

*Анна Маймескулов
Быдгощ, Польша*

«ПО ПЕТУШИНОЙ ПЕРЕКЛИЧКЕ...» (БРОДСКИЙ И ПАСТЕРНАК)

*...А петуха не всегда удается спасти¹.
Памяти Евгения Алексеевича Костюхина*

I. «По петушиной перекличке...»

Читательская интуиция подсказывает, что Бродский как автор стихотворения «Петухи» (1958) ориентировался на Пастернака — автора «петушиных» стихотворений: «Осенний лес» (1956) из «Когда разгуляется» и «Петухи» (1923) из «Смешанных стихотворений»².

Задача состоит в том, чтобы определить те структурные константы «петушиного» дискурса Пастернака, на которые, по всей вероятности, ориентировался Бродский и которые стимулировали его интерсемиотическую трактовку «петушиной» темы.

II. Петухи в поэтике Пастернака: мифопоэтический бицентризм

Петухи по своей мифопоэтической природе, имплицитной перемену и обновление за счет связи с солнцем (солнечным циклом) и огнем как земным образом солнца, соотносятся с важнейшей категорией поэтики Пастернака — ‘чудом новизны’ и ‘новым (вторым) началом/рождением’. Идея непрекращающегося обновления жизни/мира, как известно, связана у Пастернака не только с природой, но и с культурой как «второй вселенной». В мотивной структуре произведений Пастернака эта идея реализуется как удвоенность, отражение, оглядка, эхо, оклик/отклик, рифма, след-отпечаток, память³. Петухи, с одной стороны, — зооморфный знак солнца и очага, образ небесного огня, его семиотический эквивалент; с другой — петушиное «пение» организует звуковое пространство по принципу эха: переклички и выкликания минувшего/пророчества о грядущем.

1. Петух и солнце

На фоне 'осенней' семантики заглавия подтексты стихотворения «Осенний лес» (которые формируются, с одной стороны, структурно-семантической организацией, а с другой — мифопоэтическими образами) генерируют сюжет 'нового (повторного) рождения'. Семантика 'осени' — культурный знак 'заката' времени — на уровне хронотопа сопрягает «осенность» леса со «склоном дня»⁴. Если помнить, что в мифологии лес — локус, через который проходит путь в мир мертвых⁵, то атрибутика пастернаковского «леса» тоже знакова.

Со-противопоставление двух локусов, «(осеннего) леса» и «селенья», разделенных границей «лесной трясины», реализовано в оппозициях: «мрак/свет», «тишина/звук (петушиное пение)», «сушенность/распахнутость», «хаос/космос». Этот ряд венчается перерождением «осеннего леса», т.е. победой жизни⁶:

ОСЕННИЙ ЛЕС

Осенний лес заволосател.
В нем тень, и сон, и тишина.
Ни белка, ни сова, ни дятел
Его не будят ото сна.

И солнце, по тропам осенним
В него входя на склоне дня,
Кругом косится с опасеньем,
Не скрыта ли в нем западня.

В нем топи, кочки и осины,
И мхи, и заросли ольхи,
И где-то за лесной трясиной
Поют в селенье петухи.

Петух свой окрик прогорланит,
И вот он вновь надолго смолк,
Как будто он раздумьем занят,
Какой в запевке этой толк.

Но где-то в дальнем закоулке
Прокукарекает сосед.
Как часовой из караулки,
Петух откликнется в ответ.

Он отзовется словно эхо,
И вот за петухом петух

Отметят глоткою, как вехой,
Восток и запад, север, юг.

По петушиной перекличке
Расступится к опушке лес
И вновь увидит с непривычки
Поля, и даль, и синь небес⁷.

«(Осенний) лес» до того, как разбужен «петухами», — потусторонний локус. На его демонические коннотации указывают такие нагруженные мифопоэтической семантикой элементы, как непроходимость («заволосаченность», «опутанность паутиной»), болотистость и особая растительность («лесная тряси́на», «топи, кочки и осины»⁸). «Заволосаченность» леса в соотношении с «тенью», «сном» и «тишиной» как признаками безжизненности (обездвиженности, беззвучности) и безвидности актуализирует мифологическую метафорику хаоса и преисподней. Такой лес — «западня» для «солнца».

