

*Майя Кёнёнен
Хельсинки, Финляндия*

ОСЯЗАЕМЫЙ МИР ВЕЩЕЙ И НЕОСЯЗАЕМЫЙ МИР СМЫСЛА: СТИХОТВОРЕНИЕ «КЕЛЛОМЯКИ» И ОБРАЗ «ФИНЛЯНДИИ»

Карельский перешеек был для Бродского местом, знакомым с детства. Подобно многим ленинградским семьям, его семья часто приезжала туда на отдых. Он знал финские названия многих поселков: Терийоки, Райвола, Уусикиркко, Келломаки¹. В Келломаки, получившем в 1948 г. официальное название Комарово, в августе 1961 г. Бродский познакомился с Ахматовой. Осенью 1962 г. он снимал дачу по соседству с ее «будкой». Дача была отдана под присмотр Бродскому Р. Л. Берг, дочерью покойного академика Берга, которая, как и ее отец, была известным биологом². Здесь Бродский провел несколько месяцев: осень 1962 и всю зиму 1963 г.³ По словам Е. Рейна, причиной Бродского снять дачу было желание уехать из Ленинграда, где он жил с родителями в коммунальной квартире. Он хотел остаться вдвоем с возлюбленной⁴.

В этот период было создано несколько лирических произведений. Окружавшие поэта комаровские пейзажи присутствуют в стихотворениях «Утренняя почта для А. А. Ахматовой из города Сестрорецка», «В семейный альбом», «На смерть Роберта Фроста», «Вот я вновь принимаю парад...» и «Блестит залив, и ветер несет...», посвященных Ахматовой. Бродский возвращался к карельским пейзажам в более поздних «Песчаные холмы, поросшие сосной...» (1974), живописующем другой знаменитый дачный поселок в окрестностях Санкт-Петербурга, Лахту, и «Эклоге 4-й (зимней)» (1980). Если оба текста написаны в эмиграции в США, то «Песни счастливой зимы» — в Усть-Нарве, на южном берегу Финского залива в 1964 г. В 1982 г. было написано стихотворение «Келломаки» (оно содержит посвящение «М. Б.») — о счастливом времени, проведенном на даче Берг⁵.

Я сосредоточу внимание на стихотворении «Келломаки», в котором дана точка зрения писателя-эмигранта на потерянную родину. «Келломаки» демонстрирует набор средств, с помощью которых Бродский развивает центральные темы своей поэзии — пространство и время и разрабатывает свою концепцию Севера. Я рассмотрю также образ «Финляндии» (необходимость взять это

слово в кавычки объясняется тем, что Бродский имеет в виду не современное геополитическое пространство, а ту территорию на Карельском перешейке, которая стала частью СССР после Второй мировой войны).

Расстояние между поэтом и его Родиной теперь огромно. Она существует только как образ, как воспоминание. Временная дистанция тоже велика: двадцать лет отделяют поэта от счастливой зимы его юности. Хронотопическое положение лирического субъекта служит отправной точкой для анализа пространства, времени, памяти. Свое положение лирический субъект косвенно определяет в двух заключительных строфах⁶:

...безымянность нам в самый раз, к лицу,
как в итоге всему живому, с лица земли
стираемому беззвучным всех клеток «пли».
У вещей есть пределы. Особенно — их длина,
неспособность сдвинуться с места. И наше право на
«здесь» простиралось не дальше, чем в ясный день
клином падавшая в сугробы тень

XIV

дровяного сарая. Глядя в другой пейзаж,
будем считать, что клин этот острый...

(3, 247)

Для Бродского время и пространство суть две основные координаты, в системе которых его лирический заместитель определяет свое место в мире. Право людей, как и всех живых существ, на время и пространство на земле ограничено. Право на пространство или землю неживых существ, таких как предметы или здания, более долговечно. Прочность жилищ превышает прочность жильцов. Дома редко перемещаются. Как мы видели в приведенной цитате, права лирического субъекта и его спутницы на пребывание на даче в Комарове закончились. Они покинули это место и теперь находятся в новом окружении. Всё, что осталось от прежних времени и пространства, — воспоминания, память поэта.

Позиция лирического героя во времени определяется в строфе IX через пространственную метафору:

В середине жизни, в густом лесу,
человеку свойственно оглядываться — как беглецу
или преступнику: то хрустнет ветка, то всплеск струи.
Но прошедшее время вовсе не пума и

не борзая, чтоб прыгнуть на спину и, свалив
жертву на землю, вас задушить в своих
нежных объятьях...

(3, 245)

Здесь поэт снова не использует личное местоимение («я»), а прибегает к обобщению. Человек средних лет (Бродскому в год написания стихотворения был сорок один год) представляет самому себе отчет о прожитой жизни. Первые строки с их мотивами середины жизни, густого леса и животных отсылают к первой песне «Божественной комедии» Данте. В отличие от произведения итальянского поэта стихотворение Бродского не аллегория. Вместе с тем отсылка к Данте подсказывает, что мы имеем дело с путешествием в собственный внутренний ландшафт⁷.

