

УДК 82.161.1  
DOI 10.25991/AE.2023.1.1.007

### М. А. Бурая

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

## СЕМАНТИКО-СЕМАНТИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС В СТИХОТВОРЕНИИ И. БРОДСКОГО «ГОРЕНИЕ»\*

В работе на материале стихотворения «Горение» исследуется семантико-символический комплекс (Персей, Медуза Горгона, Флоренция и др.) и образ Б. Челлини в рамках выделения в творчестве И. А. Бродского сверхтекстового единства. Выделенное стихотворение изучается в единстве его содержательных и поэтологических особенностей, а также особых функций, что вместе позволяет считать его смысловым центром. Отмечается связь образа Бенвенуто Челлини не только с итальянским, но и с петербургским текстом в поэзии Бродского.

**Ключевые слова:** И. А. Бродский, сверхтекстовое единство, смысловое единство, Б. Челлини, итальянский текст.

### М. А. Buraya

THE SEMANTIC COMPLEX IN THE POEM «BURNING» BY JOSEPH BRODSKY

In the work, based on the material of the poem «Burning», the semantic-symbolic complex (Perseus, Medusa Gorgon, Florence, etc.) and the image of B. Cellini are investigated within the framework of the allocation of the supra-textual unity in the works of J. Brodsky. The selected poem is studied in the unity of its content and poetological features, as well as its special functions, which together allow us to consider it as a semantic center. The connection of the image of Benvenuto Cellini not only with the Italian text in Brodsky's poetry, but also with the St. Petersburg text is noted.

**Keywords:** J. Brodsky, supertextual unity, semantic unity, Cellini, Italian text.

Для наследия И. А. Бродского, тяготеющего к циклизации в различных ее формах, крайне значимо то субстанциональное свойство художественного мира, которое циклизация воплощает на поэтологическом уровне, — стремление к особенной целостности. Восстановление разрушенного или недостижимого в реальности, но необходимого единства в потенциальном состоянии бытия становится одним из основных импульсов творческого акта. При этом формирующаяся целостность не требует обязательного эксплицитного выражения в традиционной циклической форме, последняя — частное по отношению к общему. Принципиально важным оказывается специфический ракурс перцепции, предполагающий активное участие читательского сознания в восстановлении данной целостности в акте чтения, который, таким образом, воспроизводит акт создания (творчества).

В творчестве Бродского циклообразующими единицами являются особые частные тексты, представляющие крупные составляющие части единого мифопоэтического пространства. К таким текстам могут быть отнесены топосные (античный, петербургский и итальянский тексты), рождественский и любовный текст. Соотношение этих текстов в пределах отдельного стихотворного произведения, традиционного цикла или сборника может быть различным, однако идея действия целостности как

стимула к формированию сверхтекста предполагает акцентуацию именно вторичных образований, формируемых в рамках творческого содействующего акта читателя и автора. Очевидно, что в результате такого эстетического события должно возникнуть особое сверхтекстовое единство с рядом содержательно-поэтологических признаков, обеспечивающих динамическое равновесие целого и частей. К таким признакам можно отнести общий лирический метасюжет, систему лирических субъектов, хронотопическое своеобразие, а также сквозной тематико-мотивный, образно-символический, интертекстуальный и мифопоэтический комплекс.

Потенциально в творчестве одного автора могут быть различные сверхтекстовые циклические образования, выстраиваемые в многообразные системы иерархических и равнозначных отношений. Однако возможно говорить о значимом доминировании отдельного сверхтекста по отношению к периферийным. В поэтическом творчестве Бродского на роль такого сверхтекста будет претендовать совокупность произведений, объединенных единством лирического метасюжета, в рамках которого лирический субъект подвергается своего рода инициатическим испытаниям: приобщается к особенному состоянию любви и проживает ее; приобретает голос / поэтический дар слова / творческую способность, пересекает значимую границу времени-простран-

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

ства, соотносимую с переходом границы мира живых-мертвых; получает или добывая особенное знание; вступает в потенциальный или реализованный коммуникативный акт. Чередование и последовательность этих событий может варьироваться, однако целостная модель сверхтекста предполагает определенные закономерности в их причинно-следственном и временном развертывании.

