится отзвук семи громов, / на простор выносятся соль из семи домов» («У Татарского вала»); «в воде, кипящей семью ключами, шевелят семью плавниками рыбы» («Если бы мы взошли на холмы печали...»). Сакральное значение этого числа в христианских представлениях общеизвестно. Мы попробуем взглянуть на числовую символику «Инея Рождества», куда входит 8 стихотворений (из которых третье посвящено именно «холмам»).

Предположим, что «количественный» состав произведения не случаен, а глубоко содержателен. Здесь необходимо учитывать два момента. Во-первых, открывающее цикл стихотворение может читаться как пролог (8 – 1), предвещающий художественное целое (7 текстов) и задающий его основные темы. Завершается это вводное стихотворение кульминационным образом «музыки сфер», слышанной автором когда-то,

² Иванова (Федорчук) Е. «На семи холмах»: пространство города и мир природы в поэзии Светланы Кековой // Мир России в зеркале новейшей художественной литературы. Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 2004. С. 127–132. (Также на сайте Екатерины Ивановой (Федорчук). Режим доступа: <http://katlyric.narod.ru/article10.htm>)

единственный (и неповторимый?) раз. И это обстоятельство обращает нас к иной возможной трактовке количественного состава цикла.

Знаменитое выражение «музыка (или гармония) сфер» восходит к школе Пифагора, а далее — к Платону и его комментатору Проклу. Пифагор впервые связал консонантные звуки с планетарными сферами, которых у него насчитывалось 10. Платон также пользуется общепифагорейской диалектикой числа, однако, согласно его «Тимею», вокруг Земли совершается круговое движение семи сфер: Солнца, Луны и пяти известных тогда планет; особое положение занимает восьмая — сфера неподвижных звезд, которая, по выражению А. Ф. Лосева, в максимальной степени выражает «образец»³. Каждая из четырех стихий (огонь, воздух, вода и земля) занимает свое место в гармонично-упорядоченном космосе, образуя его особые (но одновременно и тождественные) шаровидные сферы. «Как разное направление пространства символизировано в стихиях <...> так разное напряжение времени символизируется в разных тонах, находящихся между собой в определенных взаимоотношениях»⁴.

Итак, примем, что структура стихотворного цикла С. Кековой соотносима и с космическим мифом Платона — не только числовыми соответствиями, но и самой цикличностью, круговым движением. То, что перед нами — именно цикл, представляется несомненным, и эта структура опять-таки глубоко содержательна, поскольку отвечает смыслу целого и его воплощает. Налицо такие признаки циклической организации, как соотнесенность начала и конца (мотив прощенной вины); магистральная для художественного целого тема Спасения; сквозные образы (ангел, дерево, звезды, дети...); нелинейное время Вселенной, где «снова» и «вновь» повторяются архе-

³ Лосев А. Ф. Античный космос и современная наука // Лосев А. Ф. Бытие — имя — космос / сост. и ред. А. А. Тахо-Годи. М., 1993. С. 268.

⁴ Там же. С. 267–268.

типические события (тот же «иней», понимаемый буквально, каждый год тает и вновь возникает в Рождественскую пору); единое в своем многообразии, одушевленное пространство мироздания, в котором и разворачивается художественное задание цикла. В первом стихотворении возникает тема музыки, инициирующая все последующее:

Ветку ясеня, дудочку узкую,
птичий щебет, следы на снегу —
всё возьмите — оставьте мне музыку,
я без музыки жить не могу⁵ —

и в смысловом поле текста вырастающая до апофеоза — «музыки сфер». Сделаем в этой связи одно замечание. Если, как пишет А. Ф. Лосев, для восточного символизма характерна архитектура, в основе античного символизма лежит скульптура, то «христианский символизм выражает себя в наиболее “духовных” искусствах <...> в живописи, поэзии, музыке»⁶. На наш взгляд, в анализируемом цикле явлен синтез этих «духовных» искусств. Мир, что естественно для христианского сознания, в восприятии С. Кековой включает в себя иерархию дольного и горнего (как «земная» музыка соотносится с музыкой сфер). Но и синтез искусств также строится в цикле на иерархии. Каково в данном случае соотношение визуальности и музыки? «Музыка, по-нашему, есть бытие идеальности <...> Она — сплошная текучесть, неустойчивость, динамизм, взрывность, напряжение и длительность <...> Музыкальное бытие есть “иное” в отношении к эйдосу, данному как явленный лик сущности <...> созерцающая оформленные лики бытия, слышим бьющийся пульс этого бытия, вечно неутомонное превращение из одного в другое, вечное движение и стремление, словом,

⁵ Цит. по: Кекова С. Иней Рождества // Знамя. 2000. № 1. С. 3–5.