В заглавии стихотворения Бродский дает исконное финское название поселка, но записывает его кириллицей. Это превращает Келломяки в несуществующее место. Трудно сказать, знал ли Бродский семантику финского топонима. Оно содержит оба измерения, которые так важны для ориентации Бродского в мире: *chronos* («kello» означает «колокольчик» или «часы») и *topos* («mäki» — «возвышенность, холм»). В данном названии время и пространство буквально объединены в хронотоп, время обретает характеристики пространства, а пространство становится темпоральным. Уже в начале стихотворения поэт разграничивает географическое (и геополитическое) местоположение Келломяки и время года:

Заблудившийся в дюнах, отобранных у чухны,
городок из фанеры, в чьих стенах едва чихни —
телеграмма летит из Швеции: «Будь здоров».
И никаким топором не наколешь дров
отопить помещенье. Наоборот, иной
дом согреть порывался своей спиной
самую зиму и разводил цветы
в синих стеклах веранды по вечерам; и ты
как готовясь к побегу и азимут отыскав,
засыпала там в шерстяных носках.

(3, 243)

Итак, поэт говорит о городке, затерянном в дюнах, которые были отобраны у их предыдущих владельцев — финнов⁸. Для Бродского это не проблема географии или истории. Его точка зрения на актуальный для Финляндии вопрос (должна ли Карелия быть возвращена Финляндии?) была безусловной и однозначной. Во

время посещения Финляндии в августе 1995 г. он удивлялся, что финны не требуют возвращения своей земли⁹.

Домá из фанеры не могут служить защитой от холода, как и не гарантируют уединения своим обитателям. Швеция, расположенная на другом берегу Балтийского моря, близка географически, но геополитически находится вне досягаемости. Стихотворение написано за пять лет до получения Бродским Нобелевской премии по литературе. В речи в Шведской Королевской академии в 1987 г. Бродский, наконец оказавшись на другом берегу, возвращается на Карельский перешеек:

...Я родился и вырос на другом берегу Балтики, практически на ее противоположной серой шелестящей странице. Иногда в ясные дни, особенно осенью, стоя на пляже где-нибудь в Келломаки и вытянув палец на северо-запад над листом воды, мой приятель говорил: “Видишь голубую полосу земли? Это Швеция”.

Конечно, он шутил: поскольку угол был не тот... <...>

Тем не менее, мне приятно думать, леди и джентльмены, что мы дышали одним воздухом, ели одну и ту же рыбу, мокли под одним — временами радиоактивным — дождем... <...> Мне приятно думать, что у нас было что-то общее до того, как мы сошлись в этом зале.

<...> Наше присутствие в нем, мое в особенности, совершенно случайно с точки зрения стен. Вообще с точки зрения пространства любое присутствие в нем случайно, если оно не обладает неизменной — и, как правило, неодушевленной — особенностью пейзажа: скажем, морены, вершины холма, излучены реки (6, 55).

В этой речи декларируется та же экзистенциальная позиция, что и в «Келломаки»: человеческое существование в пространстве и времени носит случайный характер. Физическое отсутствие человека в пространстве более естественно, чем его краткое в нем пребывание.

Осязаемый мир «реальных» мест в «Келломаки»

Обращаясь к хронотопу, я начну с характеристики места, чьи составляющие имеют или, по крайней мере, имели когда-то денотат. Уже в первой строфе пейзаж не лишен материальных примет. Более того, описание места даже усилено, даны его физические характеристики и особенности: дом с верандой и окнами, поселок из фанеры. Образность «бывших вещей» (строфа VI), подчеркивающая их материальную природу, сохраняется на протяжении все-

го стихотворении, выявляя сходство с буколической *locus amoenus* или *ekphrasis* в широком смысле слова¹⁰. Зима и холод — часть конкретных физических обстоятельств, в которых приходится жить. Преобладающее время года в стихотворениях Бродского, отмеченных северной тематикой, — зима. Тем не менее ему нравится играть противопоставлениями. Бродский ищет возможности сопоставить Север с Югом, зиму с летом. «Келломяки» не исключение. Морозные цветы на окнах веранды в первой строфе — воспоминания о лете. Юг и зимний карельский пейзаж встречаются в строфах III и XI:

В маленьких городках узнаешь людей
не в лицо, но по спинам длинных очередей;
и население в субботу выстраивалось гуськом,
как караван в пустыне, за сах. песком
или сеткой салаки, пробивавшей в бюджете брешь.
В маленьком городе обыкновенно ешь
то же, что остальные. <...>

(3, 243)

Как отмечалось, Комарово в изображении Бродского представит далекой северной деревенькой, а не дачным поселком или загородным центром петербургско-ленинградской интеллигенции¹¹. В «Келломяки» обычные люди маленького городка противостоят советской действительности и материальной скудности жизни, выстаивая в очередях за продовольственными товарами. Юг приносится в эту каждодневную обязанность и каждодневное зрелище посредством метафоры. Люди, стоящие в очереди за сахарным песком, сравниваются с караваном в пустыне. Сокращение «сах.» и разговорная форма «песок» ассоциативно связывают сцену с пустыней Сахара.

