

## *И. А. Бродский: pro et contra*

DOI 10.25991/VRHGA.2023.3.3.021

УДК: 82.161.1

*М. А. Бурая\**

### **ЗОЛОТАЯ ПРЯДЬ КАК РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ГЕРОИНИ В ТВОРЧЕСТВЕ ОСИПА МАНДЕЛЬШТАМА И ИОСИФА БРОДСКОГО\*\***

Работа посвящена сопоставительному изучению сверхтекстовых единств о познании в поэтическом творчестве О. Э. Мандельштама и И. А. Бродского через повторяющуюся значимую подробность при изображении героини возлюбленной — золотую прядь. Особенное внимание уделено влиянию стихотворений Мандельштама, посвящённых Цветаевой, на стихотворения Бродского «Горение» и «Декабрь во Флоренции». Выделяется возможный общий мифопоэтический уровень с инвариантным образом Богини-Матери, а также подобие лирических метасюжетов двух единств.

**Ключевые слова:** И. А. Бродский, О. Э. Мандельштам, сверхтекстовое единство, женский образ.

*Maria A. Buraya*

#### **THE GOLDEN STRAND AS A REPRESENTATION OF THE HEROINE IN THE WORKS OF O. MANDELSTAM AND J. BRODSKY**

The paper examines the intertextual and mythopoetic level of Brodsky's poem «Burning», which is considered as a significant element in a specific non-traditional cyclic formation — a supertextual unity. Special attention is paid to the connection of the work with the preceding

---

\* Бурая Мария Анатольевна — кандидат филологических наук, Восточный Институт — Школа региональных и международных исследований Дальневосточного федерального университета (Владивосток); Русская христианская гуманитарная академия им. Ф. М. Достоевского; m\_buraya@mail.ru

\*\* Исследование выполнено при поддержке гранта Российского научного фонда № 22-28-01671, <https://rscf.ru/project/22-28-01671/>; Русская христианская гуманитарная академия им. Ф. М. Достоевского.

tradition of Russian poetry. Especially are noted the peculiarities of Brodsky's mythopoetic thinking, which determine the formation of the artistic world of the studied unity and the poem «Burning».

**Keywords:** Mandelstam, Brodsky, supertextual unity, female image.

Среди множественных и разнонаправленных связей между мифопоэтическими картинами О. Э. Мандельштама и И. А. Бродского выделяется значимый смысловой компонент, художественная деталь, приобретающая особую семантико-символическую нагрузку, повторение которой у обоих поэтов оказывается связующим элементом ряда частных текстов (любовного, античного, петербургского, итальянского и рождественского) в составе особого нетрадиционного сверткестового единства о познании. Золотая пряда как часть портрета при воссоздании образа героини-адресата ключевых стихотворений: «Не веря воскресенья чуду» у Мандельштама, «Горение» и «Декабрь во Флоренции» у Бродского. Однако содержательные и поэтологические связи данной детали каждого из стихотворений внутри творчества отдельного поэта предполагают расширение ряда произведений для сопоставления и вхождения исходного стихотворения в более широкий контекст. Интересной в таком случае оказывается возможность проследить влияние Мандельштама на формирование образа героини у Бродского.

Эксплицитное введение мотива золотой пряды как черты образа героини у Мандельштама происходит в стихотворении «Не веря воскресенья чуда»: «под смуглой прядью золотой» [6, с. 93]. Однако стоит отметить значимость золотого как цвета на протяжении всех периодов творчества: «сусальным золотом горят», «а в небе танцует золото», «золотые в тёмном кошельке», «не покоробит тёмных позолот, «золотой ракеты струны», «волы на пастбище, и золотая лень», «а счастье катится, как обруч золотой», «мерой века золотой», «эра звенела, как шар золотой», «разнообразные медные, золотые и бронзовые лепёшки», «смолот мокко золотой», «в золотой стоит овчине», «и тулупы золотые», «золотыми пальцами краснодеревца», «часы песочные желты и золотисты», «золотыми обмолвками, ябедами». Особенно важна семантика и символика данного цвета для Мандельштама в античном тексте, где золотой — и непосредственная прямая характеристика предметов и явлений, и метафорический признак, однако и в том, и с другом случае оказываются одинаковыми основные комплексы значений: драгоценность, царственность, высшая мера и степень, связь с солярным кругом представлений и Золотым веком, прошлым и др. [8]: «сухое золото классической весны», «мерцают звёзд булавки золотые», «золотистого мёда струя из бутылки текла», «золотых десятин благородные, ржавые грядки», «золотое руно, где же ты, золотое руно», «тихонько грея золотой живот», «золотая забота, как времени бремя избыть», «уносит ветер золотое семя». Выделяющееся в этом ряду стихотворений произведение «Не веря воскресенья чуду» с эксплицитной актуализацией детали золотой пряды связано, таким образом, с античным текстом, прежде всего со стихотворением «Золотистого мёда струя», где также значим женский образ, а само по себе репрезентирует значимый любовный текст в творчестве поэта.

