

Степанов Александр Геннадиевич (Тверской государственный университет, Институт иностранных языков Ланьчжоуского университета, Китай, кандидат филологических наук, доцент: poetics@vandex.ru) О переключках ленинградских поэтов 1970-х: Г. Григорьев и И. Бродский. «Поэма Осени» Рубена Дарио в переводе Геннадия Шмакова и «Пьяцца Маттеи» Иосифа Бродского

**«ПОЭМА ОСЕНИ» РУБЕНА ДАРИО
В ПЕРЕВОДЕ ГЕННАДИЯ ШМАКОВА И «ПЬЯЦЦА МАТТЭИ» ИОСИФА
БРОДСКОГО: ПРОБЛЕМА ВЛИЯНИЯ**

В 1967 г. к столетию со дня рождения никарагуанского поэта, лидера испаноязычного модернизма, Рубена Дарио (Rubén Darío, 1867–1916) в СССР вышла книга его стихов (Дарио 1967)¹. Ее составителем и одним из переводчиков был Геннадий Шмаков. В число трех его переводов вошла «Поэма осени» (Poema del otoño, 1908)¹. Объем текста (176 строк), ритмическое своеобразие (чередование длинных и коротких стихов), пантеистическое восприятие мира в сочетании с этикой эпикуреизма, наличие идиллической топики, обилие мифологических персонажей, тема любви и смерти, включение заглавия поэмы в название сборника «Поэма осени и другие стихи» (Poema del otoño y otros poemas, 1910) – всё говорит о программности произведения. Его перевод Шмаковым на русский язык – образец ритмической гибкости, интонационного богатства, звуковой выразительности:

Ты треплешь бороду рукой,
седой философ,
с земной прощаешься красой,
стучит твой посох,

ты сетуешь, что жизнь прошла,
но слушай: мудро
она пророчит – сгинет мгла,
проснется утро,

и станет сад росой блистать
в цветенье новом,
и ты украсишься опять

венком лавровым.

(Дарио 1967: 154)

Перевод выполнен 4–2 ст. ямбом с чередованием мужских и женских клаузул, что отличается от оригинала (в испанской силлабике большинство окончаний – женские, потому что их больше всего в языке):

Tú que estás la barba en la mano
meditabundo,
¿has dejado pasar, hermano,
la flor del mundo?

Te lamentas de los ayeres
con quejas vanas:
¡aún hay promesas de placeres
en los mañanas!

Aún puedes casar la olorosa
rosa y el lis,
y hay mirtos para tu orgullosa
cabeza gris.

(Dario 1967: 771)

Помимо разницы в окончаниях, нетрудно заметить ритмико-синтаксическое расхождение перевода с оригиналом. Если текст Дарио членится на четверостишия, каждое из которых (за исключением 27-го) – законченное предложение, то Шмаков нарушает строфические границы, подчиняя стих интонации, не всегда связанной с катренной схемой. Достаточно сравнить перевод Геннадия Шмакова с переводом Бориса Дубина, чтобы увидеть, насколько второй текст в формальном плане ближе к оригиналу. В нем сохранены женские рифмы, а подавляющее число четверостиший синтаксически замкнуты:

Поникнув безутешней старца
в раздумье сиром,
замыслил ты, мой друг, расстаться
с цветущим миром?

Но что над прожитым казнить
пустым укором –
не возвещает ли денница
о счастье скором?

Не вьет ли розы и лилеи
весна, чтоб снова
украсить свежестью свою
тебя, седого?

(Дарио 1981: 117)

В отличие от Дубина, Шмаков при переводе отталкивается, по-видимому, не столько от структуры оригинального текста, сколько от русских стихов, написанных Я4242аБаБ. Эта строфическая модель могла быть подсказана стихами Бориса Пастернака «Зимняя ночь» («Мело, мело по всей земле...», 1946) и «Во всем мне хочется дойти...» (1956), которые с середины 1960-х гг. были у всех на слуху¹. Не случайно, например, стихотворения Бориса Чичибабина, написанные этой строфой («Как стали дни мои тихи...», «Живу на даче. Жизнь скучна...»), датированы 1965 и 1966 гг. А в стихотворении «Свежеет к вечеру Нева...» (1969) Александр Кушнер признается:

И этот прыгающий шаг
Стиха живого
Тебя смущает, как пиджак
С плеча чужого.

