

УДК 82.161.1

DOI DOI 10.25991/AE.2022.22.40.005

М. А. Бурая

Бурая Мария Анатольевна — кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка и литературы, Восточный Институт — Школа региональных и международных исследований Дальневосточного федерального университета, Русская христианская гуманитарная академия
 orcid.org/0000-0002-2059-6345
 E-mail: m_buraya@mail.ru

ФУНКЦИИ ЗОЛОТОГО ЦВЕТА В СТИХОТВОРЕНИИ И. БРОДСКОГО «ГОРЕНИЕ» КАК ЧАСТИ СВЕРХТЕКСТОВОГО ЕДИНСТВА*

В работе исследуются функции золотого цвета в стихотворении И. Бродского «Горение», которое рассматривается как значимый элемент специфического нетрадиционного циклического образования — сверхтекстового единства. Особенно отмечается амбивалентность цвета в его семантике и символике, что находит отражение на всех уровнях художественного текста. Отдельное внимание уделяется интертекстуальному аспекту, прежде всего связям стихотворения с творчеством О. Мандельштама.

Ключевые слова: И. Бродский, О. Мандельштам, сверхтекстовое единство, золотой цвет.

Buraia M. A.

THE FUNCTIONS OF THE GOLDEN COLOR IN I. BRODSKY'S POEM "BURNING"
 AS PART OF THE SUPERTEXTUAL UNITY

The paper examines the functions of the golden color in the poem "Burning" by I. Brodsky, which is considered as a significant element of a special non-traditional cyclic formation — a supertextual unity. The ambivalence of color in its semantics and symbolism is especially noted, which is reflected at all levels of the artistic text. Special attention is paid to the intertextual aspect, first of all to the poem's connections with the works of O. Mandel'stam

Keywords: I. Brodsky, O. Mandel'stam, supertextual unity, golden color.

Наиболее ёмко традицию эстетического восприятия стихотворения Бродского «Горение» описал И. Шайтанов: «одни числят среди лучших созданий Бродского, от которого другие отшатываются как от богохульного», подытожив: «и который в любом случае является одним из наиболее метафизических у поэта» [7, с. 265]. Создается впечатление, что читательское и исследовательское постижение «Горения» нуждается в такой перспективе прочтения, которая позволит, не редуцируя противоречия, осознать их как значимые составляющие художественного замысла. Возможностью для этого может стать расширенный контекст перцепции и функционирования стихотворения, а именно — контекст сверхтекстового единства. Для установления таких контекстных связей необходимо обратиться к образно-мотивной структуре текста, так как система значимых повторов — один из главных признаков формирования нетрадиционного циклического образования. Среди системы ведущих образно-мотивных повторяющихся единиц как в составе «Горения», так и всего сверхтекстового единства выделяется менее исследованный мотив золотого цвета / отнесённости к золоту.

Эксплицитно мотив золота появляется во второй строфе в составе портрета героини-возлюблен-

ной: «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 маркирован-

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

ности 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 философии цвета Мишель Пастуро, «и в большинстве толковых словарей, начиная от XVII века до наших дней, определение прилагательного “жёлтый” начинается словами: “...имеющий цвет золота”» [4, 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 фонтана 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 грудка», «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» [1, 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 зажигая лампы» [1, с. 426]).

Последний случай приобретает особое значение в стихотворениях рождественского текста, где им-

плицитно мотив золотого цвета традиционно соотносится с многочисленными атрибутами праздника, прежде всего — звездой, а по отношению к субъектам представлен маркированными употреблением, отнесёнными к двум персонажам: «над Которою — нимб золотой» [2, с. 7], «младенец дремал в золотом ореоле» [3, с. 43]. Немаловажен не только выбор героев для эксплицитного наделяния 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 Богоматери и младенца в рождественских стихотворениях. При этом выбор номинации «прядь» в первой части второй строфы предполагает установление отношений с ещё одним значимым для сверхтекстового единства текстом — 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, представляющий 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 продажность 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, при-

ведущую 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 подчеркнута земную любовь, заданную введением мотива женского присутствия. Интересно, что женские волосы и, в частности, локоны в традиционной мифологической картины мира 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 возможностях её 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 «патль», 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 пряжи. 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 пряжи волос героини. Данный мотив может быть рассмотрен в самом очевидном смысле в рамках любовного текста как опасность разрушительной для лирического «я» связи с возлюбленной, по аналогии сопоставленной с действиями 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 свойственного 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 стихотворении Бродского с мотивом света, который является частью заглавного явления, а во второй строфе акцентирован в уже отмеченном цвете. При этом в пятом стихе актуализируется интертекстуальный ряд ассоциаций с поэтическим творчеством Мандельштама, где золотой и отнесённость к золоту — частотны: «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» и др. Особенно важна семантика и символика золотого в античном тексте у предшественника Бродского, 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.: «сухое золото классической весны», «мерцают звёзд булавки золотые», «золотистого мёда струя из бутылки текла», «золотых десяти благородные, ржавые грядки», «золотое руно, где жёлты, золотое руно», «тихонько грея золотой живот», «золотая забота, как времени бремя избыть», «уносит ветер золотое семя».