В традиции изучения лирики Мандельштама о любви выделяется своеобразный неавторский цикл, вдохновлённый М. И. Цветаевой, которая стала прототипом героини-адресата в трёх стихотворениях: «В разноголосице девического хора», «На розвальнях, уложенных соломой», «Не веря воскресенья чуду». Данный ряд произведений можно рассматривать как частную (и частичную) реализацию принципа сверхтекстового единства. При этом в данный своеобразный триптих, адресованный имплицитно Цветаевой, Мандельштам вводит и другие значимые тексты своего сверхтекстового единства: античный и итальянский, которые, в свою очередь, взаимосвязаны, так как итальянский текст может быть рассмотрен как и самостоятельный, репрезентирующий реалии именно итальянской культуры, так и как входящий в состав античного (Италия как продолжение древнего Рима).

При этом среди трёх стихотворений последнее чаще всего выделяется литературоведами как отличающееся по эмоциональному тону [4, 5, 11], во многом благодаря наиболее личностному, персонифицированному образу героини-адресата, что, как полагают, вызвало желание защиты своего права на имплицитное посвящение со стороны прототипа, т. е. самой Цветаевой: «Не протокол московских красот, не условно любимая женская тень, затерявшаяся среди них, и не туманные исторические аллюзии, навеянные местом прогулок и темой бесед, то есть не те «несколько холодных великолепий о Москве», которые с горечью помянула Цветаева в своей тетради, а тёплое человеческое слово, прямо, без «эlegantных» аллюзий обращённое к ней, воскресило летом 1931 года атмосферу давней дружбы и образ молодого Мандельштама <...> посвящённость именно ей этого стихотворения — Цветаева взялась без раздумий отстаивать» [5, с. 38]. Представляется возможным выдвинуть гипотезу о том, что именно это стихотворение повлияло на формирование образа героини-адресата в сверхтекстовом единстве Бродского, а сопоставительный анализ двух наиболее репрезентативных текстов с эксплицитным выражением общей детали (золотой пряди) позволяет выделить и проанализировать его значимые черты.

Стоит отметить, что в данном случае можно говорить и об общей значимости прототипов, с учётом высказываний Бродского о Цветаевой, которые можно рассматривать как метапоэтические по отношению по крайней мере к ключевым стихотворениям выделяемого сверхтекстового единства, например: «Поэзия Цветаевой трагична не только по содержанию — для русской литературы ничего необычного тут нет, — она трагична на уровне языка, просодии. Голос, звучащий в цветаевских стихах, убеждает нас, что трагедия совершается в самом языке. Вы ее слышите» [9, с. 91]. Разбор стихотворения Цветаевой «Новогоднее» во многом оказывается эссе об искусстве поэзии, в частности о значимой как для всего творчества Бродского, так и для поэтики сверхтекстового единства особенности субъект-субъектной структуры: «Это ошеломляет. Ибо одно дело взглянуть на себя со стороны. В конце концов, она занималась этим так или иначе всю жизнь. Взглянуть на себя глазами Рильке — другое. Но и этим, надо полагать, она занималась довольно часто, если учесть её отношение к этому поэту. Взглянуть же на себя глазами странствующей в пространстве души мёртвого Рильке, и при этом увидеть не себя, но покинутый — им — мир — для этого требуется душевная оптика,

об обладании которой кем-либо мы не имеем сведений» [9, с. 92]. Очевидно, что приобщение к подобной душевной оптике входило в творческую задачу и самого Бродского, а результат этого процесса можно увидеть, анализируя сверхтекстовое единство о познании.