⁶ Лосев А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии. М., 1993. С. 637.

вечную жизнь. Но условием для этого является именно “иное”, т. е. алогическое становление, и изображение его в условиях эмпирического человеческого мира и есть музыка»⁷. На объектном уровне текста «музыкальность» реализуется, на наш взгляд, двояко: как свидетельство о высших, небесных планах бытия и как проявление гармонии видимого, природного пространства. Кекова воссоздает в поэтическом слове «зримый образ мироздания» (именно в этом стремлении к визуальности мы видим аналогию с еще одним «духовным» искусством — живописью); слово же, как и должно быть в произведении поэтическом, есть доминанта художественного синтеза. На этом итоговом уровне выражен не только смысл цикла, но и тот конкретный его аспект, выяснение которого является в данном случае нашей задачей, — поэтологические установки С. Кековой, понимание ею поэтического дара и долга.

Итак, видимый образ мироздания у С. Кековой основан на единстве и взаимопревращении всех четырех стихий: земли, воды («соленое море», иней, лед), воздуха («ветр») и огня («пламя»). О метаморфозах этих первооснов материального пространства говорит, в частности, третье стихотворение цикла:

На исходе дня, во вселенной, в конце зимы
как волнуют меня эти волны земли — холмы:
сотворил Господь их, я вижу его труды.
Так в соленом море Он создал холмы воды.
Как волна с волной меж собой затевали спор,
дети рыб катались с огромных стеклянных гор...

Мир этот — живой и одушевленный: «ветр и пламя исполняют танец», «вздыхнет земля», «будут звезды плакать», «деревья, перейдя на шепот, свою оплакивают участь». Единство мира проявлено во взаимном родстве всякой твари — природы и человека («Я, как каштан, зажгу свою свечу <...> как лег-

⁷ Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики // Лосев А. Ф. Из ранних произведений. М., 1990. С. 276–278.

кий пух, над миром полечу...»), во взаимных корреляциях всего со всем. Этому «тайному закону родства» автор говорит «аксиос» (цикл 2009 г. «Ангелы этого мира»). Пространство находится в движении, причем в пляске пламени, в полете тополиного пуха угадывается определенная упорядоченность, поскольку задается вектор перемещений: «движутся к востоку мотыльки», «пух летит на юг».

Над лесами и горами, деревьями и жилыми массивами, над садами и водами — звезды. «Почему, собственно говоря, вид звездного неба наполняет душу столь глубоким, чистым и благородным чувством? Ведь эмпирически это — только ряд светлых точек на темном фоне. Что тут могло бы быть красивого и прекрасного? Что тут величественного — в каких-то ничего не говорящих, пустых точках, в ничего не говорящем, пустом пространстве? Но дело-то в том и заключается, что звезды — не точки и не физические тела, но умные силы и воинства небесные, сияющие из чистого хрустального Неба на грешную и темную Землю»⁸.

Космос Кековой ориентирован, конечно, по вертикали, и при описанном выше несомненном его единстве небо и земля противопоставлены друг другу как свет и тьма. Обращает на себя внимание изображаемое в цикле время — это всегда ночь (единственное отступление от этого — «на исходе дня» третьего текста): «во тьме ночной», «зимней ночью», «безлунной ночью» и т. д. Почему так? На черном фоне ярче белый снег; ночью можно зажечь свечи, что делает «собор каштана», что делает и человек, обращая свой взгляд вверх. А там свет разгорается все ярче: свечи превращаются в звезды, звезды — в «пламенные гроздьи»; свет пламенеет, утрачивая всякую материальность, становясь «небесным блеском», и, наконец, воплощенной Благой Вестью венчает этот световой сюжет «горящий во тьме светец»: «И свет во тьме светит, и тьма не объяла его» (Иоан. 1, 5). Вифлеемская звезда становится «образцом»,

⁸ Лосев А. Ф. Античный космос и современная наука. С. 479 [примеч.].

как некогда для платоников «небо неподвижных звезд»; христианская истина превосходит собой и поглощает и античный космос, и декалог, данный Моисею на горе Синай:

Мрак Синайский, мой друг, плодороден, как ил,
а в его глубине — не Фаворский ли свет?