Известный, в сущности, наряд,
Чужая мета:
У Пастернака вроде взят.
А им – у Фета.

(Кушнер 2016: 37)

Стихотворение Пастернака «Во всем мне хочется дойти...» о стремлении человека постичь смысл бытия типологически сходно с поэмой Дарио, а некоторые строки в них очень близки:

Я б разбивал стихи, как сад.
Всей дрожью жилок
Цвели бы липы в них подряд,
Гуськом, в затылок.

(Пастернак 2003: 404)

Люби стихи, в лесу гуляй
и птишек слушай,
напевам милых Муз внимай,
пока есть уши.

(Дарио 1967: 159)

Цель исследования – обосновать возможность влияния поэмы Дарио в переводе Шмакова на ритмическую организацию, тональность, некоторые мотивы и топику стихотворения Бродского «Пьяцца Маттёи» (1981)¹.

Оно написано тем же 4–2-ст. ямбом, но с женскими окончаниями. 144 строки разбиты на 18 восьмистиший с римской нумерацией. Это придает строфам большую самостоятельность, создавая условия для введения и развития новых тем (измена подруги ради соперника-графа, вызванные этим недовольство и грусть, примирение с любовной неудачей, зима в Риме, восхищение римской культурой, благодарность судьбе за возможность наслаждаться ее красотами, гимн свободе и творчеству). В интервью Петру Вайлю Иосиф Бродский отмечает центробежную силу этих стихов, которые, «разгоняя» его [поэта], позволяют добиться к концу освобождения (Бродский 1995: 176). «Освобождение» приходит и к субъекту Дарио (из эксплицированного адресата «ты» он превращается в лирическое «мы»), но не за счет подключения новых тем, а благодаря варьированию исходной – пока мы живы, жива и любовь к жизни, в которой удовольствие есть высшее благо:

Но жизнь прекрасна все равно,
прозрачен воздух,
люби красавиц, и вино,
и небо в звездах.

(Дарио 1967: 155)

Большинство образов из этого четверостишия встречаются в «Пьяцца Маттёи»: прозрачный воздух – примета зимнего Рима («В морозном воздухе, на редкость / прозрачном...»; 3, 209), звёзды («...сорвись все звезды с небосвода...»; 3, 212), вместо вина «чокколата кон панна» (cioccolato con panna) – [горячий] шоколад со сливками. Что касается красавиц, они также предмет внимания. Правда, в отличие от любовного языка Дарио, тяготеющего к утонченности:

Кто страсть на склоне лет узнал,
тот сир и жалок!
Несчастен тот, кто не срывал
любви фиалок,

кто не видал, подобно мне,
девичье тело,
как кровь в нем, словно на огне,
бурля, кипела,

(Дарио 1967: 158)

эротизм Бродского выражен прямолинейно и грубо:

VI

Как возвышает это дело!
Как в миг печали
все забываешь: юбку, тело,
где, как кончали.

(3, 208)

«Пьяцца Маттеи» начинается с мотива питья:

I

Я пил из этого фонтана
в ущелье Рима.
Теперь, не замочив кафтана,
канаю мимо,

который тут же сменяется темой женской неверности:

Моя подружка Микелина,
в порядке штрафа
мне предпочла кормить павлина

в именье графа.

(3, 207)

Образ Микелины снижен, попадая в разряд легкодоступных женщин. При этом бранное слово («...есть место крикнуть “Бляди”!»; 3, 207) семантически перекликается с поверхностно-обыденным представлением о древнегреческих гетерах. Имя одной из них – афинской натурщицы для статуи Афродиты – упоминается в «Поэме осени»:

Пока на свете есть Эрот,
плоды и вина, –
в паросском мраморе цветет
нагая Фрина.

(Дарио 1967: 159)

Мотив питья присутствует и в переводе Шмакова, но метафорически и стилистически переосмыслен:

Когда приходит к нам весна
прелестной гостьей,
мы чашу жизни пьем до дна,
забыв о злости,

о ненависти, о хуле,
чужих обидах,
о змеях в черной адской мгле,
об эвменидах.

(Дарио 1967: 156)

Герой «Пьяцца Маттэи» поступает в соответствии с приведенными выше строками:

VII

<...>

Забудем о дешевом графе!

Заломим брови!

Поддать мы в миг печали вправе

хоть с принцем крови!