Однако гораздо более важной оказывается общность не в отношении прототипа, а его художественного воплощения, которым оказывается героиня-адресат, в ряде случаев у Бродского эксплицитно обозначенная как М. Б., в чём можно видеть частичное совпадение и с именем неназванного прототипа у Мандельштама (Марианна-Марина). Вероятно говорить об акцентированной связи стихотворения Бродского «Горения» со стихотворением античного текста Мандельштама «Золотистого мёда струя», где золотая прядь непосредственно не фигурирует, однако цвет играет одну из ключевых ролей, а тексты сближает ряд содержательных и поэтологических особенностей. На уровне архитектурники и композиции это диалогическая форма, у Мандельштама представленная непосредственно как драматизированный диалог между лирическим субъектом и его собеседницей-хозяйкой (в данном случае номинация героини также существенна как наделённая авторитетом и высокой ролью в иерархическом ряду, по отношению к которой возникает вопрос о статусе лирического героя), в обоих стихотворениях есть посвящение, в стихотворении Мандельштама — двум лицам, а именно — супружеской паре. На уровне системы образов — взаимодействие мужского и женского персонажа, причём, как это часто бывает в случае с Мандельштамом, любовный сюжет не получает развития в настоящей реальности лирического события, но смещается в мифопоэтическое пространство прошлого.

Значимым оказывается и целый ряд мотивных переключек, в частности, вакханалия, подразумеваемая у Бродского в связи с образом менады, — Бахус у Мандельштама. Золотящаяся же прядь в «Горении», которая и способствует введению интертекстуального ряда, также имеет свой аналог в произведении Мандельштама: это золотистые грядки, которые курчавятся. Таким образом, устанавливается параллель между образом винограда (лозы), золотого мёда и волос героини, при этом интересно отметить, что виноград у Мандельштама сопоставляется с битвой всадников (возможная отсылка и к мифам троянского цикла, и к рыцарским турнирам, в обоих случаях акцентируется сакральный женский образ), а характер взаимоотношений героев у Бродского, в свою очередь, тоже может быть соотнесён с поединком, по крайней мере — с точки зрения борения, реального или потенциального у лирического героя с его чувствами и желаниями. Наконец, акцентированное сходство между двумя стихотворениями — в актуализации аналогических связей с культурными героями, у Мандельштама — с персонажами античных мифов (троянского цикла), у Бродского — с Назареем и менадой. Значима здесь и параллель парного введения образов в оба текста (мужского и женского), и амбивалентность женского персонажа: характерный мотив ошибки-припоминания женского имени, вносящий в контекст развития лирического сюжета у Мандельштама Елену, ставшую причины войны и раздора, и перифрастическая номинация добродетельной Пенелопы. При этом финальный образ, парный образу Пенелопы, — Одиссей (Улисс), являющийся аналогической параллелью для лириче-

ского героя Мандельштама, играет важную роль в творчестве Бродского, представляя собой одну из ипостасей лирического «я» сверхтекстового единства.

Выделенный ряд особенностей подтверждает предположение о влиянии античного и любовного текстов у Мандельштама на формировании мифопоэтической картины мира Бродского, чьё концентрированное воплощение происходит по мере развёртывания лирического метасюжета сверхтекстового единства. Стоит обратить внимание на роль золотого цвета и, соответственно, золотой пряди в контексте творчества Бродского.