Время в цикле описывает круги. Один из них представляет собой смену времен года: от «рождественского инея» первого стихотворения к летней поре, когда летают мотыльки, зеленеет купол каштана, мерцает тополиный пух (второе стихотворение); время Великого поста сменяется осенью («летит сухое семя вяза») в других текстах.

Сколько летних засух и лютых декабрьских стуж
пронеслось над миром, и сколько лилось дождей...

В этот вечный круговорот природы вписан иной круг — судьба человека от детства до старости. Автор видит разные стороны этой жизни — и духовную, и обыденную, бытовую. В четвертом стихотворении повествовательного характера в обобщенно-безличной, типизированной форме представлена жизнь одного из бесчисленных поколений (возможно, военного поколения родителей):

Жили в долг, и Великим постом
проливали горячие слезы <...>
в шали серые кутали плечи,
в невысоких кирпичных домах
разжигали железные печи.
Черный хлеб для голодных детей
на растительном жарили масле...

Зимняя ночь в этом тексте традиционно ассоциируется с временем смерти, о чем красноречиво говорит «холодная постель», завершившая линейное время частной жизни.

В цикле очень много образов детства: «классная доска», «дети спать укладывают кукол», «детские глаза», даже «дети рыб» («рыба» — один из раннехристианских символов — в поэтической мифологии С. Кековой соприродна человеку) Подобно звездам, детские глаза будут вечно «сиять и плакать». Но в хронологии индивидуальной жизни «младенческие всхлипы» переходят в «глухие рыдания» преклонных лет, когда наступает пора осмысления, подведения итогов:

Всё тяжелее жизни бремя, блестят глаза, бледнеют лица,
И вот уже приходит время нам горьким опытом делиться...

Родство человека и природы относительно, поскольку человек, в отличие от прочих тварных существ, призван к осознанию судьбы — и своей собственной, и всеобщей. Телеология Священной истории актуализирует в стихотворном цикле мысль о конце, пределе времени и бытия. Однако в христианском осмыслении истории, как известно, существует двойная перспектива, совмещающая космологическое и историческое сознание⁹. В данном случае это двойное восприятие времени проявляется на всех уровнях. Во-первых, в том, что судьба отдельного человека, прошедшего путь от младенчества до старости, в свете Вифлеемской звезды замыкается в круг:

В Вифлеем опять караваны бредут во мгле.
Мой отец и мать почивают в сырой земле.
Как давно они в колыбелях дубовых спят!

Тожество гроба и колыбели здесь — уже не мифологическое, а символическое, восходящее к евангельскому: «если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в Царство Небесное» (Мф. 18:3), — и объясняющее семантику «детских»

⁹ Успенский Б. А. История и семиотика (Восприятие времени как семиотическая проблема) // Успенский Б. А. Избр. труды. М., 1994. Т. 1. Семиотика истории. Семиотика культуры. С. 22–23.

образов в цикле. Во-вторых, как уже говорилось, сакральные события библейского предания, совершившиеся однажды, повторяются вновь и вновь в пространстве исторического процесса: «снова тварь в ковчег приводит Ной», снова «кричит многострадальный Иов». Из года в год повторяется вселенская мистерия, начинающаяся тем, что «вновь у Марии родился Сын», и завершающаяся Голгофой («Готовит время крест и гвозди...»). Ноев ковчег иницирует в тексте магистральную для него идею спасения, понимаемую вначале вполне буквально, материально и телесно:

И Ной возьмет топор за рукоять,
чтоб ощутить древесной плоти мякоть, —

но далее возрастающую в своем значении до Спасения как основной христианской идеи («Вифлеемской звезды проплывает ковчег...»). Позже, в стихотворении 2007 г. «Ночь. Вода остыла в грелке...» С. Кекова вновь вернется к этому образу:

Дом, плывущий в неизвестность,
перегружен, как ковчег,
в нем терять свою телесность
не желает человек. <...>

За утратой ждет утрата,
в стены дома бьет волна...
Где вершина Арарата?
Существует ли она?¹⁰

С образом Иова, а также с неназванным царем Давидом и — по-своему — с Пенелопой связана иная, субъектная сторона цикла. Обращение к ней тем более актуально, что в «Инее Рождества» реализуется традиционная метафора «мир = текст»,

¹⁰ Опул. в ж. «Зарубежные записки» (2007. № 12). (Также на сайте «Журнальный зал». Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/zz/2007/12/ke1.html>)

которая для Кековой становится привычной (в цикле «Учитель словесности» [2006] читаем, например: «И в классическом жанре элегии / зацветают в саду аквилегии»).