(3, 209)

С любовной неудачей его примиряет средиземноморский пейзаж («Подсчитывает трамонтана / иголки пиний»; 3, 209) и *genius loci* (гений места), осенявший римских поэтов и, возможно, благосклонный к «пасынку державы дикой / с разбитой мордой» (3, 209):

X

<...>

я счастлив в этой колыбели

Муз, Права, Граций,

где Назо и Вергилий пели,

вещал Гораций.

XI

Попробуем же отстраниться,

взять век в кавычки.

Быть может, и в мои страницы,

как в их таблички,

кириллицею не побрезгав

и без ущерба

для зренья, главная из Резвых

взглянет – Эвтерпа.

(3, 210)

В «Поэме осени» также встречаются имена античных поэтов (Овидий, Анакреон). Причем Овидий (он есть и у Бродского – Назо) внесен в перевод Шмаковым (в тексте Дарио – Омар Хаям). Но особенно интересны сценки, разыгрывающие сюжеты из греческой мифологии:

Приап резвится меж кустов,

где спит Киприда,

рычит Гекаты стая псов,

но Артемида,

свежа, таинственно-легка,
она влюбленно
целует в роще пастушка
Эндимиона.

(Дарио 1967: 157)

Хочется думать, что не только легкомыслие Шмакова в повседневной жизни (Волков 2000: 297 – 298), но и его переводы, сочетающие высокое мастерство с великолепным знанием античной культуры, подсказали характеристику, данную ему Бродским в стихах «Памяти Геннадия Шмакова»: «в дебрях северных мерзнувший эллин» (4, 59). В этой метафоре угадываются первые две строки из четверостишия поэмы:

В любом из нас живет Адам,
жива Эллада,
и сладко подносить к губам
гроздь винограда!

(Дарио 1967: 159)

Впрочем, для героя «Пьяцца Маттёи», как и для лирического «я» Пушкина из стихотворения «Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит...», существует понятие, чей вкус «усталый раб» ощутил здесь, в Риме, испив из фонтана черепах:

XVI

усталый раб – из той породы,
что зрим все чаще, –
под занавес глотнул свободы.
Она послаще
любви, привязанности, веры
(креста, овала),
поскольку и до нашей эры
существовала.

(3, 211)

По сути, Бродский реализовал призыв, прозвучавший в «Поэме осени»:

Как гулко небо бьет в набат!
Ты все изведай
и с поля жизненных утрат
вернись с победой.

(Дарио 1967: 160)

Этой победы его лирический alter ego не скрывает, когда говорит о пребывании в вечном городе, символизирующем торжество римской культуры над «варварской» Европой, где правят финансовые интересы:

IX

В морозном воздухе, на редкость
прозрачном, око,
невольно наводясь на резкость,
глядит далёко –
на Север, где в чаду и в дыме
кует червонцы
Европа мрачная. Я – в Риме,
где светит солнце!

(3, 209)

Солнце как главный источник и символ жизни определяет образный и эмоциональный строй финальных строк поэмы. Лирическое «мы» здесь получает признаки мифических существ:

От солнца головы поют
у нас с тобою,
в них, точно в раковинах, гуд
и гул прибоя.

Гуляет соль морской волны
по нашим венам,
мы, как тритоны, рождены
под стать сиренам.

У нас могучие тела
седых кентавров,
нас всех природа привела
под кроны лавров,

и нашу плоть сжигает кровь
земли и тверди,
вожатым изберем Любовь
в долину смерти.

(Дарио 1967: 160)

Вместе с тем без утоляющей силы воды невозможны не только наше существование, исполненное духовной жажды и страстей, но и творчество («...пока есть в горле влага...»; 3, 212) как наиболее продуктивная форма свободы. Вот почему для Бродского так важен фонтан на маленькой римской площади, носящей имя Святого апостола и автора первого канонического Евангелия – от Матфея¹, а для Дарио в переводе Шмакова – «сок» жизни, струящийся по нашим венам:

Пока сияет этот мир
звездой горящей,
нам в жилы силы льет эфир
животворящий.
<...>
Хотя судьба несет подчас
одни страданья,
как сусло, буйно бродит в нас
сок мирозданья.

(Дарио 1967: 159 – 160)

В диалогах с Соломоном Волковым Иосиф Бродский так отзывался о Геннадии Шмакове:

...Это человек, который действительно был – ну, не хочу сказать, что альтер эго, но в некотором роде у меня было оснований доверять ему больше чем кому бы то ни было. Не только потому, что он был одним из самых образованных людей

своего времени. Что само по себе создавало колоссальный – если не пietet, то, по крайней мере, колоссальные основания для доверия. То есть это происходило не только потому, что он читал все, знал все. Но именно потому, что мы с ним действительно были, как говорится, одного поля ягоды.