Юг появляется в середине зимы и благодаря образу лыжных палок. В 1960-х гг. их делали из бамбука, который привносит в текст южные мотивы (пальмы, мухи и попугаи). Зимний пейзаж внезапно преображается в экзотические южные декорации, которые могли бы стать объектом исследования Н. Н. Миклухо-Маклая (строфа XI). Сопоставление Севера и Юга заставляет вспомнить литературу романтизма, немецкого и русского в особенности¹².

Тема городка продолжается в строфах IV, V и XII¹³. Домики сравниваются со спичечными коробками, разбросанными по местности. Несмотря на их кажущуюся хрупкость, они сильны, они противостоят как времени, так и суровой погоде, поворачиваясь спиной к зиме, тогда как обитатели Комарова поворачиваются

спиной друг к другу в очередях за едой. Это обращение спиной к внешнему миру предполагает обращение внутрь себя, сосредоточенность на самом себе:

В маленьких городках, хранящих в подвалах скарб,
как чужих фотографий, не держат карт —
даже игральных — как бы кладя предел
покушеньям судьбы на беззащитность тел.
Существуют обои; и населенный пункт
освобождает ими обычно от внешних пут
столь успешно, что дым норовит назад
воротиться в трубу, не подводить фасад;
что оставляют, слившиеся в одно,
белое после себя пятно.

(3, 246)

Обращение внутрь можно интерпретировать как попытку освободиться от внешней изолированности, вызванной холодом и снегом. Проведение четкой границы между внутренним и внешним пространством (обои на стенах в процитированной выше строфе) является одновременно и попыткой защититься от внезапных атак судьбы на человеческую телесность. Зима — время года, которое напоминает об уязвимости человека и актуализирует образ дома как укрытия¹⁴. В зимнее время жизнь состоит из мелких повседневных забот, она сосредоточивается на семье. Жильцов и жилища объединяет общая обязанность — согреть зиму (выделяя тепло, замерзая внутри). Таким образом, зима (природа) и человек (культура) живут в странной гармонии друг с другом. Более того, у них — одно бельё¹⁵:

Эта внешняя щедрость, этот, на то пошло,
дар — холодея внутри, источать тепло
вовне — постояльцев сближал с жильем,
и зима простыню на веревке считала своим бельем.

(3, 244)

Природные условия, вынуждающие человека оставаться в доме, создают атмосферу, располагающую к любовному общению. Дача в Комарове описывается как место интимного опыта, и, самое важное, это место по-своему определяет качество человеческих встреч. Таким образом, события личного характера, произошедшие здесь, рожают сильную привязанность к этому месту, хотя симпатии Бродского к Северу и зиме заметны во всем его творчестве. Это предпочтение можно объяснить тем особенным симво-

лическим значением, которым наделяются зима и Север в его поэтике¹⁶.

Неосязаемый мир идей в «Келломайки»

Итак, зима — любимое время года Бродского. Одна из причин этого — визуальное восприятие зимнего пейзажа, который напоминает поэтическую страницу. Пейзаж сравнивается с текстом. Метафора «мир—текст» — одна из ключевых в лирике Бродского¹⁷. В «Келломайки» она появляется в строфах II и VII. В строфе II чайки в зимнем небе — «как замусоленные ничьей рукой углы / белого, как пустая бумага, дня», а в строфе VII проводится параллель между черным цветом и буквами:

...Нет ничего постоянной, чем черный цвет;
так возникают буквы, либо — мотив «Кармен»,
так засыпают одетыми противники перемен.

(3, 245)

Отпечатки — буквы на листе бумаги — напоминают следы, оставленные на снегу. И те и другие — видимые знаки существования человека в пространстве. Более того, не только словесный текст, но и записанная музыка (партитура), особенно о любви и ревности (например, «Кармен» Ж. Бизе), способны пережить создавшего их автора.

Особым символическим смыслом наделяется в лирике Бродского вода (Балтийское море). Она — источник жизни и поэтического дара. Вода также связана с памятью¹⁸. Самоотождествление лирического субъекта с Балтийским морем выражается в первых строках строфы II:

Мелкие, плоские волны моря на букву «б»,
сильно схожие издали с мыслями о себе,
набегали извилинами на пустынный пляж
и смерзались в морщины. <...>

(3, 243)

Тема замерзания как формы окаменения тоже играет важнейшую роль в поэтике Бродского. Окаменение — это еще один способ противостоять времени. Как видно из вышеприведенной цитаты, оно имеет положительную коннотацию. Пустынные пляжи Карельского перешейка хранят мысли (морщины) лирического субъекта, и одновременно — он обессмертил этот пейзаж в по-

этических текстах. Процесс окаменения навсегда прикрепляет голоса, смех и в особенности произнесенные личные местоимения к этому месту (строфа V).

Таков способ повествования Бродского: он рассказывает историю о «нас», привязывая «нашу историю», фрагменты речи, личную собственность к определенным местам в надежде, что пространство запомнит их. Но замерзшая вода имеет и противоположный смысл. Она может означать потерю памяти. Ледяная поверхность перестает отражать лицо: «...и Нарциссом брезгающая река / покрывается льдом...» (3, 245—246).