Эксплицитно в «Горении» мотив золотого цвета появляется во второй строфе в составе портрета героини-возлюбленной: «как золотится прядь / Слепотою грозя!» [2, с. 213]. В дальнейшем мотив развивается исключительно имплицитно во взаимосвязи образно-мотивных рядов волос героини и огня-горения. Важным оказывается и единственное непосредственное упоминание именно золотого и образованного от него действия, приписанного волосам, как менее интенсивной степени проявления признака по сравнению со следующим развитием лирического сюжета, где будут представлены крайне насыщенные по своей эмоциональной и фактической силе действия и состояния. Можно говорить о специфической градации, в которой первые три строфы представляют своего рода лирическую экспозицию, отличающуюся особенным состоянием воспринимающего сознания, не выделенного эксплицитно на данном этапе из окружающего его пространства. В четвёртой строфе впервые появляется форма обозначения субъекта и первое действие лирического героя, которое предполагает уже активное постижение стихии огня. Отсюда начинается введение интенсивных мотивов горения, полыхания и т. п., потенциально связанных с иными цветовыми оттенками сходной группы: красный, рыжий, огненно-желтый и т. п., которые предполагаются лишь в подтексте. Поэтому можно говорить об исключительной маркированности золотого, что ставит вопрос о возможном значении цвета.

С одной стороны, отдельный комплекс представлений возникает при рассмотрении особых отношений между золотым цветом и жёлтым, как отмечает ведущий исследователь Мишель Пастуро, «и в большинстве толковых словарей, начиная от XVII века до наших дней, определение прилагательного «жёлтый» начинается словами: «...имеющий цвет золота»» [8, с. 11]. Соответственно, рассматривая историю жёлтого, учёный показывает динамику восприятия цвета: от благоговейного почитания (золото в мифах и солярных культах, стремление окрашивать ткани в жёлтый или золотой) до его практически полной девальвации, начиная с XIII века (жёлтая звезда иудеев, жёлтый как цвет болезни и бедности и т. п.). С другой стороны, традиция восприятия собственно золотого как связанного с драгоценным, царственным, с высшим проявлением признака, солнечной энергией и т. п. устойчиво сохраняется в мировой культуре. Тем самым, можно говорить о свойственной этому цвету амбивалентности значений, которые и будет развивать Бродский в лирическом сюжете «Горения».

В контексте поэтического творчества поэта мотив золотого встречается чуть меньше сорока раз в русле двух указанных выше традиций восприятия: «слетает вновь на золотую тризну», «и вновь увидеть золото аллей», «летит мошкара в золотое окно», «так начнётся двадцать первый, золотой», «от фон-

тана бегут золотистые фавны и нимфы», «золотистые лиры наполняют аккордами зданье», «золотой диксиленд», «золотой головой октября», «золотая луна высоко над кирпичной тюрьмой, за золотым лучом», «к нам не плывёт золотая рыбка», «дожили до золотого века», «и золотушные девицы», «солнце золотит», «большая золотая буква М», «от золота волос», «перед ним золотая гряда», «есть местный комплекс Золотой Орды», «действительно разжились золотишком», «светит жёлтая лампочка, чуть золотя сугробы», «золотистые лошади без уздечек», «попыню и золотой сурепкой» и др. Стоит отметить, что золото и его производные сравнительно редко употребляются применительно к человеку, а представленные случаи появления признака цвета входят в состав двух противопоставленных друг другу контекстов, составляющих ту самую амбивалентность. Так, «золотушные девицы» [2, с. 369] — маркированно сниженный образ, связанный с мотивом болезни, неблагополучия, русской классической литературной традицией (жёлтый и золотушный Петербург Достоевского), тогда как «от золота волос / светло в углу» [1, с. 426] — предполагает идею обожествления, имплицитную аналогию с изображением божества, озаряющего пространство при значимом отсутствии или игнорировании других источников света («не зажигаю лампы» [1, с. 426]).

Последний случай приобретает особое значение в стихотворениях рождественского текста, где имплицитно мотив золотого цвета традиционно соотносится с многочисленными атрибутами праздника, прежде всего — звездой, а по отношению к субъектам представлен маркированными употреблениями, отнесёнными к двум персонажам: «над Которою — нимб золотой» [3, с. 7], «младенец дремал в золотом ореоле» [2, с. 43]. Немаловажен не только выбор героев для эксплицитного наделения их характеристикой золотого, но и мотив геометрической формы: круг, соотносящийся в «Горении» со спиралью, окружностью и другим рядом синонимических значений, ассоциативно связанных с образом локона. Ассоциация поддерживается и возникающим в составе сравнения второй части первой строфы «Горения» мотивом головы: золотистые локоны-пряди возлюбленной аналогичны золотому ореолу-нимбу Богородицы и младенца в рождественских стихотворениях. При этом выбор номинации «прядь» в первой части второй строфы предполагает установление отношений с ещё одним значимым текстом для сверхтекстового единства — топосным (итальянским), где золотой — один из ведущих и многообразно символически нагруженных цветов: «и золотые пряди склоняющейся за редкой / вещью», «и золотистая бровь как закат на карнизе дома», «небо бледней щеки с золотистой мушкой», «на сетчатке моей — золотой пятак», «за золотой чешуёй всплывших в канале окон», «и лучшая в мире лагуна с золотой голубятней».

