

*Р. В. Щипина
Санкт-Петербург*

КОВРЫ

Каждый человек, взрослый или ребенок, свободный или раб, мужчина или женщина — словом, все целиком государство должно беспрестанно петь для самого себя очаровывающие песни, в которых будет выражено все то, что мы разобрали.

Платон. Законы

В лад с голосами Сирен Лахесис воспеваает прошлое, Клото — настоящее, Атропос — будущее. Время от времени Клото касается своей правой рукой наружного веретена, помогая его вращению...

Платон. Государство.

Дни расплетают тряпочку, сотканную Тобою.

Иосиф Бродский

Мне бы не хотелось вновь коснуться этого текста, в некотором роде ставшего для меня запретным, но нечто побуждает вернуться к нему. Полагаю, все помнят тяжелую атмосферу дней, когда должно было быть принято решение по спасению заложников, захваченных террористами в Москве во время представления «Норд Оста». Чувство личной вины и причастности к происходившему было уродливо и безысходно усугублено тем, что события, начавшиеся с выхода террористов в масках на сцену во время спектакля, где их вначале и приняли за актеров мюзикла, были самым непосредственным образом предсказаны. В дни, им предшествовавшие, мне случилось с упоением и небесстрастно разбирать текст стихотворения Бродского «Портрет трагедии» (1991).

Заглянем в ее глаза! В расширенные от боли
зрачки, наведенные карим усилием воли
как объектив на нас — то ли в партере, то ли
дающих, наоборот, в чьей-то судьбе гастроли.
Добрый вечер, трагедия с героями и богами,
с плохо прикрытыми занавесом ногами,
с собственным именем, тонущим в общем гаме.

(4, 104)

Эти слова имеют обратную перспективу. Примерно к 1986 г. относится разговор, в котором МБ была упомянута шутка, сорвавшаяся с прелестных уст: «Наши дни напоминают театр абсурда, в котором актеры и зрители поменялись местами»¹. Этот разговор поэта и его музы соответственно относится к годам еще более ранним — до его отъезда из России на Запад:

И голос Музы
звучит как сдержанный, частный голос.
(«Эклога 4-я (зимняя)»; 3, 202)

Сейчас рокот этих слов, надвигаясь лавинообразно, похож на клекот лавропожирающего жерла пифии:

<...> Эстетическое чутье
суть слепок с инстинкта самосохраненья
и надежней, чем этика. Уроdlивое трудней
превратить в прекрасное, чем прекрасное
изуродовать. Требуется сапер,
чтобы сделать опасное безопасным.
Этим попыткам следует рукоплескать,
оказывать всяческую поддержку.
(«Доклад для симпозиума»; 4, 62—63)

Причина моего внимания к стихотворению «Портрет трагедии» незамысловата. Вам случалось видеть гипсовые слепки с затертыми до черноты и блеска кончиками носов, с которых будущие архитекторы рисуют «антики»? Античную скульптуру я воспринимаю, как экскурсанты, т.е. никак. Можно переиначить сюжет, определив болевую точку касания Эллады и сего дня: трагедия. Руководствуясь простой мыслью, что античная трагедия оживет, если взять верный тон, шум, говор и сленг города, раскрываю упомянутый «Портрет трагедии». От него тянутся нитки к «Я не увижу знаменитой “Федры”...» Мандельштама — «Федре» Цветаевой — Расину — Еврипиду. В зеркале трагедии античная скульптура начинает проявлять свой лик. Неизменная улыбка архаических розовоперстых кор и куросов сходит с лица в пору классики, но созерцательная грусть совершенных лиц непоколебима и пред лицом божественного гнева, как в «Гибели ниобид». И вдруг прорвало: «Умиравший галл», «Галл, убивающий жену и себя», вечные муки титанов «Пергамского алтаря», пульсирующий змеиными кольцами «Лаокоон» — весь этот ужас невыносим с приправой пляшущих карлиц, горбунов и пьяных старух школы Бозфа, бессмысленно декоративных эллинистических толстых са-

довых младенцев с гусями и утками. В «Рождении трагедии из духа музыки» Ницше выявил ядро, порождающее античную культуру, — сопряжение аполлонического и дионисийского начал, трагедию. Ее козлиное пение достигает апогея в классическую эпоху, хронологически совпадая с деятельностью Платона, чье идеальное государство — первая чудовищная утопия.

Несомненно, отечественная практическая философия зиждется на идеалистическом основании. Прекрасная идея X книги платоновского «Государства» — «Подражательная поэзия портит нравы и подлежит изгнанию из государства» — воплощается с завидной последовательностью. Даже разбуженный декабристами А. И. Герцен сетует:

Ужасный, скорбный удел уготован у нас всякому, кто осмелится поднять свою голову выше уровня, начертанного императорским скипетром²; будь то поэт, гражданин, мыслитель — всех их толкает в могилу неумолимый рок. История нашей литературы — это или мартиролог, или реестр каторги. Погибают даже те, которых пощадило правительство — едва распутившись, они спешат расстаться с жизнью...

Рылеев повешен Николаем.

Пушкин убит на дуэли тридцати восьми лет.

Грибоедов предательски убит в Тегеране.

Лермонтов убит на дуэли, тридцати лет, на Кавказе.

Веневитинов убит обществом, двадцати двух лет.

Кольцов убит своей семьей, тридцати двух лет.

Белинский убит, тридцати пяти лет, голодом и нищетой.

Полежаев умер в военном госпитале, после восьми лет принудительной солдатской службы на Кавказе.

Баратынский умер после двенадцатилетней ссылки.

Бестужев погиб на Кавказе совсем еще молодым, после сибирской каторги³.

Это отнюдь не к проблеме норенской ссылки, но к проблеме идеалистического компонента в основании отечественной культурной (?) традиции. В судьбах прямых предшественников Бродского, упомянутых выше, с катарсисом как-то не получилось.

Волков: Я понимаю, что вы имеете в виду. Но с этой точки зрения повышенный эмоциональный тонус Цветаевой вас должен скорее отпугивать.

Бродский: Ровно наоборот. Никто этого не понимает.