Погруженности «осеннего леса» в хаос и смерть отвечает также «демоническая» поглощенность «солнца». Этот объектно-предикатный параллелизм ставит «лес» и «солнце» в отношения персонажно-сюжетного бицентризма: в стихотворении реализуются две истории «смерти и нового рождения», герои которых — «(осенний) лес» и «солнце». Причем «солнце» как антропоморфный персонаж далее из текста уходит. Его сменяет выкликаемый петухами свет. Таким образом петухи получают статус медиаторов между сферами мрака и света. Кстати, мифологическая причастность петуха и к царству жизни, света, и к царству смерти, тьмы, делает этот образ способным к моделированию всего семантического комплекса *жизнь — смерть — новое рождение*⁹.

Это находит отражение в композиции стихотворения: в особенностях 3-й строфы, где соплагаются демонический «лес» и пение петухов; в трехчастной композиции, где переход от смерти к жизни маркируется срединным положением петушиных строф (10 стихов), заключенных в лесную рамку (от сплошной «заволосаченности» и погруженности «леса» в сон в первых 10 стихах до «пробуждения-распахнутости» «леса» и обретения им «далекого видения» в двух финальных строфах). А утверждение, что лес вновь увидит нечто «с непривычки» («старое как новое»), связано с концепцией памяти, реализованной в поэтике Пастернака также в мотиве «пения петухов».

Мифологическому акту творения мира путем называния отвечает голосовая «отмеченность» «петухами» четырех сторон света:

И вот за петухом петух
Отметят глоткою, как вехой,
Восток и запад, север, юг.

В народной культуре «голос человека, животного является существенной приметой “этого” мира, в то время как мир “иной” отмечен печатью беззвучия, ср. славянские заговоры, в которых болезни изгоняют туда, где не поют петухи... голос осознается как нечто вполне материальное, подверженное влиянию извне и само могущее стать инструментом воздействия»¹⁰. Таков у Пастернака креативно-строительный «голос-веха». Полифония петушиного пения за счет предицирования его «откликом-эхом», «переключкой» аналогична в стихотворении космогоническому акту¹¹.

‘Узость’ хаотического лесного мира переходит в распахнутость ‘космоса’, а ‘далекая слышимость’ петушиного пения оборачивается ‘далекой видимостью’, которой «вновь» наделяется «лес». Формула «вновь с непривычки», пресуппозитивная жизнь как предшествующий смерти элемент архаичной тернарной модели, позволяет интерпретировать ‘пробужденность’ «леса» именно в категориях нового (второго) рождения, сопряженного с обретением им субъектности. Ибо если «осенний лес» в начале стихотворения более локус, чем персонаж, то в финале он получает антропоморфный статус зрячего субъекта: «расступится» → «увидит» все четыре стороны света по горизонтали («даль») и по вертикали («синь небес»).

2. Петух и очаг

Как и «Осенний лес», стихотворение «Петухи» (1923) из «Смешанных стихотворений» образует бицентрическую мифопоэтическую структуру, построенную на соотносительности очага и «петуха» по аналогии с народной культурой (ср. загадку «Пивень спива поки з’заранья, а дали спыть, аж потие» и ее отгадку: «печь только по утру топится»)¹². Как птица, служившая символом огня, петух был посвящен богу домашнего очага¹³. А «как представитель грозового пламени и жертвенного очага, петух считается необходимым спутником вещей мужей и жен»¹⁴, что переключается с «пророческими» свойствами «петухов» в стихотворении Пастернака:

ПЕТУХИ

Всю ночь вода трудилась без отдышки.
Дождь до утра льняное масло жег.
И валит пар из-под лиловой крышки,
Земля дымится, словно шей горшок.

Когда ж трава, отряхиваясь, вскочит,
Кто мой испуг изобразит росе
В тот час, как загорланит первый кочет,
За ним другой, еще за этим — все?