Прежде всего, это мир звучащий (к музыке как высшей форме его звучания мы еще вернемся): птичий щебет, крик Иова, «шумный голос вод», «вздых» земли, «спор» волн, «рыдание» звезды, «шепот» деревьев... Визуальным соответствием этих экспрессивных реакций становятся различные формы сплетения единичного и раздельного в некую целостность, подобную заглавному образу «рождественского инея». Как такую целостность, становящуюся особым рода текстом, можно рассматривать «танец» ветра и пламени, «странствие» мотыльков, тополиный пух, который «свивается в ложбинах», «невидимый воздушный хоровод» душ. Свою нить вплетают в эту ткань бытия люди, которые, «намечая скольжение линий, / зимней ночью плели кружева, / на январский похожие иней». Сходные мотивы мы находим и у других поэтов, например, у О. Седаковой¹¹. С. Кекова этот труд «тканья» (или вышивания) жизни называет «ремеслом Пенелопы», поскольку человек смертен, и ткань его существования обречена на то, чтобы быть распущенной. Можно усмотреть здесь и аллюзию на стихотворение И. Бродского «Дни расплетают тряпочку, сотканную Тобою» — с той разницей, что у Кековой субъектом является человек. Еще одним примером такой аллюзии, на наш взгляд, становится концовка пятого стихотворения:

Увы, мой друг, от целой жизни всего одна осталась фраза,
и по моей земной отчизне летит сухое семя вяза.

¹¹ См. об этом в наших работах: Инверсии сюжетного архетипа в стихотворной книге О. Седаковой «Старые песни» // Медведева Н. Г. «Муза утраты очертаний»: «Память жанра» и метаморфозы традиции в творчестве И. Бродского и О. Седаковой. Ижевск, 2006. С. 315–334; «Сюжет Филомелы» в поэзии О. Седаковой // Кормановские чтения: Статьи и материалы Межвуз. науч. конф. (Ижевск, апрель, 2010) / Ред.-сост. Д. И. Черашняя. Ижевск, 2010. Вып. 9. С. 388–397.

Это, конечно, отзвук знаменитого «От всего человека вам остается часть / речи. Часть речи вообще. Часть речи», — но не только. Возможно, эти слова могут быть соотнесены и с «Письмами династии Минь» («Ветер несет нас на запад, как желтые семена / из лопнувшего стручка»), что усиливает драматическую ноту в прощании с «земной отчизной».

Текст жизни, плетущийся в «Инее Рождества», может быть прочитан (расшифрован): так, «червь ползет по стеблю, как видимый след греха»; «в морщинах горя ты ищешь следы стыда». Но не всякий человек способен (или хочет) понять смысл «текста», «сухую землю не хочет рыхлить соха». Поэтому «райский сад на земле пожелтел и засох», для Адама и Евы произросли, как и повелел Господь, терние, волчцы и полевая трава:

Земля истерзанного сердца засеяна травой сорной —
чертополохом и полынью, чья горечь вечно сердце гложет,
но небо неотмирной синью влечет, и мучит, и тревожит.

Человек, однако, не оставлен без помощи — слова ангела в первом стихотворении отчетливы и ясно видны всем (белое на черном фоне!): «Пишет ангел рождественским инеем, / словно мелом на классной доске, / что вина прощена и заглажена...». Завершается весь цикл своеобразным «евангелием от матери»: развернутая речь умершей, обращенная к живой, доносит до последней всё ту же Благоую Весть. Интересно, что в нескольких прямых формулировках вести о Спасении меняются грамматические формы — время и вид глаголов: в «послании» ангела — совершенный вид и прошедшее время; в надеждах живого человека — упование на будущее («Господь нас с тобой спасет»); в заключительной фразе матери — настоящее, дпящееся время, «ныне, и присно, и во веки веков»: «прощает нас всех Отец!».

Обратимся, наконец, к вопросу о том, как проявлено в тексте положение автора и мера его знания об этой Вести.

Прежде всего, в «Инее Рождества» имплицитно воспроизводится ситуация Книги Иова. Это ситуация вопрошания

Господа, к которому отчаявшийся человек обращается от имени всех безвинно страдающих (в нашем случае это прежде всего стихотворение «Жили в долг, и Великим постом...» с его сочувствием к безымянным, «маленьким», рядовым людям). Стихотворение организовано, как уже говорилось, безличным повествователем; всё же в контексте цикла, завершающегося личным диалогом человека с умершими родителями, в нем также угадывается индивидуальный, лично пережитый (в детстве?) опыт. Но, хотя в цикле дважды называется имя Иова, лирический субъект не может быть отождествлен с ним или хотя бы соотнесен. Он (точнее, она) обращается с вопросом, «словно лист, дрожа», лишь к волхвам, но не к самому Господу. Единственное прямое обращение к Нему — это молитва, венчающая шестое стихотворение: «Господи, прими слово мое / Как обет вечно служить Тебе».