<...> Если угодно, Цветаева — это фальцет времени. Голос, выходящий за пределы нотной грамоты.

Волков: Значит, вы считаете, что эмоциональная взвинченность Цветаевой служит той же цели, что и оденовская нейтральность? Что она достигает того же эффекта?

Бродский: Того же, и даже большего. На мой взгляд, Цветаева как поэт во многих отношениях крупнее Одена. Этот трагический звук... В конце концов время само понимает, *что* оно такое. Должно понимать. И давать о себе знать. Отсюда — из этой функции времени — и явилась Цветаева⁴.

В «Диалогах» Бродского возникает образ Иова, голос правды небесной против правды земной. И, полагаю, это доминантный образ. «Портрет трагедии» — то же гноище. Здесь нет места для любовной патетики «Федр»:

Вдохнуть ее смрадный запах! Подмышку и нечистоты
помножить на сумму пятых углов и на их кивоты.
Взвизгнуть в истерике: «За кого ты
меня принимаешь!» Почувствовать приступ рвоты.
Спасибо, трагедия, за то, что непоправима,
что нет аборта без херувима,
что не проходишь мимо, пробуешь пыром вымя.
<...>

Смотрите: она улыбается! Она говорит: «Сейчас я
начнусь. В этом деле важнее начаться,
чем кончиться. Снимайте часы с запястья.
Дайте мне человека, и я начну с несчастья».
Давай, трагедия, действуй. Из гласных, идущих горлом,
выбери «ы», придуманное монголом.
Сделай его существительным, сделай его глаголом,
наречьем и междометьем. <...>

(4, 105)

(Попутно отметим звукопорождение, родственное цветаевскому фольклорному бабьему причитанию и плачу, срывающемуся на фальцет, разрывающему звукоряд гармонии.)

Стихотворение Бродского останавливает тем архаизированным «плетением словес», которое в русской литературе тесно связано с литературой исихазма:

Лицо ее безобразно! Оно не прикрыто маской,
ряской, замазкой, стыдливой краской,
руками, занятыми развязкой,
бурной овацией, нервной встряской.

(4, 105)

Для сравнения обратимся к текстам Епифания Премудрого: «Младенец же прежереченный⁵... и отъ сосцу отъемлетя, и отъ пелень разрешается, и отъ колыбѣли свобожается»⁶. Или «...елико въ письма сиа приницающихъ, и разгыбающихъ, и почитающихъ, и послушающихъ, и внимающихъ, и разсуждающихъ...»⁷.

Эта неожиданная переключка с панегирическим стилем важна. Она предваряет появление вечных образов финала «Портрета трагедии»:

Так обретает адрес стадо и почву — древо.
(4, 106)

Она указывает на до-расиновское происхождение возвышенного стиля в русской книжности, иное по духу, поворачивает голову читателя в сторону мистической традиции в русской культуре. Деэстетизация текста является иносказанием, просторечивой притчей, вмещающей метафизический смысл.

Относительно деэстетизации образного строя Бродского уместно провести еще одну параллель. Размежевание эстетических образов и знаков, указывающих на духовное содержание, происходит в эстетике Плотина, к которому поэт был чуток, что отнюдь не противоречит переключке с мистической традицией, питающей панегирический стиль: неоплатонизм был усвоен святоотеческой письменностью.

В поэтическом юродстве по причинам генетического порядка есть дозированное родство трагедии и фарса, амбивалентность. Свое отношение к ней Иосиф Бродский определяет однозначно и резко: «Амбивалентность, мне кажется, — главная характеристика нашего народа. Нет в России палача, который бы не боялся стать однажды жертвой, нет такой жертвы, пусть самой несчастной, которая не призналась бы (хотя бы себе) в моральной способности стать палачом» («Меньше единицы»; 5, 11).

По поводу той же амбивалентности как свойства русского языка речь идет в эссе, посвященном Достоевскому: «Любая изложенная на языке этом идея тотчас перерастает в свою противоположность, и нет для русского синтаксиса занятия более увлекательного и соблазнительного, чем передача сомнения и самоуничужения. <...> В творчестве Достоевского явственно ощущается достигающее порой садистической интенсивности напряжение, порождаемое непрерывным соприкосновением метафизики темы с метафизикой языка» («О Достоевском»). Портрет Достоевского, как всякий портрет, является и автопортретом. Во всяком случае, эссе поясняет деэстетизацию образов в «Портрете трагедии»: «В его фразах слышен лихорадочный, истерический, неповторимо индивидуальный ритм, и по своему содержанию и стилистике речь

его — давящий на психику сплав беллетристики с разговорным языком и бюрократизмами» (Там же).

Кроме темы снижения образов в эссе затронута и тема классицизма, если вернуться к Расину в «Портрете трагедии»:

Раньше, подруга, ты обладала силой.
Ты приходила в полночь, махала ксивой,
цитировала Расина, была красивой.

(4, 106)

Бродский пишет: «Конечно же, Достоевский был неутомимым защитником Добра, то бишь Христианства. Но если вдуматься, не было и у Зла адвоката более изощренного. У классицизма он научился чрезвычайно важному принципу: прежде чем изложить свои доводы, как сильно ни ощущаешь ты свою правоту и даже праведность, следует сначала перечислить все аргументы противной стороны»⁸. Усилим акцент на «классицизме» Достоевского. Этот римский юридический классицизм неожиданно сближает произведения Достоевского как с бульварным жанром детективов и мерзкой судебной хроники, так и с инквизицией, а, в итоге со Страшным Судом. В диалогах с С. Волковым Бродский говорит о тотальной «аморалке» XX в. И если самосуд Достоевского близок к инквизиции («Что-то еще заставляет Достоевского выворачивать их жизнь наизнанку и разглядывать все складки и морщинки их душевной подноготной»), то мера XX века более совершенна: «Совершенно верно. Помните? Как человек, расстреляв очередную партию приговоренных, вернется с этой “работы” домой и будет с женой собираться в театр. Он еще с ней насчет завивки поскандалит! И никаких угрызений совести, никакой достоевщины! В то время как для западного человека ситуации и дилеммы Достоевского — это его собственные ситуации и дилеммы»⁹.

