



Мария БУРАЯ

**Стихотворение «Presepio»
в контексте рождественского цикла
И. Бродского***

Произведение И. Бродского «Presepio», входящее в состав цикла рождественских стихотворений поэта, выделяется большинством исследователей, обращающихся к данному сверхтекстовому единству, как маркированное, причем в подавляющем большинстве случаев — негативно. Его оценивают как стихотворение-перевертыш, как поэтический акт десакрализации, деиконизации и т. п.** Тем не менее возможно предположить, что значимость данного текста оказывается более глубокой для автора в контексте рождественского цикла, который в определенном отношении является смысловым центром всего творчества поэта.

Маркированность стихотворения задается уже на самом очевидном архитектурном уровне с актуализированным иноязычным лексемой названием; этот уровень тем не менее является наиболее важным как задающий своеобразный код для прочтения текста. В литературоведении многократно отмечалась ориентация Бродского на визуально-воспринимаемые образцы культуры и искусства: сюжеты рождественских яслей в западноевропейской живописи и традиционные ясли как атрибут бытовой западноевропейской (чаще — итальянской) культуры. Однако за этими бесспорными фактами, известными из биографии поэта, возможно обнаружение и иных причин, имеющих поэтологическое обоснование.

* Впервые: Acta eruditorum. 2021. Вып. 37. Печатается по этому изданию.

** Гаврилова Н. С. «Серенада отца», или Образ ребенка в поэзии И. Бродского // Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. Вып. 9: «Отцы» и «дети» в русской литературе XX века / Ред. Т. Л. Рыбальченко. Томск: Изд-во ТГУ, 2008. С. 110–129; Ильинская Н. И. Религиозно-поэтическое сознание И. Бродского в контексте духовных исканий русского модернизма // Восточнославянская филология: сб. научных работ. Вып. 12. Горловка: Изд-во ГГПИИЯ, 2007. С. 116–126.

Использование итальянского слова в качестве названия стихотворения мотивировано рядом факторов. Первый по непосредственной значимости и естественности — отсутствие соответствующей реалии в русской культурной традиции, что влечет за собой и отсутствие соответствующей лексемы в языке как следствие отсутствия идеи-образа в национальной картине мира. Очевидно, что для поэта крайне важно подчеркнуть отнесенность осмысляемого явления к итальянскому контексту, но не только потому, что дословный перевод — «ясли» — вызывал бы у русскоязычного читателя прежде всего ассоциацию с одной из форм дошкольного образовательного учреждения. Значимой сама по себе оказывается установка на чужое, а именно — итальянское слово, этимология которого восходит к латинскому *praesaepe*, *praesaeperium*, в свою очередь образованному сочетанием *prae* со значением «прежде, раньше чем, перед» и *saepes* — «закрытый, окруженный, опоясанный», где *siepe* — «забор, плетень, изгородь»*, т. е. обозначение хлева, яслей как места, огражденного, ограниченного забором. Стоит отметить, что эта идея выделенного, как бы избранного места, доли/части из большего/целого является одной из основополагающих для идеи и данного стихотворения, и всего рождественского цикла в целом.

Presepio как материальный объект культуры и есть воссоздаваемая каждый год модель особого места, своего рода топоса, составление и воспроизведение которого подчиняется определенным правилам и является одной из форм искусства — как художественно-эстетического, так и философского. Устанавливаемый в каждом доме *presepio* оказывается в каком-то смысле аналогом действиям религиозной практики, в которой событие праздника воплощается как происходящее каждый раз заново, повторяющееся в настоящем-вневременном свой исторический первообраз. Итальянская католическая культура известна как прежде всего культура рождественского типа, с особым народно-массовым вниманием и любовью именно к Рождеству, разыгрывание которого из года в год соответствует знаменитой афористической формуле Бродского из другого стихотворения: «тем верней, неизбежнее чудо / Постоянство такого родства — / Основной механизм Рождества» (III, с. 7)**.

* *Pianigiani O. Vocabolario etimologico della lingua italiana. M — Z. Sonzogno. Roma — Milano. 1946. 797 p.*

** Здесь и далее цитаты приводятся по изд.: *Бродский И. А. Сочинения Иосифа Бродского. СПб.: Пушкинский фонд, 2001, — с указанием тома и страниц в скобках.*

Мотив чуда как возрождения, как события, ожидаемого с надеждой в течение всего времени адвента и сопровождаемого воссозданием модели *presepio*, соответствует в итальянской традиции кульминации Сочельника — установлению последней фигурки — Христа-Младенца в ясли самым младшим членом семьи, как правило — ребенком. В мифопоэтике Бродского это чудо специфически соотносится с осмыслением другого ведущего события христианской истории — Распятием и Воскресением. Неслучайно аллюзия на эти события завершает другой цикл стихотворений поэта «Римские элегии», написанный десятью годами ранее, связь которого с итальянской культурой не менее очевидна: «Ты был первым, с кем это случилось, правда?» (III, с. 232). Очевидно, что в сюжетах двух главных праздников христианской культуры Бродский видит действие той архетипической дихотомии мотивов, которая оказывается ведущей и для его творчества: бытие (существование) — разрушение (распад) и соответствующие им пары, такие как смерть — рождение, голос (речь) — молчание (тишина), культура — варварство и т. п.

Установка на визуализацию, разыгрывание рождественского сюжета свойственна рождественским стихотворениям Бродского как сверхтекстовому единству и представлена в различных формах. Подобное поэтологическое своеобразие может быть объяснено из метапоэтических комментариев. Так, согласно одному из них: «Первые рождественские стихи я написал, по-моему, в Комарово. Я жил на даче. <...> И там из польского журнальчика — по-моему, “Пшекруя” — вырезал себе картинку. Это было “Поклонение волхвов”, не помню автора. Я приклеил ее над печкой и смотрел довольно часто по вечерам. <...> Я смотрел-смотрел и решил написать стихотворение с этим сюжетом. То есть, началось все не с религиозных чувств, не с Пастернака или Элиота, именно с картинки»*. *Presepio* и есть объемная картинка, с которой можно соотнести каждое из входящих в рождественский цикл стихотворений, живописность/визуальность которых может быть реализована различно.

С одной стороны, интенция лирического субъекта связана с актуализацией изобразительных деталей, призванных наиболее точно восстановить в воспринимающем сознании более или менее известный сюжет: «на розу желтую похожий», «дворник круглолицый», «на желтой лестнице», «верблюды вздымали лохматые ноги», «огонь вился крючком», «звезда светила ярко»,

* Захаров И. В., Полухина В. П. Иосиф Бродский. Большая книга интервью. М.: Захаров, 2000. С. 557.

«клубился белый пар», «Дворец Наместника увит омелой», «не-вольно зябко поводя плечом», «сетки, сумки, авоськи, кульки», «желтый пар из воловых ноздрей», «в золотом ореоле волос», «костер полыхал» и др.