Восстановление читателем этапов развития метасюжета сверхтекстового единства в ряде случаев задает нарушение хронологии создания входящих в состав целого произведений, а также актуализацию так называемых смысловых центров. Под последними понимаются произведения, в которых указанные выше признаки особенной целостности всего сверхтекста реализованы полностью, в своего рода концентрированном, сжатом виде. Их роль и значение в функционировании сверхтекста оказывается особенно маркированной, так как они по метонимическому принципу могут являться его репрезентантами. Одним из проявлений этой специфической значимости может быть утвержденный статус произведения в читательском и исследовательском восприятии как текста намеренно усложненного смысла или же общепризнанного шедевра, одного из наиболее совершенных творений автора, относимого к программным, классическим и т. п. К последним относится и стихотворение Бродского «Горение».

«Горение», как и другие элементы сверхтекстового единства, предполагает актуализацию основных ведущих текстов Бродского: рождественского, топосного и любовного. Последний в данном случае является ведущим, прежде всего, как преобладающий в эксплицитном выражении и вызвавший крайне разноречивые отзывы в критике и научной литературе.

Наиболее емко традицию эстетического восприятия этого произведения Бродского описал И. А. Шайтанов: «...одни числят среди лучших созданий Бродского... другие отшатываются как от богохульного», подытожив: «...в любом случае является одним из наиболее метафизических у поэта» [9, 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. К таким значимым семантическим комплексам относится в рассматриваемом сверхтекстовом единстве образ Бенвенуто Челлини и непосредственно связанный с ним ряд (Персей, Медуза Горгона, герой-творец).

В «Горении» эксплицитно не возникает упоминание итальянского деятеля, однако его образ оказывается значимым на имплицитном уровне как определяющий в одном из рядов в системе образов и мотивов, характеризующих возлюбленную лирического героя. Прежде всего это связано с воссозданием в памяти воспринимающего сознания ее портрета, что происходит в первых строфах стихотворения, представляющих своего рода лирическому экспозицию, отличающуюся особенным состоянием воспринимающего сознания, еще не выделенного формально из окружающего его пространства. Развивается своего рода постепенная градация в нарастании эмоционально-чувственного восприятия возлюбленной. Так, во второй строфе вводится визуально акцентированная деталь — золотая прядь: «как золотится прядь / Слепотою грозья!» [2, с. 213].

Важным оказывается и единственное непосредственное упоминание именно золотого и образованного от него действия, приписанного волосам, как менее интенсивной степени проявления признака по сравнению с дальнейшим развитием лирического сюжета, где будут представлены крайне насыщенные по своей эмоциональной и фактической силе действия и состояния. В четвертой строфе появляется впервые форма обозначения субъекта и первое действие лирического героя, которое предполагает уже активное постижение стихии огня, происходящее, как полагается, в реальном времени и пространстве. 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. При этом портретные черты героини продолжают возникать в развитии лирического сюжета, однако меняют свое качество: худое плечо и закушенная губа, промелькнувшая щека и полыхающие уста входят в один образно-мотивный комплекс интенсивности проявления признака, являются составными частями аналогии между горением и героиней. В таком сопоставлении семантика и символика золотого во второй строфе активно маркируются.

Продолжение воспоминания-творения портрета героини происходит в третьей строфе, где мотив потенциальной угрозы усложняется: теперь опасность исходит от испепеляющего взора, который скрыт за волосами, не разделенными пробором. Имплицитно этим рядом мотивов возлюбленная героиня вносится в ряд мифологических образов, несущих угрозу во взгляде, из которых для европейской культуры наибольшей значимостью обладает Медуза Горгона. Эволюция этого персонажа в античной культуре приводит к изменению и визуального канона ее изображения: в классическую эпоху это подчеркнуто красивый женский образ с белыми крыльями и вьющимися волосами, которые впоследствии будут заменены змеями. Двойственность Медузы проявляется и в других частях мифа: она одновременно связана с мотивами смерти (уничто-

жение любого существа взглядом) и жизни (после ее смерти рождаются как чудовища, так и прекрасные создания), кровь из ее жил и смертоносна, и целительна. Наконец, отсеченная голова продолжает нести угрозу смерти, а помещенная на щит («горгонейон») становится защитным амулетом, реализуя первоначальную этимологию и семантику ее имени («защитница», «повелительница»). Оба последних мотива в равной мере свойственны героине-возлюбленной любовного сюжета в сверхтекстовом единстве Бродского. Однако ее вариант — Медуза с его значительной традицией интерпретации различными видами искусств — приобретает особенное значение в двух топосных текстах поэта — итальянском и петербургском.