Сближение театра и апокалипсиса было в исторической реальности русской культуры в 1913 г. в постановке оперы «Победа над солнцем». Музыка М. Матюшина, сценическое оформление К. Малевича, либретто А. Крученых. Именно здесь впервые появляется «Черный квадрат», помещенный на заднике сцены как символ победы над солнцем, «икона нашего времени». Б. Лившиц так описывает зрелище:

Из первозданной ночи щупальцы прожекторов выхватывали то один, то другой предмет и, насыщая его цветом, сообщали ему жизнь. <...> Фигуры кромсались лезвиями фаров, непременно лишались рук, ног, головы, ибо для Малевича они были лишь геометрическими телами, подлежащими не только разложению на состав-

ные части, но и совершенному растворению в живописном пространстве. Единственной реальностью была абстрактная форма, поглощавшая в себе без остатка всю люциферическую суету мира.

<...> Это была живописная заумь, предвзявшая иступленную беспредметность супрематизма¹⁰.

Заумь авангарда откомментирована Бродским: «Если за стихи капитана Лебядкина о таракане Достоевского можно считать первым писателем абсурда, то Платонова за сцену с медведем-молотобойцем в “Котловане” следовало бы признать первым серьезным сюрреалистом» («Послесловие к “Котловану” А. Платонова»; 7, 73).

Если свернуть все до грубой схемы, стадийно за апокалипсисом авангарда последовал рай Платонова. (Собственно с рассуждений о Рае и начинается послесловие к «Котловану», в этой связи Бродский и говорит об упомянутом выше «плетении словес».) Мистериальная утопия авангарда разрешилась реализацией социальной утопии. На платоническом языке утопии «режима, коллективизации и проч.» говорит Платонов. «...Сюрреализм — отнюдь не эстетическая категория, связанная в нашем представлении, как правило, с индивидуалистическим мироощущением, но форма философского бешенства, продукт психологии тупика. Платонов не был индивидуалистом, ровно наоборот: его сознание детерминировано массовостью и абсолютно имперсональным характером происходящего. Поэтому и сюрреализм его внеличен, фольклорен и, до известной степени, близок к античной (впрочем, любой) мифологии, которую следовало бы назвать классической формой сюрреализма» (7, 73).

Прервемся. Сначала отметим сближение сюрреализма социалистической утопии с античной мифологией и фольклором. Далее — речь о трагедии: «В отличие от Кафки, Джойса или, скажем, Беккета, повествующих о вполне естественных трагедиях своих “альтер эго”, Платонов говорит о нации, ставшей в некотором роде жертвой своего языка, а точнее — о самом языке, оказавшемся способным породить фиктивный мир и впавшем от него в грамматическую зависимость» (7, 74). Достоевский не случайно оказывается в одной связке с Платоновым: «Но не одной только достоверности ради герои Достоевского с почти кальвинистским упорством обнажают перед читателем душу. <...> И это не стремление к Истине. Ибо результаты его инквизиции выявляют нечто большее, нечто превосходящее саму Истину: они обнажают первичную ткань жизни, и ткань эта неприглядна. Толкает его на это сила, имя которой — всеядная прожорливость языка, которому в один прекрасный день становится мало Бога, человека, действительности, вины, смерти, бесконечности и Спасения, и тогда он

набрасывается на себя» («О Достоевском»). В финале «Послеловия к “Котловану” А. Платонова» звучит: «...благо тому языку, на который он переведен быть не может» (7, 74).

Вернемся к «Портрету трагедии»:

Теперь лицо твое — помесь тупика с перспективой.

(4, 106)

А. Ф. Лосев и А. А. Тахо-Годи, рассуждая об эстетике Платона, пишут: «В “Филебе” выдвинуто учение о происхождении меры из диалектического синтеза предела и беспредельного»¹¹. Эти портретные черты не случайны, т.е. осознанны: «...Рай — тупик; это последнее видение пространства, конец вещи, вершина горы...» У Бродского речь идет о Рае Платонова: «Бытие в тупике ничем не ограничено, и если можно представить, что даже там оно определяет сознание и порождает свою собственную психологию, то психология эта прежде всего выражается в языке. Вообще следует отметить, что первой жертвой разговоров об Утопии — желаемой или уже обретенной — прежде всего становится грамматика, ибо язык, не поспевая за мыслью, задыхается в сослагательном наклонении и начинает тяготеть к вневременным категориям и конструкциям...» (7, 72) Платонов обнаруживает тупиковую философию в самом языке: «...наличие абсурда в грамматике свидетельствует не о частной трагедии, но о человеческой расе в целом» (Там же). В некотором роде платоновская золотая сфера замкнулась. Утопия Платона и Платонова тождественно совпали.

Панегирический стиль, вошедший в русскую литературу наиболее активно с волной второго южнославянского влияния конца XIV — начала XV в., обладает совершенством, не снившимся формалистам: у нанизанных однокоренных слов отыскивается их общий корень, у созвучных — звук; смысл лежит вне и поверх текста, текст служит передаче «неизреченных божественных словес».

В акустике «маской—ряской—замаской—краской—развязкой—встряской», «трясину—Сыну—резину—аминазину—осину» слышна музыка платоновских небесных сфер, точнее, — жужжание веретена Сирен: Лахесис, Клото, Атропос. Их пение о прошлом, настоящем, будущем по высоте превосходит визг и фальцет, превращается в подобие свисту веретена, так как и само время трагедии бесконечно ускорилося:

Спасибо, трагедия, за то, что ты откровенна,
как колуном по темени, как вскрытая бритвой вена,
за то, что не требуешь времени, что — мгновенна.

(4, 105)

Это упразднение времени в контексте поэтики Бродского, непрерывно обращающегося к Времени, обладает значительным удельным весом, приобретает апокалиптический смысл.