Перебирая годы поименно,
Поочередно окликая тьму,
Они пророчить станут перемену
Дождю, земле, любви — всему, всему.

(С. 187)

Но мифофольклорные параллели, структурирующие бицентрическую композицию стихотворений, еще не объясняют функционирование мотива «петуха» в художественной системе. Ключ к системности «петуха», по всей вероятности, заключен в идее креативного «голоса», эквивалентного 'голосу Поэта', пророчащего вечную перемену-обновление. «Петушиное пение» в поэтике Пастернака аналогично функции «музыки-памяти», возвращающей былое в настоящее в обновленной перспективе¹⁵. Поэтому не случайно бицентрические структуры стихотворений Пастернака связаны с принципом параллелизма-повтора посредством мотива «голоса-пения».

III. Петухи в поэтике Бродского: стилистический бицентризм

Одно из самых ранних стихотворений Бродского «Петухи» (1958) безусловно отсылает к пастернаковской «петушиной» традиции.

Однако «Петухи» Бродского отличаются прежде всего ярким стилистическим бицентризмом. Можно сказать, что «петухи» описываются здесь то на «языке» 'курятника', то на «языке» 'храма'¹⁶:

ПЕТУХИ

Звезды еще не гасли.
Звезды были на месте,
когда они просыпались
в курятнике
на насесте
и орали гортанно.

...Тишина умирала,
как безмолвие храма
с первым звуком хора.
Тишина умирала.

Оратаи вставали
и скотину в орала
запрягали, зевая
недовольно и сонно.

Это было начало.
Приближение солнца
это все означало,
и оно поднималось
над полями,
над горами.

...Петухи отправлялись
за жемчужными зернами.
Им не нравилось просо.
Им хотелось получше.
Петухи зарывались
в навозные кучи.
Но зерно извлекали,
но зерно находили
и об этом с насеста
на рассвете кричали:
— Мы нашли его сами.
И очистили сами.
Об удаче сообщаем
собственными голосами.

*

В этом силлом хрипении
за годами,
за веками
я вижу материю времени,
открытую петухами¹⁷.

Бистилистичность стихотворения Бродского задается уже начальным («звездным») двустижием. Перифраз предрассветного времени оформляется на двух «языках»: первый стих звучит как традиционно возвышенный («Звезды еще не гасли»), а второй на его фоне («Звезды были на месте») — как бытовой, прозаический, сниженный. При этом оба стиля не только контрастируют друг с другом по принципу высокий/низкий, но вступают в риторические (игровые) отношения, образуя динамическую фоносемантическую среду метаморфоз-трансформаций.

IV. Бродский — Пастернак: мотивные переключки

1. *Горланить / гортанно орать — хор / хорал*

Обозначение петушиного пения у Бродского разговорным глаголом «орать (гортанно)», а у Пастернака просторечным «горланить» (наряду с «петь» и «кукарекать») подсказывает возможную фоническую трансформированность «орать гортанно» из «горланить» как установку на пастернаковский претекстовый предикат. Причем определение «гортанно» играет свою роль в очередном шаге транспозиции Бродского — гротесковом переводе «и орали гортанно» в параномастический мотив «храмового хорала», обратным ходом оживляющий в «гортанно орали» семантику 'молитвы'¹⁸. А мотив «храма/хорала» моделирует природу в тех же сакральных категориях, что и у Пастернака («Когда разгуляется»):

Как будто внутренность собора —
Простор земли, и чрез окно
Далекий отголосок хора
Мне слышать иногда дано¹⁹.

(С. 414)

2. *Оратаи и пастухи*

На фоносемантическом уровне предикацией «орали» генерируются 'просыпающиеся по велению петухов/солнца' архаические и народно-поэтические «оратаи». «Оратаи» запрягают скотину в «орала», «зевая, недовольно и сонно», что на уровне стиля порождает неожиданное гротесково-комическое смещение, объясняемое семиотической природой слова «оратаи» (и «орала») как лексем, производных в тексте от «орали», следовательно, нетождественных языковым (словарным) единицам по своему семиотическому статусу²⁰.