Эксплицитно образ Медузы Горгоны возникает в петербургском тексте, в ставших хрестоматийно известными, но прочитываемых обычно в узкобиографическом и политическом контексте стихах из произведения «Пятая годовщина»: «и на одном мосту чугунный лик Горгоны / казался в тех краях мне самым честным ликом» [3, с. 150]. Стоит отметить, что стихотворение содержит ряд общих образов и мотивов, важных для развития лирического сюжета «Горения» и сверхтекстового единства: мотив звезды и взгляда на нее лирического субъекта, образ свечи и ее света, зимний (северный) и южный топосы, пушкинский интертекст и др. Известно, что в петербургском пространстве поэта в «Пятой годовщине» имеется в виду Пантелеймоновский мост, который является не единственным в городе, содержащим изображения Медузы. Горгона встречается также на решетках 1-го Инженерного моста и в несколько измененном виде на фонарях Иоанновского, в декоративных элементах оград 2-го Садового и Мало-Конюшенного. Таким образом, можно сказать, что изображение Медузы становится так или иначе одним из метонимических репрезентантов всего петербургского пространства, по крайней мере его важной части — мостов (соответственно, водного и земного пространств), а также садов.

Одно из наиболее известных воплощений мифологического персонажа в Санкт-Петербурге — это, безусловно, элементы ограды Летнего сада. Последний же широко представлен в петербургском поэтическом тексте на протяжении трех последних веков. В связи с рассматриваемым любовным текстом в составе стихотворения «Горение» интересным представляется наблюдение В. Н. Топорова по отношению к образу Летнего сада в творчестве М. Кузмина, а также в творчестве акмеистов в целом: «Это место — локус свиданий, решающих объяснений, завязок любовных историй» [7, с. 552]. Очевидно, что ассоциативно для лирического героя Бродского в рамках воссоздаваемого сверхтекстового единства любовный сюжет исходно связан с топосом Санкт-Петербурга (что поддерживается и биографическим сюжетом самого поэта, однако не сводится только к этому), соответственно, ассоциативно в дальней-

шем — с любыми воплощениями данного города, к которым относится и изображение Медузы.

Аллюзии к сюжету о Медузе, побежденной Персеем, обнаруживаются также в итальянском тексте, прежде всего — в стихотворении «Декабрь во Флоренции»: «На Старом Мосту — теперь его починили — / где бюстует на фоне синих холмов Челлини» [3, с. 111]. Как известно, одно из самых известных скульптурных изображений («Персей») этого мифа принадлежит Бенвенуто Челлини. Эта личность эпохи Возрождения, очевидно, привлекала Бродского, возможно, не в последнюю очередь и потому, что Челлини был не только скульптором, живописцем, ювелиром, музыкантом, но и воином, а главное — автором. Так, неслучайно его имя входило в знаменитый список книг Бродского, вероятно, речь могла идти прежде всего об автобиографии «Жизнь Бенвенуто, сына маэстро Джованни Челлини, флорентийца, написанная им самим во Флоренции». Интересно, что эксплицитно имя итальянского деятеля появляется в стихотворении «Декабрь во Флоренции», единственном тексте Бродского, помимо «Горения», где непосредственно возникает образ золотой пряди: «И золотые пряди склоняющейся за редкой / вещью красавицы» [3, с. 111]. Связь золота с Флоренцией как особым топосом внутри итальянского текста оказывается очевидной, как, впрочем, и связь с Медузой Горгоной, точнее ее визуальным воплощением в итальянском искусстве.

Так, уже упомянутая скульптура Челлини представляет определенный интерес в связи с лирическим сюжетом как «Горения», так и всего сверхтекстового единства. Прежде всего, значимо, что в данном памятнике представлен не один сюжет из данного цикла мифов, а по меньшей мере два, так как рельефные панели на основании передают историю Персея и Андромеды. Соответственно, вся скульптурная группа может быть рассмотрена как своего рода цикл, единство, как рассказывающая о герое (Персее), вступающем во взаимодействие с различными женскими персонажами. Эпизод освобождения Персефоны, безусловно, является частью любовного текста, но и линия борьбы с Медузой представлена Челлини крайне своеобразно, что позволяет включить и этот эпизод в данный текст. В отличие от знаменитой работы Караваджо (также хранящейся во Флоренции) Горгона Челлини подчеркнута красива, однако, что еще более важно, ее отрубленная голова (с волосами-змеями) фактически идентична лицу Персея (обрамленному локонами, дублирующими змей), обращенному к обезглавленному им телу, находящемуся внизу.