<...>

Кроме того, мы более или менее одновременно... начали заниматься переводами. И очень часто мы участвовали в переводах тех же самых авторов или оказывались в тех же самых переводческих конкурсах. С той лишь разницей, что Шмаков действительно знал языки, с которых он переводил, а я – нет.

<...>

...Мы постоянно обсуждали степень эффективности нашей работы: что получилось, что не получилось и почему (Волков 2000: 284).

Можно предположить, что предметом подобных обсуждений был и перевод Шмаковым «Поэмы осени»¹. Его ритм, тональность, топка, атмосфера жизнелюбия с элементами гедонизма, мифологическая семантика образов могли сохраниться в памяти Бродского и прорасти в стихах. Но даже если поэт не знал этого перевода, типологическая близость двух текстов любопытна, как любопытно, например, ритмическое и коммуникативное сходство с ними стихотворения Ивана Жданова «По поводу Дон-Кихота»:

Прощай, идадьго Ламаханский –
отбой победе!

На голове твоей лоханка
из Божьей меди.

Одной из ног левее правой
неравным шагом
ты по щекам отхлестан славой,
как ветер флагом.

<...>

Но не сыграть твоей личиной
чужих комедий.

Одеты демоны овчиной:

Аз, Буки, Веди,
пока с тобой играет в кости

пехотной миной
или заманивает в гости
бог из машины.

(Жданов 2006: 165 – 166)

Ритмико-строфическое тождество с «Пьяцца Маттёи», наличие эксплицитного лирического адресата, национальный генезис образа, ставшего достоянием мировой культуры, наводят на мысль, что мы имеем дело с бессознательным проявлением литературной памяти. Впрочем, не исключено и случайное совпадение, подобное тому, которое связывает «По поводу Дон-Кихота» Ивана Жданова со стихами Бориса Чичибабина из цикла «Генриху Алтуняну»¹ (1980):

II

<...>

Придется ль мне о днях ненастных
твой лоб взъерошить?
Где меч твой, рыцарь курам на смех,
где твоя лошадь?

Уж ты-то, гордый, не проямлишь,
что ты немолод.
А праведниками тремя лишь
спасется город!

III

<...>

Ах, Дон Кихоту много ль счастья
сидеть на месте
и не смешно ли огорчаться,
что он в отъезде?

<...>

Пока живем, как при Батые,
при свежей крови,

как есть пророки и святые,
так есть герои.

(Чичибабин 2015: 212 – 213)

Объяснить подобное сходство, не впадая в рискованные допущения, невозможно. Но и огорчаться по этому поводу не стоит. Науке, в отличие от искусства, доступно далеко не всё. Надо лишь помнить о границе достоверности, за которой начинается полоса догадок. Происходит это уже не в тексте, а в читательском сознании, за которое филология ответственности не несет.

Литература:

Бродский 1995: Бродский, И. Комментарии. // И. Бродский. *Пересеченная местность. Путешествия с комментариями: стихи*. Москва: Независимая газета, 1995, 147 – 183.

Бродский 2000–2001: Бродский, И. *Сочинения Иосифа Бродского: в 7 т.*; общ. ред. Я. А. Гордина. Санкт-Петербург: Пушкинский фонд, 2000–2001. Т. 1–7.

Волков 2000: Волков, С. *Диалоги с Иосифом Бродским: литературные биографии*. Москва: Независимая газета, 2000.

Дарио 1958: Дарио, Р. *Стихи: пер. с исп.*; сост. Р. Похлебкина; предисл. Ф. Кельина; ред. пер. М. Шехтера. Москва: Гослитиздат, 1958.

Дарио 1967: Дарио, Р. *Лирика: пер. с исп.*; предисл. В. Столбова; сост. Г. Шмакова. Москва: Художественная литература, 1967.

Дарио 1981: Дарио, Р. *Избранное*; сост., предисл. и примеч. В. Столбова. Москва: Художественная литература, 1981.

Жданов 2006: Жданов, И. Ф. *Воздух и ветер: сочинения и фотографии*. Москва: Наука, 2006.

Кушнер 2016: Кушнер, А. С. *Избранные стихи*. Санкт-Петербург: Журнал «Звезда», 2016.

