

Беренштейн Ефим Павлович (канд. филол. наук, доцент Тверского госуд. университета). По ту сторону смерти (анти-античность Бродского)

ПО ТУ СТОРОНУ СМЕРТИ (АНТИ-АНТИЧНОСТЬ БРОДСКОГО)

Существует ли подобная статистика (возможно, и существует), но, во всяком случае, создается устойчивое впечатление, что всего за 15 лет после ухода Иосифа Бродского из жизни его творчеству посвящено столь много статей, монографий, диссертаций, и это не может не вызывать удивления, а то и определённой подозрительности. Возникает ощущение, что на него теперь навесили хомут «лучшего и талантливейшего». Пишут о Бродском все, кому не лень, и как всегда в таких случаях, – огромный процент чуши: то его изображают «поэтом пушкинской школы», «классиком», хотя школьнику ясно, что его избыточная метафорика, многословие, enjambement'ы и пр. явственно маркируют барочный или, если угодно, нео-барочный тип письма. То его именуют трагическим, а то и политическим поэтом, хотя ни тем, ни другим автор не страдал. То его начинают вписывать в традиции и контекст мировой поэтической культуры, опираясь на его как бы эрудицию, которая на деле была весьма поверхностной и несистемной. Этот ряд я продолжать не буду – он уведет нас в ненужную сторону.

Кто бы спорил – Бродский, действительно, талантливый поэт, и, пожалуй, он является единственным, кто сумел органично впитать в своё творчество тенденции и традиции как русской, так и западной поэзии XX века. В дурной русской поэзии второй половины прошедшего века (именно так; Пастернак и Ахматова, понятно, не в счёт) он оказался и для читателей, и для исследователей тем важнейшим связующим звеном между русской литературой и литературой мировой. Связь эта была установлена в пушкинскую эпоху, распахнула крылья в эпоху символизма, а после... Все мы знаем, что было после. Поэтому многочисленность публикаций о Бродском – это своего рода «догонялки», стремление наверстать не столько запрещённое, сколько неведомое, очередной раз утвердить незыблемость единого мирового культурного континуума при всём, естественно, сохранении и обогащении (!) национальных традиций, начиная с самого главного – с языка.

О Нобелевской премии я речи вести не буду: мало ли кому её давали... Однако вот что следует сказать: среди воистину достойных русских поэтов Бродский, пожалуй, самый неряшливый. Удручает его уже упоминавшееся избыточное многословие, а уж косноязычные доходящие до безграмотности формулы... «Смерть – это все мужчины, галстуки их висят»; «я делаю из эпохи сальто» (?); «не присягал я косому (?) Будде»; «адрес мой храпоидол»; «...зачем вся дева, раз есть колено»; «слеза к лицу разрезанному сыру»;

«разыщу большой кувшин, воды налью им»; «рок, жадный до каракуля с овцы»; «вызывает слезу в зрачке»; «рыба интереснее груши»; «наполовину софа, в просторечии – Софа»; «муу-танки»; это подобрано только, как говорится, навскидку: ряд «примеров» можно продолжить. Удручает Бродский невероятным количеством «глубокомысленных» дидактических сентенций, «косящих» под афоризмы философского содержания, причём это нередко делается с совершенно необоснованными якобы ссылками на Парменида, Платона, Горация, Вергилия, Гоббса и др. Здравомыслящему человеку ясно, что это игра, однако у Бродского она слишком навязчива. Философия и литература, таким образом, для него существует только как маркер культуры, а не как реальное интеллектуально-эстетическое поле. Это особая и продуктивная тема, которая вполне может поставить нашего героя в один типологический ряд с торжественно бездарным Александром Безыменским (помните его «шедевр» про «ктерпиллер», «насос» и прочее, завершающийся словами: «Что может быть этого краше? И всё это – наше!»).

И всё же Бродский не «комсомольский» поэт, и его ангажированность в культурный космос весьма серьёзна и принципиальна. И я очередной раз коснусь вопроса о его контакте с античной поэзией.

О связи творчества нашего автора с античностью уже писалось. Назову лишь несколько работ: Ичин К. Бродский и Овидий // Новое лит. обозрение, 1996. №19. С.227 – 249; Ковалева И. А. Античность в поэтике Бродского // Мир Иосифа Бродского. Путеводитель. СПб.: Изд. журн. «Звезда», 2003. С. 170 – 206; Паван С. Диалог Иосифа Бродского с Овидием Назоном: «Отрывок» и «Ex Ponto (Последнее письмо Овидия в Рим)» //»Чернеть на белом, пока белое есть...» Антиномии Иосифа Бродского, Томск, 2006. С. 219 – 233; Жолковский А. Плиний на скамейке // Звезда, 2007. № 5. С. 208 – 216.