На мифопоэтическом и архетипическом уровне актуализация золотого цвета в итальянском тексте представляется более чем логичной с учётом важности золота и его репрезентантов в античной, а затем — христианской культуре. В последней происходит усиление его амбивалентности, как известно, это и цвет, широко используемый в оформлении фресок и мозаик, представляющей триумф веры, Христа во славе, духовную чистоту и свет и т. п., с другой же стороны, цвет, непосредственно связанный с драгоценным металлом, воплощающим суету мира дольного, заботу об обогащении, идолопоклонничество и потенциальную про-

дажность души. Данный ряд оппозиционных мотивов соотносится различно как в лирическом сюжете самого «Горения», так и всего сверхтекстового единства.

Одно из оснований для сопоставления, связанное с амбивалентностью золота, предполагает оппозицию мотивов драгоценности, дорогого и редкого — простому и повседневному и их варианты (имеющего власть, торжествующего — смиренному, праздничного — обыденному и др.). Такая оппозиционность и амбивалентность мотивов может быть связана с противопоставленностью в мотиве цвета христианского и языческого как широко понимаемых архетипических и культурологических категорий, типов мироотношения, чувствования и восприятия. Исторически христианство возникает как альтернатива роскоши и изобилию империи с подчёркнутой простотой и аскетизмом. Однако в дальнейшем развитии стоит отметить важную динамику, приведшую к неоднозначному синтезу власти, царственности, богатства и смирения уже в самом христианстве. Отсюда становится понятной противоречивость лирического героя, для которого Назарей — ролевой двойник. Так, первая строфа, рассмотренная как своего рода экспозиция лирической ситуации, акцентирует мотив ясности, поддержанный в дальнейшем в продолжающих её второй и третьей строфе мотивом золотого. Сочетание этих двух мотивов имплицитно актуализирует ассоциативный ряд, связанный с образом Христа, лишь обозначенный в первой строфе процесс ещё не собственно горения, но его потенциального начала — подготовки и начала службы/служения, в конечном развитии — крестового (страстного) пути. Данное предположение поддерживает и традиция изображения Христа в искусстве с обильным использованием золотого цвета.

Христианская сущность лирического героя проявляется в особенной «ясности» восприятия происходящего первой строфы, однако, ориентирована она на подчёркнуто земную любовь, заданную введением мотива женского присутствия. Интересно, что женские волосы и, в частности, локоны в традиционной мифологической картины мире предполагают этимологически и семантически связь с иной, на первый взгляд, неожиданной стихией — водой (волнистые волосы в народных культурах понимаются как признак особенного знания, приобщения к потусторонним силам, их источник — аналогия с водным источником, выполняющим те же функции). С одной стороны, волнообразный прерывистый характер может быть рассмотрен и как характеристика огня при горении, с другой же — возникает значимая нюансировка в характеристике героини и её ролевого двойника-менады.

Так, волнистые волосы у возлюбленной героя — не естественное, природное свойство, а приобретённое, что ставит вопрос о её возможностях обладания особенным знанием (однако, вполне возможно, что и здесь вероятна амбивалентность: противопоставление мотивов естественного-искусственного, истинного-ложного и в то же самое время данное априорно — полученное-приобретённое с последним как более высоким в ценностной иерархии). Сам по себе мотив вторичного (полученного) знания потенциально актуализирует сюжет инициации, развивающийся в метасюжете сверхтекстового единства, который в «Горении», очевидно, должен быть рассмотрен в отношении обоих героев особенно с учётом их ролевых двойников. На это же указывает и мотив связи волнистых волос героини и огня, заданный в седьмой строфе.

