



## **Алексей АСТВАЦАТУРОВ**

### **Кантовское и гётевское в поэзии Иосифа Бродского (стихотворение «Пьяцца Маттеи»)\***

«Пьяцца Маттеи» (1981) в творчестве Иосифа Бродского можно отнести к тем произведениям, которые начиная с 1970-х годов последовательно развивают тему поэта-изгнанника. Конечно, здесь рубежным является стихотворение «Я входил вместо дикого зверя в клетку», написанное за год до этого и обозначившее резкий переход от субъективного восприятия мира к созданию обобщенного образа с явно заметной классицистской тенденцией, а если говорить точнее, с особым типом необарочного обобщения, поскольку последнее предполагает наличие в произведении гетерогенных слоев, отличаясь от классицистской точности особым способом обобщения, смысл которого — усиление образности, что в эпоху барокко понималось как красота.

Красота звучания контрастирует в этих произведениях с тем, что обычно понимают под постмодернистским экспериментом. Стихи, действительно, очень красивы, даже можно сказать, гармоничны, несмотря на гетерогенность частей, их составляющих. Более того, мы не чувствуем принудительности подчинения части, детали целому, что, безусловно, вызывает аналогии с классическими произведениями, которые всем своим существованием говорят нам об автономности искусства. Этому принципу поэт оставался верен до конца жизни. Сохранение его давало возможность пребывать во всех фазах времени, охватывать его целиком, создавать зеркальные отражения прошлого, настоящего и будущего, что во многом напоминало гётевский охват времени и связывало воображение со временем в духе

---

\* Впервые: *Аствацатуров А. Г. Поэзия. Философия. Игра. Герменевтическое исследование творчества И. В. Гёте, Ф. Шиллера, В. А. Моцарта, Ф. Ницше.* СПб.: Геликон Плюс, 2010. Печатается по этому изданию.

Канта. Отсюда и черты классики в эстетической реальности Бродского и его историзм, сильно раздражавший как конъюнктурных поборников постмодернизма, от бездарных шарлатанов, твердящих об инновациях в поэзии, так и людей, присвоивших себе право говорить от имени истории. Если же говорить о принадлежности поэта к традиции, то определить ее совсем не трудно — это Овидий, древнеанглийская элегия, Данте, Пушкин и Баратынский. Можно назвать и другие имена идейных предшественников поэта. Здесь все поэты-изгнанники, начиная с Овидия и автора древнеанглийской элегии «Деор», все странствующие по кругу земному певцы, близкие Бродскому своей отверженностью и бесприютностью и в то же самое время сохраняющие уверенность в своей правоте.

Стихотворение написано размером, который сам автор назвал октавой. Два четверостишья с разноstopными стихами соединяются в восьмистишье. Рифмы женские, перекрестные. Пока это лишь чистая метрическая схема, форма в духе Луи Ельмслева, если экстраполировать это понимание на метрику. Конечно, разноstopность строк создает эффект подвижности, а форма подразумевает синтаксическую замкнутость четверостиший и постоянное нагнетание паратаксических структур. С точки зрения постмодернистской поэтики она кажется архаичной, и постмодернист использовал бы ее только для пародий. Действительно, первые семь октав выглядят как постмодернистский текст, в котором контрастируют выдержанность формы и то, что эта форма высказывает. Форма диссонирует с тем, что высказывает.

Если мы попытаемся в герменевтическом плане определить поэтическую доминанту в тексте, соотнося ее с тремя фундаментальными моментами: звук — понятие (значение) — синтаксис, и захотим в них видеть три интенции словесного искусства, своего рода экзистенциальные переживания человека, то лирика или лирическая экзистенция будет определяться звуком, эпос — значением, а драма — синтаксисом. И этому будет соответствовать временная триада: настоящее — прошедшее — будущее. И из этого становится ясно, что для поэзии в качестве доминанты возможен только фоносемантический принцип, и, конечно, доминантой здесь будет звук, обличенный значением.

Нисколько не церемонясь с читателем и даже эпатуруя его, Бродский рассказывает банальнейшую историю, пользуясь словарем сленга, предельно заземляя финал своего неудачного романа. Поэт при этом никого не осуждает и не проклинает. Поэт оставляет за собой лишь право сокрушаться от возникшего душевного дискомфорта. В любовном состязании с богатым графом, владельцем имения, поэт-изгнанник проиграл, как это и ожидалось.

Граф, в сущности, совсем не мерзок:  
он сед и строен.  
Я был с ним по-русски дерзок,  
он был расстроен.  
Но что трагедия, измена  
для славянина,  
то ерунда для джентльмена  
и дворянина\*.

