

Экскурс 1. «Я был в Риме»: «Римский текст» Бродского

«Римский текст» в поэзии Иосифа Бродского представляет, в некоторых отношениях, квинтэссенцию его художественного мира^[687]; в нем, возможно, заключен общий механизм порождения «текста Бродского» (ТБ). Основные лексико-семантические элементы «римского текста» (РТ) — *мрамор (статуя)*, персонифицированная (цезарь, наместник и т. п.) *власть*, центр — *Город*, периферия — *провинции*. *Рим* — понятие не историческое, а скорее метафизическое, точка пересечения двух основных категорий семантического мира Бродского — *Пространства* и *Времени*.

Время больше пространства. Пространство — вещь,
Время же, в сущности, мысль о вещи.

(«Колыбельная Трескового мыса», 1975 [II; 361])

В эссе Бродского эта мысль развернута в ценностное противопоставление:

«<...> space to me is <...> both lesser and less dear than time. Not because it is lesser but because it is a thing, while time is an idea about a thing. In choosing between a thing and an idea, the latter is always to be preferred»^[688].

Время как философская универсалия не тождественна необратимому 'физическому' потоку перемен. *Метафизическое понятие* осмысливает это движение и тем самым останавливает его. В образном выражении парадоксальному соотношению *Времени-движения* и *Времени-мысли* (о вещи) соответствует как раз *Время-вещь*; к примеру, «река» Гераклита. Или — уже у самого Бродского — «бомба времени»:

«A time bomb, which splinters even one's memory. The building still stands, but the place is wiped out clean, and new tenants, no, troops, move in to occupy it»^[689].

Ориентированный на язык, а не на сообщение, ТБ находит в себе самом разрешение этой оппозиции — он строится одновременно и линейно, по горизонтальной временной оси, и вертикально, вне-временно^[690]. Почти обязательные для Бродского переносы (enjambements), так же как и словосокращения и «метаслова» и буквоописания («Как ты жил в эти годы?» — «Как буква „г“ в „ого“» — «Темза в Челси», 1974 [II; 351]) или «О, неизбежность „ы“ в правописании „жизни“!» — «Декабрь во Флоренции», 1976 [II; 385]), педалируют, акцентируют именно это явление. Но такая обращенность на язык одновременно проявляется и в самоотчуждении от него, с чем связана «анонимность» автора: язык творит как бы сам по себе.

Разрешением и — одновременно — новым возникновением антиномий оказывается РТ. Вечность (вневременность) и время, эстетизированное (знаковое) и реальное (материальное), синтезированы в культурной мифологеме Рима *вечный город*, достояние истории, механизм тотального означивания реальности — превращающий предметы в символы и предполагающий за пределами установленных им границ только пустоту.

Инвариантом знаковой «тотальности» и «римской» тоталитарности выступают у Бродского своеобразно переосмысленные философы Платона^[691].

Идеи Платона реализуются в материальном мире в облике тоталитарного Государства. Его современный «абстрактный» вариант дан в стихотворении Бродского «Развивая Платона», но эстетистская утопия философа образует и подтекст стихотворений, входящих в РТ^[692].

Мифологема Рима как культурного пространства отражена у Бродского в образе «державы дикой», советской Империи, и модифицирована. Связующим звеном при этом служит идея «третьего Рима». Снятием антиномии «вечности» и «времени» во многих стихотворениях РТ является *мрамор, статуя*^[693], с ассоциативным рядом *мрамор — твердость — белизна — холод и снег*. Но Рим,

представленный в этих стихотворениях РТ, — отнюдь не «псевдоним» советской «Империи», хотя она и является его основным денотатом:

Это — конец вещей, это — в конце пути
зеркало, чтоб войти.

(«Торс» (1972 [II; 310]))

И не то чтобы здесь Лобачевского твердо блюдут.
Но раздвинутый мир должен где-то сужаться, и тут —
тут конец перспективы.

(«Конец прекрасной эпохи», 1969 [II; 162])

Эта «эгоцентричность» «Римского» пространства, несомненно, соотносится и с «первым Римом». Позиция лирического героя (или персонажа, к нему приближенного) — его оппозиция по отношению к имперской Власти, выраженная в традиционных античных образах, — чужеземец (грек) в «Post aetatem nostram» (1970); укрывшийся «от Цезаря подальше» философ в «Письмах римскому другу» (1972); изгнанник Овидий в «Ex ponto» («Последнем письме Овидия в Рим», 1965). Более сложный случай — «Я, писатель, повидавший свет» в стихотворении «Anno Domini» (1968). В нем положение героя почти зеркально (но с противоположным знаком) тому, в котором оказывается римский Наместник. При этом история героя одновременно соотносима и с евангельским рассказом.