С другой стороны, это акцентуация мотива зрения/взгляда или его отсутствия: «звезда, пламенея в ночи, смотрела», «вожди племен стеклянными глазами взирают в даль», «орел имперский <...> глядит нетопырем», «писатель, повывавший свет», «смотрю в окно», «его не хочет видеть Император», «смотрю, как диск луны по редколесью скользит и вижу», «чтоб различить врага», «вползает в окна, норовя взглянуть», «и не видно тропы», «видишь вдруг как бы свет ниоткуда», «в человеках видна издали», «смотришь в небо и видишь — звезда», «звезда смотрела в пещеру», «и это был взгляд Отца», «некуда деться ей было отныне от взгляда младенца». Стоит отметить, что способность к зрению или выполнение соответствующего действия (смотреть, видеть) является значимой характеристикой героя или предмета/явления, т. к. этими признаками в целом цикла обладают субъекты, создающие ведущую вертикаль в пространстве между миром земным и небесным — младенец и звезда (небо, Отец).

С известной долей условности можно провести аналогию между формированием-развитием лирического сюжета цикла и его композиционного единства и постепенным заполнением-созданием *presepio*, возникающим на глазах читателя. Роль последнего в свою очередь функционально тождественна роли зрителя перед собираемым *presepio*. Такое понимание целого позволяет объяснить значительное количество элементов диалогичности, свойственных хронологически разделенным стихотворениям, относящихся к обоим (русскому и американскому) выделяемым периодам в истории формирования рождественского текста. Так, посвящение Евгению Рейну предвдваряет «Рождественский романс» и задает своего рода доминанту: ориентация на диалог с дружественным сознанием, предполагающий доверительность и близость, при которых и возможно свершение ожидаемого события. Указание «с любовью», маркированное как мало свойственное формам авторского присутствия в контексте творчества Бродского, приобретает особенный смысл в контексте этого цикла как эксплицитное выражение эмоциональной тональности, что не характерно для составляющих его стихотворений. Преобладающее большинство произведений из рождественского текста не содержат в себе словоформ, относящихся непосредственно к лексико-семантической группе с общим значением «чувства, эмоции, переживания». Таким образом, открывающее цикл сти-

хотворение-послание можно рассмотреть как содержащее в себе в концентрированной форме модель будущего эмоционального развития лирического сюжета, выраженного уже преимущественно опосредованно: это противостояние любви как главного чувства рождества «тоске необъяснимой», любви как единства близких людей (автора и его адресата, автора и читателя, участников события рождества) миру распада и разъединения.

Реализация такого моделирования события происходит в стихотворении «Представь, чиркнув спичкой, тот вечер в пещере», где троекратная анафора соответствует воссозданию основных элементов-деталей, составляющих как библейское событие рождества, так и его репрезентацию в *presepjo* вместе с мотивом сочувствия зрителя-читателя происходящему: «представь» — «тот вечер в пещере <...> щели в полу, посуду» — «полночь в пещере <...> Марию, Иосифа, сверток с Младенцем» — «трех царей, караванов движенье / к пещере» (IV, с. 70). Четвертый же повтор предполагает со-участие в своеобразной эпифании: «Представь, что Господь в Человеческом Сыне впервые Себя узнает» (IV, с. 70).

Очевидно, что аналогией создания *presepjo* в бытовом контексте будет воссоздаваемое событие рождества в рамках церковной службы, но одновременно возможно увидеть и иную параллель в факте такой народной формы творчества, как мистериальная драма. Это позволяет поставить актуальный вопрос о действии феномена карнавализации в рамках рождественского цикла, где проявлением амбивалентности будет расширение сферы действия сакрального и вовлечение в нее в качестве участников потенциального зрителя-слушателя.

Для осуществления «механизма рождества» необходимо, таким образом, воссоздание особенной среды и атмосферы, и здесь возникает уже упомянутая актуализация мотива избранного, выделенного пространства. В контексте рождественского цикла Бродского это находит выражение в антитетическом взаимодействии образа замкнутого/закрытого/защищенного пространства и пространства окружающего мира, стихийного, потенциального опасного. Первый представлен яслями, хлебом — т. е. тем, что и будет впоследствии воплощено в *presepjo*, однако в этот же ряд будут входить и образы, лишённые религиозной окраски и непосредственно не связанные с христианским сюжетом рождения Христа.

Так, в первом по времени создании стихотворении рождественского цикла «Рождественский романс» образ яслей отсутствует вовсе, но тождественным ему оказывается образ Александровского сада. Сад предполагает мотив огороженного пространства, как

и образ, возникающий далее — Москвы в целом, которая архитектурным пространством своей центральной части и прежде всего ансамблем Красной площади, часть которой и составляет Александровский сад, представляет собой своего рода храм под открытым небом, т. е. своего рода большой своеобразный *preserpio*. Сад и дворец Наместника, очевидно, по модели римской виллы, будет играть роль такого же пространства в стихотворении «Anno Domini» (1968). Мотив защищенности, тепла будет характеризовать образы пространства современного города в стихотворении «В Рождество все немного волхвы», представленные дворами, дверьми, транспортом, — вероятно, возможным приближением или частью/элементом обобщенного образа дома. Значимость этого образа найдет свое концентрированное выражение в одном из последних стихотворений рождественского цикла «25. XII. 1993» («Что нужно для чуда? Кожух овчара»): «А если ты дом покидаешь — включи / звезду на прощанье в четыре свечи» (IV, с. 151). В стихотворениях, непосредственно воспроизводящих детали библейского сюжета рождества, одним из наиболее частотных образов будет образ пещеры: «тот вечер в пещере», «в заматаемой снегом пещере», «младенец родился в пещере», «даже зная, что пусто в пещере», «звезда смотрела в пещеру» и др. Особенно интересно в этой связи сочетание двух образов — пещеры и дома в стихотворении «Не важно, что было вокруг, и не важно»: «тесно им было в пастушьей квартире» (IV, с. 81).

Второй ряд образов, воплощающих мотив небытия (смерти, разъединения, распада), будет представлен аналогично соединением образов библейского происхождения и образов современной реальности, не имеющих религиозной окраски. Наиболее частотный по употреблению, своего рода инвариантный образ из библейского контекста, — это образ пустыни: «в пустыне пылали пастушьи костры», «как только в пустыне может зимой мести», «в пустыне, подобранной небом для чуда», «а что до пустыни, пустыня повсюду», «родила тебя в пустыне» и др. Вариативными разновидностями образа оказываются топосы, представляющие как мир современности, например города, так и образы абстрактной семантики, воплощающие вечность, мировое пространство в целом, например мира без вещей, пространства, объятых непогодой, пустоты и др.