Дважды повторённая номинация портретной детали возлюбленной (впервые — маркированно-сниженная «патлы», затем — нейтральная «завивку») каждый раз сопровождается выразительным анжамбеманом, выделяющим в синтаксической структуре стиха и строфы прямой объект (во второй раз к этому добавляется и парцелляция). Очевидно, что при таком построении происходит и усиление общего компонента, в данном случае — глагола, характеризующего действие субъекта-лирического героя: «я узнаю» [2, с. 213]. Мотив узнавания в развитии и лирического сюжета «Горения», и сверхтекстового единства крайне важен, с ним связан ряд ключевых мотивов, вместе составляющих инвариантный сюжет познания. Узнавание у Бродского в контексте сверхтекстового единства, как правило, актуализирует все пять основных значений глагола: получать информацию, сведения о ком-либо или чём-либо; обнаруживать, признавать в ком-либо или в чём-либо знакомого или что-либо знакомое; распознавать, определять кого-либо или что-либо по каким-либо признакам; находить, обнаруживать в ком-либо прежние черты характера, привычки; получать знание чего-либо, представление о чём-либо, знакомиться с чем-либо, познавать что-либо. В целом, эти значения можно разделить на две группы, первая из которых будет в главном совпадать с первым и отчасти пятым значением, акцентирующим идею познания без опоры на предшествующий опыт или независимо от него, тогда как остальные значения необходимо связаны с временным процессуальным развитием и/или опорой на прошлый опыт.

В контексте лирического сюжета «Горения» развитие получают все основные значения лексемы, которые выступают как ведущие на том или ином этапе, охватывая всё произведение. Очевидно, что начало процессу узнавания положено уже в первых строфах, где лирический герой выступают в своей «ясной», христианской ипостаси, однако потенциально первое искушение возникает в первой строфе в связи с появлением мотива женского тела (головы). Вторая строфа развивает данную исходную лирическую ситуацию, для героя появляется ситуация выбора, одновременно и угроза потери зрения от слепящей пряди. Мотив исходной слепоты и появления зрения в результате действия возлюбленной на лирического героя крайне значим для развития сюжета стихотворения «Я был только тем, чего», в «Горении» же представлена обратная ситуация — потенциальная потеря зрения, причём важна причина этого: от золочения пряди волос героини. Данный мотив может быть рассмотрен в самом очевидном смысле в рамках любовного текста как опасность разрушительной связи для лирического «я» с возлюбленной, по аналогии сопоставленный с действия огня-горения. Однако на мифопоэтическом уровне значимой оказывается и сакрализация образа героини, свойственная всему сверхтекстовому единству, и подвергающаяся в «Горении» не снижению, а скорее наложению смыслов, создается двоящийся амбивалентный образ, одним из вариантов (а по хронологии развития — первичным и исходным инвариантом) может быть признан образ Богини-Матери.

Известно, что главными идентификационными чертами этого собственного различным культурным традициям ключевого образа признаются двуединая связь жизни и смерти, отнесённость к свету и позиции верха, акцентуация рук/рогов/головного убора и др. Очевидна связь героини в сти-

хотворении Бродского с мотивом света, который является частью заглавного явления, а во второй строфе акцентирован в уже отмеченном цвете.

Анализ образа героини-адресата в «Горении», на первый взгляд, крайне отличается от контекста любовной лирики Мандельштама акцентированным эротизмом и предельным эмоциональным напряжением, однако на уровне семантического-символического значения образы возлюбленных у двоих поэтов оказываются возводимыми к одному архетипу.