Отечество... чужие господа
у Цинтии в гостях над колыбелью
склоняются, как новые волхвы.
Младенец дремлет. Теплится звезда,
как уголь под остывшею купелью.
И гости, не коснувшись головы,

нимб заменяют ореолом лжи,
а непорочное зачатие — сплетней,

фигурой умолчанья об отце...
Дворец пустеет. Гаснут этажи.
Один. Другой. И, наконец, последний.
И только два окна во всем дворце

горят: мое, где, к факелу спиной,
смотрю, как диск луны по редколесью
скользит, и вижу — Цинтию, снега;
Наместника, который за стеной
всю ночь безмолвно борется с болезнью
и жжет огонь, чтоб различить врага.

(II; 66–67)

Если евангельский код обнаруживает призрачность (Иосиф-автор — не Иосиф-плотник), то римский сохраняет свои права.

РТ значим как символизированное и сублимированное описание реальных, сегодняшних событий и ситуаций. Римская мифологема ‘в свернутом виде’ становится знаком по преимуществу; ядром порождения новых текстов; она описывает не только политические и социальные реалии, но и универсум поэта. Зеркальность ‘римского’ и ‘третьеримского’ пространства соотносится с принципом *зеркала*, конструирующим началом поэтики Бродского. Некоторые примеры: достаточно ограниченный словарь ключевых лексем и тропов^[694], часто используется инвертирование, с обратным знаком; образуются почти зеркальные пары^[695]; самоотражение можно видеть и в склонности к автоцитации. Стихотворения Бродского в высокой степени самореферентны и в то же время ‘универсальны’; в пределе они заключают в себе весь мир, а также свое собственное метаописание.

По своей поэтической установке Бродский близок к акмеистам с их установкой на «мировой поэтический текст»^[696]. Но если Ахматова или Мандельштам «размыкали» свое творчество в мировую литературу, то Бродский как бы «заклучает» ее всю в собственные произведения. В первом случае поэт — участник диалога с традицией, во втором — наследник и хранитель культурных ценностей.

Сближение поэтики Бродского с акмеизмом^[697], по-видимому, не опровергает ее очевидной близости (в других отношениях) к поэтике Б. Пастернака, М. Цветаевой или даже Велимира Хлебникова (так, В. П. Полухина продемонстрировала это на примере структуры тропов у Бродского)^[698]. Можно добавить, что образным словарем и переносами поэт во многом обязан М. Цветаевой, и интенции (трагическое одиночество, богоборчество и т. д.) его творчества во многом напоминают цветаевские. Несомненно также, что ассоциативные ходы Бродского (особенно в стихотворениях из книги «Урания»,) роднят его с Пастернаком. Это, однако, не опровергает «акмеистичности» Бродского: как хранитель мирового поэтического текста, он принимает не только акмеистическую традицию, но и многие иные^[699].

Скульптурный бюст, статуя, камень — предметы, заполняющие пространство РТ у Бродского и персонифицирующие снятую антиномию времени и вечности, — связывают РТ поэта с пушкинским «скульптурным мифом»^[700]. Близость поэзии Бродского и Пушкина не случайна. Достаточно вспомнить значение пушкинской традиции для акмеистов — Ахматовой и Мандельштама. Пушкинское творчество в русской культуре осмыслялось как совершенный и, в известном смысле, завершённый текст. Но, кроме того, произведения Пушкина воспринимаются едва ли не как единственный и неповторимый случай взаимопроникновения, слияния текста и внетекстовой реальности (в частности — биографии поэта).

Мотив *статуи* в творчестве Пушкина выявляет и разрешает ключевую семиотическую оппозицию^[701] и основную антиномию художественного мира поэта — движение (подчиненное времени) / статичность (вечное)^[702]: «<...> в пушкинской символике покой, неподвижность есть яркий контрастный мотив, который предстает либо в виде вынужденной неподвижности <...>, либо в виде свободного покоя как воображаемого, сверхчеловеческого и даже сверхъестественного состояния. <...> Для мифотворящего гения Пушкина статуя, которая всегда предполагает активность и движение и в то же время сама неподвижна, являет собой чистое воплощение сверхъестественного, свободного, творческого покоя <...>»^[703].