Каков образ поэта и что значит его слово в соотношении с божественным Словом? Кекова использует древнее представление о поэте-певце, упоминая атрибут его покровительницы Эвтерпы — «дудочку узкую» (ассонанс словно имитирует ее звучание). Фольклорная «дудочка» со временем превратилась, как мы знаем, в духовой музыкальный инструмент — флейту, пришедшую в Грецию с Востока, «из Азии вместе с культом Диониса»¹² и, в противоположность струнным (Аполлоновой кифаре или лире), воспринимавшуюся как «чужое». Пиндар в 12 Пифийской оде утверждает, что флейта воспроизводит «скрежещущий стон» (а не гармоничное звучание). В цикле Кековой поэт отказывается от «дудочки», а далее появляется арфа в руках Господа, то есть налицо противопоставление не только «аполлонического» искусства «дионисийскому», но и христианской образной системы — мифологической.

Полагаем, однако, что в этой детали скрыт еще один смысл. Вспомним знаменитую сцену с флейтой из шекспировско-

¹² Гаспаров М. Л. Древнегреческая хоровая лирика // Пиндар. Вакхилид. Оды. Фрагменты. М., 1980. С. 336–337.

го «Гамлета». В разговоре с Розенкранцем и Гильденстерном принц использует этот инструмент для наглядной демонстрации неотъемлемого права человека на чувство собственного достоинства: «Вы собираетесь играть на мне <...> Вы воображаете, будто все мои ноты снизу доверху вам открыты. А эта маленькая вещица нарочно приспособлена для игры, у ней чудный тон, и тем не менее вы не можете заставить ее говорить. Что ж вы думаете, я хуже флейты? Объявите меня каким угодно инструментом, вы можете расстроить меня, но играть на мне нельзя»¹³. В стихотворном цикле Кековой — не спор с Гамлетом, но переключение проблемы в принципиально иной регистр: «На тебе, как на арфе, играет Господь...». Здесь вновь возникают интертекстуальные (в широком смысле) параллели. С одной стороны, фигура автора уподобляется юноше Давиду, игравшему перед царем Саулом на струнах арфы (или, в других переводах, лиры или гуслей). Псалтирь, несомненно, служит для С. Кековой одним из источников поэтического вдохновения. Одно из недавних ее произведений, цикл «Надежда на прощение» (2010), не только продолжает «Иней Рождества» тематически, но и включает в себя сходный образный ряд:

Царь Давид, играя на псалтири,
учит руки складывать крестом,
ибо перемены в звездном мире
происходят перед Рождеством¹⁴.

А далее прямо называется сто восемнадцатый псалом, особо значимый, как можно полагать, для автора «Иней Рождества»: «Истаевает душа моя о спасении Твоем; уповаю на слово Твое. Истаевают очи мои о слове Твоем» (Пс. 118: 81, 82). С другой стороны, автор цикла, в отличие от Гамлета, сам становится

¹³ Шекспир В. Полн. собр. соч.: в 14 т. М., 1994. Т. 8. С.131–132.

¹⁴ Опулб. в ж. «Новый мир» (2010. № 8. С. 3–6).

инструментом, на котором «играет Господь». Какая же музыка рождается в этой игре? И как она, претворенная в слово поэта, соотносится с божественным Логосом?

Я-человек со своей индивидуальной судьбой и я-поэт в цикле нераздельны. Обращаясь к Книге Иова, автор почти дословно цитирует ее, однако не слова страдальца, а ответ Господа «из бури»:

Как морю сказал Господь:
«Здесь предел
надменным волнам твоим»,
так человеку сказал Господь:
«Есть предел у души твоей».

В седьмом стихотворении, продолжающем осмысление «отношений» Бога и человека, лирический субъект вновь не отождествляет себя с Иовом. Он, скорее, занимает позицию Елиуя, ведущего с Иовом диалог и увещающего его.

Нужно сердца врата запереть на засов,
ставить крепкую стражу неверным устам.
Кто удержит течение пламенных рек,
кто надменным волнам установит предел?
И еще я спрошу: кто тебя, человек,
искупил и бессмертною славой одел?