Preserpio как предмет, очевидно, актуализирует в самой своей форме огороженное место, однако известно, что наиболее подробные и тщательно выполненные модели включают в себя и изображение мира вне/за пределами яслей или хлева, но даже те версии, которые ограничены исключительно изображением

выделенного избранного топоса (пещеры и т. п.), самим действием его вычленения из целого предполагают факт бытия иного пространства. Соотнесение двух реальностей — большого мира и его части, где свершается рождество, — одна из устойчивых характеристик цикла стихотворений Бродского. Несмотря на устойчивую противопоставленность этих двух сфер как хаотической — гармонической, профанной — сакральной, холодной — согретой и т. п., отношения между ними в ряде случаев оказываются более сложными.

Первая строфа стихотворения «Presepio» обозначает завязку лирического сюжета — постижение субъектом двоящегося мира, причем возникновение мира вторичного, вероятно, и представляющего собой возможный *presepio*, отнесено в прошлое: «все стало набором игрушек из глины» (IV, с. 107). Наиболее очевидное и однозначное прочтение этой строфы традиционно предполагает объяснение этого события через профанацию высокого и сакрального, которое теперь являет себя лишь в форме материального объекта, предмета забавы. Однако допустимо предположить и иные прочтения стихотворения, возможность которых заложена уже в контексте первой строфы. Первые три ее стиха — своего рода воссоздание модели мира в слове, перечисление всех участников события рождества дается в соответственном иерархии присутствия сакрального/царственного порядке: от Младенца до пастухов-испоинов. Но возникающее в позиции абсолютного начала финального стиха строфы слово «всё», вероятно, выступает не только в качестве оформляющего обобщающую конструкцию: здесь значима и его непосредственная семантика — и все другое, весь остальной мир также. При этом характерно использование перифраза, который предположительно указывает на *presepio*, но не называет его. Заглавная лексема не представлена в контексте стихотворения, однако указание на нее актуализировано многократно, причем преимущественно словами местоименной или перифрастической семантики: «тут», «того», «окошко конурки», «там», «там», «фигурки» (IV, с. 107). Хронотоп же реального образа события трижды указан с исторической конкретностью: дважды Вифлеем и Палестина. Очевидно, что предполагаемый образ *presepio* сложнее, чем просто десакрализованное изображение, что должно найти свое подтверждение в основных мотивах, составляющих перифразу.

Мотив становления («стало») предполагает свершение события метаморфозы в определенный момент времени, отнесенный к прошлому. Актуализация соотнесенных мотивов прошлого, настоящего и будущего времен в их варьирующихся сопоставлениях

актуальна для всего цикла в единстве различных стихотворений как элементов целого лирического сюжета, где «Presepìo» является своего рода одним из смысловых центров.

Соответственно, основное хронотопическое содержание стихотворения во временном аспекте представляет собой соотнесение двух этапов, разделенных этим феноменом на до и после, что акцентированно маркируется по ходу развития лирического сюжета: «как младенцу тогда в Вифлееме», «тогда в Вифлееме все было крупнее», «теперь ты огромней», «ты теперь с недоступной для них высоты», «пока другие растут», «как случилось с тобой», «который светил» (IV, с. 107). Очевидно, что такое выражение временного развития стихотворения соответствует принятой системе отсчета времени от и до Рождества Христова, с актуализацией рубежного события и его смысла, которое в повседневной практике чаще связывается с идеей нашей эры. Подобное понимание важности темпорального развития засвидетельствовано и в другом метапоэтическом фрагменте: «Рождество: точка отсчета: прежде всего это праздник хронологический, связанный с определенной реальностью, с движением времени. В конце концов, что есть Рождество? День рождения Богочеловека. И человеку не менее естественно его справлять, чем свой собственный», «каждый год к Рождеству <...> я стараюсь написать стихотворение для того, чтобы <...> поздравить Иисуса Христа с днем рождения. Это самый старый день рождения, который наш мир празднует»*. Последняя мысль непосредственно связана с идеей *presepio*, установление и сбор которого и есть материально воплощенный акт празднования дня рождения Иисуса Христа.

Интересно, что в данном стихотворении к прошлому отнесено одновременно и историческое событие-первообраз (мир Вифлеема — «тогда в Вифлееме все было крупнее») и акт превращения рождественского сюжета в материальный объект (*presepio* — «все стало набором игрушек»; IV, с. 107). При этом оба события из прошлого связаны с настоящим и представлены как существующие в нем: «в усыпанном блестками ватном снегу пылает костер» — «теперь ты огромней, чем все они», «смотришь на эти фигурки» (IV, с. 107). Подобную особенность можно интерпретировать как своего рода раздвигания временного континуума в глубину прошлого, где событию метаморфозы предшествует его оригинальный вариант. Однако допустимо говорить и о своего рода дублировании, соположении двух событий их одинаковой

* Захаров И. В., Полухина В. П. Иосиф Бродский. Большая книга интервью. С. 558.

отнесенностью к прошлому. И здесь возрастает значимость перифраза, дающая основания прочесть событие первой строфы как не только сниженное превращение библейского события в материальный объект.

Так, мотив набора в контексте творчества Бродского появляется еще в одном стихотворении, написанном годом позже — «Вид с холма»: «вот вам большой набор / горизонтальных линий» (IV, с. 107). Важно отметить, что для лирического сюжета этого стихотворения характерен ряд особенностей, формирующих особую целостность рождественского цикла: это и акцентированная визуализация, и мотив творения-воссоздания при участии собеседника («вот вам замерзший город», «потом загорается дерево без корней», «река блестит как черное пианино», «вот вам лицо вкрутую, вот вам его гнездо» (IV, с. 107) и др.), и мотив зимы/снега/бури («снег летит как попало; диктор твердит “циклон”»; IV, с. 107), и библейские реалии («может быть заглушен / лишь трубой Гавриила», «просто другой напор, / чем у архангела», «как церковь затерянная в полях»; IV, с. 107). При этом набор предполагает непосредственную связь с мотивом творения или основания мира, его порядка и устройства: «почти рессора / Мирозданья» (IV, с. 107). Очевидно, что неслучайными в мифопоэтической картине мира поэта оказываются и действия, выраженные однокоренными глаголами, часто представляющие устойчивые, хотя и не частотные, ввиду их более высокой семантики, мотивы, как например, набор телефонного номера: «покамест палец набирает номер, рука опускает трубку», «как будто запах / набирается как телефонный номер / или — шифр сокровища»; «то не Музы воды набирает в рот», «набирая брайлем постскрипtum ярости», «листва <...> набирается в смысле уменья сорваться с места» и др. Набор так же, как *presepio*, предполагает мотив избранности, выделенности тех или иных элементов из числа прочих, многих. В контексте стихотворения из рождественского цикла ими оказываются игрушки из глины.