Вода — основная метафора времени в метафизической образности Бродского, проявляющаяся через материальные объекты. Вода есть время в конденсированной форме и отражает всё, что им создано. Одна из ипостасей воды — поверхность зеркала, уже не способного отразить лица бывших жильцов. Вновь взгляд Бродского на отношения между реальностью и отдельным человеком проявляется как безразличие пространства к его временному обитателю.

Геометрические символы

В поэзии Бродского повторяются определенные геометрические символы. Те, что возникают в «Келломяки», представляют характерные метафоры поэтики Бродского: острый угол и его вариации, прямая линия и точка на линии. Тема перспективы связана с геометрическим восприятием пейзажа как мировидения. Память Бродского в «Келломяки» — зрительная, он преобразует ментальные образы в геометрические формы, которые затем наполняет философскими смыслами. Линии перспективы в пейзаже, как на картине, суть метафорические манифестации взгляда поэта на мир.

Взгляд Бродского на мир частично представлен в строфе XI, где Юг удивительным образом вторгается в Северные земли. Оппозиция Север—Юг возникает из самого понятия перспективы:

Можно кивнуть, и признать, что простой урок
лобачевских полостей ландшафту пошел не впрок,
что Финляндия спит, затаив в груди
нелюбовь к лыжным палкам — теперь, поди,
из алюминия: лучше, видать, для рук.
Но по ним уже не узнать, как горит бамбук,
не представить пальму, муху цеце, фокстрот,

монолог попугая — вернее, тот
вид параллелей, где голым — поскольку край
света — гулял, как дикарь, Маклай.

(3, 246)

Упоминание о «лобачевских полозьях» заставляет вспомнить об открытии великого математика. Оно состояло в том, что был опровергнут Пятый постулат, или аксиома параллельности Евклида, согласно которой параллельные прямые никогда не пересекаются. Во многих стихотворениях Бродского встречаются метафорические прямые Лобачевского, пересекающиеся в бесконечности. В «Келломяки» они находят воплощение в образе лыжни и санного следа, которые исчезают за горизонтом. В конце строфы находим метафору пересекающихся прямых, воображаемых в южном полушарии на краю света, где лежит исчезающая точка перспективы. Когда параллельные прямые пересекаются, они образуют острый угол; в геометрической образности Бродского это — константа, символизирующая тупик. Острый угол означает стягивание пространства в точку, где движение прекращается. Эта точка символизирует выход из пространства в небытие, разлуку и смерть. В строфе III поднимающиеся вверх контуры Кремлевской башни сжимаются в точку — красную звезду, символ государства, отправившего поэта в изгнание:

...И отличить себя

можно было от них лишь срисовывая с рубля
шпиль кремля, сужавшегося к звезде,
либо — видя вещи твои везде.

(3, 243—244)

Символическое значение острого угла проступает в последних двух строфах:

...И наше право на

«здесь» простиралось не дальше, чем в ясный день
клином падавшая в сугробы тень

XIV

дровяного сарая. Глядя в другой пейзаж,
будем считать, что клин этот острый — наш
общий локоть, выдвинутый вовне,
которого ни тебе, ни мне
не укусить, ни, подавно, поцеловать.

Тень дровяного сарая на снегу образует угол, который — с сегодняшней точки зрения вчерашних любовников — является острым. Бродский сравнивает его с «нашим общим локтем, выдвинутым вовне» — жестом отречения, сигнализирующим об окончательной разлуке. Эксплицитное выражение это сравнение находит в стихотворении Бродского «Памяти Т. Б.»:

Как две прямых расстанутся в точке,
пересекаясь, простимся. Вряд ли
свидимся вновь, будь то Рай ли, Ад ли.
Два этих жизни посмертной вида
лишь продолженье идей Эвклида¹⁹.

(2, 237)

Его квазинаучный язык помогает избежать сентиментальности и эмоциональности при обсуждении вопросов, которые явно автобиографичны. Более того, геометрия есть часть философии Бродского о границах и контурах. Геометрические фигуры имеют только контуры, их содержание (личный опыт или эмпирическое наблюдение) не остается во времени именно потому, что они принадлежат субъективному миру смертного человека. Остается лишь абстрактная, символическая форма, не зависящая от денотатов в действительности. Символическая реальность и референциальная действительность совмещаются. Знак, или символ, не теряет своего денотата в эмпирической реальности, но помогает ему выжить в новом проявлении²⁰.

Другие повторяющиеся геометрические символы в стихотворениях Бродского — линия и точка. В «Келломайки» они появляются в строфе VI и в строфе X. Обе ассоциируются с образом поезда:

VI

...А что Келломайки ведали, кроме рельс
и расписания железных вещей, свистя
возникавших из небытия, пять минут спустя
и растворявшихся в нем же, жадно глотавшем жезь,
мысль о любви и успевших сесть?

(3, 244–245)

X

...Что всякая точка в пространстве есть точка «а»
и нормальный экспресс, игнорируя «b» и «с»,

выпускает, затормозив, в конце
алфавита пар из запятых ноздрей...

(3, 246)

Келломяки изображается маленьким поселением у железной дороги. С одной стороны, это всего лишь точка, одна короткая остановка на линии жизни. С другой — целая жизнь между бытием и небытием. В строфе X маршрут метафорического поезда жизни начинается с первой буквы алфавита — «а» и заканчивается в его конце («я» как русское местоимение 1-го лица). Лирический субъект идентифицирует себя с волнами Балтийского моря и, косвенно, с конечной станцией поезда, причем и море и станция подразумевают неизбежность смерти²¹.