Пастернак 1965: Пастернак, Б. Л. *Стихотворения и поэмы*; вступ. ст. А. Синавского; сост., подгот. текста и примеч. Л. Озерова. 2-е изд. Москва; Ленинград: Советский писатель. Ленинградское отделение, 1965.

Пастернак 1966: Пастернак, Б. Л. *Стихи*; сост. и подгот. текстов З. Пастернак и Е. Б. Пастернака; вступ. ст. К. Чуковского; послесл. Н. Банникова. Москва: Художественная литература, 1966.

Пастернак 2003: Пастернак, Б. Л. *Полное собрание стихотворений и поэм*; вступ. ст. В. Н. Альфонсова; сост., подгот. текста и примеч. В. С. Баевского и Е. В. Пастернак. Санкт-Петербург: Академический проект, 2003.

Чичибабин 2015: Чичибабин, Б. А. *Сияние снегов*. Москва: Время, 2015.

Шмаков 1991: Шмаков, Г. Г. *Страница-любовь: избранные переводы*; сост. М. Д. Яснов; вступ. ст. Э. Л. Линецкой. Ленинград: Петрополь, 1991.

Dario 1967: Dario, R. *Poesias completas*; ed., introd. y notas de Alfonso Méndez Plancarte. Madrid: Aguilar, 1967. Vol. 2: Cantos de vida y esperanza. Los cisnes y otros poemas. El canto errante. Poema del otoño y otros poemas. Canto a la Argentina y otros poemas. «Del chorro de la fuerre». Apéndice poético, 626 – 1309.

О ПЕРЕКЛИЧКАХ У ЛЕНИНГРАДСКИХ ПОЭТОВ 1970-х:

Г. Григорьев и И. Бродский

В ленинградской поэзии 1960-х, по воспоминаниям ее представителей, самой влиятельной фигурой был И. Бродский, хотя на роль «первого поэта» выдвигались Л. Аронзон, Г. Горбовский, В. Соснора, С. Красовицкий, А. Волохонский¹. Сильное воздействие Бродский оказывал на молодых авторов, а после известных событий, спровоцировавших его отъезд из СССР в 1972 г., это влияние только усилилось. Ниже речь пойдет о трех стихотворениях Г. Григорьева (1950–2007), которые метрически (5-ст. ямб с мужскими и женскими окончаниями) и семантически связаны с тремя поэтическими текстами Бродского 1960-х гг.¹

Судя по мемуарным источникам, симпатии к Нобелевскому лауреату Григорьев не испытывал и его репутации не признавал. Он считал, что Бродский получил премию незаслуженно и учиться надо не у него, а у других питерских авторов, к сожалению, забытых: И. Михайлова, Н. Брауна, А. Гитовича¹. Став известным в петербургских литературных кругах, Григорьев сохранил эстетическую независимость от своего знаменитого земляка. Тем интересней стихотворения, в которых ощущается влияние Бродского.

Одно из них датировано 1974 г.:

Осенней ночью, бледен и небрит,
как после всенародного гулянья,
я возвращаюсь к женщине. Стоит

глухая ночь. Стоят глухие зданья.
Стоит фонарь на мокрой мостовой.
Стоит луна, роняя свет свой тусклый.
Стоит троллейбус. Урна. Постовой.
Стоят часы на старой башне думской.
Стоят часы... Ну это ли не ересь?
Когда бы я на Невском ни бывал,
они всегда названивали через
пятнадцатиминутный интервал.
Теперь стоят. Гул времени затих.
Все замерло вокруг. И поневоле
стоят Кутузов и Барклай де Толли
на постаментах каменных своих.
Стоит в Неве чугунная вода.
Стоит речной трамвайчик у причала.
Стоят семидесятые года. И только я,
беспечный и усталый,
неудержимо прохожу сквозь ночь,
движением своим не обольщаясь,
поскольку тоже постоять не прочь,
но к женщине,
к любимой,
возвращаюсь¹.

Стихотворение написано графически не прерывающимися катренами смежной рифмовки (в одном из четверостиший рифмовка кольцевая) и напоминает «Большую элегию Джону Донну» (1963):

Джон Донн уснул, уснуло все вокруг.
Уснули стены, пол, постель, картины,
уснули стол, ковры, засовы, крюк,
весь гардероб, буфет, свеча, гардины.
Уснуло все. Бутыл, стакан, тазы,
хлеб, хлебный нож, фарфор, хрусталь, посуда,
ночник, белье, шкафы, стекло, часы,

ступеньки лестниц, двери. Ночь повсюду.