Наперед забегая, усилим внимание на эсхатологии: видению «стада и древа» предшествуют муки. В «Послании архиепископа новгородского Василия ко владыце тферскому Феодору о рае» «Муки» — название земного ада, через который новгородцы пробираются и попадают в земной рай (Рай Платонова? О духе революции как духе хилиазма писали весьма серьезные исследователи, обращаясь к фактическому материалу). Одним из видений мук является «река молненная Морг». Морг, упомянутый поэтом в «Портрете трагедии», скорее всего не связан напрямую с рекой Морг, а просто с местом работы совсем молодого Бродского, так же как и земной рай «Послания» напрямую не связан с Раем Платонова, — здесь поразительно явление генетического кода русской книжности.

«Плетением словес» стиль назвал Епифаний Премудрый. Это стиль хвалы, прославления, благодарения: отсюда происходит чудовищное «Спасибо» в обращении к трагедии, усиленное повтором.

«Житие Стефана Пермского» заключается похвалой, которая не имеет аналогов. Это — три плача: пермских людей, церкви, автора; их основа — фольклорные плачи.

Интонирование плача, именно фольклорного причитания, Бродский отмечал как интонационную особенность Цветаевой. Он же отмечает предельную высоту ее тембра. Не превзошел ли переданный им свист вне-речевой звук мгновенной трагедии, этот рвущийся превыше небес голос? «У всякого языка, в особенности же у языка поэтического, всегда есть вокальное будущее. Творчество Цветаевой и явилось искомым вокальным разрешением состояния поэтической речи, но высота ее тембра оказалась столь значительной, что разрыв не только с читательской, но и с писательской массой был неизбежен. Новый звук нес не просто новое содержание, но новый дух. В голосе Цветаевой звучало нечто для русского уха незнакомое и пугающее: неприемлемость мира» («Об одном стихотворении»; 5, 152).

В цитируемом эссе есть комментарий к иронии Цветаевой, вполне пригодный для рассмотрения иронии и сарказма в «Портрете трагедии». Во-первых, безжалостность сарказма спасает от утешительного тона, свойственного русской литературе: жалость к себе недалеко ушла от возвеличивания себя же. Сарказм является способом отторжения уже достигнутой правды — в некоем реактивном превосходящем движении. Ирония как иносказание — это маска, но не скрывающая лицо поэта, а в данном случае, антич-

ная маска трагедии — лицо самой трагедии; неприкровенное. Сарказм и ирония, являясь способом прозаизации поэтического текста, соответствуют требованиям реализма и позволяют избежать надмирного звучания. Ко всему, сарказм как деидеализация разрушителен. Расширение границы вниз, нисходящее движение в ад становятся эквивалентом кенозиса (о смирении Бродский неожиданно упоминает в «Диалогах»). Движение в ад — необходимый полюс для восходящего движения.

В «Портрете трагедии» о земном милосердии, равно как о земном Рае и об умопостижимом Рае небесном, речь не идет.

Обжитой фантазиями рай отторгается ступень за ступенью в «Новогоднем» Цветаевой, у Бродского тема артикулирована не менее отчетливо, но об этом чуть позже.

В «Новогоднем» отрицаются ступени небесного ландшафта (как в иконописных «горках» при восхождении горе), остаются позади степени мыслимого богопознания:

Не один ведь рай, над ним другой ведь
 Рай? Террасами? Сужу по Татрам —
 Рай не может не амфитеатром
 Быть. (А занавес над кем-то спущен...)
 Не ошиблась, Райнер, Бог *растущий*
 Баобаб? Не Золотой Людовик —
 Не один ведь Бог? Над ним — другой ведь
 Бог?¹²

Здесь возникает апокрифическая тема слоистых небес и степеней мытарств в эсхатологической апокалиптике, но возникает и совершенно прекрасная каноническая апофатеза: поименование через отрицание. Баобаб — обновленный синоним дерева, могучего и растущего; Золотой Людовик, Король-Солнце, — синоним (метоним?) Солнца Правды. От метонимии восходящая иерархия Цветаевой приближается к умолчанию:

(А занавес над кем-то спущен...)

Метафизика молчания в русской поэзии традиционно связывается с эпохой «плетения словес» как временем расцвета исихастской традиции. Молчание сродни безвидному, без-эйдосному, безобразному бытию. С. С. Аверинцев в этой связи напоминает о гностическом тексте, рекомендуемом для того, чтобы познать Бога, расщепить дерево и отвернуть камень. У Бродского очевидно внимание к первичной ткани бытия:

Привет, обратная сторона медали.

<...>

Прижаться к щеке трагедии! К черным кудрям Горгоны¹³,
к грубой доске с той стороны иконы...

<...>

Кто мы такие, не-статуи, не-полотна...

<...>

...что еще интереснее, ежели вещь бесплотна.

Не брезгуй ею, трагедия, жанр итога.

Как тебе, например, гибель всего святого?

Слово также расщепляется до фонемы:

«bI» — общий вдох и выдох!

Здесь интонирование сарказма — глумление, доходящее до опасной грани, сегодня именуемой «беспределом». Это — поэтический аналог музыки революции: «...разрушим до основания, а затем...» Он порождает ощущение, которое сам Бродский назвал «экзистенциальным ужасом». Вплетенное в бечевки того же панегирического штиля Имя Бога («Святому Духу, Отцу и Сыну») служит передаче экзистенциального ужаса гибели всего святого в национальной трагедии, где гибнет не герой, но хор.

Сарказм становится в некотором роде апофатезой у Бродского, перемещающегося по нисходящим ступеням. Означенная ступень еще не есть предел.

Одним из архетипов «Портрета трагедии» является Акафист Романа Сладкопевца. «Портрет трагедии» — обратная сторона Акафиста, здесь Бродский в какой-то мере обнаруживает свою преемственность по отношению к «Веселому Апокалипсису» авангарда. Разницу составляет то, что у Бродского актуальна формула христианской богослужебной поэзии: соответствие возрастанию души совозрастающих ей зол.