Игрушки непосредственно возникают еще раз в контексте творчестве Бродского собственно в рождественском цикле — в стихотворении «Колыбельная», написанном также годом позже, с актуализированным противопоставлением двух миров, мира младенца и всего остального мира: «у одних — игрушки, мячик», «у тебя для игр ребячьих / — весь песок» (IV, с. 116). Характерно, что здесь тоже происходит взаимозамена видов пространства и его атрибутов: игрушки как принадлежность месту выделенному, огороженному («дом высок»), но миру многих, остальных, тогда как миру младенца, т. е. тому, что традиционно

должно находиться внутри *presepio*, — мир пустыни, большого пространства. Более известен и частотен в творчестве Бродского многозначный мотив игры, который обычно представлен как один из видов деятельности человека и так или иначе соотносится с образом жизни, возможностью или невозможностью реализации личности в бытии: «чтобы снова / в ночь играть», «свирепость их резвых игр», «песок, в который легко играть», «в те годы, когда мы играли в чха» «играющие в земледельца <...> восемь пудов», «чем пластинка черней, тем ее доиграть невозможней», «играет взгляд с огнем», «война, Ваша Светлость, пустая игра», «мебель только б выиграла от / такой метаморфозы» и др. Игрушки, которые стали результатом метаморфозы «всего», могут предполагать негативную коннотацию, связанную с искусственностью, фальшивостью; однако для понимания образа в целом значимым оказывается мотив материала — «из глины».

Глина как основной материал или как исходная субстанция — значимый образ в контексте творчества поэта: «глина. Гряды камней», «в мягкой глине возлюбленных, в детях без нас», «глиняные божки, поддающиеся подделке», «но пока мне рот не забили глиной», «обожженная небом, мягкая в пальцах глина», «мест, где плоды обычно делаются из глины», «в глине земной смертного страха» и др. С ней связаны мотивы первоначального состояния и мотив потенциального изменения, т. к. глина обычно выступает в качестве сырья для создания чего-либо. В стихотворении «*Presepio*» — игрушек, или фигурок, воплощающих всё (весь мир), что позволяет увидеть в контексте лирического события первой строфы аллюзию на сюжет творения. Последний находит аналогии в различных космогонических сюжетах мировой мифологии (по некоторым версиям, и в христианской), где глина играет важную роль в создании человека. Возможность для человека быть созданным из глины связывается и с широко известным стихотворением М. Цветаевой: «кто создан из камня, кто создан из глины»*.

Очевидно, что в контексте поэтического творчества Бродского глина — амбивалентное вещество, которое может быть как пассивным, массовым, инертно заполняющим пространство материалом, так и первозданным, активным, содержащим в себе потенциал для акта творения. Так, в стихотворении «*Presepio*» второе упоминание глины связано с восприятием ее как субстанции, способной испытывать своеобразные чувства: «глине

* *Цветаева М. И.* Собр. соч.: в 7 т. Т. 1. Стихотворения. М.: Эллис Лак, 1994. С. 534.

приятно с фольгой над ней <...> играть роль того» (IV, с. 107). Если последовательно провести аналогию с космогоническим сюжетом, то тогда увеличится возможное количество соотносимых в стихотворении миров: мир исторически первичного события, Вифлеемского рождества — мир земной, мир людей, созданных богом, — мир *presepío* как материального объекта. Между этими тремя мирами устанавливаются различные со- и противопоставленные отношения, связанные с реализацией рождественского сюжета и степенью воплощенности-истинности, а также развитием мотива величины-размера и отнесенностью к определенному моменту времени.

Так, вторая строфа, на первый взгляд, продолжает исключительно противопоставление мира *presepío* как мира материального, легковесного и пустого миру истинному, но при более подробном прочтении становится очевидным пребывание в лирическом сюжете всех трех реальностей, которые присутствуют далее на протяжении последующего развития лирического сюжета. Характерно, что стихотворение «Presepío» оправдывает свое название как специфического экфрасиса, и в произведении действительно присутствуют изобразительные мотивы и детали, воссоздающие заглавный предмет. Однако акцент смещается с непосредственной визуализации и узнаваемости той самой «картинки» на ее восприятие субъектом. Так, первые три стиха первой строфы — иерархическое перечисление действующих лиц яслей — содержат лишь одну деталь с установкой на воссоздание внешнего облика: «в овчине до пят пастухи-исполины» (IV, с. 107).

Образ пастухов — узнаваемый и непрременный атрибут и рождественского набора в *presepío*, и в рождественском цикле Бродского (как и в целом поэтическом контексте), где устойчиво связывается с образом костра, мотивом защищенного и ограниченного пространства или его освоения: «сына прячет пастух в глубине пещеры», «в пустыне пылали пастушьи костры», «и костры пастухи разожгли», «что тесно им было в пастушьей квартире», «преграждали доступ царям, пастухам, животным» и др. Деталь костюма пастухов, вероятно, мотивирована имплицитным мотивом холода, который найдет свое непосредственное воплощение во второй строфе и будет представлен в дальнейшем развитии сюжета. В то же самое время в образе пастухов, явленных как покрытых овчиной «до пят», можно увидеть отражение мотива переодевания, стирания границы между человеческим и животным обликом, который уже намечился во второй строфе, где можно увидеть установление особой иерархии в описании участников *presepío*.

Так, в первом стихе перечислительный ряд может быть истолкован как от небесного/сакрального к земному: Младенец (Бог) — Мария (Богоматерь) — цари (царь как Божий помазанник), тогда второй стих — это движение от животного к человеческому. Но последний член ряда — «поводыри» находится в подчинении животному, т. к. поводырь ведет того, чьим сопровождающим является, т. е. животных, в данном случае — верблюдов. Образ поводыря, в отличие от пастуха/пастушки, в контексте творчества Бродского употребляется дважды: предшествует «Presepìo» стихотворение 1989 г. «Памяти Геннадия Шмакова», которое по своим содержательно-поэтическим особенностям значительно отличается от рождественского цикла. Однако и в этом произведении есть уже упомянутые мотивы соотношения жизни-смерти, бытия-распада, библейские аллюзии и диалогичность как целостный композиционный прием. Образ же поводыря возникает в характеристике адресата — ролевого героя (своеобразного двойника) по отношению к лирическому субъекту: «лучших строк поводырь, проводник, / просвещения лучший читатель» (IV, с. 61). Интересно, что мотив просвещения в его прямом значении также ассоциируется с поводырями и/или пастухами, которые, очевидно, сближаются в контексте строфы в связи с мотивом костра, согласно библейской традиции непосредственно с ними связанным. Но сама по себе идея проводника-поводыря, т. е. того, кто может объединить идущего и его цель, не обладающего зрением и владеющего им, очевидно, в контексте рождественского цикла в целом и стихотворения «Presepìo» как своеобразного смыслового целого приобретает особенную значимость.