Символический смысл точки всегда связан с потерей, разлукой, уходом из материального мира. Мировидение Бродского, как и его восприятие времени, линейно. Движение времени необратимо. Возвращение к воспоминаниям равноценно возвращению на место преступления²²:

VIII

Больше уже ту дверь не отпереть ключом

<...>

Эта скворешня пережила скворца,
кучевые и перистые стада.

С точки зрения времени нет «тогда»:

есть только «там». И «там», напрягая взор,

память бродит по комнатам в сумерках, точно вор,

шаря в шкафах, роняя на пол роман,

запуская руку к себе в карман.

(2, 245)

Выражение «С точки зрения времени нет “тогда”: / есть только “там”» часто цитируется в работах по поэтике Бродского²³. Оно показывает, как время связано с пространством (особенно с пространством памяти), как принципиально важен опыт пространства при воспоминании о прошлом. Время материализуется в опыте пространства, и, следовательно, «там» относится не только к определенному месту, но и к определенному периоду в жизни человека. Данное высказывание может означать и то, что у времени нет ни памяти, ни ожиданий, у него есть только продолжающееся настоящее, которое материализуется в пространственных терминах, как пейзаж или указательные местоимения. Будущее и прошлое суть продукты человеческого сознания и в качестве таковых — измерения личного исторического времени.

«Финляндия» Бродского

Строка «Эта скворешня пережила скворца» может отсылать к «Приморскому сонету» А. Ахматовой, написанному в Комарове в 1958 г.:

Здесь всё меня переживет,
Всё, даже ветхие скворешни...²⁴

Два стихотворения Бродского, в которых присутствует Карельский перешеек, адресованы Ахматовой: «Утренняя почта для А. А. Ахматовой из города Сестрорецка» и «Блестит залив, и ветер несет...» (с посвящением «А. А. А.»). Первое изобилует прилагательными-определениями и образами природы, соответствующими тому, какой виделась Финляндия русским поэтам-романтикам:

В кустах Финляндии бессмертной,
где сосны царствуют сурово,
я полон радости несметной,
когда залив и Комарово
освещены зарей прекрасной,
осенены листвой беспечной,
любовью Вашей — ежечасной
и Вашей доброю — вечной.

(1, 212)

В стихотворении «Блестит залив, и ветер несет...», написанном 24 июня 1963 г., природа подчинена теме поэтического творчества:

Блестит залив, и ветер несет
через ограду воздух влажный.
Ночь белая глядит с высот,
как в зеркало, в квадрат бумажный.
Вдвойне темней, чем он, рука
незрима при поспешном взгляде.
Но вот слова, как облака,
несутся по зеркальной глади.

(1, 236)

Белая ночь узнает свое отражение в «квадрате» бумажного листа. Это, возможно, первый намек Бродского на картину К. Малевича «Белое на белом»²⁵, которая появляется в «Эклоге 4-й (зимней)» в связи с образом звезд / ангелов. Данный образ соотносится с финскими солдатами в белом камуфляже на полях советско-фин-

ляндской войны 1939—1940 гг., в результате которой Финляндия потеряла обширные территории, включая Карелию:

Днем, когда небо под стать известке,
сам Казимир бы их не заметил,

белых на белом. Вот почему незримы
ангелы. Холод приносит пользу
ихнему воинству: их, крылатых,
мы обнаружили бы, воззри мы
вправду горé, где они как по льду
скользят белофиннами в маскхалатах.

(3, 200)

Белая простыня, сохнувшая на бельевой веревке на фоне снежного пейзажа («Келломяки»), образует белый прямоугольник на белом фоне («...и зима простыню на веревке считала своим бельем»; 3, 244). Супрематические полотна Малевича, как известно, состоят из геометрических фигур. Картина, на которую ссылается Бродский, называется «Белое на белом» — белый квадрат на белом фоне. Для Малевича белый цвет означал бесконечность и беспредметность, чистую энергию или чистое ощущение²⁶. Как и других художников-авангардистов, его интересовали потенциальные возможности, предлагаемые неевклидовой геометрией и теорией относительности Эйнштейна²⁷. «Четвертое измерение», обнаруженное Эйнштейном и в неевклидовой геометрии, было воспринято Малевичем вначале как высшее измерение пространства. В 1920-х гг. он был очарован популяризированной моделью общей теории относительности и переосмыслил четвертое измерение, определив его в своих теоретических текстах как время, в соответствии со свойствами пространства-времени, установленными в теории относительности Эйнштейна²⁸.

В контексте стихотворения «Келломяки» не только зимний пейзаж связывает творчество Малевича с воспоминаниями Бродского. Отец адресата, Павел Иванович Басманов, был художником. Эстетика его работ сходна с постсупрематическими картинами Малевича. Фигуры людей на картинах Басманова часто изображены без лица и помещены в космический пейзаж с четко обозначенной линией горизонта²⁹. Кроме того, в июле 1913 г. Малевич, Матюшин, Хлебников и Крученых собрались в местечке Уусикиркко на Карельском перешейке для работы над экспериментальной оперой «Победа над солнцем».