<...>

Уснули тюрьмы, замки. Спят весы

среди рыбной лавки. Спят свиные туши.

Дома, задворки. Спят цепные псы.

В подвалах кошки спят, торчат их уши¹.

<...>

Подобно Бродскому, Григорьев использует полноударные формы 5-ст. ямба, хотя и значительно реже – только в трех стихах (4-й, 6 и 8-й). По контрасту с ними выделяется экзотическая для данного размера двухударная строка («пятнадцатиминутный интервал»), которой нет в «Большой элегии...» Вместе с тем в «Осенней ночью...» встречаются случаи стихотворного переноса: «Стоит / глухая ночь», «они всегда названивали через / пятнадцатиминутный интервал», «И поневоле / стоят Кутузов и Барклай де Толли / на постаментах каменных своих». Два из них – *contre-rejet* и *double-rejet*, созвучны *enjambements* Бродского в «Большой элегии...»: «К лесам / он лошадь повернет движеньем резким», «И так он одиноко / плывет в снегу. Повсюду холод, мгла...»

Помимо описания городской ночи, стихотворения объединяет одна композиционно-речевая особенность – многократный повтор ключевой глагольной лексемы. У Бродского таких лексем две («уснуть» и «спать»¹), у Григорьева – видовая глагольная пара «стоять» / «постоять». При этом семантика слова «стоять» вполне соответствует значениям «замереть», «застыть», «уснуть».

Стихотворения сближают образы, которые маркируют пространство крупного (столичного) европейского города на воде. Причем, пространство здесь не столько географическое, сколько культурное:

Бродский

Григорьев

Ночь повсюду.

Стоит

<...>

глухая ночь. Стоят глухие зданья.

Уснули арки, стены, окна, всё.

Булыжники, торцы, решетки, клумбы.

Стоит фонарь на мокрой мостовой.

<...>

<...>

Ограды, украшенья, цепи, тумбы.

Все замерло вокруг. И поневоле
стоят Кутузов и Барклай де Толли

на постаментах каменных своих.

Уснули тюрьмы, замки.

Стоят часы на старой башне думской.

Спит парусник в порту. Вода со снегом
под кузовом его во сне сипит...

Стоит в Неве чугунная вода.
Стоит речной трамвайчик у причала.

Различия произведений проявляются в замысле, тематике, проблематике. Если в «Большой элегии...» Бродский, открыв для себя английского проповедника и поэта Джона Донна (John Donne, 1572–1631), решает, прежде всего, вопросы композиции, положения «тела в пространстве»¹, обращаясь попутно к вечным проблемам человеческого бытия, то Григорьев в «Осенней ночью...» создает образ уснувшей северной столицы. Ее ночному созерцанию лирический субъект предпочитает нечто более целенаправленное и конкретное – возвращение к любимой женщине. При этом развертывание двух текстов строится на основе «каталога образов» – индивидуального, как принято считать, приема Бродского. Наиболее последовательно он реализовался в «Большой элегии Джону Донну», мир которой включает 157 предметов¹.

В отличие от Бродского, расширяющего пространственные круги, Григорьев завершает стихотворение мотивом, которым текст открывается: возвращение мужчины к женщине. Повторное обращение к этому мотиву в финале предваряется самоиронией: «И только я, / беспечный и усталый, / неудержимо прохожу сквозь ночь, / движением своим не обольщаясь, / поскольку тоже постоять не прочь...» Отчетливые композиционные различия, смена модальности могут указывать на генетический характер взаимодействия двух текстов.

Второе стихотворение, вызывающее ассоциации с произведением Бродского, – «Елагин мост» (1975):

Поскрипывая,
спит Елагин мост.
Осенний мрак заляпан фонарями.
Вселенная,
зеленая от звезд,
спокойно отражается над нами.
И, берегами черными зажат,
речной поток гнетет волну упруго.

