

дачу эмоциональных впечатлений. Кроме традиционной обстановочной и характерологической функции, она играет роль эмоционально-экспрессивного «введения» в пьесу, в некоторых случаях становится дополнительным по отношению к диалогу способом создания атмосферы.

В ремарке обозначается лирический лейтмотив пьесы, маркируются настроения героев или эпизода в целом, задается «тон» (или несколько тональностей – как в пьесе «Ретро»), который становится организующим для всего произведения.

Кроме того, параллелизм или, наоборот, асинхронность авторского сопереживания ходу драматического действия, проявляя себя в сходстве или взаимоотталкивании эмоциональных доминант «авторской» речи и речевого пласта основного текста, становится одним из механизмов эстетической оценки конфликта.

Н.Г. МЕДВЕДЕВА

Удмуртский государственный университет

## **«СХОДСТВО ВРЕМЕННОГО С ПОСТОЯННЫМ И НАСТОЯЩЕГО С ПРОШЛЫМ»: «РИМСКИЕ ЭЛЕГИИ» И. БРОДСКОГО**

*Развалины и прах красноречивый...*

К. Батюшков<sup>1</sup>.

*...Где Пиранези огненной иглой*

*Пел Рима грусть и зодчество Титанов.*

Вяч. Иванов<sup>2</sup>.

Одно из первых и самых ярких явлений «римского текста»<sup>3</sup> русской литературы – незавершенная повесть Гоголя «Рим»,

<sup>1</sup> Батюшков К.Н. Умиравший Тасс // Батюшков К.Н. Стихотворения. – М., 1987. С. 22. «Солнце в сиянии потухает за Римом и жизнь поэта... Вот сюжет», – писал Батюшков П. Вяземскому (Цит. по: Фришман Л.Г. Жизнь лирического жанра: Русская элегия от Сумарокова до Некрасова. – М., 1973. С. 51).

<sup>2</sup> Иванов В.И. Римские сонеты // Иванов В.И. Стихотворения и поэмы (Б-ка поэта. Малая сер.). – Л., 1978. С. 299.

<sup>3</sup> Термин используется по аналогии с описанным В.Н. Топоровым «петербургским текстом» (см. также указанную ниже книгу А.М. Ранчина). Основателем «римского текста» в литературе является автор «Энеиды». См.: Топоров В.Н. Вергилианская тема Рима // Исследования по структуре текста. – М., 1987. С. 196-215. В качестве «основной з в у к о в о й» особенности этого текста» исследователь выделяет «обилие фонетиче-

опубликованная в журнале «Москвитянин» (1842) с подзаголовком «отрывок». Герой повести, старый князь, «принялся рассматривать Рим и сделался в этом отношении подобен иностранцу, который <...> узнает его, когда мало-помалу из тесных переулков начинал выдвигаться древний Рим, где темной аркой, где мраморным карнизом, вделанным в стену, где порфировой потемневшей колонной, где фронтоном посреди вонючего рыбного рынка, где целым портиком перед нестаринной церковью, и наконец далеко, там, где оканчивается вовсе живущий город, громадно воздымается он среди тысячелетних плоскостей, алоэ и открытых равнин, необъятным Колизеем, триумфальными арками, останками необозримых цезарских дворцов, императорскими банями, храмами, гробницами, разнесенными по полям; и уже не видит иноземец нынешних тесных его улиц и переулков, весь объятый древним миром: в памяти его восстают колоссальные образы цезарей; криками и плесками древней толпы поражается ухо...»<sup>4</sup>.