Как было показано, Бродский использует супрематические полотна Малевича для выделения идеи чистого небытия, для

воскрешения в памяти онтологической или метафизической отрицательности³⁰. Геометрические фигуры, включая полотна Малевича, служат способом описания чистой нерепрезентативности — небытия или бесконечности, т.е. того, что не может быть исследовано, но для чего Малевич искал выражения в своих «квадратах»: «Бесконечность нельзя исследовать, и бесконечность не может быть предметом, как только беспредметностью»³¹. Будучи частью «поэтики вычитания», геометрические формы представляют этап превращения реальности в нереальность, стадию постепенного вычитания субъектов, объектов и отношений. Они означают поворот от мира феноменов к миру ноуменов, от пейзажа, постигаемого чувствами, к пейзажу умозрительному в его лирических произведениях.

Если для Малевича беспредметное искусство означает «чистое ощущение» и отражает отношение человека к миру, то для Бродского геометрические формы — способ перейти от психологического или субъективного уровня переживания к бессубъектному и бесстрастному миру. Парадоксальным образом геометрические и математические метафоры выражают сильные эмоции, боль, муку и особенно одиночество.

Последние «прямоугольные» предметы, появляющиеся в заключительной строфе «Келломайки», — это кровать и дверь:

В этом смысле, мы слились, хотя кровать
даже не скрипнула. Ибо она теперь
целый мир, где тоже есть сбоку дверь.
Но и она — точно слышала где-то звон —
годится только, чтоб выйти вон.

(3, 247)

Кровать, которая некогда была ложем любви, превратилась в смертное ложе, а дверь стала выходом из бытия в небытие³². По замечанию Г. А. Левинтона, фраза «точно слышала где-то звон» есть контаминация русской пословицы и знаменитой строки Джона Донна «не спрашивай, по ком звонит колокол, он звонит по тебе»³³. Не забудем, что «Келломайки» по-фински — «колокольня на холме». В последних строках стихотворения данный хронотоп приобретает признаки последнего пересечения, точки, исчезающей в перспективе³⁴.

В стихотворении Бродского «Келломайки» мы можем проследить, как поэт движется от уровня эмпирических наблюдений (хотя и прошлых) к уровню понятий; от мест с материальными денотатами в пространстве к пространству как антиматерии, гео-

метрическим формам, чистой абстракции. Он пытается превратить живое место, которому принадлежал, в абстрактное пространство, в котором лирический субъект отсутствует и которое можно воспринимать только с некоторого расстояния. Его взгляд на прошлый опыт превращается в геометрическую перспективу прямых, пересекающихся в исчезающей точке на горизонте. Прямые линии перспективы иллюстрируют то, чего больше нет, в то время как положение лирического заместителя по эту сторону изображаемого мира становится положением субъекта без мира, что, однако, не означает его отчуждения от прошлого опыта и места приобретения этого опыта. В «Келломяки» лирический сюжет подчинен пространству, так же как и тема времени. Стихотворение заканчивается символически — уходом лирического заместителя из пространства, что означает смерть, небытие. Изображаемое время — зима — значит больше, чем просто время года; зима есть экзистенциальное состояние, которое вмещает в себя и смерть, и творческую способность.

Келломяки является одновременно и местом, и ментальным образованием. Оно располагается на том перекрестке, где разум (воспоминания, идеи, образы) и материя (референциальная действительность, реалии) соединяются. Местá как пейзажи, существующие в уме, не только индивидуальны, или субъективны, но являются фактами культуры, поскольку разум создает их посредством сети отсылок и намеков³⁵. Поэзию Бродского отличает широкий круг разнообразных и разноплановых культурных отсылок. В «Келломяки» он охватывает явления от «Божественной Комедии» Данте, творчества Малевича и геометрии Лобачевского до автоцитирования.

Авторизованный перевод с английского И. С. Беляевой

¹ См.: *Mallinen J. Joseph Brodsky kotimaan portilla // Suomen kuvalehti. 1995. No. 37. P. 46.*

² Впоследствии эта дача, входившая в академический поселок Комарово, сгорела (см.: *Бродский: кн. интервью / Сост. В. Полухина. 3-е изд., расш. и испр. М., 2005. С. 601.*)

³ См., например: *Рейн Е. Иосиф // Вопр. лит. 1994. Вып. 2. С. 190—191; Иосиф Бродский. Хронология жизни и творчества (1940—1972) / Сост. В. А. Куллэ // Мир Иосифа Бродского: Путеводитель. СПб., 2003. С. 12; Полухина В. Иосиф Бродский. Жизнь, труды, эпоха. СПб., 2008. С. 66.*

⁴ *Рейн Е. «Где-то там на границе славянства угасает варяжский закат» [Электронный ресурс]. Режим доступа: // <http://www.kuvaldin.ru/art/54.html>. Загл. с экрана.*

⁵ Стихотворение впервые появилось в журнале «Континент» (1983. № 36. С. 13—16), затем его несколько измененная версия была опубликована в книге Бродского «Новые стансы к Августе» (Ann Arbor, 1983. С. 137—141).