Пушкинский подтекст в творчестве Бродского несомненен. Образ «зеленого лавра», ожидающего «последнего поэта» («Конец прекрасной эпохи»), сближает лирического героя Бродского с Пушкиным (при этом в обрамлении трагическим ореолом, вероятно, унаследованным от пушкинского образа в «Смерти Поэта» Лермонтова).

Акцентированные пейоративные коннотации мифологемы статуи связаны у Бродского не только с ее включенностью в имперское пространство и мир Смерти (или умирания); в образе статуи (мрамора, торса) у поэта выразились его драматические отношения с Поэзией. И. Е. Винокурова, отмечая деэстетизирующую тенденцию в его стихотворениях, увидела в ней «протест <...> против царящей условной иерархии вещей, согласно которой природа (или любовь) заведомо прекрасна; <...> „настоящий“ Бродский — жестко ироничный поэт, не позволяющий „возвышающему обману“ взять над собою верх. Вслед за Ходасевичем, оспорившим эту классическую фразу, противопоставившим ей „возвышающую правду“, Бродский поверяет этой самой „правдой“ те многочисленные „возвышающие обманы“, которыми напичкано наше сознание. Причем Бродский покушается не только на мелкие, спонтанно возникающие мифы, но и на главные, стоящие от века»^[704].

По мысли исследовательницы, включение в текст непристойных деталей или табуированной лексики, «снижение» высоких слов, прозаизированная образность при решении традиционно поэтических и «красивых» тем служат именно этой установке. Как мне представляется, эти выводы требуют некоторой корректировки. Прежде всего деэстетизирующее начало у поэта направлено не «вовне» (на традицию), а на текст, по некоторым «параметрам» как раз уникальный в русской лирике по своей эстетизированности. Тексты Бродского отличаются предельной «закрытостью», самореферентностью и построены как подчеркнута «классические». Только их поэтика — не поэтика «романтического», «эмоционального», «красивого», а «самодовлеющего», «организованного». Самоотрицание у Бродского — не свидетельство «свободы» от таких эстетических оснований, а скорее зависимости от них, связанности ими. Инкриминируя, слишком сурово и безапелляционно, поэтике «возвышающего обмана» духовное

«соучастие» в тоталитарной практике, И. Е. Винокурова, как мне представляется, не совсем точно интерпретирует смысл «протеста» Бродского; он направлен не «против» *вымысла*, а «против» или, точнее, «на» текстопорождающую способность искусства, действующего как бы автономно от творца и в своей внутренней структуре «агрессивного». Перед нами скорее драма не «политическая» или «социальная», и даже не только личная, а «философско-семиотическая»^[705]. Существование искусства, оправданное эстетически, вовсе не предполагает апологии с точки зрения этики или метафизики свободы.

Но именно экзистенциальная трагедийность выражена у Бродского в формулах пушкинской лирики:

Я был в Мексике, взбирался на пирамиды.
Безупречные геометрические громады
рассыпаны там и сям на Тегуантепекском перешейке.
Хочется верить, что их воздвигли космические пришельцы,
ибо обычно такие вещи делаются рабами.
И перешеек усеян каменными грибами.

Глиняные божки, поддающиеся подделке
с необычайной легкостью, вызывающей кривотолки.
Барельефы с разными сценами, снабженные перевитым
туловищем змеи неразгаданным алфавитом
языка, не знавшего слова «или».
Что бы они рассказали, если б заговорили?
<...>

Скушно жить, мой Евгений. Куда ни странствуй,
всюду жестокость и тупость воскликнут «Здравствуй,
вот и мы!» Леня загонять в стихи их.
Как сказано у поэта: «на всех стихиях...»
Далеко же видел, сидя в родных болотах!
От себя добавлю: на всех широтах.

(«К Евгению». Из цикла «Мексиканский
дивертисмент», 1975 [II; 374])

Рефлексия Бродского отталкивается от «Медного Всадника». Кроме имени «Евгений» (отсылающего, правда, еще и к стихам Державина «Евгению. Жизнь Званская»), на поэму указывает еще и упоминание змеи. «Медный Всадник» прочтен «очень субъективно», в свете пушкинского стихотворения «К Вяземскому» («Так море, древний душегубец...» [II; 298]). Важно, однако, иное — построение собственной «философемы» на основе творчества Пушкина^[706]. Амбивалентность образа *статуи* в его произведениях указывает на какое-то разрешение экзистенциального конфликта и у Бродского, на возможность (пусть в пределах текста) «положительно» преодолеть антиномию образа в вещи, Языка и Поэта, вечности и времени.