Мотив большого, выходящего за норму роста в контексте стихотворения, в свою очередь, связан с мотивами соотношения размера, продолжающегося мотива иерархии и метаморфозы: исполинское становится игрушкой, младенец — огромным и т. п. Но возможно предположить, что наделение гиперболлизированным ростом пастухов задано не только изобразительной точностью при их воссоздании в тексте, но скорее акцентуацией их значимости. Пастухи-исполины — также поводыри, причем в стихотворении снимается их отнесенность к животным, они в библейском сюжете своего рода поводыри человечества, которые смогли увидеть звезду и тем самым обрели заданность своего пути. Если же главное лирическое событие первой строфы сделало и их участниками метаморфозы, возникает вопрос, кто теперь возьмет на себя роль этой связи и станет новым проводником.

Описание *presepìo* во второй и третьей строфах также продолжает и его изображение, но, что более значимо, представляет его

как оценочное, связанное с восприятием, чем и обусловлена специфическая форма репрезентации в тексте лирического субъекта. Первый стих второй строфы — непосредственное продолжение последнего стиха предшествующей строфы, представление результата метаморфозы, своего рода декораций, в которых находится набор игрушек из глины. Мысль о десакрализации и сниженных коннотациях *presepìo* как ведущая в современном литературоведении при прочтении данного стихотворения связана с мотивами искусственности и внешних, зрительных эффектов, эфемерности, вторичности.

Однако на уровне стиха конструкция усложняется свойственным Бродскому анжамбеманом с актуализацией в позиции абсолютного начала уже нового стиха второй части описания: «пылает костер» (IV, с. 107). Если снег — подчеркнуто искусственный, сделанный из ваты, соответственно, лишенный своих привычных характеристик холода, колкости, связи с водой и т. п., если свет и цвет — это блестки, то костер при описании лишается указания на мотив его происхождения/материала, чем выделяется в контексте всей строфы. Отнесение ситуации к настоящему времени, очевидно, настоящему-вневременному, становится ясно из контекста всего цикла, где сам прообраз, воссоздание события рождества будет представлен как отнесенный к абсолютному прошлому, та самая «точка отсчета».

При этом повторяемость рождества как праздника устанавливает особую связь его с настоящим, что, возможно, и предполагает активное участие человека, осознание себя со-причастным событию в различных формах — и есть своего рода кульминация лирического сюжета как отдельного стихотворения, так и всего цикла: «твой Новый Год», «ты вдруг почувствуешь, что сам / — чистосердечный дар», «видишь вдруг как бы свет ниоткуда» и др. В «Presepìo» этот комплекс идей усложняется за счет введения новой реальности — мира яслей как материального объекта. Как будто в этом стихотворении идея со-причастности представлена травестированной, в ее отрицательном варианте: идея формального следования традиции, которая оказывается лишь интересом к форме при полной потере содержания. Но именно во второй строфе решающим фактором для прочтения всех возможных смыслов становится образ лирического субъекта.

Очевидно, что его точка зрения преобладала и в первой строфе, которая является своего рода итогом-осмыслением, крупным планом-взглядом на предмет яслей и соотнесение их с реальным прообразом, однако в первой строфе отсутствовала какая-либо форма эксплицитного присутствия. Во второй же строфе эта фор-

ма возникает через мотивы чувственного постижения *preserpio*, предполагающие уже активную позицию воспринимающего сознания. Так, первый стих второй строфы — это не только возможная искусственность и легковесность, но и мягкость («в ватном снегу»), своеобразная комфортность, которая предполагается самой идеей, заложенной в *preserpio* (ограниченного, защищенного пространства). Амбивалентно может быть прочитана и установка на визуальные эффекты, своего рода «красивость» («в усыпанном блестками»): и как бездуховность, свидетельство вырождения высокой идеи, и как эстетическая тяга к воссозданию особенной атмосферы. Что значимо и оказывается смысловым центром строфы — эта реакция субъекта на увиденный уже в деталях и подробностях *preserpio*, его непосредственное желание: «и потрогать фольгу / звезды пальцем хочется» (IV, с. 107).

Эксплицитное выражение субъекта во второй строфе приобретает значимую форму, которая не предполагает закрепленности за конкретным субъектом ввиду отсутствия у глагола категории лица («потрогать хочется»), за счет чего возникает мотив всеобщности, распространенности представленной ситуации, ее потенциальной отнесенности к каждому, кто окажется на данном месте. При этом само желание становится актуализацией мотива связи верха и низа, установления вертикали, связывающей мир сакрального/небесного и профанного/земного. Очевидно, что звезда, даже сделанная из фольги, не теряет полностью своей символической семантики и, даже являясь частью *preserpio*, продолжает быть значимым центром пространства, которое теперь представлено взаимодействием двух сфер. Лирический субъект, на месте которого может быть любой зритель яслей, испытывает желание потрогать звезду, принадлежащую ограниченному миру материального объекта *preserpio*.

Усложнение события строфы связано с введением сравнения, которое целиком относится к миру первоначального исторического события: «собственно, всеми / пятью — как младенцу тогда в Вифлееме» (IV, с. 107). Теперь соотнесенными оказываются два временных плана: план настоящего с лирическим субъектом — план прошлого с младенцем, причем план прошлого воспринимается как своего рода прецедент, идеальный инвариант повторяющейся ситуации. Особую акцентуацию приобретает сопоставление желания лирического субъекта, зрителя *preserpio* вообще и младенца. Уточняющая подробность «собственно, всеми пятью» (IV, с. 107) создает аллюзию с типичным жестом младенца, стремящегося схватить, удержать какой-либо предмет, находящийся выше/

сверху, в данном случае модальность желания предполагает невозможность осуществления этого действия.

Данный мотив, возникающий в подтексте, оказывается значимым в развитии как лирического сюжета целого стихотворения, так и всего рождественского цикла, где связь звезды/неба и младенца в восприятии субъекта — один из наиболее актуализированных мотивов: «звезда, пламенея в ночи, / смотрела», «звезда светила ярко с небосвода», «и взгляд подняв свой к небесам», «младенец дремлет. Теплится звезда», «жидкий свет зари <...> вползает в окна, норовя взглянуть», «смотришь в небо и видишь — звезда», «звезда смотрела в пещеру» и др. Характерно, что в подавляющем большинстве стихотворений звезда и младенец, как и звезда и герой современности, связаны мотивом зрения/наблюдения/взгляда, причем интенция в стихотворениях может быть различной, исходящей как от мира земли/человеческого, так и от мира неба/сакрального. Для лирического субъекта, обычного человека значимым оказывается акт установления контакта со звездой, что и является часто ведущим событием сюжета, свидетельствующим о приобщении героя к феномену чуда, сущности рождества.

Presepio же интериоризирует ситуацию взаимодействия звезды и человека, акцентируя мотив состояния последнего, его желания. Мотив визуального контакта предполагает идею недостижимости, разделяющего расстояния, тогда как мотив тактильного контакта вводит мотив близости, непосредственного взаимодействия. При этом интересным оказывается имплицитный мотив соотношенных величин: по отношению к звезде presepio из фольги лирический субъект/зритель многократно больше, тогда как младенец в Вифлееме значительно меньше звезды в небе. Но обе ситуации представлены как аналогичные, что маркируется сравнительно-сопоставительной конструкцией «как... тогда», которая усиливает мотив повторяемости ситуации.