3. *Начало. Космогония и теогония огня*

«Оратаи», подобно «петухам», отмечают у Бродского космогоническое «начало», связанное с «солнцем». В этом отношении «Петухи» Бродского явным образом отсылают к «Рождественской звезде» Пастернака из «Стихотворений Юрия Живаго» (1946—1953): пробуждение «оратаев» «петухами» повторяет ситуацию пробуждения «пастухов» «пламенеющей» вифлеемской звездой:

Доху отряхнув от постельной трухи
И зернышек проса,

Смотрели с утеса
 Спросонья в полночную даль пастухи.
 (С. 394)

Можно предположить, что в основе мифопоэтической трансформации «звезды» Пастернака в «петухов» Бродского лежит развернутое сравнение Рождественской звезды с земным огнем и уподобление ее горения вселенскому «пожару». Мифоязыковая номинация пожара как «красного петуха», лежащая в основе интертекстуальной эквиваленции «петухов» Бродского и «пламенеющей звезды» Пастернака, поддерживается и космогонической идеей рубежа времен, также связанной с образом петуха. Предрасветный хронотоп стихотворения Бродского прямым образом перекликается с мотивом рассвета-начала в «Рождественской звезде» («Светало»; «Средь серой, как пепел, предутренней мглы»; «Светало. Рассвет, как пылинки золы, / Последние звезды сметал с небосвода»).

4. Жемчужные зерна

«Жемчужные зерна», за которыми отправляются «петухи» у Бродского, гротескно обыгрывают античную басенную традицию, существовавшую вплоть до XVIII в. В частности, они отсылают к басне Крылова «Петух и жемчужное зерно»:

Навозну кучу разрывая,
 Петух нашел Жемчужное зерно
 И говорит: «Куда оно?
 Какая вещь пустая!
 Не глупо ль, что его высоко так ценят?
 А я бы, право, был гораздо боле рад
 Зерну Ячменному: оно не столь хоть видно,
 Да сытно».

Невежи судят точно так:
 В чем толку не поймут, то всё у них пустяк²¹.

Замена у Бродского «зерна ячменного» «просом» — возможный результат игрового отношения к мотивам «Рождественской звезды» Пастернака, в частности уподоблению зерна «россыпи звезд» («Счастье»):

Кустарника сгусток не выжат.
 По клетке и влюбчивый клёт

Зерном так задорно не брызжет,
 Как жимолость — россыпью звезд.
 (С. 90)

5. «Петухи» и категория «свое», «собственное»

С «петухами» Бродского теснейшим образом связана категория ‘собственного’, ‘своего’, ‘самостоятельного’, причем звукопись, включая рифмовку, увязывает эту ‘самость’ с петушиными «голосами»:

— Мы нашли его сами.
 И очистили сами.
 Об удаче сообщаем
 собственными голосами.

Эта ‘самость’ связана с идеей ‘творца-поэта’ и ‘(поэтического) творчества’ в поэтике Пастернака. Еще одна параллель: если у Пастернака творческая, преобразившая мир, вникнувшая в его сущность музыка льется на «землю»-вселенную «с шестого этажа», то у Бродского «петушиный» «хорал» звучит — в пародийном стилистическом регистре (автоиронии) — «с [высоты] насеста». Но в обоих случаях космогоническая функция музыки-пения связана с локализацией ‘на высоте’.

6. Время

В. Куллэ предлагает связать «петушиный крик» в стихотворении Бродского с проблемой времени: «В этих стихах впервые у Бродского появляется многослойная трактовка времени. “Материя времени” — нечто отдельное от его поступательного движения (восход солнца и начало дня, года, века). Это — набросок грядущей концепции “Времени в чистом виде”»²². Пронизанная петушиным «хоралом» «материя времени» Бродского, проецируясь на его дальнейшее творчество, выявляет, как показывает А. Нестеров, тесную связь пения («ария-смерть») и времени («Сидя в тени»; 1983, «Fin de siècle»; 1989, «Вертумн»; 1990)²³.