Не забудем, что в тексте Ветхого Завета Елиуй, в отличие от прочих друзей Иова, не вызывает гнева Иеговы, и сам Иов не находит, что ему ответить, поскольку речи его справедливы. Но не эти речи, а *ответ* Господа, ощущение Его реального присутствия приводят Иова к самоосуждению: «Руку мою полагаю на уста мои» (Иов 39:34). Автор анализируемого цикла, таким образом, говорит не как вопрошающий, но как знающий истину. И вот тут мы сталкиваемся с неустранимой двойственностью авторской позиции, характерной для многих представителей современной (светской) религиозной поэзии.

Поэт-христианин обращается к читателю с проповедью веры (порой, совсем как речи друзей Иова, излишне дидактичной): «Так прими благодарно немислимый дар, / жизнь отлив в совершенную форму креста». Он готов отказаться от своего слова: «Господи, прими слово мое — / и пусть растает оно / в лучах Твоей славы». Но поэт-христианин — не медиум, он не может быть просто инструментом, на котором «играет Господь». Поэтому важнейшей темой текста становится тема поэтического слова.

Эта тема — одна из ключевых для С. Кековой — поэта и филолога. Выразительный образ поэта она создает в цикле «Цветная Триодь» (2001):

...над бездной ада — висячий мост,
на мосту — поэт, словно певчий дрозд.

Он восславит Господа в узах сна,
он еще поймет, в чем его вина, —
жизнь ему — служанка, а смерть — жена,

а рабыня-рифма несет кувшин,
у подножий слов иль у их вершин
омывает молча следы морщин

с Твоего лица...¹⁵

«Только слова жаждет немая моя душа», — признается автор «Инея Рождества» (в последнем стихотворении субъектная форма ближе всего к традиционно понимаемой лирической героине). Поэт и есть «человек, создающий слова». Поэтическое творчество С. Кекова, как многие другие, уподобляет тканью, плетению кружев — труду, которым создается текст = мир, которым заняты и природа, и человек, и мойры (например, в стихотворении 2009 г. «Торжественно держат каштаны...»).

¹⁵ Опубл. в ж. «Знамя» (2001. № 4. С. 50–54).

Слова ткуются, как тело младенца
из крови матери...

Из них вырастает «новый мир, склоняющий голову / перед Господом», как из горчичного зерна вырастает чудное, широкошумное дерево (аллюзия на слова Христа: «если вы будете иметь веру с горчичное зерно <...> ничего не будет невозможного для вас» [Мф. 17:20]). «Труд Пенелопы» в земной, бытовой жизни человека обречен (ткань будет распущена), но труд поэта, напротив, — только созидание, поскольку слово поэта ориентировано на Бога-Слово; оно — «как отблеск рая в рифмах точных, как соль морская в водах пресных». Так снимается противоречие, о котором было сказано выше: христианский поэт, отказываясь от слова, в слове же создает поэтический мир, и это слово в цикле «Иней Рождества» уподоблено музыке.



Серия «Академический час»
Выпуск 2

Н. Г. Медведева
ВЫМЫСЕЛ vs МИМЕСИС
Очерки русской литературы XX–XXI вв.

Техническое редактирование, дизайн, верстка *И. Г. Абуговой*

Подписано в печать 12.01.2014
Формат 60 x 84 ¹/₁₆. Усл. п. л. 7,44.

Отпечатано: ИПЦ «Малотиражка».
Адрес: 426060, Удмуртская Республика, г. Ижевск, ул. Энгельса, 164.
Тел.: 8 963 548 51 43, 8 904 317 76 93.
E-mail: malotirazhka@mail.ru



Наталья Геннадьевна
МЕДВЕДЕВА,

доктор филологических наук,
профессор кафедры истории
русской литературы и теории
литературы Удмуртского
государственного университета

Автор книг:

«Портрет трагедии»:
Очерки поэзии Иосифа
Бродского
(2001),

Русская литература конца
XX века: Л. Петрушевская,
Т. Толстая, О. Седакова,
И. Бродский
(2005),

«Муза утраты очертаний»:
«Память жанра»
и метаморфозы традиции в
поэзии И. Бродского
и О. Седаковой
(2006),

«Тайные стихи»
Ольги Седаковой
(2013).



*Серия «Академический час»
адресована специалистам-филологам,
вузовским преподавателям,
аспирантам, магистрантам.*

*Доступна на сайте
Научной библиотеки Удмуртского
государственного университета
(<http://lib.udsu.ru/>)*