Стоит при этом отметить, что герой библейского сюжета второй строфы представлен исключительно как младенец, с типичным поведением любого маленького ребенка, желающего приблизить к себе яркую выделяющуюся вещь. Это еще одна значимая особенность стихотворения, в лирическом сюжете которого представлена своеобразная динамика-развитие и героя библейского сюжета, чья история будет развиваться в последующих частях произведения.

В контексте же целого рождественского цикла особенная модель взаимодействия звезды и человека будет продолжена в стихотворении, следующем за «Presepio» — «Колыбельная» и «25. XII. 1993». Так, в последнем ведущим событием лириче-

ского сюжета произведения, как, вероятно, и главным итогом сверхтекстового единства оказывается возможность активного действия субъекта по отношению к звезде, более того, сам факт ее появления непосредственно связан с героем: «включи / звезду на прощанье в четыре свечи» (IV, с. 151). И возможность потенциальной реализации подобного события заложена в том числе в сюжете «Presepio», где сложным образом соотносятся разные реальности.

Так, третья строфа «Presepio» — продолжение мотивов предшествующей, связанных с сопоставлением разных пространств и миров. Начинается она с акцентированного повтора — дублирования окончания финального стиха второй строфы: «тогда в Вифлееме» (IV, с. 107). Значимой здесь оказывается и позиция лирического субъекта как обладающего знанием о библейском событии прошлого. Причем это знание во многом оказывается близким позиции свидетеля, очевидца или непосредственного участника событий в Вифлееме. То, что в других стихотворениях нужно было актуализировать в своем воображении, то, основной функцией чего и оказывается *presepio* (репрезентация события в его визуальной достоверности), здесь уже дано субъекту как фактическое знание. И прежде всего — это вновь мотив величины, большего размера с повторением мотива всеобщности, заданного в последнем стихе первой строфы: «все было крупней» (IV, с. 107).

Использование лексемы «всё», вероятно, предполагает не просто обобщение со значением «всё, что составляет сейчас *presepio*», т. е. весь набор фигурок. Очевидно, что речь вновь идет о модели мира: как мира огороженного, избранного пространства яслей, так и мира за их пределами, неограниченного, всего мира. Интересно, что в контексте первого стиха третьей строфы мотив большей величины не получает оценочных характеристик, и лишь в подтексте возможна интерпретация этого мотива со значением чего-либо истинного, более ценного, ввиду того, что противоположный мотив, характеризующий современность, предполагает идею мелочности, измелчания и т. п. Более того, в соотношении со следующим стихом эта идея оказывается как бы оспариваемой, предполагающей своего рода контраргумент. Стоит отметить, что в контексте целого стихотворения первый стих третьей строфы получает особый статус как единственный стих в позиции начала строфы, не являющийся частью анжамбемана, подчеркнута лаконичность по структуре, где границы стиховой фразы и синтаксического предложения полностью совпадают. Возможно, эта маркированность на уровне архитектоники стиха связана с идеей особенной ясности, гармоничности, которая мотивирована со-

держательной отнесенностью стиха к миру прошлого, к событиям Вифлеема. Однако внимание лирического субъекта возвращается к настоящему, где вновь возникают мотивы материалов, субстанций, из которых создан *presepio*, и их характеристик.

И теперь носителем чувственных ощущений оказывается материя, прежде всего — глина. Мотив приятного чувства-состояния характеризует мотив игры, что устанавливает связь с первой строфой, где и возник изначально образ набора игрушек из глины. Продолжая уже обозначенную аналогию с человечеством, можно увидеть вновь три соотнесенные между собой сферы, развитие одного события в трех планах, где два варианта в настоящем дублируют один инвариант из прошлого: событие рождества в Вифлееме — событие рождества, изображаемое в *presepio*/событие восприятия субъектом рождества. Причем очевидно, что роль последнего события возрастает, т. к. герой, находящийся в настоящей реальности, связан с обоими событиями: по отношению к историческому прошлому мотивом знания/воспоминания, по отношению к *presepio* — позицией наблюдателя/зрителя. Однако события этих двух «крайних» противопоставленных миров тем не менее взаимодействуют и друг с другом, но все это оказывается возможным для представления только через восприятие субъекта.

Мотив игры, возникающий в устойчивом сочетании «играть роль», связан с важным мотивом в контексте творчества Бродского — замещения чего-либо чем-либо, а также мотивом исполнения той или иной функции. Сама игра как направленная на воссоздание какой-либо роли деятельность предполагает идею искусственности, специфической заместительности, связанной с мотивом маски (примерить на себя роль в игре), что будет соотноситься в том числе и с идеей карнавала, преобразования/притворства: «мы незримы будем, чтоб снова / в ночь играть», «и мы опять играем временами / в больших амфитеатрах одиночеств», «я пытаюсь вас увлечь игрой», «лжецу, который делает игру», «а кто играет до сих пор в кино», «и громко играет любимый состав», «в осточертевшей тягостной игре», «увлекшись внутренней игрою», «играет взгляд с огнем, а пламя — с взглядом», «война, Ваша Светлость, пустая игра», «в любой игре существенен итог», «мебель только выиграла б от / такой метаморфозы», «игра. Случайность» и др.

В «Presepio» мотив игры как замещения связан с мотивом визуальности, точнее — ее отсутствия: воссозданная искусственно как часть яслей звезда из фольги восполняет звезду Вифлеема, однако в третьей строфе теперь уже по отношению к библейскому образу используется перифраз: «играть роль того, что из виду

пропало» (IV, с. 107). В составляющих перифраз мотивах актуализированной становится роль лирического субъекта/зрителя, т. к. акцентированным оказывается мотив отсутствия в зрительном восприятии героев и реалий рождественского сюжета, но не отсутствия его как такового в самом бытии. Соответственно, можно допустить имплицитное возникновение целостнообразующего для рождественского цикла лейтмотива интенции субъекта — его стремления и желания, в финале реализуемого — увидеть звезду и стать соучастником события. Но в контексте «Preseprio» такое событие уже дано как свершившееся в кругозоре лирического субъекта, обладающего этим знанием. Можно с высокой вероятностью предположить, что подобное развитие сюжета отдельного стихотворения может быть прояснено именно из контекста сверхтекстового единства, где актуализация пробуждения сознания субъекта была ведущей как событие (в предшествующих стихотворениях).