Разумеется, обращенность Бродского к Пастернаку не исчерпывается стилистически-игровыми опытами, но указывает на общность глубинной концептуализации понятия «голос»²⁴ в варианте «птичье пение»²⁵.

¹ Костюхин Е. А. Типы и формы животного эпоса. М., 1987. С. 101.

² Об отношении Бродского к наследию Пастернака см.: Йованович М. Пастернак и Бродский: К постановке проблемы // Пастернаковские чте-

ния. М., 1998. Вып. 2. С. 305—323. Здесь, в частности, обосновывается предположение, что интерес Бродского к Пастернаку начался со «стихов из романа» и стихотворений сборника «Когда разгуляется».

³ Структурируя мотив «памяти» в творчестве Пастернака, Е. Фарино показывает, что «память» у Пастернака не мультиплицирующее, а дублирующее устройство и участвует в образовании «образа», 'второй, большей реальности'. Оно родственно устройству пастернаковского сравнения, которое и объединяет оба онтологических уровня и играет роль 'пути' на очередной — высший — уровень. См.: *Faryno J.* Поэтика Пастернака («Путевые записки» — «Охранная грамота»). Wien, 1989. S. 208, примеч. 65.

⁴ Мифопоэтика осеннего хронотопа, соотносящего календарное время с ритуалом «похорон» в стихотворении «Ненастье» из «Когда разгуляется», проанализирована В. С. Баевским. См.: *Баевский В. С. Б.* Пастернак — лирик. Основы поэтической системы. Смоленск, 1993.

⁵ *Иванов В.* Лес // Мифы народов мира: Энцикл.: В 2 т. М., 1988. Т. 2. С. 49.

⁶ В стихотворении «Осенний лес» сжатое до точки топкое пространство «западня»—«трясина» распахивается внезапно в новое мироздание. Это определяется заложенной в мире тенденцией к перерождению. В одних случаях эта тенденция персонифицируется Пастернаком (см.: *Faryno J.* Поэтика Пастернака. S. 97; *Idem.* Археопозэтика «Писем из Тулы» Пастернака // *Mythos in der Slawischen Moderne.* Wien, 1987. S. 249, 256, 264). В свете исследований Е. Фарино «волосатость» у Пастернака выражает хаос мира, его исходную материю или 'шерсть мира' — атрибут хаоса и исходной материи мира или 'шерсти мира' как его трансформационной потенции. (О мотивах 'волосатости', 'волохатости', 'пушистости', 'колючих', 'мшистых' или 'шерстистых' растений и фактур, особенно в картинах хаотического мира, см.: *Faryno J.* Поэтика Пастернака. S. 63, 100—101, 180, 259, примеч. 110, 277, 132; *Idem.* Археопозэтика «Писем из Тулы» Пастернака. S. 262; ср. также *Idem.* Белая медведица, ольха, мотовилиха и хромой из господ. Археопозэтика «Детства Люверс» Бориса Пастернака. Stockholm, 1993. С. 68, примеч. 18). Ср. также анализ «Августа» из «Стихотворений Юрия Живаго» как текста, в котором также совмещаются петушиный мотив и «проход сквозь ольшаник». Мотив «петухов», взаимодействующий с пространственной мотивикой узости/распахнутости, отмечается и в «Вальсе с чертовщиной» из «Стихотворений Юрия Живаго». Здесь «время пред третьими петухами» эквивалентно «скважине», выполняющей функцию «границы между разноранговыми пространствами»: поту- и по-сторонним миром (*Faryno J.* Поэтика Пастернака. S. 290—291, примеч. 145).

⁷ *Пастернак Б.* Полное собрание стихотворений и поэм. СПб., 2003. С. 415. Далее цитаты из произведений Пастернака даются по этому изданию с указанием страницы в скобках.