Начнем со ссылки на главу «Рождение рифмы из духа греческой диалектики»¹⁴ в книге Аверинцева «Поэтика ранневизантийской литературы». Она заслуживает самого пристального внимания. Речь идет о рождении рифмы. (Полагаю, общее внимание к первичной ткани жизни соответствует и чуткости поэта к первичному бытию рифмы, хотя пути могли быть опосредованными.) Рифма в Византии появилась раньше, чем на Западе. Официальная дата — 7 августа 626 г. Первым произведением стал Акафист Романа Сладкопевца, обращенный к Пресвятой Богородице¹⁵. Для связи с предшествующими рассуждениями о «Портрете трагедии» обратимся к тексту Аверинцева:

Как известно, античная поэзия не знала рифмы. Может быть, именно поэтому античная риторическая проза употребляла рифмодные созвучия гораздо шире, чем это показалось бы уместным и серьезным нашему вкусу.

Контраст двух восприятий знаменателен. Мы привыкли к рифме в поэзии, и само ее появление вне регулярности стиха, «не на месте», «где попало», уже воспринимается нами как гротескная аномалия, вдобавок ассоциирующаяся с балаганным «раешником». Вспомним приводимые именно в этой связи А. Егуновым упражнения капитана Лебядкина из «Бесов» Достоевского: “Вы богиня в древности, а я ничто и догадался о беспредельности... Капитан Лебядкин, покорнейший друг и имеет досуг”. <...>

Совсем другое дело — античная литература. Там изысканные стилисты, желая достичь высот пафоса, изъяснялись примерно так, как капитан Лебядкин, и это было совсем не смешно. <...>

<...>

Гомеотелевты, т.е. созвучия окончаний, которые сопрягают одинаковые по своей грамматической форме слова и разнесены по концам синтаксических отрезков, оценивались как черта приподнятого стиля¹⁶.

Аверинцев показывает движение поэтики риторических созвучий от первых античных софистов к «плетению словес» Епифания, «пока не наступило новое время и ей не пришлось неожиданно опуститься до уровня балаганных прибауток и элоквенции капитана Лебядкина»¹⁷. В вогнутом зеркале этой исторической справки наше внимание привлекает движение от античной патетики к райку и непозволительному балагану, от риторики к поэзии абсурда: еще один оттенок иронии Бродского.

Обращаясь к «Портрету трагедии» в аспекте его сопоставления с Акафистом, отметим вначале хайретизмы, т.е. обращения к призываемому предмету (от «хайре» — радуйся, так начинаются обращения к Богородице). В стихотворении они наличествуют:

Здравствуй, трагедия! (дважды. — Р. Ш.)

<...>

Давай, трагедия, действуй.

<...>

Врежь по-свойски, трагедия. Дави нас, меси как тесто.

<...>

Раньше, подруга, ты обладала силой.

<...>

Валяй, отворяй ворота хлева.

Перечень неполон, но достаточен. В античной гимнографии и в более древней, египетской, например, обращение сопряжено с раскрытием таинственного имени бога заклинанием. Это — ступень посвящения, отождествление человека, произносящего имя, с самим богом; приобщение к его энергиям. Хайретизмы Акафиста энергийны, это — глаголы повелительного наклонения. У Бродского роль глагольных хайретизмов играют «не брезгуй», «врежь», «дави», «меси», «плюй», «уродуй», «валяй». Достигнута опасная и весьма тонкая грань в понимании энергий революции и упомянутой «амбивалентности», по сути своей демонической.

«...Я научился ценить ложь именно за это “почти”, которое заостряет контуры правды...» («Меньше единицы»): чудовищная ирония сопоставления Акафиста и «Портрета трагедии», сопоставление не по тождеству, но по различию. Ложь, заостряющая контуры правды, — отрицательное определение апофатезы.

Бродский идет дальше. «Акафист» означает «неседален», это особенно торжественный гимн, воспеваемый не-сидя. Лежа?!

Рухнем в объятия трагедии с готовностью ловеласа!
 Погрузимся в ее немолодое мясо¹⁸.
 Прободаем ее насквозь, до пружин матраса.
 Авось она вынесет. Так выживает раса.
 Что нового в репертуаре, трагедия, в гардеробе?
 И — говоря о товаре в твоей утробе —
 чем лучше роль крупной твари роли невзрачной дроби?
 (4, 105)

Здесь чудовищное опрокидывание темы непорочного зачатия, темы Песни Песен, гностической сизигии (брака) как таинственного истока вселенской и надмирной гармонии¹⁹. Может быть, текст некорректен и требуется немедленный запрет? Может быть. В христианской книжности есть подобия. Аверинцев упоминает мистерию Димитрия Ростовского, название которой для современного уха неожиданно: «Комедия на Успение Богородицы»²⁰. Он пишет о византийском бюрократизме, поэтично сопоставлявшем раны от бичевания Христа с пурпурными чернилами императорской канцелярии, о сравнении евнухов с ангелами, о вифлеемских младенцах, «которые только что сосали материнскую грудь и теперь коченеют, не выпуская сосца из судорожно сжавшихся челюстей»²¹.

Сходство «Портрета трагедии» с Акафистом усугубляется 12-частным делением стихотворения: Акафист состоит из 12 иконов. «Пульсирующая двуполярность» образов Акафиста легко различима в стихотворении и в рифмах, и в образах: «нечистоты—

кивоты», «нет аборта без херувима». Обратимся к Аверинцеву за истолкованием приема антитезы:

Радуйся, ангелов многославное изумление!
Радуйся, демонов многослезное уязвление!

Две строчки зеркально отражают друг друга. Автор как бы видит свою святыню в центре, а добро и зло по обе стороны — «одесную» и «ошуюю». <...> Центр для того и дан в качестве ориентира, чтобы правое самоопределилось в качестве правого и левое — в качестве левого, чтобы добро было отделено от зла и свет — от мрака. Бытие рассечено надвое, и это — «суд»²².

По правилам «плетения словес» смысл текста переносится во вне, возникает некий «неизреченный» смысл. Нечто подобное происходит и с «Портретом трагедии». Удельный вес «неизреченного» больше, чем сказанного. Композиция стихотворения сохраняет зеркальную симметрию Акафиста, только ось этой симметрии значительно смещена: она как раз делит сказанное и неизреченное.