Развязка всей истории, которую мы находим в третьей октаве, дана в предельно сниженной форме, нарочито демонстрируя риторику низа, показывая нам одновременно, что в быту поэт может оказаться посмешищем, и это мало беспокоит его, и самозащитой служит здесь нарочитый цинизм. Рискованное использование нецензурной лексики в банальнейшем обобщении мгновенно снимается вздохом «О Боже!». И надо сказать, что это постоянный прием Бродского: не оставлять за такого рода лексикой возможность выказать последний смысл, то есть делать ее, по существу, асемантической, сохраняя за ней лишь экспрессивную функцию, которая мгновенно включением в речь слова из пласта возвышенной лексики переводит текст в сферу высокой риторики или же подлинного трагизма высказывания, как это имеет место в поэме «Представление». В целом начало стихотворения несет в себе черты постмодернистской поэтики в духе «московских концептуалистов» с их тягой к пародийности, к самопародии и стилистической контрастности. Если бы не одно обстоятельство. Рассказанная история — не постмодернистский текст. Это стилизация античной темы, известная нам из поэзии неотериков Катуллы и Кальвы. И здесь продолжение традиций не только римской, но и позднейшей европейской литературы, о которой писал М. Л. Гаспаров. Поэт «вещий пророк оказывается в то же время смешным чудаком и часто голодным клиентом в этой земной жизни»\*\*. И в этом смысле вся незатейливая история, рассказанная в первых семи октавах, служит источником самопоучения поэта.

С восьмой октавы начинается подлинное поэтическое чудо, полное преображение мира и лирического субъекта. Весь предыдущий текст предполагал скучное и беззвучное пространство, а теперь перед нами преображенный поэтическим текстом ланд-

\* Здесь и далее цитаты приводятся по изд.: *Бродский И.* Сочинения Иосифа Бродского: в 7 т. СПб.: Пушкинский фонд, 1997. Т. 3. С. 23–28, — с указанием страниц в скобках.

\*\* *Гаспаров М. Л.* Поэт и поэзия в римской культуре // *Культура древнего Рима.* М.: Наука, 1985. С. 335.

шафт, который просто выговаривает свою сущность. Ландшафт объективен, но не нейтрален, он говорит за себя.

Зима. Звенит хрусталь фонтана.  
Цвет неба — синий.  
Подсчитывает трамонтана  
иголки пиний (с. 25).

Метафора, если так можно выразиться, просто дышит семантикой звона: «Звенит — хрусталь — фонтана». Звон отождествлен с плеском воды, и плеск как бы отдает кристаллизированным холодом. Следующая строка добавляет к акустическому эффекту эффект визуальный. Звуки в сочетании с синью неба превращают поэзию Бродского в синестетическую поэзию, смысл которой уже направлен на гармонизацию чувств поэта и читателя. Особенность виртуозной звукописи Бродского заключается в том, что она никогда не отодвигает в сторону значение, как было бы в тексте романтическом или символистском, где соотношение звучания и значения оказывается перевернутым. Здесь звукопись фоносемантической доминантой усиливает наоборот семантический эффект, она не выдвинута на передний план, ненавязчива и кажется абсолютно естественной, звук находится в полной гармонии со значением. Отсюда и необычайная красота всей октавы:

Что год от февраля отрезал,  
он дрожью роздал,  
и кутается в тогу цезарь  
(верней, апостол) (с. 25).

Апостол, конечно — ведь дело происходит на площади Святого Матфея.

И вот мы наталкиваемся на строфу, смысл которой понятен, но было бы ошибкой не попытаться в ней увидеть нечто большее:

В морозном воздухе на редкость  
Прозрачном, око,  
Невольно наводясь на резкость,  
Глядит далеко —  
На Север, где в чаду и в дыме  
Кует червонцы  
Европа мрачная. Я — в Риме,  
Где светит солнце! (с. 25)

Здесь, конечно, опознается интертекстуальная структура: око — глядит — далеко. Претекст — романс П. И. Чайковского «Нет, только тот, кто знал свиданья жажду» на стихи Мея, которые являются вольным переводом знаменитой песни Миньон из романа «Годы учения Вильгельма Мейстера» И.-В. Гёте.

При чтении стихотворения создается впечатление, что каждый согласный используется для аллитерации, более того, кажется, что именно в таком сочетании согласных слова без всякой селекции и комбинации образовали текст:

Не в драчке, я считаю, счастье  
в чертоге царском,  
но в том, чтоб, обручив запястье  
с котлом швейцарским,  
остаток плоти в терракоте  
подвергнуть, сини,  
исколотой Буонарроти  
и Борромини (с. 26).