Действительно, поэт предоставляет весьма обильный материал для исследования этой темы: в его стихах часто появляются имена греко-римских мифологических, исторических и квази-исторических персонажей. Однако вот что сразу бросается в глаза: поэт принципиально и последовательно отказывается от трактовки того или иного мифа и, более того – реально существовавшие мыслители и поэты весьма мало соответствуют, а то и вовсе не имеют точек соприкосновения со своими историческими прототипами. У него есть стихотворение «Развивая Платона», однако это деэпричастие вполне могло бы быть применимо к содержанию стихов о Пармениде, Гомере, Горации и пр. («К Ликомеду на Скирос»; «Anno Domini»; «Дидона и Эней»; «Письма римскому другу (из Марциала)»; «Одиссей Телемаку»; «Из Парменида»; «Вертумн» и многие другие).

Греко-римские культурные реалии и концепты служат Бродскому своего рода аллегориями, скорее даже, – эмблемами, вольно трактуемыми, что, не преминем сказать, –

вполне в барочной манере. Скажу более: античная культура как таковая, поэту, собственно, неинтересна, даже когда он обращается к ней, чтобы попробовать выстроить свою, весьма наивную, историософскую концепцию. Не поймите меня превратно: дело вовсе не в том, что знание Бродским античности ограничивается довольно поверхностным, хоть и нередко навязчивым набором древних имен, реалий и артефактов (прочих имён и реалий у него тоже в избытке). Античная культура как таковая просто не востребована поэтом; творческий метод Бродского сопротивляется органичному диалогу с греко-римской классикой. Это отнюдь не упрек. Просто он поэт иного типа, нежели А. Пушкин или А. Фет, И. Анненский, Вяч. Иванов или О. Мандельштам... В одном из стихотворений Пастернака «Любимая – жуть! Когда любит поэт...» есть строки: «Он вашу сестру, как вакханку с амфор, поднимет с земли и использует», – вот это прямой «вектор» к методу Бродского.

И всё-таки парадокс: обилие – и не востребованность. Что вы! – еще какая востребованность. Во-первых, эмблематика смысла (воспользуемся этим выражением Андрея Белого): любое содержание существенно усиливает свою убедительность, когда для его демонстрации используются «беременные» многомерной и углублённой семантикой устойчивые культурные концепты (в виде примера: Жан Ануй «Антигона»; Жан Жироду «Троянской войны не будет»; Жан-Поль Сартр «Мухи», – почему примеры из драматургии – они попросту более открыты и рельефны). Во-вторых, создание подчас иллюзорного, но единого культурного континуума. В-третьих, демонстративное неприятие навязываемых социумом культурных моделей (помните, у Мандельштама: «Нет, никогда, ничей я не был современник...»). В-четвертых, что напрямую следует из «третьих», – не столько эскапада, сколько гордое и даже высокомерное позиционирование широты и свободы своего таланта, одной из черт которого является умение всерьёз (вполне в модернистском духе) свободно «играть» «познавательными способностями» (как все поняли, здесь я привлёк себе в «помощники» великого кёнигсбергского философа).

Представив наиболее существенные ориентиры, без учёта которых разговор об отношениях Бродского с античностью будет (как бы сказать помягче) поверхностным, мы теперь несколько сузим нашу тему, пристально взглянув на одно из ранних стихотворений поэта. И это не случайный, капризный выбор: в нём сконцентрированы очень многие кардинальные особенности как поэтики Бродского в целом, так и эксплуатация им культурной традиции. Речь идёт о стихотворении «Отрывок», написанном в 1964 г., когда поэт, как известно, находился в ссылке. Исследователи, в частности, К. Ичин и С. Паван (обе, кстати, из Сербии) рассматривали это стихотворение. Я, поверьте, с уважением учитывая их опыт, не поплечусь за ними в хвосте, в чем вы вскорости убедитесь.

Я, естественно, не стану залезать сейчас в грандиозную тему русской овидианы, однако напомним, что в ней доминирует «тристианский» мотив, связанный со скорбью изгнанничества – индивидуального изгнанничества или, что сложнее, изгнанничества одной эпохи из другой (как снова не вспомнить Мандельштама). Биографические послы стихотворения Бродского лежат на поверхности и всем известны в подробностях, посему я их оставляю в стороне. А вот что касается онтологического, телеологического и культурного космоса, моделируемого автором, – об этом мы и поговорим.