Впечатлениями «иностранца» обусловлен и «римский текст» И. Бродского, к которому мы обратимся в данной статье; он включает в себя, помимо «Римских элегий», еще несколько стихотворений, в том числе такое значительное, как «Пьяцца Маттеи». Общие контуры этого текста с достаточной полнотой очерчены А. Ранчиным в одном из «экскурсов» его книги ««На пиру Мнемозины». Интертексты Бродского»<sup>5</sup>. Автор представляет «Римский текст» как «квинтэссенцию» художественного мира Бродского, синтезирующую его основные философские и культурные мифологемы. В русле общей проблематики книги естественны указания на близость с пушкинским «скульптурным мифом», с мандельштамовской интерпретацией Рима как «места человека во вселенной». Значительные дополнения находим в статье Ж. Нива о «Римских элегиях»<sup>6</sup>: в первую очередь, это самоочевидное

ских структур, так или иначе моделирующих слово-лейтмотив Roma» (с. 201). В русском тексте (в отличие от латинского) анаграмма Рим – мир значима в большей степени, чем Roma – amor (хотя и этот вариант имеет место, как мы уже показали в другом разделе: **амор** как часть заглавного **мрамор**). В «Римских элегиях» Бродского находим: **замри – мир – серафим – море – время – форум – сумерки – смотри – смириться – руина – Казимир – Ромул – Рем** (не считая самого топонима **Рим**). В фоносемантической парадигме оказываются все ключевые слова. См. также работу: *Грек А.Г.* Пространство жизни и смерти в двух циклах стихов Вяч. Иванова // *Логический анализ языка: Языки пространств.* – М., 2000. С.391-399, – где проанализированы аналогичные анаграммы в «Римских сонетах» Вяч. Иванова.

<sup>4</sup> *Гоголь Н.В.* Рим (отрывок) // *Гоголь Н.В.* Собрание соч.: В 6 т. Т. 3. – М., 1949. С. 201-202.

<sup>5</sup> *Ранчин А.* «Я был в Риме»: «Римский текст» Бродского // «На пиру Мнемозины». Интертексты Бродского. – М., 2001.

<sup>6</sup> *Нива Ж.* Путь к Риму. «Римские элегии Иосифа Бродского // Иосиф Бродский и мир: метафизика, античность, современность. – СПб., 2000.

обращение Бродского к античной элегической традиции и, разумеется, к ближайшему поэтическому претексту – «Римским элегиям» Гете, обусловившим само название цикла.

Как известно, во второй половине 80-х годов Гете совершил достаточно длительную поездку в Италию (Рим, Неаполь, Венеция, Сицилия). Результатом этого путешествия, полного творческих впечатлений, стал цикл «Римских элегий», посвященных «камням Рима и ложу любви»<sup>7</sup>. В то время поэт поглощен чувством к Христиане Вульпиус, позже ставшей его женой (по традиции, в стихотворениях возлюбленная наделяется условным именем). Лирический двойник поэта ищет «вожделенный кров» в храме Амура, ибо «*Рим без любви – не Рим*».

*Обозреваю пока, путешественник благоприличный,  
Храмы, руины, дворцы, мрамор разбитых колонн*<sup>8</sup> (I, 183).

Эротические переживания светлы и радостны; поэт чувствует родство свое и своей «милой» с древними богами и героями, тоже испытывавшими «стрелы любви»: Кипридой и Анхизом, Марсом и Реей Сильвией. «*О, как в Риме радостно мне!*» – восклицает он. «Римскими элегиями» начинается «классический» период творчества Гете, вдохновленного интересом к античности и стремлением возродить в современном искусстве ее «благородную простоту и спокойное величие» (Винкельман).

*Чувствую радостно я вдохновеньем классической почвой,  
Прошлый и нынешний мир громче во мне говорят.  
Внемлю советам, усердно листаю творения древних,  
Сладость новую в том изо дня в день находя* (V, 185).

Однако и эстетическую, а не только любовную радость поэту дарит Амур, о чем свидетельствует элегия XIII с такой речью бога-«плута»:

*«С благоговеньем ты смотришь развалины старых строений,  
С чувством проходишь по всем достопочтенным местам.  
Выше всего ты чтить обломки статуй – наследье  
Скульптора, в чьей мастерской гащивал я, и не раз.  
Образы эти – творенья мои...»*<sup>9</sup> (X, 190).