Очень часто эстетический эффект поэзии Бродского возникает разрушением стилевой и жанровой иерархии. В пространство текста вводятся гетерогенные друг другу элементы, и последние подвергаются тщательной инструментровке, что повышает авторефлексивность текста, причем звуковая организация текста, в котором поэт сталкивает архаические жанровые формы с событиями и реалиями XX века, устаревшие слова со сленгом, создает изначально заданную интенцию гармонизировать эти гетерогенные элементы. От постмодернистской поэтики поэтика Бродского отличается прежде всего тем, что из нее никогда не исчезает ни лирический герой, ни автор. И этот лирический герой заявил о себе в условных первых семи октавах.

В преображенном светом солнца ландшафте лирическое «Я» также преображается. Навязчивое состояние душевной унылости сменяется гордым осознанием своей значимости, и начинают звучать вариации дантовского кредо изгнанников: «Мы, для которых отечество Мир», и тогда возникает осознание своей принадлежности ко времени и мирозданию, к грандиозности творения.

Я пасынок державы дикой  
с разбитой мордой,  
другой, не менее великой,  
приемыш гордый, —  
я счастлив в этой колыбели  
Муз, Права, Граций,  
где Назо и Вергилий пели,  
вещал Гораций (с. 25).

Гораций может только вещать, это не поющий поэт. Кажущаяся несерьезной 13-я октава, ироническая и макароническая, на самом деле оказывается одной из самых пафосных октав стихотворения.

Лирическое «я» здесь предельно трансцендировано, и мнимая шутовскость оказывается поистине космической серьезностью. Поэт — центр мироздания и времени, наделенный значимостью демиурга.

Спасибо, Парки, Провиденье,  
ты, друг-издатель,  
за перечисленные деньги.  
Сего податель  
векам грядущим в назиданье  
пьет шоколатта  
кон панна в центре мироздания  
и циферблата! (с. 26).

Теперь мы обнаруживаем вектор движения мысли поэта, и здесь мы можем воспользоваться словами самого Бродского, сказанными им об Уистене Хью Одене: «его (Одена. — А. А.) рассуждение движется подобно камере от периферии (политика) к центру (подсознание, инстинкт), где он сталкивается с этим стремлением не ко “всеобщей любви”, а к любви к одному себе (But to be loved alone). Различие здесь не столько между христианским и языческим или духовным и плотским, сколько между щедростью и себялюбием»\*. Камера останавливается на символе Рима, на скульптуре волчицы. Она — последний, визуальный образ этого римского текста. К нему устремлен весь ландшафт, к нему устремлен и сам поэт в экзистенциальном поиске своей сущности. В эссе об Одене Бродский говорит о том, что Ницше назвал «дарящей добродетелью». Поэт там, где ее символ, который одновременно является и символом его свободы, если не реальной, то во всяком случае метафизической, а еще точнее, космологической. Рим оказывается подлинной родиной свободы, необходимой поэту, как воздух. В 14-й октаве появляется символ Рима. Здесь, конечно, Бродский расходится со многими поэтами, для которых Рим не может быть символом свободы, в лучшем случае символом веры, хотя для поэта между верой и свободой, видимо, нет непримиримых противоречий. В эстетической реальности Бродского три города особенно связаны с личностью лирического героя и с авторским «я»: Ленинград — Санкт-Петербург, его родной город со всей его историей, пространство, изначально охваченное сознанием поэта, где время предстало для него как главный феномен бытия, и Венеция — город, постоянно заставляющий поэта созерцать его, ибо «человек есть то, на что он смотрит»\*\*. В Венеции, как пишет поэт, «яснее, чем где бы то ни было, пространство сознает

\* Бродский И. Об Одене. СПб., 2007. С. 101.

\*\* Бродский И. Поклониться тени. СПб., 2006. С. 186.

свою неполноценность по сравнению с временем и отвечает ему тем единственным способом, которого у времени нет: красотой» \*. И, наконец, Рим, для Бродского в каком-то смысле город метафизический, точнее, город, заставляющий думать об имманентной бытию метафизике, видеть во времени и свободе не только исток бытия или основу человеческой энтелехии, но космологический закон. Отметим, что в восприятии Венеции и Рима Бродский очень близок к Гёте\*\*.

Передо мною —  
не купола, не черепица  
со Св. Отцами:  
то — мир вскормившая волчица  
спит вверх сосцами! (с. 26–27).