И наши отражения – дрожат.
И удержать пытаются друг друга.
Не знает милосердия поток.
Ничто не вечно. И проходит осень.
И все, чему сегодня вышел срок,
течение безжалостное сносит.
Оно стремится унести листву –
останки парков, сентябрем сожженных.
И нас с тобой. Не тех, что на мосту.
А тех – внизу, – дрожащих, отраженных.
И все же мы удержимся с тобой,
печалются глаза твои напрасно.
Ведь небо, отраженное волной,
течению ночному неподвластно.
Ведь эта ночь,
зеленая от звезд,
твоим, любовь, дыханием согрета...
Поскрипывая,
спит Елагин мост.
И пальцы обжигает сигарета.

(с. 144–145)

А вот стихотворение Бродского «Прачечный мост» (1968):

На Прачечном мосту, где мы с тобой
уподоблялись стрелкам циферблата,
обнявшись в двенадцать перед тем,
как не на сутки, а навек расстаться,
– сегодня здесь, на Прачечном мосту,
рыбак, страдая комплексом Нарцисса,
таращится, забыв о поплавке,
на зыбкое свое изображение.

Река его то молодит, то старит.
То проступают юные черты,

то набегают на чело морщины.
Он занял наше место. Что ж, он прав!
С недавних пор все то, что одиноко,
символизирует другое время;
а это – ордер на пространство.
Пусть
он смотрится спокойно в наши воды
и даже узнает себя. Ему
река теперь принадлежит по праву,
как дом, в который зеркало внесли,
но жить не стали.

(2, 242)

Если Григорьев соединяет ритмические окончания рифмой, то «Прачечный мост» написан белым стихом. В первой строке, содержащей название моста, на втором сильном слоге пропущено ударение: «Поскрипывая, спит Елагин мост». То же самое наблюдаем у Бродского: «На Прачечном мосту, где мы с тобой...» Это может быть случайным совпадением, а может – проявлением ритмической памяти.

Другие переключки связаны с формой лирического субъекта («мы») и топикой. В обеих элегиях мост (каменный у Бродского, деревянный у Григорьева), будучи приметой Петербургского текста, воспринимается как романтический локус. Это – место свиданий и расставаний, чья семантическая функция усиливается ночью («...мы с тобой / уподоблялись стрелкам циферблата, / обнявшись в двенадцать перед тем, / как не на сутки, а навек расстаться...»). На мосту стоят влюбленные (у Бродского ситуация отнесена в прошлое) и смотрят на реку.

В стихотворении «Прачечный мост» есть персонаж, отсутствующий у Григорьева. Это рыбак, взирающий с моста «на зыбкое свое изображение» (Бродский). Тем же, по сути, заняты он и она в стихотворении «Елагин мост» – созерцают себя внизу, «дрожащих, отраженных». При этом если субъект речи Бродского глядит из настоящего в прошлое («Он занял наше место. Что ж, он прав! <...> Пусть / он смотрится спокойно в наши воды / и даже узнает себя. Ему / река теперь принадлежит по праву...»), то «мы» Григорьева надеется сохранить настоящее в будущем («И наши отражения – дрожат. И удержать пытаются друг друга. <...> И все же мы удержимся с тобой»). Оставляя рассуждения о бренности бытия, восходящие к Книге Екклесиаста и перекликающиеся с «Рекой времен» Г. Державина («Ничто не вечно... / И все, чему сегодня вышел срок, / течение безжалостное

сносит»), лирический субъект останавливает движение времени. Для Вселенной и любящих (ср. у Б. Пастернака в «Единственных днях»: «И дольше века длится день, / И не кончается объятье») его как бы не существует. Звездное небо «неподвластно» течению реки, а носитель речи у Григорьева «пробуждается» оттого, что «пальцы обжигает сигарета».

Как видим, субъектная, предметно-образная и сюжетная динамика произведений может указывать на существование между ними исторической связи.

Третье стихотворение, отсылающее к Бродскому, посвящено теме искусства:

Опять ведут щенка на поводке.
И держат поводок накоротке,
Пытаясь приручить щенка... Однако
Искусство, словно взбалмошный щенок,
Сермяжный обрывает поводок,
Оно всегда – Бродячая Собака!

(с. 32)

Его возможный прообраз – стихотворение Бродского «Подсвечник» (1968):

Сатир, покинув бронзовый ручей,
сжимает канделябр на шесть свечей,
как вещь, принадлежащую ему.
Но, как сурово утверждает опись,
он сам принадлежит ему. Увы,
все виды обладания таковы.
Сатир – не исключенье. Посему
в его мошонке зеленеет окись.
<...>

Нас ждет не смерть, а новая среда.
От фотографий бронзовых вреда
сатиру нет. Шагнув за Рубикон,
он затвердел от пейс до гениталий.
Наверно, тем искусство и берет,
что только уточняет, а не врет,
поскольку основной его закон,
бесспорно, независимость деталей.