<sup>7</sup> Нива Ж. Указ. соч. С. 88.

<sup>8</sup> Гете И.-В. Собрание соч.: В 10 т. Т. 1. Стихотворения / Пер. с нем. Н. Вольпина – М., 1975. С. 183. Далее «Римские элегии» цитируются по этому изданию с указанием в скобках номера элегии с страницы (пер. тот же).

В духе платоновского понимания Эроса как творящей силы, смысл которой – «рождение в красоте», у Гете искусство так же, как и эротика, оказывается сферой компетенции бога любви. Следование его наставлениям – условие личного счастья и гарантия возрождения «детства человечества».

*Древность была молода, когда те счастливые жили!  
Счастлив будь, и в тебе древний продолжится век.*  
(ibid).

Эмоция счастья как лирическая доминанта цикла подчеркнута, помимо всего сказанного, уже в эпитафии («*О моей поре счастливой / Рассказать теперь должны вы*»). В своей замечательной книге «Образы Италии» П.П. Муратов приводит слова Гете: «Кто хорошо видел Италию, и особенно Рим, то никогда больше не будет совсем несчастным».

«...Есть особое чувство Рима. Оно с трудом поддается определению, потому что слагается из повседневных и часто мимолетных впечатлений жизни в Риме. Оно растет здесь с каждым новым утром, с каждым новым шагом, пройденным по римским улицам или окрестностям. Путешественник вдыхает его вместе с божественным, легким и солнечным воздухом Рима. Лишь иногда чувство, охватывающее здесь душу, не ускользает от сознания. Память сохраняет воспоминание об иных мгновениях, которые как бы открыли Рим душевному взору. Их цепь образует разнообразные узоры прошедших здесь разнообразных судеб и индивидуальностей. В них выражено то личное, что связывает каждого из нас с Римом, и одновременно то неизменное, что внушает Рим всякому, кто способен испытывать его очарование. Говоря о Риме, прежде всего помнишь не об его истории, его людях, древних памятниках и художественных сокровищах, но об этом чувстве Рима, записанном на страницах своей жизни...»<sup>10</sup>. Далее П.П. Муратов поясняет свои рассуждения: «В этом счастье, которое дает испытывать Рим, есть что-то похожее на счастье быть молодым»<sup>11</sup>.

---

<sup>9</sup> Обратим внимание на качественные характеристики восприятия древности немецким поэтом: благоговение, почитание, то есть эмоции, принципиально созвучные «благородной простоте и спокойному величию» созерцаемого. «Путевые наблюдения Гете совсем иные, чем нынешние, потому что они велись из почтовой кареты и развивались проще, местность изменялась медленно <...> Это было спокойное, воистину пейзажное мышление» (Ф. Кафка о дневниках Гете // Кафка Ф. Из дневников. Письмо отцу. / Пер. с нем. – М., 1988. С. 25).

<sup>10</sup> Муратов П.П. Чувство Рима // Муратов П.П. Образы Италии. – М., 1994. С. 210.

<sup>11</sup> Там же. – С. 213.

Иосиф Бродский оказался в Риме через два столетия после Гете (его «Римские элегии» датированы 1981 годом). Он рассказывал Солomonу Волкову: «В Риме я жил четыре месяца как стипендиат Американской Академии. У меня был двухэтажный флигель, на отшибе, с огромным садом. Панорама оттуда открывалась совершенно замечательная: справа Рим дохристианский, языческий, то есть Колизей и прочее. Слева христианский – св. Петр, все эти купола. А в центре – Пантеон. В Риме, выходя в город – идешь домой. Город есть продолжение гостиной, спальни. То есть, выходя на улицу, ты опять оказываешься дома»<sup>12</sup>.