Интересен также и мотив случайности, непреднамеренности, связанный с описанием *preseprio*: так, во второй строфе по отношению к снегу из ваты употреблялось причастие без отнесенности к производителю действия («усыпанном»), в третьей — повторяется аналогичная причастная форма с уточнением образа действия как окказионального, даже небрежного: «разбросанной тут как попало» с актуализацией последнего мотива путем почти дублирующий рифы («попало-пропало»). Интерпретация подобной характеристики позволяет предположить два вероятных варианта при их возможном одновременном совмещении: с одной стороны, это идея естественности, стихийности при создании *preseprio* как противопоставленная намеренной искусной рациональной человеческой работе, с другой — представление о хаотичности, случайности мира материального, созданного человеком как своего рода профанация акта осмысленного творения мира Богом. Последнее может мотивировать и возникновение мотива пропажи, потери зрения, мотива заблуждения, ложного знания, который опровергается истинным знанием лирического субъекта, что актуализируется в абсолютном начале следующей строфы.

Первые два стиха четвертой строфы в анжамбемане маркируют дословным инверсированным повтором два мотива, разворачивающихся в настоящем времени, которое представлено как результат, как итог, соотнесенный с прошлым: «теперь ты — Ты / теперь» (IV, с. 107). С одной стороны, эти мотивы связываются с описанием вифлеемских событий как событий прошлого («тогда в Вифлееме все было крупней»), но с другой — представляют

качественно новый этап в развитии лирического сюжета. «Ты» четвертой строфы — это младенец, который прошел свой крестный путь, оказавшись также в своего рода новой роли, в новой форме бытия, которая становится тем не менее близкой к герою.

Особая интимность в изображении собеседника, форма близости, эксплицитно выраженная в обращении, — значимая характеристика лирических произведений Бродского, связанная с основным комплексом мотивов поэта, восходящих к уже упомянутой центральной оппозиции бытия/небытия и возможного преодоления последнего (распада, одиночества, смерти). Можно сказать, что возможность такого доверительного и лишённого иерархических границ обращения подготавливалась предыдущим развитием лирического сюжета цикла и в «Presepio» нашла свою кульминацию.

В четвертой строфе при этом происходит значимое усложнение субъектной структуры, связанное с появлением мотива противопоставления: «ты» — имплицитное предполагаемое «я» наблюдателя-героя — и «они». Последний обобщенный образ оказывается особенно интересным. В контексте развития предшествующих строф наиболее вероятное соответствие местоименной форме обнаруживается в образе фигурок, составляющих *presepio*, чей размер крайне мал. Однако мотив обобщения при акцентуации местоименной формы «все они» вызывает ассоциацию с иным субъектом, который может принадлежать третьей сфере — реальности настоящего земного мира, мира людей, тех, для кого «из виду пропало» события рождества и память о нем. Тогда основное событие четвертой строфы — это разворачивание своего рода аналогии с изображенным в предшествующих строфах: как лирический субъект смотрел на фигурки *presepio*, являясь по отношению к ним исполином, так Бог смотрит на мир людей, которые для него — фигурки. Подобное сочетание мотивов по отношению к субъектам различных масштабов в контексте русской литературной традиции заявлено в автобиографическом эссе М. И. Цветаевой «Мой Пушкин»: «Памятник Пушкина со мной под ним и фигуркой подо мной был и моим первым наглядным уроком иерархии: я перед фигуркой великан, но я перед Пушкиным — я. То есть маленькая девочка. Но которая вырастет. Я для фигурки — то, что Памятник-Пушкина — для меня. Но что же тогда для фигурки — Памятник-Пушкина? И после мучительного думанья — внезапное озарение: а он для нее такой большой, что она его просто не видит»*.

* Цветаева М. И. Собр. соч.: в 7 т. Т. 5. Стихотворения. С. 60.

Значимо, что между «они» и «ты» у Бродского возникает мотив непреодолимого расстояния, который соотносится с мотивом вертикали, установленной связи между пространством неба и земли, важный для развития всего рождественского цикла. Очевидно, что невозможность сближения этих сфер в «Presepìo» мотивировано отсутствием необходимой интенции у всех, кроме лирического субъекта, что ставит вопрос о роли *presepio*. В первых строфах с яслями как предметом взаимодействовал лирический субъект, обладающий знанием о событии рождества. Возможно ли это знание для остальных людей, если «все они» окажутся аналогичными зрителями-исполинами по отношению к фигуркам? Появится ли у них желание потрогать звезду из фольги, что делает и их близкими младенцу, а значит, задаст возможный мотив потенциального роста?

Позиция «ты» при этом подразумевает обозначение выросшего младенца-бога, однако также перифразируется данной местоименной формой, возможно, актуализируя тем самым не исключительно библейский подтекст, а прежде всего ряд мотивов символического значения, связанных с идеями принадлежности высоте и космосу, которые являются константными в лирике поэта. Так, противопоставление мелочному хаосу земной жизни и тотальному распаду — единству органической связи и целесообразности будет связано с образом гор в стихотворении «В горах». Космос же для Бродского — одна из возможностей обозначения мироздания, которая значима прежде всего в сопоставлении с человеком и его частным бытием: «в космос взвился человек», «я запускаю в проволочный космос», «забаррикадируйся / шкафом от хроноса, космоса, эроса, расы, вируса», «освоение космоса лучше», «наколот ты свои полюса / в мокром космосе», «космос всегда отливает слепым агатом», «в космосе самый глубокий выдох / не гарантирует вдоха», «тот же, если угодно, космос», «в камерной версии черных дыр / в космосе», «но космос вовсе / не скрытность» и др.

Интересно, что хотя нахождение «ты» связывается с закрепленной позицией в космосе, одновременно возникает характеризующий перифраз «полночным прохожим», который прежде всего вызывает аллюзию на один из ранних текстов рождественского цикла. В «Рождественском романсе» в описании современной Москвы возникает и эпитет полночный («полночный поезд новобрачный»; I, с. 134) и образ прохожих («у ног прохожих»; I, с. 134), что позволяет говорить о своеобразном сходстве образа плывущего кораблика и «ты» из «Presepìo». Однако один из вопросов, который актуализирует эта строфа, возможно ли

расширение образа «ты» и открытой возможности для замещения местоименной формы другим героем, помимо Бога.

Две финальные строфы представляют собой завершающую часть стихотворения, причем связь их устанавливается на уровне и архитектоники, и композиции. Очередная местоименная перифрастическая форма в позиции абсолютного начала первого стиха пятой строфы вновь ставит вопрос о ее референте. «Там» относится к сфере сакральной, к космосу, к сфере земного мира «конурок» или его части, воплощенной в *presepio*? Вполне вероятно, что потенциальная множественность прочтений входила в авторскую стратегию, что подтверждается последующими стихами, в которых членами сравнительно-сопоставительной конструкции оказываются и «ты», принадлежащий сфере космоса («как случилось с тобою»; IV, с. 107), и «одни», восходящие, очевидно, к образу «они» («одних уменьшают в объеме»; IV, с. 107). При этом если рассматривать «там» в составе анафоры, то речь идет скорее о пространстве земном, в которое может и включаться как часть целого пространство *presepio*, так как финальный стих пятой строфы в сферу «там» включает фигурки. Но тогда значимо, что «ты» оказывается принадлежащим и сфере земного, что с точки зрения библейского сюжета может найти обоснование в факте земной жизни Иисуса Христа, что делает его частью этого мира. Рост же (и увеличение в объеме в специфическом смысле) делает его частью сакральной сферы, космоса, где, вероятно, движение отсутствует, мир вечности — это мир постоянства.