⁶ Бродский избегает использовать 1-е лицо единственного числа, вместо этого он говорит о «нашем праве на “здесь”» и «будем считать», употребляя 1-е лицо множественного числа. Несмотря на автобиографичную основу стихотворения, местоимение «я» возникает в нем только два раза в косвенных падежах. Он и его спутница потеряли право не только на это место, но и на собственные имена (см.: *Смит Дж.* Версификация в стихотворении И. Бродского «Келломяки» // *Поэтика Бродского.* Tenafly, N.J., 1986. С. 141—142).

⁷ О цитатах из Данте в «Келломяки» и аллегорическом смысле пумы и борзой см.: *Könönen M.* «Four Ways of Writing the City»: St. Petersburg—Leningrad as a Metaphor in the Poetry of Joseph Brodsky. Helsinki, 2003. P. 102—104.

⁸ Утрата пути — тоже отсылка к «Божественной комедии» Данте. Ср. первую строку английской версии стихотворения в переводе Бродского: «Dumped in the dunes snatched from the witless Finns» (*Brodsky J.* Collected Poems in English. New York, 2000. P. 313).

⁹ *Mallinen J.* Joseph Brodsky kotimaan portilla P. 46.

¹⁰ Буколическое влияние сильнее в стихотворении Бродского «Эклога 4-я (зимняя)», насыщенном теми же темами, мотивами и образами северного (прибалтийского) зимнего пейзажа, что и в «Келломяки». Что касается экфрасиса, то я использую этот термин в широком смысле, понимая под ним «описательную речь, отчетливо являющуюся глазам то, что она поясняет, тогда как в узком смысле экфрасис понимается как описание произведения изобразительного искусства в литературном тексте» (см., например: *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics.* Princeton, N.J., 1993. P. 320).

¹¹ См.: *Lovell S.* Summerfolk: A History of the Dacha, 1710—2000. Ithaca, N.Y.; London, 2003. P. 188.

¹² Подробнее об оппозиции Север / Юг в русской литературе см.: *Boele O.* The North in Russian Romantic Literature. Amsterdam; Atlanta, GA, 1996. P. 117—180.

¹³ О «маленьком городке» в поэзии Бродского см., например: *Smith G. S.* «Long Growing Dark»: Joseph Brodsky's «August» // *Rereading Russian Poetry.* New Haven; London, 1999. P. 248—255 passim; *Reynolds A.* Returning the Ticket: Joseph Brodsky's «August» and the End of the Petersburg Text? // *Slavic Rev.* 2005. Vol. 64, No. 2. P. 320—321. По мнению Рейнольдса, гораздо важнее, чем положение неразличимых городов на карте, для Бродского то, что жизнь в этих городах обнажает правду о человеческой незначительности. См. также: *Желнов А.* Возвращение. О последнем стихотворении Иосифа Бродского // *Знамя.* 2004. № 9. С. 207—211.

¹⁴ *Tuan Yi-Fu*. *Space and Place: The Perspective of Experience*. Minneapolis, 1997 (1977). P. 137.

¹⁵ О символическом понимании снега как савана, зимы — метафоры смерти см. подробнее: *Könönen M.* «Four Ways of Writing the City»: St. Petersburg—Leningrad as a Metaphor in the Poetry of Joseph Brodsky. Helsinki, 2003. P. 215—216.

¹⁶ О теме «Бродский и Север» см.: *Baak J. van*. Brodsky and the North // *Neo-Formalist Papers*. Amsterdam, 1998. P. 244—268. Как отмечает Й. ван Бак, отношение Бродского к Северу двойственно. Несмотря на то что Север описывается поэтом как пейзаж без каких-либо примет, он питает теплые чувства к Балтийскому региону. Зима и Север вызывают в нем ощущение дома (*Ibid.* P. 252).

¹⁷ См.: *Ахапкин Д. Н.* «Филологическая метафора» в поэзии И. Бродского: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2002.

¹⁸ О роли моря в поэтике Бродского см.: *Лотман М. Ю.* Балтийская тема в поэзии Иосифа Бродского // *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia* III: Проблемы русской литературы и культуры. Helsinki, 1992. С. 227—229, 234; *Baak J. van*. Brodsky and the North. P. 259—263.

¹⁹ Подробнее о геометрии и теме любви и разлуки в поэзии Бродского см.: *Zeeman P.* Notes on the Theme of Love and Separation in Iosif Brodskij's Poetry // *Dutch Contributions to the Tenth Intern. Congr. of Slavists: Lit.* Amsterdam, 1988. P. 344.

²⁰ Подробнее о философии границ и контуров у Бродского см.: *Лотман М. Ю., Лотман Ю. М.* 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.

²¹ Имплицитное присутствие «я», выраженное отсутствием личного местоимения в именительном падеже, равно как и тем, что последняя буква алфавита не упоминается в стихотворении, может означать исчезновение «я» из пейзажа, его превращение из субъекта письма в пишущего субъекта. Подробнее о лингвистических символах в произведениях Бродского см.: *Пярли Ю.* Лингвистические термины как тропы в поэзии И. Бродского // *Тр. по знаковым системам*. Tartu, 1998. Vol. 26. С. 263—266.