Относительно влияния на него Гете Бродский говорит: «Да, здесь имеют место типичные гетевские дела, если хотите»<sup>13</sup>. Действительно, формально-тематическое сходство налицо – есть и «камни Рима», и «ложе любви»; по словам автора, цикл, как и у Гете, – «о реакциях северного человека на юге»<sup>14</sup>. Несомненно, на наш взгляд, и содержательное сходство в воплощенном обоими поэтами «чувстве Рима». Жорж Нива дает не вполне убедительное объяснение элегии I. «Первая элегия указывает на центральную тему всех 12-ти элегий: тему *diminutio caritatis*, ущерб, убытка [и с этим нельзя не согласиться – *Н.М.*]. История внушает поэту искушение замереть, то есть стать статуей, мрамором, безголовым торсом, Римом античным»<sup>15</sup>, – продолжает автор, интерпретируя строки:

*Крикни сейчас «замри» – я бы тотчас замер,  
как этот город сделал от счастья в детстве (III, 227)*<sup>16</sup>.

---

<sup>12</sup> Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. – М., 2000. С. 203. «Любимый итальянский город» Бродского, что хорошо известно и о чем далее говорят собеседники, – Венеция, а не Рим. Тем не менее «чувство Рима» было Бродскому свойственно в высшей степени. «Почему я говорю про Италию, что это, действительно, единственное место, которое можно было бы назвать раем на земле? Да потому что, живя в Италии, я понимаю: это то, каким миропорядок должен быть, да? И каким он, видимо, был когда-то. Может быть, в Древнем Риме. И в этом смысле мы со Шмаковым были – я уж не знаю – римлянами, в некотором роде» (Там же. – С. 212). Примечательно, что, по приведенному здесь же свидетельству С. Волкова, «у Ахматовой – после ее поездки в Италию в шестьдесят четвертом году – от Рима осталось впечатление как от города сатанинского». Бродский объясняет это впечатление, помимо специфического сопровождения Ахматовой, кратковременностью ее пребывания в Риме – в *pendant* мыслям П. Муратова. Семантика «Рима» не менее амбивалентна, чем семантика «Петербурга».

<sup>13</sup> Волков С. Указ соч. С. 214.

<sup>14</sup> Там же.

<sup>15</sup> Нива Ж. Указ соч. С. 89.

<sup>16</sup> Здесь и далее «Римские элегии» цитируются по изданию: *Бродский И.А. Сочинения Иосифа Бродского. Том III.* – СПб., 2001.

Мы полагаем, что, кроме отмеченного Ж. Нива смысла, есть и иной, не менее важный. Интересно, что А. Ранчин в этих же строках видит воспоминание о «родном городе поэта»<sup>17</sup>, то есть о реальном биографическом детстве – и тем самым приближается к разгадке. По-видимому, Бродский имеет в виду известную детскую игру «замри – умри – воскресни», в которой по команде ведущего игрока все должны неподвижно застыть в той позе, в которой были застигнуты. Так и «этот город», Roma aeterna, принял неподвижные очертания в свои «детские» античные времена; человек и мрамор взаимно уподоблены.

Однако в том же разговоре с С. Волковым Бродский уточняет, что параллель с Гете «не следует особенно далеко заводить»<sup>18</sup>. К теме «счастья» в этом цикле мы еще вернемся; но уместно вспомнить сказанное когда-то (по иному поводу) С.С. Аверинцевым: «На самом деле все обстояло значительно сложнее». Это верно и в отношении текстов Бродского, в чем можно убедиться практически на любом примере.

Обратим внимание на жанровую природу рассматриваемого цикла – «Римские элегии». Связь Бродского с традицией этого жанра достаточно хорошо «прописана» исследователями, например, Ефимом Кургановым<sup>19</sup>. «Одной из самых элегических книг Бродского» (куда входят, заметим, не упоминающиеся критиком «Римские элегии») Курганов считает «Уранию» (1987). «А в центре “Урании” – два элегических шедевра: “Осенний крик ястреба” и “Муха”», в совокупности выстраивающие «модель элегического поведения»<sup>20</sup>.