Я должен предупредить читателя, что в ряде аспектов анализа данного текста нам придётся делать условные допущения, которые не следует путать с подтасовкой фактов. Первым же таким допущением будет то, что двадцатичетырёхлетний Бродский, обладая определённой, но мало систематизированной эрудицией вряд ли знал напрямую творчество Овидия. Латинским языком поэт не владел. Русские переводы А. Клеванова (М., 1874) и А. А. Фета (М., 1893) вряд ли были ему доступны, а первое советское издание «Скорбных элегий» вышло в свет лишь в 1973 г. Итак, есть основания полагать, что римский поэт для Бродского важен как эмблема тоски и несбыточной надежды.

Для дальнейшего анализа целесообразно привести текст стихотворения полностью:

Назо к смерти не готов.
Оттого угрюм.
От сарматских холодов
в беспорядке ум.
Ближе Рима ты, звезда.
Ближе Рима смерть.
Преимущество: туда
можно посмотреть.

Назо к смерти не готов.
Ближе (через Понт,
опустевший от судов)
Рима – горизонт.
Ближе Рима Орион
между туч сквозит.
Римом звать его. А он?
Он ли возразит.

Точно так свеча во тьму
далеко видна.
Не готов? А кто к нему
ближе, чем она?
Римом звать её? Любить?
Изредка взывать.
Потому что в смерти быть,
в Риме не бывать.

Назо, Рима не тревожь.
Уж не помнишь сам
тех, кому ты письма шлѐшь.
Может, мертвецам.
По привычке. Уточни
(здесь не до обид)
адрес. Рим ты зачеркни
и поставь: АИД.

Сразу следует отметить непривычные для Бродского регулярный 4/3-стопный хорей, буквально тезисная лаконичность дискурса практическое отсутствие столь любимых поэтом метафор и enjambement'ов (лишь в третьей строфе 1-2 и 3-4 стихи и в четвертой – 2-3 и 5-7 стихи). Такой ход позволяет блестяще выявить, «оголить» самые предельные точки бытия и человеческого существования.

Несколько важных слов о заглавии. Отрывком мы преимущественно называем такие произведения, где наличествуют очевидные сюжетно- композиционные лакуны. Они могут быть естественными (ну, допустим, автор по той или иной причине недописал или забросил произведение), но могут быть и искусственными, то есть сознательно смоделированными и входящими в художественный замысел автора. К слову скажу, что таким приемом весьма продуктивно начали пользоваться романтики, ну и те, кто пошёл за ними. Примеров приводить не буду – их уйма. Что же мы наблюдаем здесь? Композиционная стройность и логичность не вызывает сомнений – достаточно (пока) указать хотя бы на «кольцо»: «неготовность» к смерти в первом стихе и «вектор», направляемый в царство смерти – в последнем. В тексте полностью отсутствует такой традиционный формально- пунктуационный маркер «отрывка» как многоточная фигура умолчания.

Итак, о каком же отрывке ведет речь поэт? Во-первых, это почти (!) последний отрывок жизни Овидия. Почему «почти»? Потому что человеческое существование еще цепляется за иллюзию жизни, которая формально завершена, но еще не закончена... Во-вторых, слова «отрывок» и «отрыв», естественно, однокоренные, а поэт дает нам картину полной оторванности героя от всех сфер и уровней бытия, и тогда вполне логично толковать слово «отрывок» как одушевленный неологизм: «отрывок» – это тот, кто от чего-то оторван. В таком случае именно сам Назо и является этим «отрывком».

Теперь об имени. Не вдаваясь в подробности, напомним, что римские имена, в устойчивой схеме, имели три составляющие (речь идет, естественно, о патрицианских именах): *prænomen*, то есть личное имя человека, *nomen gentile*, то есть имя родовое, и *cognomen*, то есть нечто вроде прозвища, которые затем могли переходить к другим поколениям. В именительном падеже ряд латинских когноменов звучит не совсем привычно для русского уха: *Cicero*, *Cato*, *Nero*, *Naso*, *Maro* и т.д. Откуда взялось конечная «н»? Во-первых, она появляется в родительном падеже латыни (*Nasonis*), во-вторых, не знающий склонений французский язык, к тому же, как известно, характеризующийся фиксированным ударением на последний слог, на свой лад адаптировал произношение римских когноменов и стал посредником в передаче русскому языку способа написания и произношения подобных имён. Это утвердилось в русской традиции, начиная со второй половины семнадцатого века и благополучно существует доселе. В редчайших случаях русская поэзия калькирует изначальное латинское произношение («Покинь, Купидо, стрелы / Уже мы все не целы». (В. К. Тредиаковский, «Прощение любви»). Но вот что здесь стоит отметить: у старого русского поэта имя римского божества имеет форму не именительного, а звательного (!) падежа, что в данном случае не нарушает законов русской грамматики 18 века.