По жанровым правилам религиозной легенды в широком смысле слова должно быть «три сюжетных узла: преступление — покаяние и молитва — спасение». Как отмечает А. М. Панченко, в средневековой книжности разрабатываться может один из элементов, остальные могут не описываться, но подразумеваться²³. В «Портрете трагедии» объемно разработана тема преступления. Тема покаяния и молитвы усечена до кубофутуристического «Ы» с полисемантикой этой гласной. Автор четко ориентирует читателя на эсхатологические стоны литературы эпохи татаро-монгольского нашествия («“ы”, придуманное монголом»), плач о гибели русской земли. «Сакральная» лексика усиливается по мере приближения к концу текста («Святому Духу, Отцу и Сыну», «архангелов», «стадо», «древо»). Это возрастание концентрации сакрального смысла обладает вовлекающей силой и превращает слова, более нейтральные («маячит», «хлева»), в символические:

Всюду маячит твой абрис — направо или налево.
Валяй, отворяй ворота хлева.

Маяк — христианский символ спасения. Он возникает на дальнем горизонте, но не затягивает читателя в дурную бесконечность «точки схода» прямой перспективы. Он влечет, обозначая спасение, сигналит, маячит, машет, как платком, флажком направо или налево.

Упомянутое Аверинцевым разделение «направо или налево», на «одесную» или «ошуюю» возникает не в центре, но смещено

ближе к концу стихотворения. Его текст утрачивает геральдичность, статику. Асимметрия избавляет его от того тупика и предела, который виделся Бродскому в «Котловане» Платонова.

Совершается акустическое разделение или переворот *л / р* в «Валяй, отворяй». Это — точка взаимного перехода двух сфер бытия.

Как и «маяк», «хлев» — символ. Его значение возникает в притчах о блудном сыне, жравшем из свиного корыта, о добром пастыре и прежде всего в контексте евангельского повествования о Рождестве²⁴. Слово «хлев», поставленное в конце стихотворения, задает также движение в системе расширяющейся обратной перспективы. «Ворота хлева» распахиваются, преобразуются в дверь: «Аз есмь дверь и входящий Мною спасется». Часть текста, лежащая за выделенной осью симметрии, — абсолютное стихотворение. Антитеза первой и второй частей выглядит примерно так: «Одно дело, когда веришь в Бога, а другое дело — когда веришь в Него опять»²⁵.

Врата отворены, подобно царским вратам, для стада, обретающего свободу. Прямо скажем, в самом тексте ее не хватало, было гадко от сгущенной, до запаха подмышек, телесности. Этот вдох и выдох создает потрясающий эффект обратной перспективы, точки, перерастающей в Плерому. Бесконечно малый образ Божий, отыскиваемый под спудом в глубине сердца, соединяется с Первообразом. Вместо точки схода прямой перспективы возникает что-то вроде звездного купола, как в «Новогоднем»:

(ночь, которой чаю:

Вместо мозгового полушарья —
Звездное!)²⁶

Вся энергичная направленность восходящего стиха Бродского пробивает отверстия для света²⁷, в системе обратной перспективы изливается от конца к началу:

...с катящейся по скуле, как на Восток вагоны,
звездой, облюбовавшей околыши и погоны.

Понятия «начала» и «конца» находятся примерно в том же соотношении, что «альфа» и «омега». Этим книжником, родившимся в день Кирилла и Мефодия, достигнут редкостный эффект синергии. Сверхзвуковая энергия стиха, где пульсирует фонема и свист гомеотелевтов кратче мгновения, превращается в световую энергию. Она встречается с нисходящим потоком света: Бродский подстелил золотую вифлеемскую соломку Акафиста, «покаянных стихов», религиозной легенды, «плетения словес».

Панегирический стиль, он же — стиль орнаментальной прозы, он же — стиль «плетения словес» неожиданным образом был актуализирован одним из самых непосредственных предшественников Бродского — Мандельштамом в «Разговоре о Данте» в рассуждениях об орнаменте. Бродский перекликается с ним: «На самом же деле за этим стояло и стоит, как сама Айя-София с ее минаретами и христианско-мусульманским декором внутри, историей и арабской вязью, внушенное ощущение, что все в этой жизни переплетается, что все, в сущности, есть узор ковра. Попираемого стопой» («Путешествие в Стамбул»; 5, 307).

Разговор о коврах — не досужий. О попоранном ковре поет хор в трагедии Еврипида, переведенной Бродским:

Хор

<...>

Клятвы днесь — что ковер, который в грязи расстелен.

Места, где честь живет, вам не покажет эллин.

Разве — ткнет пальцем вверх; знать, небосвод побелен.

(«Пролог и хоры из трагедии “Медя”»)

Бродский прибегает к иносказанию о коврах в «Путешествии в Стамбул»: «Это — чудовищная идея, не лишенная доли истины. Но попытаемся с ней справиться. В ее истоке лежит восточный принцип орнамента, основным элементом которого служит стих Корана, цитата из Пророка: вышитая, выгравированная, вырезанная в камне или дереве — и с самим процессом вышивания, гравировки, вырезания и т.п. графически — если принять во внимание арабскую письменность — совпадающая» (5, 307). Пиетета перед геральдической статикой Византии, Востока, где, понятно, и расположен земной Рай, путешественник не испытал. Скорее — отвращение.

Аверинцев пишет о медиации платонически окрашенного символизма, явившегося осью симметрии чудовищного герба: «Христианство как таковое было для империи лишь знаком (еще раз: “In hoc signo vincens”).

Империя как таковая тоже была для христианства лишь знаком (еще раз: “изображение и надпись” на евангельском динарии кесаря — и обреченная прейти “схема” и “фигура” мира сего»²⁸.

В симметрии этого завораживающего вензеля соотнесены с расположенной в центре ангельской схимой монашеская схема и «схема» схолариев императорского двора. «“Схолярии”, составлявшие репрезентативное окружение Юстиниана, поражали взгляд своей великолепной и притом совершенно единообразной одеж-

дой: белая туника, золотое ожерелье, золотой щит с монограммой Иисуса Христа, золотой шлем с красным султаном и т.д.»²⁹. Евнухи — образ «ангелов служения», одетых в белое и не имеющих пола.