И эта волчица оказывается у поэта матерью свободы, существом, вскормившим человека, привившим ему инстинкт свободы. Парадоксальным образом, страшное лесное чудовище, как мать, кормит двух младенцев, монстр, способный разорвать все живое, представлен матерью, воспитательницей человечества. Гёте, с которым мы находим переключку у Бродского, писал по этому же поводу, что от такого «чуда также можно ожидать чудесного воздействия на мир» \*\*\*. Говоря о римской волчице, Гёте указывал, «что смысл стремления греков — это обожествлять человека, а не очеловечивать божество. Здесь теоморфизм, а не антропоморфизм. Далее, нужно не облагораживать животное в человеке, а подчеркивать человеческое в животном, чтобы мы радовались этому в высоком художественном смысле» \*\*\*\*. Не побоюсь обобщить, что именно такое впечатление и производят последние четыре октавы

\* Там же С. 193.

\*\* Было бы излишним указывать на «Римские элегии» и «Венецианские строфы». Лосев, говоря об одиннадцатой «Римской элегии», отмечает, что в тексте элегии речь идет не о частях женского тела, «а о работе скульптора, делающей переходящую физическую красоту вечной. Скульптор, конечно, метафорический. Это — Гёте, автор оригинальных “Римских элегий” и подражающий ему автор новых “Римских элегий”» (Лосев Л. Иосиф Бродский. Опыт литературной биографии. М., 2008. С. 313). Бесспорно, тема «Гёте и Бродский» еще недостаточно изучена, однако совершенно ясно, что здесь возможны типологические сближения, которые сделают интерпретацию творчества выдающегося русского поэта более глубокой.

\*\*\* *Goethe J. W. Myrons Kuh // Goethe J. W. Goethes Werke. Meyers Klassiker-Ausgaben. Leipzig und Wien. 1903. S. 226.*

\*\*\*\* *Goethe J. W. Op. cit. S. 227.*

гениального стихотворения Бродского. Это ликующие октавы, содержащие в себе мощную энергию лирического высказывания.

Рим — центр мироздания и циферблата — оказывается логовом этой волчицы, давшей человечеству самое сокровенное — свободу. И она стала инстинктом, сделавшим человека сопричастным истории, прошлому и настоящему. При таком ощущении времени в сознание входит вся его полнота, во всем многообразии личин и образов, которые могут стать масками поэта.

Огрызок цезаря, атлета,  
певца тем паче  
есть вариант автопортрета (с. 27).

В стремительной коде стихотворения мы сталкиваемся с виртуозной игрой интертекстами. Претекст: «усталый раб, замыслил я побег» (А. С. Пушкин). Здесь не только перенесение цитаты в другой контекст, но и смысловая трансформация цитаты, предельно усиливающая интертекстуальный эффект. Цитата разрывается:

усталый раб — из той породы,  
что зрим все чаще, —  
под занавес глотнул свободы (с. 27).

И во имя свободы как сущностного начала в человеке отбрасываются все чувства, понятия и эмблемы, которые если ей не препятствуют, но все же как-то ее могут ограничить.

Она послаще  
любви, привязанности, веры  
(креста, овала),  
поскольку и до нашей эры  
существовала (с. 27).

Метафора, построенная на разноплановости денотативных сфер, завершает трансформацию цитаты из Пушкина, придавая ей новый, дополнительный и более важный смысл, открывая последнюю, уже кантовскую тему стихотворения. Метафоризация онтологических категорий сообщает общим понятиям бытийную обыденность и одновременно акцентирует важнейшее слово цитатой, создавая совершенно иное значение.

Ей свойственно, к тому ж, упрямство.  
Покуда Время  
не поглупеет, как Пространство  
(что вряд ли), семя  
свободы в злом чертополохе,  
в любом пейзаже



даст из удушливой эпохи  
побег (с. 27).

Речь идет уже не только о бегстве от несвободы, судьбе изгнанника, но и о ростках свободы в любой несвободной действительности. Гордой уверенностью в вечном метафизическом смысле человеческой свободы, ее определяющем значении для творчества, для поэзии завершается стихотворение. Эта свобода — часть свободы космологической. И последняя октава отправной точкой имеет знаменитые слова Канта о двух вещах, вызывающих наибольшее благоговение: о звездном небе над нами и моральном законе в нас. Трудно себе представить более сильное в художественном отношении воплощение идеи творчества и примата практического разума, то есть свободы. Она распространяется в бегущем вперед времени, заполняя белый лист бумаги звучащими черными знаками, создавая вечную открытость творчеству, времени, объективируя свою сущность.

Начатая с уступительной конструкции последняя октава тоже интертекстуальна, она завершается мыслью о творческой сущности свободы, делая ее основой бытия:

Сорвись все звезды с небосвода,  
Исчезни местность,  
Все ж не оставлена свобода,  
Чья дочь словесность.  
Она, пока есть в горле влага,  
Не без приюта.  
Скрипи, перо.  
Черней, бумага,  
Лети, минута (с. 28).