Среди значимых для нашей темы стихотворений Бродского выделяется «1972 год». Это одно из самых «разомкнутых» в «мировой поэтический текст» произведений Бродского: по насыщенности цитатами (причем из самых разнородных источников) «1972 год» приближается почти к центону. Особенное его значение подчеркнуто предельно конкретной датой написания — «18 декабря 1972»; среди всех датировок сборника «Часть речи» эта единственная с указанием дня^[707]. Тема стихотворения — переход («Это — уже старение») середины жизни:

Смрадно дыша и треща суставами,
пачкаю зеркало. Речь о саване
еще не идет. Но уже те самые,
кто тебя вынесет, входят в двери.

Здравствуй, младое и незнакомое
племя! Жужжащее, как насекомое,
время нашло, наконец, искомое
лакомство в твердом моем затылке.

<...>

Точно Тезей из пещеры Миноса,
выйдя на воздух и шкуру вынеся,
не горизонт вижу я — знак минуса
к прожитой жизни. Острей, чем меч его,
лезвие это, и им отрезана
лучшая часть. Так вино от трезвого

прочь убирают, и соль — от пресного.

(II; 290, 293)

Появление этого мотива вызвано проекцией средневекового членения человеческого возраста на прожитую поэтом жизнь (32 года). Точнее, проецируется не просто эта система, а содержащий ее текст — «Божественная комедия» Данте^[708]. В дантовском коде, принятом в «1972 году», переход середины возраста описывается и как переход границы двух миров, как метафора изгнания с Родины («ныне стою в незнакомой местности»), которое произошло именно в 1972 году.

Изгнание, переход в иной мир у Бродского представлены как смена координат пространства, выход за пределы «лобачевского мира», сходящихся линий, как раздвижение границ реальности и опыта. Этому не противоречит и внутреннее тождество двух континентов и полушарий и сходство их геометрии (цикл 'Колыбельная Трескового мыса') — так как появляется возможность описания реальности из двух разных точек и «расцепляются» время и пространство.

Мотив «перехода» у Бродского обрастает пушкинскими знаками. Стихотворение «1972 год», к примеру, соотносится с целым рядом текстов Пушкина 1830-х годов: «...Вновь я посетил...», «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы», «Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит...», — объединенных мотивами отрезвления и открытости новым чувствам. Но в отличие от Пушкина, принимающего и жизнь, и смерть, Бродского вдохновляет сопротивление смерти, и с возрастом растут не опыт, а утраты.

Но тексты Пушкина 1830-х гг. значимы для Бродского не только как «фон», усиливающий контрастные пушкинские мотивы. В обращении к этим произведениям выразилась рефлексия Бродского — над языком, над собственным существованием. Как пример эстетического разрешения антиномий бытия, пушкинское творчество оставило след и в РТ.

В лирике поэта «периода эмиграции» (то есть, условно, после «1972 года») почти отсутствует мотив «третьего Рима». «Лже-Рим» и «post-Рим» отделены от исконного, первого Рима^[709]. Эта перемена

отрефлектирована в РТ поэта: показательны «Римские элегии»; в хронотопе поэта «формальный» отсчет времени неизбежно семантизируется: если стихи 1972 г. представлены как центр жизни, то «Римские элегии» можно интерпретировать как ее итог^[710]. (1962 год воспринимается, вероятно, как начальный момент поэтической биографии — им датированы самые ранние из произведений, включенных в сборник «любвонной лирики» «Новые стансы к Августе», 1983.)

В последовательности текстов сборника «Урания» стихотворения РТ — «Римские элегии», а также «Пьяцца Маттеи» (1981) и «Бюст Тиберия» (1985) занимают срединное место — по-видимому, это не случайно. Город «Римских элегий» — одновременно и реальный (истинный) Рим, и «место человека во вселенной» (О. Мандельштам), в том числе и родной город поэта («Крикни сейчас „замри“ — я бы тотчас замер, / как этот город сделал от счастья в детстве» [III; 43]). Знаки жестокости, несовершенства, безжизненности переведены в этом городе в «противоположное качество»: *кровь* становится *красным мрамором*, в складках (атрибут державной тоги — ср. «Дидона и Эней») «больше любви, чем в лицах». Человек, поэт находит в этом Городе свое место — в Истории, в причастности к ней, и одновременно вне ее — и ее воссоздает:

<...> только слюнным раствором
и скрепляешь осколки, покамест Время
варварским взглядом обводит форум.