Теперь снова к Бродскому. Назо с латыни переводится просто как «носатый» – ничего в этом слове «высокопоэтического» нет, скорее, тут присутствует некая уничижительная насмешка. Образ оказывается снижен и – безымянен (!). Похожий прием встречается у Бродского нередко: стоит вспомнить одиссеево «Никто» или «имяреку, тебе...» и т. д. Снова вернёмся к разговору об «отрывке»: от героя оторваны не только два первых, коренных имени, но и прозвище усечено. Имя употребляется в стихотворении трижды, причём начальные стихи первой и второй строф дублируют друг друга. В этих строфах повествование ведётся от третьего лица. Однако в первой неготовность к смерти несет за собой определённые интеллектуально-психологические последствия, во второй – попытка объяснить смысл этой неготовности и варианты (обреченные на полный провал) вырваться из кольца обреченности. В третьей строфе всё та же неготовность выступает не

столько как призыв к смирению, сколько как обращение к герою с просьбой понять безвыходную абсурдность ситуации. И здесь повествование от третьего лица плавно переходит в дидактические, а ниже и императивные формы дискурса. Авторское «я» Бродским непосредственно не отмечено, что, опять же характерно для поэта, «беседующего» со своими персонажами по ту сторону времени и пространства. И вот в четвертой-то строфе имя Назо стоит именно в звательном падеже, и этот термин можно воспринимать одновременно историко-грамматически и прямолинейно в значении «зов», «призыв». Как видим, семантика используемого Бродским имени весьма многомерна.

Далее. Этот «почти никто» (концепт, весьма продуктивный у нашего поэта: достаточно вспомнить, хотя бы, знаменитый «сгусток пустоты» и массу других примеров) оказывается центром изображаемого Бродским космоса, в котором весьма драматично складываются отношения между «нечто» и «ничто».

Метафизические отношения между центром и периферией в поэзии Бродского занимают существенное место («От окраины к центру», «Колыбельная Трескового Мыса» и мн. др.) и исследованы в целом ряде работ. Бродский во время написания стихотворения, я убеждён, не знал Х. Л. Борхеса и очень сомневаюсь, что знал Б. Паскаля, но переданные аргентинцем слова француза о том, что Вселенная – это «устрашающая бездна, центр которой везде, а окружность нигде» [Борхес 1994: т. 2, с.15] вполне конгениальны поэтической метафизике Бродского. Назо, воистину, присутствует везде, но это не непосредственный наивно понимаемый эпистолярный контакт. «Письма с Понта» у нашего поэта не имеют ничего общего с известным горьким циклом Овидия. Это «радиусы», которых может быть бесконечное количество, направляемые с безумной надеждой на то, чтобы наткнуться хоть на одну точку в паскалевой окружности. (Необходимая оговорка: я ничего не додумываю, я только анализирую текст, в который сам по себе органично входит широчайший интеллектуальный контекст мировой культуры не на уровне начётничества, а как, если угодно, интуитивное присутствие в оном контексте. Может быть, в этом одна из загадок гения...)

В стихотворении поэт игнорирует «школьную» схему, в которой бытие «делится» на «пространство» и «время» (конечно, мы не станем входить в «бессмысленную и беспощадную» (простите, Александр Сергеевич!) аналитику этих категорий).

Время. В стихотворении через глагольный ряд ни прошедшего, ни будущего нет. Настоящее в большой степени номинативно, то есть дано – по ту сторону текучести времени. Теперь о временных пределах. Смерть, как предел, абстрактна, поэтому «Назо к смерти не готов». Смерть, как «АИД», есть не менее абстрактная перспектива, причём перспектива не личной судьбы, а крайности адресата. Слова «в смерти быть» означают не

аннигиляцию жизни, а продолжение существования, впрочем, – того же, что и в собственно сюжете стихотворения. АИД – это только адрес, заменяющий предыдущий адрес «Рим». Там, в АИДе есть «мертвецы», остающиеся пусть иллюзорными, но – корреспондентами.