Стоит отметить особую роль в мандельштамовском античном интертексте «Горения» стихотворения «Золотистого мёда струя», оба произведения сближает ряд, образов и мотивов, а также поэтологических особенностей. На уровне архитектоники 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 пряда в «Горе-

нии», 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). 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 причиной войны и раздора, и перифрастическая номинация добродетельной Пенелопы. При этом финальный образ, парный образу Пенелопы, — Одиссей (Улисс), являющийся аналогической параллелью для лирического героя Мандельштама, — играет важную роль в творчестве Бродского, представляя собой одну из ипостасей лирического «я» сверхтекстового единства.

Однако интертекстуальная связь с мандельштамовским текстом, установленная введением образа золотистой пряды во второй строфе «Горения», может быть рассмотрена и на уровне буквального повтора портретной детали, представленного в стихотворении «Не веря воскресенья чуду»: «под смуглой прядью золотой» [4, с. 93]. Интересно, что стихотворение Мандельштама также входит в разные тексты, прежде всего в любовный, в частности — выделяемый читателями и исследователями цикл из трёх произведений, вдохновлённых Мариной Цветаевой и встречами с ней в Москве. При этом в своеобразном триптихе, адресованном 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 и как самостоятельный, репрезентирующий реалии именно итальянской культуры, и как входящий в состав античного (Италия как продолжение древнего Рима).

Очень естественно при обращении к стихотворениям, посвящённым Марине Цветаевой, возникает соблазн провести параллель между инициалом имени двух адресатов Мандельштама и Бродского, тем более вероятную с учётом и особой роли Цветаевой для формирования поэтического стиля Брод-

ского, и образа, созданного в лирике Мандельштама, прототипом которого Цветаева послужила. Так, образ героини у поэта Серебряного века также амбивалентен, 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 и возникновение мотива опасности, потенциальной смерти для лирического героя, в свою очередь составляющего 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 Назарья вызвана скорее обратным.

При углублении семантических и символических возможностей золотого цвета и расширения контекста до пределов сверхтекстового единства, можно отметить также и важность архитектурного уровня стихотворений, а именно — количества строф. Ощущающееся читателем как относительно большое по объёму, стихотворение состоит из девятнадцати строф. Так, в мировой культурной традиции число девятнадцать прежде всего связано с идеей великого солнечного делания Гермеса Трис-

мегиста, затем подхваченной и развитой алхимическим учением, значительно повлиявшим на традицию европейской культуры и искусства, что нашло отражение в поэтике ряда стихотворения Бродского в составе сверхтекстового единства. Для адептов великого делания девятнадцать ассоциируется с полной завершённостью и воплощённым совершенством, а потому становится числом философского камня, соответственно — и золота. Таким образом, через золотящуюся прядь во второй строфе образ героини-возлюбленной получает дополнительную смысловую нюансировку, а уточнение роли золотого цвета через расширение контекста до сверхтекстового единства позволяет актуализировать важные возможности прочтения и отдельного стихотворения в его составе.

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. *Манделштам О. Э.* Полное собрание сочинений и писем: в 3 т. Т. 1. М.: Прогресс-Плеяда. 2009. 808 с.
5. *Пастуро М.* Жёлтый. История цвета. М.: Новое литературное обозрение, 2021. 160 с.
6. *Фокина С. А.* Литературные и мифологические ипостаси поэтического двойника М. Б. в лирическом послании И. Бродского «Горение» // Уральский филологический вестник. Сер. Русская литература XX–XXI вв.: Направления и течения. Екатеринбург, 2015. № 2. С. 203–213.
7. *Шайтанов И. А.* Уравнение с двумя неизвестными: поэты-метафизики Джон Донн и Иосиф Бродский // Компаративистика и/или поэтика: английские сюжеты глазами исторической поэтики. М.: РГГУ, 2010. С. 238–274.