Хотя строфика произведений не совпадает (у Григорьева шестистишие с ронсаровой рифмовкой ааБввБ, у Бродского восьмистишие на четыре пары рифм – аабВггбВ), она конструктивно схожа. Между двумя смежными рифмами находится звуковой комплекс, который образует с парным к нему созвучием кольцо. Если у Григорьева – одна кольцевая рифма, то у Бродского их две, с женской и мужской клаузулами, а сами рифмы разделены интервалом в три строки.

Тождественна ритмика начальных строк. Они начинаются двусложным словом (стопобойный ритм выделяет у Григорьева три лексемы), а пропуск ударения приходится на четвертый сильный слог: «Опять ведут щенка на поводке» (Григорьев); «Сатир, покинув бронзовый ручей» (Бродский). Это совпадение обусловлено преобладанием данной ритмической формы в звучании 5-ст. ямба, хотя нельзя исключать и влияние ритмической памяти.

Литературные, мифологические и философские контексты стихотворения «Подсвечник» отмечены А. А. Житеневым¹. Для Григорьева они, пожалуй, не актуальны, но идея обладания как исходный мотив сюжетной коллизии определяет смысловой посыл текста. Если у Бродского сатир, вопреки описи, считает канделябр своим («вещь, принадлежащая ему»), то у Григорьева грамматически не выраженный субъект полагает таковым «щенка на поводке».

С «Подсвечником» стихотворение о щенке и искусстве роднит аллегоричность сюжета. Он важен не сам по себе, а как иллюстрация абстрактной идеи. Причем, в ее реализации можно усмотреть признаки художественной логики барокко, когда «предмет оказывается отправной точкой для моделирования нравоучительного, этически обязывающего сюжета»¹.

Наконец, о возможном генетическом контакте между текстами свидетельствует enjambement по типу contre-rejet. Позицию стихотворного переноса у Григорьева занимает союз «однако», у Бродского – междометие «увы» и местоименное наречие «посему». Несмотря на разницу в ритмических окончаниях, сам интонационный ход, акцентирующий семантическую роль неполнозначных слов, говорит о формульности данного типа переноса в сознании младшего поэта.

Осознавал ли Григорьев ритмическую и семантическую связь с Бродским? Сопоставление текстов прямого ответа на этот вопрос не дает. Однако ситуация может проясниться, если привлечь биографические сведения.

По воспоминаниям одного из современников, к смерти Бродского Григорьев отнесся своеобразно:

...Гена признался, что когда умер Бродский, ему сразу полегчало и он ощутил эйфорию, как будто его какой-то черт отпустил. Ему было настолько весело, что он написал около сорока стихотворений. Он ходил всюду и говорил людям: «Какой праздник! Иосиф отправился в лучший мир. Ему наконец-то будет хорошо. А то он несчастный так страдал. Человек без всего. Без языка, без родины»¹.

В этом поведении много от желания действовать вопреки принятым нормам, «валять дурака». Думаю, Григорьев это понимал. Не случайно написанное им стихотворение на смерть Бродского он определил как «дурацкий стишок»¹:

На смерть поэта

На Васильевский остров
я приду умирать...

И. Бродский

Нет ни горя, ни печали –
абсолютно ничего...
Ждали, ждали, ждали, ждали
на Васильевском его.

Нас одних в России бросив,
на съеденье, так сказать,
на Васильевский Иосиф
не приехал умирать.

Продолжаются разборки,
нечисть снова правит бал...
Ну а он усоп в Нью-Йорке.
Надинамил, на...!

(с. 152)

Несмотря на провокативность финала, текст убеждает в следующем: так прощаются с тем, о ком невозможно забыть. Как бы субъект Григорьева ни ерничал, надев на себя маску шута и циника, он проговаривается. Смерть Бродского в Нью-Йорке и его захоронение в Петербурге нарушают поэтический порядок со сложившейся иерархией. Отсюда разочарование, обида, ощущение хаоса, потому что бог умер и «нечисть снова правит бал». В то же время, если верить мемуарным свидетельствам, Григорьев переживает нечто похожее на радость освобождения от власти «сильного поэта», перед которым он испытывал (и небезосновательно) «страх влияния» (Х. Блум).