В «Путешествие в Стамбул» Бродский включает рассказ из «Хронографии» Михаила Пселла о сводном брате Василия II, кастрированном во избежание притязаний на престол. «“Естественная предосторожность, — отзывается об этом историк, — ибо, будучи евнухом, он не стал бы пытаться отбирать трон у законного наследника. Он вполне примирился со своей судьбой, — добавляет Пселл, — и был искренне привязан к царствующему дому. В конце концов, это ведь была его семья”» (5, 297). Далее Бродский впадает в исступление: «...Мы еще толкуем священные тексты, боремся с ересями, созываем соборы, сочиняем трактаты. Это — одной рукой. Другой мы кастрируем выbledка...» (Там же)

Мнимости Плотина, всовывающего руку между знаком и обозначаемым, материей и духом, похоже, названы Бродским «нравственной шизофренией», когда он говорит о раздвоении одной личности на поэта и человека. Негодование и отвращение оттеняют глубину интуиций Бродского, которые связаны с языковой памятью и заслуживают отдельного внимания. В геральдической статике византийского символизма Аверинцев подчеркивает его неоплатоническую основу, Бродский — арабскую. В «Путешествии в Стамбул» поэт рассуждает об идеограммах орнамента, рассматривая его разные образцы, противопоставляя статике арабского и византийского орнамента динамику орнамента, возникшего на Западе. «Единицей... служит счет: зарубка... отмечающая движение дней. Орнамент этот, иными словами, временной» (5, 307). «Динамика песни... есть форма реорганизации Времени» («Поэт и проза»). Образ в «Портрете трагедии» динамичен. Динамика образа/символа у Бродского требует отдельного рассмотрения, она связана с глубиной его языковой памяти.

Суммируем сказанное ранее:

— динамика «пульсирующей двуполярности» образов напоминает о самоопределении по отношению к «знамени пререкаемому», относительно которого обнаруживают себя как верность, так и неверность³⁰;

— частным проявлением динамики является прием параллелизма: образы в начале текста перекликаются с образами его конца (по подобию или противоположности), изменяя при этом свой смысл. Так, например, звезда, упоминаемая в начале текста, изменяет свое значение во взаимосвязи с образом хлеба, фигурирующим в конце. Параллелизм характерен для архаических текстов и для библейской поэтики;

— динамика символа проявляется в его амбивалентности, соответствующей «амбивалентности» русской души; по-видимому,

такой стилистический ход позволяет исследователям творчества Бродского говорить о барокко. Действительно, символы барокко порой оказываются перевертышами, меняют свое значение на противоположное, зло и добро при такой динамике — обратимы. Наглядный пример — в начале стихотворения возникает образ слезы—звезды—звезды на погонах:

Прижаться к щеке трагедии! К черным кудрям Горгоны,
к грубой доске с той стороны иконы,
с катящейся по скуле, как на Восток вагоны,
звездой, облюбовавшей околыши и погоны.

(4, 104)

В этом фрагменте визуализируются не только «первичная ткань», но и «предательство ткани». От образа слезы как иносказания радости воскресения в поэтике Бродского не остается и следа: сакрализуется «звезда на погонах» — образ обезличенного, но выросшего до космических масштабов конвоира, тюремщика, того, кто расстреливает. Эта амбивалентность показывает, к какому историческому времени принадлежит поэт, как опытен и искушен его язык, он не оперирует простым противопоставлением парных понятий: зло — добро, жизнь — смерть, низменное — возвышенное.

Энергии его языка весьма отличны от энергий сакрального церковнославянского языка, который способен умирить энергии отвратительные — прелюбодеяния, памятьозлобия, мшелоимства... Поэт впустил в сердце стихотворения разгул демонических энергий.

Трагедия в стихотворении Бродского не абстрактное «начало» или «нетость» как отсутствие добра — зло ипостасийно, личностно, портретно.

Трагедия, портретируемая Бродским, подчеркнем, отнюдь не античная трагедия; она более чем современна; она принадлежит реальному историческому времени. Масштаб национальной трагедии запечатлен поэтом не только как мучительная и унижительная внешняя гибель индивидуума, но и как внутреннее крушение личности. Трагедия видится поэту в гибели не святынь, но всего святого.

Динамика образа соотнесена с нисходящей аксиологической иерархией: передан смысл гибели индивидуума, народа, святынь этого народа, но в стихотворении скрыто божественное противоядие трагедии даже такого масштаба. Это производит невероятное, ошеломляющее впечатление. В тексте нет насилия автора по отношению к читателю, поскольку нет дидактики. Стихотворение лишено фамильярности по отношению к Богу, вообще не упомяну-

тому. «С литературной точки зрения, — замечает Бродский в диалогах с Волковым, — короткие отношения с Господом выглядят моветоном»³¹.

Пространство стихотворения построено как в апокрифах: происходит перемещение героя по мытарствам, по кругам ада, по слоям небес (обычный прием, узнаваемый в таких образцах жанра, как «Хождение Богородицы по мукам» или «Божественная Комедия». Согласитесь, эти тексты не порождают ощущения все сгущающейся тьмы. Так и «Портрет трагедии». Остаточным воспоминанием от него, «шлейфом» становится глубокая благая тишина.

Асимметрия текста накапливает интенцию выхода за его пределы. Эта динамика тем ослепительней, чем теснее и беспросветнее зловонный мучительный текст. В нем осквернены все восприятия: зрение, слух, обоняние, осязание; он смердит. Это гноище. «Подмышки и нечистоты...» Совершается выталкивание за его пределы с силою нескольких атмосфер. Изъявление энергии и силы рождает переживание онтологической свободы человека. Это выталкивание в свободу не переживается как абстрактное или дикое, скорее напоминает о родах, рождении младенца, причиной чему — скрытые мирные мотивы Вифлеема, звезды, хлеба. Динамический символ в русской словесности — прежде всего литургический символ, возводящий образ к Первообразу. Он присутствует в языковой памяти автора Рождественских стихов. Коль скоро речь о динамике и статике орнамента шла в «Путешествии в Стамбул», подчеркнем присутствующую там оппозицию: Александрия/Константинополь и соответствующую ей Церковь—Невеста Христова/Церковь—жена государства. Думается, языковая среда Александрии Египетской, «Константинополя до Константинополя», места встречи эллинов и иудеев, родины фольклорного просторечия апофтегм и тайнозрительного опыта, оставила свой отпечаток на парресии Бродского. Александрия для него наделена особым обаянием — это Египет сновидцев: патриарха Иосифа и его новозаветного тезки. Александрийцами именовали себя поэты Петербурга Серебряного века, чьим преемником был Бродский.