⁸ См.: Толстой. БОЛОТО, Агапкина. ДЕРЕВО, Будовская. БЛУЖДАТЬ (Славянские древности: Этнолингв. словарь / Под ред. Н. И. Толстого. М., 1995. Т. 1. С. 197, 229).

⁹ Этому способствуют и мифопоэтические представления о петухе как дважды рожденном (см.: Топоров В. Н. Петух // Мифы народов мира. Т. 2. С. 310).

¹⁰ Агапкина, Левкиевская. ГОЛОС // Славянские древности. Т. 1. С. 511.

¹¹ Ср. моделирование хронотопа посредством птичьего, здесь «соловьинного», пения в стихотворении Пастернака «Эхо» из «Поверх барьеров»: «Но чем его [соловья] песня полней, / Тем полночь над песнью просторней». Ср. также «звуковой пейзаж» в терминах Цивьян (Цивьян Т. В. Отражение звукового пейзажа в языке и в тексте (на материале русской загадки) // Мир звучащий и молчащий. Семиотика звука и речи в традиционной культуре славян. М., 1999), совмещающий петушиное пение с мотивами «дали» и «огня» в стихотворении «И если бы любовь взяла...» из ранних опытов. «Далекая слышимость» как категория поэтики Пастернака, описывающая мир посредством «эха» и «отголоска», сопряжена у поэта с пророческой 'далекой видимостью', превращающей прошлое в будущее.

¹² Об отождествлении петуха и домашнего очага см.: Афанасьев А. Поэтические воззрения славян на природу: В 3 т. М., 1994. Т. 1. С. 522.

¹³ Там же. Т. 2. С. 106, 118.

¹⁴ Там же. Т. 3. С. 465.

¹⁵ Об этом в категориях автокоммуникации см.: *Majmieskułow A.* «Переделкино» Бориса Пастернака (Разбор цикла). *Bydgoszcz*, 1994. S. 103—106.

¹⁶ Ср. прокомментированную Ю. Н. Тыняновым (Тынянов Ю. Н. Литературный факт. М., 1993. С. 174) игру на параллелизме похищения Черномором Людмилы у Руслана и похищения коршуном курицы у петуха в «Руслане и Людмиле».

¹⁷ *Бродский И.* Сочинения Иосифа Бродского: В 4 т. / Сост. и подгот. изд. Г. Ф. Комарова. СПб., 1992. Т. 1. С. 22—23.

¹⁸ Ср. [вероятную] родственную, этимологическую, связь глагола «орать» с др.-инд. вед. āyati «восхваляет, перевозит», греч. ὄρῃ, атт. ὄρᾶ «молитва» (Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: В 4 т. 2-е изд., стер. М., 1987. Т. 3. С. 149).

¹⁹ О пастернаковской концепции мира как храма-земли не только в стихотворении, но и в трансформационной структуре цикла «Когда разгуляется» см.: *Faryno J.* Поэтика Пастернака. S. 265—266, примеч. 117.

²⁰ Ср. семиотическую концептуализацию паронимии, предложенную Фарино: *Faryno J.* Паронимия — анаграмма — палиндром в поэтике авангарда // *Wiener Slawistischer Almanach.* Wien, 1988. Bd. 21. S. 37—62.

²¹ *Крылов И. А.* Сочинения: В 2 т. М., 1955. Т. 2: Басни, стихотворения, пьесы. С. 51.

²² *Куллэ В.* «Поэтический дневник» И. Бродского 1961 года: (Формирование линейной концепции времени) // Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба: Итоги трех конф. СПб., 1998. С. 97.

²³ *Нестеров А.* «Портрет трагедии» — опыт анализа // Старое лит. обозрение. 2001. № 2. С. 96—101.

²⁴ Ср.: *Маймескулов А.* Стихотворение Бродского «Похож на голос головной убор...» // Текст. Интертекст. Культура. М., 2001. С. 237—247.

²⁵ См. в этой связи инкорпорированность я Бродского в «птичью» мотивную парадигму его поэзии: *Ранчин А.* «На пиру Мнемозины»: Интертексты Бродского. М., 2001. С. 42.