Пойдём ещё на шаг дальше. Мы, надеюсь, поняли, что время как характеристика бытия попросту отсутствует. Теперь о пространстве. Поскольку «сарматские холода» не имеют никакой «тёплой» альтернативы, то мы имеем все основания считать, что «реальная» «география» (это насчёт сарматов – в детали биографии Овидия не стану вдаваться – все и так знают) – знак конкретного присутствия Назо в разрушающем человека мире («в беспорядке ум»).

Далее. Рим является для героя стихотворения той самой крайней и вожаделенной точкой отсчёта. Далее Бродский начинает разлагать пространство. Присутствие Рима в бытии мерится его близостью-отдалённостью от прочих объектов. И здесь поэт идёт ещё дальше: он снимает пространственные координаты вертикаль – горизонталь. Удалённость вожаделенного, но недоступного Рима сужает ошутимое пространство, которое само по себе – бесконечно. «Ближе Рима ты, звезда. / Ближе Рима смерть. / Преимущество: туда / можно посмотреть», – двусмысленные строки: куда можно посмотреть? Скорее всего, в сторону Рима, но ведь «звезда» и «смерть» – ближе... Но мы же отчётливо осознаём, что Бродский не использует глаголы «видеть», «увидеть»...

Абстрактная «звезда» и столь же абстрактная «смерть» во второй строфе как бы (!) пытаются обрести некие более конкретные если не очертания, то ориентиры. И мы опять сталкиваемся с драматической динамикой поиска надежды, хоть и неосуществимой. «Ближе <...> Рима – горизонт. / Ближе Рима Орион / между туч сквозит». Итак: горизонт, как бы, виден. Доступен ли? Вопрос нелепый. С Орионом чуть интереснее. Еще раз сделаю акцент на том, что горизонталь («горизонт») и вертикаль («Орион») утрачивают свои пространственные характеристики, будучи сведены к некому абсолютному недосигаемому пределу. О квази-реальности горизонта мы немного сказали. Что же Орион? Не буду долго говорить о мифологическом пра-образе этого созвездия (именно не звезды, как в первой строфе, а созвездия!). Дитя хтонических божеств, небесный охотник, ослеплённый и прозревший, ходивший по земле, по водам и по воздуху, вознесённый на небеса... Орион – самое яркое и самое красивое экваториальное созвездие, отчетливо видимое в северном полушарии на закате каждого года. Из орионова семизвездия три звезды – Бетельгейзе, Ригель и Белатрикс – самые красивые и большие (несоизмеримо больше Солнца) в нашей Галактике. Не уверен, что Бродский (как и автор данной статьи) был знатоком астрономии (хотя уж про Бетельгейзе должен бы знать каждый), но вот что следует отметить (это касается той самой интуитивной конгениальности Бродского): астрология устойчиво

считает созвездие Ориона прообразом и хранителем Санкт-Петербурга, а эзотерика приписывает этому созвездию качество Любви – Мудрости, являющимися атрибутами Бога-Сына. Еще раз повторю: я избегаю всяческих «натяжек», но совпадения, согласитесь, удивительны.

Дальше – снова непросто толкуемые строки: «Римом звать его. А он / Он ли возразит», – кто возразит? Рим? Орион? Безразлично. Называть можно кого хочешь и как хочешь: равнодушные видимого или мыслимого бытия к человеческим стремлениям и исканиям с горечью утверждается в этих стихах.

«Световой» образный ряд как бы «меркнет». «Звезда», «Орион», «свеча», которая «во тьму далеко видна» знаменует собою угасание надежды на спасение. Теперь, в третьей строфе, формула «Римом звать её?» имеет вопросительную форму и смысл безнадежного скепсиса. «Любовь», «взывание» обречены на безответность.

Поэтому вполне логично следующее обращение в завершающей строфе: «Назо, Рима не тревожь...» Близость – отдалённость, иллюзорность света и реальность тьмы, бесконтактность с живым и «реальным» миром («уж не помнишь сам...» и далее) – всё это, вроде бы подводит окончательную черту в отношениях между «кафкианским» (голым на голой земле) человеком и трансцендентальным бытием, даже образы которого, создаваемые человеческим сознанием, растворяются, как мороки.

Однако финал стихотворения ставит неожиданный акцент: даже при «смене адреса» писать письма надо, даже если их никто не прочтёт, даже если они направлены в абсолютную пустоту и бездну. Зачем? – ведь бессмысленно... Нет, не бессмысленно, потому что «Назо к смерти не готов». И смерть его не победит, пока он пишет.

Вот такой мощный смысловой «выверт» даёт нам, будучи ещё весьма юным, один из лучших поэтов XX века...

Литература:

Борхес Х. Л. Соч.: В 3 т. Т. 2. Рига, 1994.