Героиня поэта Серебряного века в контексте трёх стихотворений также представлена амбивалентно, а возникает это противоречивое единство образного-мотивного ряда значений из наложения различных культурологических аналогий, своеобразных масок, примеряемых лирическим героем на возлюбленную: монашка, черница, Марина Мнишек, Аврора. Однако при этом стоит отметить, что в каждом из случаев у обоих поэтов остаётся особенный статус героини, вероятно, мотивированный уже упомянутой характеристикой Богини-Матери: связь с позицией верха, в пространственном или же — в переосмыслении — иерархическом отношении. Героиня сохраняет свою власть над возлюбленным в той или иной ипостаси. Отсюда же возникновение и мотива опасности, потенциальной смерти для лирического героя, в свою очередь составляющий важную сущностную черту мифологического прообраза: двуединство жизни и смерти. Тем не менее надо заметить, что в лирическом сюжете «Горения» результатом встречи (воссоздаваемой или бывшей реально в прошлом) не является непосредственно смерть героя, более того смерть его аналога-двойника Назаря вызвана скорее обратным.

Стоит отметить, что своеобразная смысловая связь устанавливается между триптихом Мандельштама о любви и стихотворением Бродского «Декабрь во Флоренции», где вновь появляется портретная деталь, теперь уже имеющая обобщённый образ субъекта-красавицы: «И золотые пряди склоняющейся за редкой / вещью красавицы» [2, с. 111]. Героиня также совершает символическое движение с позиции верха, движение в аналогичном направлении символически обозначено и в развитии лирического сюжета «Не веря воскресенья чуду»: как в образе окружающего пространства (перемещение лирического героя с севера на юг), так и во взаимодействии с героиней (поцелуй от локтя ко лбу). Широко известно смысловое сближением топонимов Москвы и Флоренции, эксплицитно обозначенных в соответствующих стихотворениях. Анаграммирование имени Цветаевой через название итальянского города в другом стихотворении триптиха есть не только своеобразное признание в особенном чувстве к прототипу, но и значимое развитие идеи синтезного восприятия мира, познания любви и другого через познание мировой культуры, что своеобразно соотносится с отрефлексированной Бродским в эссе «Об одном стихотворении» идеи взгляда на мир глазами ушедшей души.

Связь с итальянским текстом, крайне значимая для двух сверткестовых единств двух поэтов, возникает и в полемическом цитировании «Божественной комедии» Бродским, тогда как у Мандельштама это прежде всего многочисленные образы и детали пространства. Так, холмы ассоциативно сближают топоним русского пейзажа с пространством Данте: «от молодых ещё воронежских холмов / К всечеловеческим, яснеющим в Тоскане» [6, с. 236]. Таврида же не-

посредственно вводит в любовный текст семантику и символику античного, что позволяет подтвердить связь «Не веря воскресенья чуду» с «Золотистого мёда струя». Одним из наиболее значимых в смысловом и символическом отношении у Мандельштама оказывается образ моря, которому функционально близка река у Бродского в «Декабре во Флоренции». Однако если водная стихия у Мандельштама предполагает обрыв как идею конца, разрушения, расставания и разлуки, то у Бродского символический образ города в финальной строфе получает реку под шестью мостами, что потенциально позволяет говорить о возможно сближении и соединении, восстановлении разрушенной целостности. В «Горении» водная стихия представлена описанием пламени огня, которое сопоставимо с волнами и которое оказывается воплощением героини, чья амбивалентная сущность, как уже было отмечено, в равной мере несёт возможности и жизни, и смерти, однако в конечном счёте оказывается необходимой для инициации и преобразования лирического субъекта.

Таким образом, представляется убедительным говорить о связи любовных текстов Мандельштама и Бродского, которые являются частными компонентами более широкого целого — сверхтекстового единства, у обоих поэтов посвященного познанию, в рамках развития лирических метасюжетов предполагающих трансформацию субъекта, участвующего в своеобразной инициации. По отношению к своему предшественнику Бродский является не только его последователем, но и реформатором, одновременно испытывая воздействие всей классической и модернистской традиции, поэт пытается представить своё видение мира и его творческое воплощение. Можно говорить об определённых этапах или стадиях в развитии обозначенного сюжета, первым этапом которого будет лирическое творчество XVIII–XIX веков, субстанционально близкое к античному, общим знаменателем которых выступает классическая ясность и гармоническая целостность. Хрестоматийным и очень показательным в этом отношении оказывается творчество Пушкина, связь с которым значима как и для рассматриваемых стихотворений Мандельштама, так и для «Горения» Бродского. Так, в контексте отступлений «Евгения Онегина», посвящённых связи любви и творчества, появляются мотивы со- и противопоставленные концепции Бродского: «Прошла любовь, явилась муза, / И прояснился тёмный ум» [10, с. 35]. Очевидно, что тёмный и противопоставленный ему ясный, просветлённый ум аналогичны разрушительному дионисийскому и гармонизирующему аполлоническому началу, однако у Бродского оба они равно необходимы и важны для творческого становления, а дионисийско-женское начало оказывается воскрешающим творческий потенциал героя и уничтожающим его рациональное начало.