Не менее значимо и отношение создателя к своей скульптуре, которое можно сопоставить с метапоэтическим комментарием Бродского к истории возникновения сборника «Новые стансы к Августе». Челлини описал историю своей работы над памятником в течение девяти лет в уже упоминавшейся биографии, причем данный фрагмент книги значителен как по объему, так и по вниманию, ему уделен-

ному. В связи с контекстом рассматриваемого стихотворения Бродского очень любопытно отметить эпизод пожара в мастерской, рассказанный Челлини: «И вдобавок меня постигло еще и то, что начался пожар в мастерской, и мы боялись, как бы на нас не упала крыша <...>» [10, с. 425]. Далее мотив огня-горения продолжается в повествовании об отливке бронзы: «И увидав что металл не бежит с той быстротой, как обычно, сообразив, что причина, вероятно, потому, что выгорела примесь благодаря этому страшному огню, я велел взять все мои оловянные блюда, и чашки, и тарелки, каковых было около двухсот, и одну за другой я их ставил перед моими желобами, а часть их велел бросить в горн» [10, с. 428]. Таким образом, можно сказать, что сама история создания «Персея», одного из главных шедевров Челлини, непосредственно связана с горением, возникает одновременно вопреки (пожар) и благодаря (плавка) ему, что соответствует основной идеи двойственности и амбивалентности у Бродского.

Отдельно, вероятно, можно поставить вопрос об аналогическом сопоставлении Бродским себя как личности и автора с судьбой Челлини, по меньшей мере ее литературной версией, что в потенциальной перспективе исследования позволит говорить о фигуре итальянского деятеля эпохи Возрождения как одного из двойников лирического героя.

Стоит отметить, что тождественность или родство между героем и его противником — не черта, изобретенная Челлини, а, скорее, интуитивно воспринятая им важнейшая характеристика мифологического сознания, подробно описанная исследователями, например В. Я. Проппом. Интересно, что враг в архаический период был представлен непосредственно змеем, хтонические черты героини-возлюбленной у Бродского в «Горении» также прослеживаются. Помимо завитых волос, это мотив извивающихся движений и наготы как скидывания одежды-кожи. Однако в случае с лирическим героем поэта можно говорить не о данном исходно родстве-тождестве, а о его сознательном выборе, результат которого демонстрирует четвертая строфа, где герой, как и Персей Челлини, представлен в характерном жесте взгляда.

Первое активное действие героя в его первой эксплицитно проявленной форме («я всматриваюсь в огонь» [2, с. 213]) вызвано совершенным выбором и игнорированием запрета, его нарушением. Как известно, нарушение запрета — устойчивый сюжетный этап в мировом фольклоре, имеющий инициационное происхождение, в дальнейшем свойственный самым разным жанрам, прежде всего — волшебной сказке. При этом по отношению к лирическому сюжету как «Горения», так и всего сверхтекстового единства можно говорить о совмещении различных архаических сюжетных схем, объединяющих зачастую черты и признаки противоположных вариантов (например, солярный и вегетативный). Нарушение запрета у Бродского выступает и как возможность (завязка) для дальней-

шего сюжетного развития, и как итог-выбор предшествующих строф, позволяющих выделиться сознанию героя, способному на активное действие.

Герой, преодолевший возможный страх перед уничтожением от пряжи и взгляда героини, получает своего рода вознаграждение, в духе мифологического мышления обретает новую способность, отличающую и выделяющую его из остальных: он оказывается способен понимать язык огня, диалог с которым представлен в последующих стихах четвертой строфы. Мотив зрительного постижения — значимый в поэтическом творчестве Бродского, при этом непосредственно лексема «всматриваться» и ее производные представлены крайне ограниченно. Кроме контекста «Горения» она появляется в восемнадцатой главе «Петербургского романа»: «всмотритесь пристальней, и вы / увидите портрет героя / на фоне мчащейся Невы» [1, с. 59]. Характерно, что сближение двух произведений происходит и за счет других деталей: так, в начале данной главы имплицитно возникает мотив огня-горения: «трещала печь» [1, с. 59]. Важно также, что имплицитно обозначенные детали петербургского текста, возникающие неявной отсылкой к Медузе и особенностям архитектуры города, активно представлены именно в «Петербургском романе». Призыв всмотреться в восемнадцатой главе возникает как необходимое условие для появления в воспринимающем сознании героя, что, очевидно, коррелирует с утверждением, сделанным ранее: «В романе / не я, а город мой герой» [1, с. 53]. Однако существование и развитие города и героя в тексте происходит параллельно, через принцип постоянно разветвляющихся аналогических сопоставлений.