Так, вновь возникает образ обобщенного обозначения героя, который теперь представлен в паре оппозиционных понятий: одни — другие. Это вновь актуализирует уже отмеченную проблему статуса «ты», которая здесь получает эксплицитное выражение и своего рода возможность разрешения: «ты» становится частью сравнения, своего рода характеристики других как группы: «другие растут — как это случилось с тобою» (IV, с. 107). Мотивы, заложенные в лексеме «случилось», предполагают возможность повторения, возможности для свершения подобного, воспроизведение, некоторую регулярность и т. п., что характерно для восприятия рождества поэтом как повторяющегося чуда. Значимо, что высшей силой, которой подчиняются и «одни», и «другие», оказывается время («века») — как известно, один из ведущих концептов лирики Бродского. Мотив же размера теперь соотносится с мотивом объема, то есть увеличением не только в росте, связанным с идеей вертикали (исполины из первой строфы), и не обобщенного укрупнения как такового. Объем предполагает

заполненность, идею глубины — очевидно, и в форме, и в содержании.

Последний стих пятой строфы, продолжающийся графически и синтаксически в первом стихе шестой, вновь актуализирует изобразительные мотивы, связанные с воссозданием *presepio*, что в какой-то степени реализует идею цикличности, повторяемости на уровне кольцевой композиции. Однако образ снежной крупы вызывает ассоциацию с настоящим, естественным снегом, метелью, которая характерна для рождественских стихотворений Бродского («дрожат снежинки на вагоне», «буран бушевал», «холодный ветер снег в сугроб сгребал», «кружился снег», «валит снег», «мело, как только в пустыне может зимой мести» и др.), а не ватным снегом, до сих пор акцентированно представленным в *presepio*. Особая позиция первого стиха финальной строфы связана с очередным перифразом, в котором точка зрения субъекта теперь представлена через прием остранения: «и самая меньшая пробует грудь» (IV, с. 107).

Очевидно, что референтом здесь необходимо должен выступать младенец — самая маленькая и самая важная фигурка в *presepio*. Но описанная ситуация вновь оказывается амбивалентной, задавая различные возможности прочтения. Речь может идти о потенциальном повторении, взгляд субъекта на фигурку в *presepio* связывается с мыслью о возможности повторения рождественского сюжета, будущем росте младенца в настоящем. Либо же «самая меньшая из фигурок» намеренно противопоставлена историческому младенцу из Вифлеема. Последнее, возможно, актуализировало мотивы действия двух младенцев — так, в Вифлееме его характеризовало желание дотянуться до звезды, ассоциирующееся с предпочтением духовного, а в обозначенной сфере «там» предполагаемого земного мира — это желание материальное, вещественное, вызванное голодом («пробует грудь»; IV, с. 107).

Тогда объяснимым становится и реакция лирического субъекта, которая теперь противоположна его поведению второй строфы, когда он был зрителем *presepio*. Теперь его «тянет зажмуриться» — мотив стремления отказаться от позиции наблюдателя, исчезновения зрения, что является крайне значимым в контексте цикла. Отсутствие зрения для целого лирики Бродского зачастую аналогично мотиву умирания, что вызывает ассоциацию с уже упоминаемым циклом «Римских элегий», где возникает осмысление распятия и воскрешения Христа и окончания земного пути лирического героя: «на сетчатке моей золотой пятак — / Хватит на всю длину потемок» (III, с. 7). Характерно, что альтернативой в «*Presepio*» оказывается своего рода перифрастическое обозначение

ние самоубийства или исчезновения героя: «шагнуть / в другую галактику» (IV, с. 107). Но можно вновь предположить и иное прочтение в связи с последующим описанием этой реальности как пространства исторического рождества прошлого — с отсылками к лейтмотивному образно-мотивному ряду песка-пустыни и т. п.

Невозможно дать однозначный ответ, является ли *presepio* буквальным воспроизведением, своего рода метонимической моделью земного мира, т. к. ряд мотивов задает определенные оппозиции между этими сферами, что заставляет говорить о существовании именно трех миров в развитии лирического сюжета стихотворения. Образ другой галактики, очевидно, связан с сферой сакрального, с образом космоса, в котором была закреплена точка зрения «ты», возможного Бога. Тогда вероятно предположить, что в космосе как обозначении вселенной возможно сосуществование нескольких галактик, одна из которых — земной мир, мир, который населяют «они». Но он же был миром исторической точки отсчета времени, миром, где случилось чудо, где произошел рост младенца, и миром, где ежегодно воспроизводится событие рождества, моделью которого оказывается *presepio*. Лирический субъект целого рождественского цикла представлен в той стадии своего развития, когда он уже имеет в своем кругозоре знание и память о событии рождества исторического прошлого. Сам он при этом принадлежит миру земному, и очевидно, что приобщение к иному пространству, другой галактике возможно лишь как желаемое, ирреальное («тянет зажмуриться <...> или шагнуть»; IV, с. 107). Однако данный шаг, в котором можно видеть возможное самоубийство/отказ от актуального бытия, не заявлен как реализуемый.

Мотив движения/пути — и значимый в контексте всего творчества Бродского, и особенно актуальный в развитии лирического сюжета рождественского цикла — подготавливает следующий этап сверхтекстового единства, один из возможных вариантов завершения которого будет воплощен в стихотворении «25. XII. 1993». В нем также будет представлено диалогическое развитие сюжета, связанное со взаимодействием героя и его собеседника-«ты», однако путь будет представлен в его ведущей для лирики поэта реализации — как мотив ухода/оставления своего пространства (дома, страны и т. д.). Качественно иным тем не менее окажется этот уход в развитии рождественского цикла, что подготовлено опытом лирического субъекта в ходе «Presepio», — теперь его интенция будет воплощаться в активном действии и поступке, а не просто во взгляде/созерцании: «включи / звезду на прощанье в четыре свечи» (IV, с. 107).

Таким образом, проблема соотношения местоименного «ты», предполагающая амбивалентные прочтения в «Preserpio», в стихотворении «25. XII. 1993» получает свое разрешение, связанное с качественным изменением статуса героя. Теперь он берет на себя функции творца, в которые входит в том числе установление связи верха и низа, визуального контакта («вослед тебе глядя»; IV, с. 151) при приобщенности субъекта сфере верха/вертикали, абсолютного безграничного пространства, напоминающего о первозданной материи до-земной жизни («мир без вещей») и бесконечного времени («во все времена»).