²² По мнению Бродского, можно вернуться на место преступления, но возвращение к местам любви исключено. См., например: «Чувство перспективы». Разговор Томаса Венцловы с Иосифом Бродским // *Вильнюс*. 1990. № 7. С. 115.

²³ См., например: *Шайтанов И.* Предисловие к знакомству // *Лит. обозрение*. 1988. № 8. С. 60; *Радышевский Д.* Дзэн поэзии Бродского // *Новое лит. обозрение*. 1997. № 27. С. 290—291; *Polukhina V.* Joseph Brodsky: A Poet for Our Time. Cambridge, 1989. P. 260—261. Интересно, что Радышевский толкует утверждение Бродского в свете буддизма, а Полухина связывает его с теорией относительности Эйнштейна.

²⁴ *Ахматова А.* Стихотворения и поэмы / Вступ. ст. А. А. Суркова; сост., подгот. текста и примеч. В. М. Жирмунского. Л., 1976. С. 251.

²⁵ Другой аллюзией на супрематическую картину Малевича является строфа XI «Римских элегий». Здесь картина связывается с Югом и летом: «Белый на белом, как мечта Казимира, / летним вечером я, самый смертный прохожий / среди развалин... пью вино из ключицы; / небо бледней щеки...» (3, 232). В строках «Ты, гитарообразная вещь со спутанной паутиной / струн, продолжающая коричневеть в гостиной, / белеть а-ля Казимир на выстиранном просторе...» (3, 170), содержащих посвящение «М. Б.», белое на белом ассоциируется с женщиной, белым бельем и широким простором (белым светом). Мотив выстиранной простыни как белого фона возникает и в стихотворении 1978 г., рассказывающем о зиме в Комарове: «Помнишь свалку вещей на железном стуле <...> окно, занавешенное выстиранной простынею?» (3, 180).

²⁶ См., например: *Малевич К.* Супрематизм. 34 рисунка // Малевич К. Черный квадрат. СПб., 2001. С. 75—81.

²⁷ Теория Лобачевского была популярна среди представителей русского авангарда. Постулат Лобачевского о пересекающихся прямых показывал, как переступить кажущуюся непреодолимой границу между двумя параллельными прямыми, сохраняющими требуемую дистанцию между собой *ad infinitum* (*Clark K.* Petersburg, Crucible of Cultural Revolution. Cambridge, Mass.; London, 1995. P. 40). Предложенная неевклидовой геометрией идея о том, что пространство за нашими непосредственными ощущениями может быть изогнуто, импонировала художникам раннего модерна. Она лишала законной силы линейную перспективу, в господстве которой усомнились в конце XIX в.

²⁸ См.: *Henderson L. D.* The Fourth Dimension and Non-Euclidian Geometry in Modern Art. Princeton, N.J., 1983. P. 291—292.

²⁹ См., например: *Мойст В.* Самый человечный ученик Малевича в Третьяковке на Крымском валу [Электронный ресурс]. Режим доступа: // <http://www.gazeta.ru/2002/11/14/kosmosdlaizb.shtml>. Загл. с экрана.

³⁰ См.: *Shallcross B.* Through the Poet's Eye: The Travels of Zagajewski, Herbert, and Brodsky. Evanston, 2002. P. 137—139.

³¹ *Малевич К.* Черный квадрат. С. 197.

³² Ср. в «Строфах», посвященных М. Б.: «Бедность сих строк — от жажды / что-то спрятать, сберечь; / обернуться. Но дважды / в ту же постель не лечь. / Даже если прислуга / не меняет белье...» (3, 184).

³³ Пословица, которую имеет в виду Левинтон, — «Слышал звон, да не знает, где он». См.: *Левинтон Г. А.* От всего человека вам остается часть / речи (Три заметки о Бродском) // Россия / Russia M.; Венеция, 1998. Вып. 1[9]: Семидесятые как предмет истории русской культуры. С. 248.

³⁴ Комарово, эта «не совсем русская территория» (*Бродский:* кн. интервью. М., 2005. С. 183), оказалось настоящим локусом смерти. После смерти Ахматовой в марте 1966 г. и до вынужденной эмиграции Бродский каж-

дый год посещал ее могилу в Комарове в день ее рождения и в день ее смерти (см.: Кулле В. Эволюция Бродского в России [Электронный ресурс]. Режим доступа: // <http://www.liter.net/=Kulle/evolution.htm>. Загл. с экрана). После смерти Бродского в 1991 г. политическая элита Петербурга (среди прочих Г. Старовойтова и А. Собчак) пыталась убедить семью Бродского похоронить поэта в Александро-Невской лавре или в Комарове, рядом с Ахматовой. Среди цветов, возложенных на могилу Бродского во время похорон на кладбище Сан-Микеле в Венеции, наиболее символическим, с точки зрения Б. Янгфельдта, был букет ландышей, собранный накануне в Келломяки.

³⁵ См.: *Karjalainen P. T. Mapping Places // Place and Embodiment: Proc. of the XIIIth Intern. Congr. Aesthetics, Lahti, Finland, August 1—5, 1995. Helsinki, 1997. Vol. 1. P. 16.*