В «Горении» мотив зрительного постижения особой интенсивности меняет статус героя, наделяя его не только самостоятельным сознанием и существованием (в текстовом пространстве — появление местоименной формы «я»), но и придавая ему функции медиатора, потенциально можно предположить возможность рассмотреть лирическое «я» в четвертой строфе как соответствующее роли защитника, хранителя огня, лица, посвященного на поддержание его силы и жизни. Как известно, в различных мировых культурных и религиозных традициях огонь представлен амбивалентно: так, в христианской культуре, с одной стороны, сжигание — это одно из типичных испытаний для мучеников (например, святой Лаврентий Римский), с другой стороны, огонь — знак божественного присутствия, Святого Духа, божественного откровения. Для лирического же героя могут быть открыты, очевидно, обе этих возможности. Однако с учетом того, что интертекстуальный уровень «Горения» представлен многообразно с доминированием представлений о вакханалии и происходящем во время нее сакральном умирании-воскрешении, более вероятным оказывается второй вариант, в котором лирический герой, преодолевающий инициатическое испытание любовью, возродится в новом качестве.

Пляска менады и потенциальная вакханалия оказываются нужными лирическому герою, хотя и ведут его к смерти, но только разожженная страсть, экстаз, который может ему дать возлюбленная, гарантирует воскрешение. Такая модель лирического сюжета «Горения» полностью соответствуют смыслу и характеру вакханалий (дионисий), что было отмечено различными исследователями данных обрядов. Так, Е. А. Торчинов, в одной из глав своего исследования с характерным названием «Хлеб жизни и вино экстаза (Деметра и Дионис)» описывает состояние менад — женщин, которые первоначально участвовали в вакханалиях (менада — от «мания»: исступление, безумие): «освобождается от мирских забот, спасается от бремени обыденности и рутины повседневного существования», «отсюда и один из эпитетов Диониса — Лиэй-Освободитель» [8, с. 135].

Очевидно, что противопоставление мотивов повседневного — особенного, как и идея освобождения от мирского, входит в кругозор мифопоэтического мышления Бродского с его знаменитой точкой зрения о примате эстетического. В контексте «Горения» лирический сюжет строится в целом по подобной модели: первая и последняя строфы, окаймляющие хронотопическое развитие стихотворения от зимнего вечера к зимнему утру, представляют собой пространство бытия лирического героя в реальности, противопоставленное тому измерению, где смешивается воспоминание, прошлый опыт и зывание-моление, в которых доминирует возлюбленная, аналогически сопоставленная с огнем. Мозг героя в финале — свидетельство его приобщения к особенному пространству-времени — возникает и как метонимическое обозначение рационального начала в человеке, рассудочного, необходимо

задействованного в повседневности, противопоставленного страстному и стихийному. Выявление и интерпретация образа Бенвенуто Челлини и связанного с ним ряда позволили не только актуализировать в контексте «Горения» и свертхтекстового единства петербургский текст, но и иначе рассмотреть модель любовного сюжета, ориентированного потенциально в том числе и на параллель Персей — Медуза (Персей — Андромеда), визуализированную в творении итальянского скульптора.

## Литература

1. Бродский И. А. Сочинения Иосифа Бродского. — Т. I. — СПб.: Пушкинский фонд, 2001. — 304 с.
2. Бродский И. А. Сочинения Иосифа Бродского. — Т. II. — СПб.: Пушкинский фонд, 2001. — 440 с.
3. Бродский И. А. Сочинения Иосифа Бродского. — Т. III. — СПб.: Пушкинский фонд, 2001. — 312 с.
4. Бродский И. А. Сочинения Иосифа Бродского. — Т. IV. — СПб.: Пушкинский фонд, 2001. — 432 с.
5. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. — Л.: Издательство ЛГУ, 1986. — 362 с.
6. Разумовская А. Г. Л Летний сад в поэтической традиции XX века: диалог пространства и слова // Русская литература. — 2009. — № 4. — С. 166–182.
7. Топоров В. Н. К «петербургскому» локусу М. Кузмина. // Топоров В. Н. Петербургский текст русской литературы: Избранные труды. — СПб., 2003. — 552 с.
8. Торчинов Е. А. Религии мира: Опыт запредельного: Психотехника и трансперсональные состояния. — СПб.: Центр «Петербургское Востоковедение», 1998.
9. 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.
10. Челлини Б. Жизнь Бенвенуто Челлини, сына маэстро Джованни Челлини, флорентийца, написанная им самим во Флоренции. — М.: ГИХЛ, 1958. — 425 с.