Мандельштам по отношению к Пушкину знаменует следующий за этапом гармонии этап кризиса, разрушения связей и столкновения выделившейся индивидуальности с оторванностью от общего, с мучительной попыткой приобщиться к потерянному единству. Единственной потенциальной возможностью оказывается постижение мировой культуры и преодоление разрыва в слове («нам остаётся только имя» [6, с. 93]), амбивалентное положение его героев балансирует между убегающим лугом и пропастью у моря, кладбищем и монастырём, севером и югом. Эти бинарные оппозиции из стихотворения

«Не веря воскресенья чуду» могут быть сведены к инвариантной паре небытия и бытия (жизни и смерти, забвения и памяти).

Бродский, наследуя в равной мере и Пушкину, и Мандельштаму, будучи более близок к поэту Серебряного века, тем не менее сохраняет возможность и восстановления утраченной целостности при невозможности сохранить только аполлонически-ясное начало, которое противопоставлено дионийскому проявлению любви, которая может оживить Назарея. Интересно, что в уже цитированной строфе романа в стихах Пушкина возникает мотив не только бури как символа страсти, но и горения: «Погасший пепел уж не вспыхнет» [10, с. 35]. У Бродского же происходящее с лирическим героем многократно акцентировано как повторяющееся, приобретающее характер ритуала или обряда, а точнее — его части, продолжением которой может стать иное, противоположное явление, представленное в другом стихотворении поэта из сверхтекстового единства «Я был только тем, чего». Известно, что для большинства культурных традиций основополагающей является идея смены-чередования этапов развития, когда каждое новое начало-развитие необходимо вырастает из конца-исчезновения предыдущего. Второе пришествие и жизнь вечная в христианстве, смерть-возрождение в большинстве европейских мифологических традиций, двоичность функции созидательного разрушения у индийского Шивы и др. Очевидно, что и для лирического героя Бродского рождение в качестве человека творящего есть результат сложного борения начал разрушения и создания в человеке любящем, а осознание их единства позволяет восстановить утраченную целостность по меньшей мере в поэтическом тексте.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Бродский И. А. Сочинения Иосифа Бродского. СПб.: Пушкинский фонд, 2001. Т. II. 440 с.
2. Бродский И. А. Сочинения Иосифа Бродского. СПб.: Пушкинский фонд, 2001. Т. III. 312 с.
3. Бродский И. А. Сочинения Иосифа Бродского. СПб.: Пушкинский фонд, 2001. Т. IV. 432 с.
4. Бушман И. Поэтическое искусство Мандельштама. Мюнхен: Ин-т по изучению СССР, 1964. 73 с.
5. Геворкян Т. М. «Несколько холодных великолепий о Москве» // *Континент*. 2001. № 9. С. 38–70.
6. Мандельштам О. Э. Полное собр. соч. и писем: в 3 т. Т. 1. М.: Прогресс-Плеяда, 2009. 808 с.
7. Панова Л. Г. «Мир», «пространство», «время» в поэзии Осипа Мандельштама. М.; СПб.: Языки славянской культуры, 2003. 799 с.
8. Пастуро М. Жёлтый. История цвета. М.: Новое литературное обозрение, 2021. 160 с.
9. Полухина В. Иосиф Бродский. Большая книга интервью. М.: Захаров. 2000. 706 с.
10. Пушкин А. С. Собрание сочинений: в 10 т. М.: ГИХЛ, 1959–1962. Т. 4. Евгений Онегин, драматические произведения. 59 с.
11. Ронен О. Поэтика Осипа Мандельштама. СПб., 2002. 240 с.