¹ Если я правильно помню, причиной разговора послужил Э. Ионеско.

² Этому уровню скипетра соответствует упомянутая Бродским в «Меньше единицы» «синяя горизонтальная полоска на уровне глаз, протянувшаяся неуклонно через всю страну, как черта бесконечной дроби: через залы, больницы, фабрики, тюрьмы, коридоры коммунальных квартир» (5, 12) на оштукатуренной стене.

³ Цит. по: *Лотман Ю. М.* Учебник по русской литературе для средней школы. М., 2000. С. 47.

⁴ Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. М., 2000. С. 44—45.

⁵ В «прежечерченныи» тот же косноязычный с усилением произносимый звук «ы».

⁶ Древняя русская литература: Хрестоматия / Сост. Н. И. Прокофьев. 2-е изд., доп. М., 1988. С. 193.

⁷ Там же. С. 191—192.

⁸ Здесь, кажется, точка несовпадения Цветаевой и Достоевского, которых в остальном, говоря о кальвинистском суде совести, Бродский сближает.

⁹ Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. С. 56. Обратим внимание на «театр» в контексте «Портрета трагедии».

¹⁰ Цит. по: Васильев И. Е. Русский поэтический авангард XX века. Екатеринбург, 1999. С. 66. В этой же монографии развита тема «Веселого Апокалипсиса» в поэтике авангарда и дана ссылка на исследование Г. Губановой, показавшей, что архетипом «Победы над солнцем» является Откровение Иоанна Богослова, и на слова Р. Дуганова: «Сюжет “Победы над солнцем” разворачивает перед нами выворачивание мира наизнанку». Это открывает известную перспективу в размышлениях об «амбивалентности», рассматриваемой Бродским, и амбивалентности «смеховой культуры» в исследованиях Д. С. Лихачева, А. М. Панченко, Н. В. Поньрко, а также в семиотических исследованиях Ю. М. Лотмана.

¹¹ Лосев А. Ф., Тахо-Годи А. А. Классическая эстетика // История эстетической мысли. Становление и развитие эстетики как науки: В 6 т. М., 1985. Т. 1: Древний мир. Средние века. С. 182.

¹² Цветаева М. Сочинения: В 2 т. М., 1988. Т. 1. С. 264.

¹³ В образе Горгоны, противопоставленном иконе, напоминания и о библейском змее, и о мифе: при взгляде на голову Горгоны каждый окаменевал.

¹⁴ Существует связь иронии с диалектикой. Ирония — «диалектический инструмент философского рассуждения». Сократовское «притворство», как понимал его Платон, «начинается с внешней позы насмешливого «неведения», но имеет своей целью конечную истину, процесс открытия которой, однако, принципиально не завершен» (Михайлов А. В. Ирония // Философский энциклопедический словарь. М., 1983. С. 220). Если тему предельно развить, можно нечаянно приблизиться к эстетике издевательства в глумливых диалогах Достоевского и к издевательствам в реализованных Утопиях Платона. Ницше сравнивает иронию Сократа с ударом кинжала, который занес мстительный раб.

¹⁵ Для краткости комментария адресуем читателя к «Путешествию в Стамбул» Бродского.

¹⁶ Аверинцев С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1997. С. 234—235.

¹⁷ Там же. С. 237.

¹⁸ Не менее чудовишной аналогией является биографический оттенок сказанного. Вспоминая работу в морге, Бродский рассказывает: «Скажем, несешь на руках труп старухи, перекладываешь его. У нее желтая кожа, очень дряблая, она прорывается, палец уходит в слой жира. Не говоря уже о запахе. Потому что масса людей умирает перед тем, как покакают, и все это остается внутри. И поэтому присутствует не только запах разложения, но еще и вот этого добра. Так что просто в смысле обоняния, это было одно из самых крепких испытаний» (*Волков С.* Диалоги с Иосифом Бродским. С. 25–26).

¹⁹ *Светлов Р. В.* Гнозис и экзегетика. СПб., 1998.

²⁰ Уместно вспомнить о том, что и сошествие в ад Данте — «комедия». Если позволить себе немотивированную вольность, можно предположить, что неоднократно упоминаемое в «Диалогах» желание написать «Божественную комедию» реализовано Бродским в этом стихотворении. Масштабность этой темы оттеняет внимание к ней Ахматовой, выучившей итальянский язык для чтения Данте, и Мандельштама, написавшего «Разговор о Данте».

²¹ *Аверинцев С.* Поэтика ранневизантийской литературы. С. 225.

²² Там же. С. 248.

²³ *Панченко А. М.* Литература «переходного века» // История русской литературы: В 4 т. Л., 1980. Т. 1: Древнерусская литература. Литература XVIII века. С. 299.

²⁴ Расширение контекста происходит и за счет всех Рождественских стихов Бродского.

²⁵ *Волков С.* Диалоги с Иосифом Бродским. С. 29.

²⁶ *Цветаева М.* Сочинения. Т. 1. С. 261.

²⁷ См. образ звезд в стихотворениях Бродского: «Меня упрекали во всем, окромя погоды...», «В следующий век».

²⁸ *Аверинцев С.* Поэтика ранневизантийской литературы. С. 125.

²⁹ Там же. С. 119–120.

³⁰ О «знамени пререкаемом» см.: *Аверинцев С.* Поэтика ранневизантийской литературы. В монументальной живописи Средневековья известны парные сопоставления такого рода: последнее целование Марии, например, сопоставляется с поцелуем Иуды.

³¹ *Волков С.* Диалоги с Иосифом Бродским. С. 100.