(III; 43)

Цитата из «Писем римскому другу» («Вот и прожили мы больше половины. / Как сказал мне старый раб перед таверной: / „Мы, оглядываясь, видим лишь руины“. / Взгляд, конечно, очень варварский, но верный» [II; 285]) в «Римских элегиях» носит не характер трезвости констатации бренности жизни, а соперничества (и одновременно сотрудничества) со Временем. Пространство в «Римских элегиях» перевернуто, инвертировано по отношению к обычной у поэта «геометрии империи»:

Сойки, вспорхнув, покидают купы
пиний — от брошенного ненароком
взгляда в окно. Рим, человек, бумага;
хвост дописанной буквы — точно мелькнула крыса.
Так уменьшаются вещи в их перспективе, благо
тут она безупречна. Так на льду Танаиса
пропадая из виду, дрожа всем телом,
высохшим лавром прикрывши темя,
бредут в лежащее за пределом
всякой великой державы время.

(III; 47)

Рим включен в перечень основных (человек, бумага, буква) категорий Бродского, но в то же время подчиняет их себе — он совпадает с точкой обзора и отсчета. Римский изгнанник (Овидий) элегии не противостоит Риму, как герой «Последнего письма Овидия в Рим» или «Писем римскому другу»: поэт и Город, хотя и противопоставлены, но одновременно нуждаются друг в друге.

Так же преодолена в «Римских элегиях» антиномия жизни (плоти, любви) и мертвенности, «знаковости» (статуи, мрамора). Рим представлен местом паломничества и последнего пристанища:

Я был в Риме. Был залит светом.
Так, как только может мечтать обломок!^[711]
На сетчатке моей — золотой пятак.
Хватит на всю длину потемок.

(III; 48)

Как центр вселенной, Город «Римских элегий» соотносится с Петербургом-Ленинградом — точкой, в которой встречаются две культуры, два мира и две части света — Европа и Азия: «Скорлупа куполов, позвоночники колоколен. / Колоннады, раскинувшей члены, покой и нега» (III; 47) соотнесены с описанием «северной Пальмиры» в «петербургских» стихах самого Бродского. Можно вспомнить строки

стихотворения «На смерть друга», 1973 («колоннада жандармской кирзы» [II; 332]) или «Полдень в комнате» (1978), которое включено в книгу «Урания»:

Там были также ряды колонн,
забрелшие в те снега,
как захваченные в полон,
раздетые донага.

<...>

Там начинало к шести темнеть.
В восемь хотелось лечь.
Но было естественней каменеть
в профиль, утратив речь.

(II; 449)

Город «Римских элегий» не противопоставлен Петербургу-Ленинграду как «культурному пространству», — Рим скорее «идеальный» прообраз северной столицы.

Цитата из Пушкина («покой и нега») указывает на разрешение экзистенциальных и/или семиотических антиномий в рамках «пушкинского» кода, скульптурного мифа поэта. Окружающие «Римские элегии» в «Урании» стихотворения — «Пьяцца Маттеи», «Бюст Тиберия» — реализуют мотив вариантности и амбивалентности бытия — типологически, если не генетически, сближающий эти произведения с пушкинскими.

РТ «Урании», инвертированный по отношению к РТ стихотворений в предшествующих сборниках, воплощает основную особенность поэтики этого сборника — надысторическое, «астрономическое» *видение*, переключение с точки зрения изнутри на точку зрения извне. В стихотворениях «Урании» РТ представлен завершенным и закрытым.

Разрешение антиномий РТ, однако, не приводит к гармоническому состоянию, они снимаются не «в сознании», а в «тексте»^[712] — дистанция и даже отчужденность поэта от языка (при интимном родстве с ним) сохраняются. С учетом того, что Бродский в строении

своих книг и обнажает (если не намеренно «конструирует») эти изменения в своей поэтике, и одновременно реализует при отборе текстов принцип «панхронии», решение этой проблемы представляется достаточно сложным, однако сама постановка ее не кажется мне надуманной.