Иное мнение о структуре книги высказывает А. Ранчин: «В последовательности текстов сборника “Уrania” стихотворения РТ [Римского текста – Н.М.] <...> занимают срединное место»<sup>21</sup>, подобно референциальному месту Города в «центре вселенной». В свою очередь, «модель элегического поведения» оказывается центром авторского внимания в рассматриваемом нами тексте. Элегизм Бродского, как многократно отмечалось, – следствие той особой метафизической позиции, которая была присуща поэту по отношению к Времени. Полагая Время высшей инстанцией миропорядка (и в каком-то смысле субститутом Бога), Бродский видел, что *«Бег / времени требует жертвы,*

<sup>17</sup> Ранчин А. Указ соч. С. 422.

<sup>18</sup> Волков С. Указ соч. С. 214.

<sup>19</sup> Курганов Е. Бродский и искусство элегии // Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба. – СПб., 1998. Не соглашаясь с определениями типа «рыдающая интонация», «любил оплакивать себя», «рев отчаяния» и т.п., а также с неправомерной, на наш взгляд, экстраполяцией «элегии» практически на все творчество поэта, нельзя не признать правоты исследователя в главном, в анализе вписанности Бродского в жанровую традицию, его близости с Баратынским.

<sup>20</sup> Курганов Е. Указ соч. С. 171.

<sup>21</sup> Ранчин А. Указ соч. С. 422.

развалины. Баальбек / его не устраивает; человек / тоже. Поддай ему чувства, мысли, плюс / воспоминания» («Fin de siècle»). Используя, как видим, ахматовскую формулу, Бродский абсолютизирует ее, делая ведущей темой своих поэтических медитаций. Поскольку об этом написано уже немало<sup>22</sup>, мы обратимся лишь к одному аспекту темы – руинам, развалинам<sup>23</sup>. Много раньше «элегий», в «Письмах римскому другу», Бродский констатировал:

*Вот и прожили мы больше половины.  
Как сказал мне старый раб перед таверной:  
«Мы, оглядываясь, видим лишь руины».  
Взгляд, конечно, очень варварский, но верный (III, 11)*

Теперь мы вновь встречаем «варварский взгляд», но в ином смысле: «Время / варварским Взглядом обводит Форум» (III, 227), выступая в качестве «демонической структуры деструкции» (П. Тиллих). Всеразрушающая сила времени в этих строчках проявлена уже фонетически, заменой звонкого В его глухим коррелятом. Лирический сюжет цикла разворачивается «среди развалин, торчащих как ребра мира»; в элегии IV «синий глаз» автора «готов отличить владельца / от товаров, брошенных впережку / (т.е. время – от жизни), дабы в него взглядеться». В Риме, как никакой иной город соединившем древность и современность, изменяющееся и вечное, источником метафизических переживаний становится зрительное восприятие, что приводит нас к необходимости взглядеться в виды Рима, запечатленные изобразительным искусством.

Прежде чем обратиться к имени Дж.-Б. Пиранези, очевидно, наиболее близкого в трактовке римской темы Бродскому, назовем еще такого мастера ведутного<sup>24</sup> жанра, как Каналетто (Дж.А. Каналь, 1697-

<sup>22</sup> См., например: *Полухина В.П.* Поэтический автопортрет Бродского // Иосиф Бродский: Творчество, личность, судьба. – СПб., 1998. С. 145-153; *она же.* Joseph Brodsky: A Poet for Our Time. – Cambridge University Press, 1989; *Плеханова И.И.* Метафизическая мистерия Иосифа Бродского. Под знаком бесконечности: эстетика метафизической свободы против трагической реальности. – Иркутск, 2001; *Журавлева З.* Иосиф Бродский и Время // Мир Иосифа Бродского. Путеводитель. – СПб., 2003. С. 149-168, и др. работы.

<sup>23</sup> «Созерцание развалин» – традиционная элегическая тема. О жанре «элегии-руины» см.: *Вацуро В.Э.* Лирика пушкинской поры: «элегическая школа». – СПб., 1994 (Как считает автор, «мотив “руины” венчает пейзажное описание», с. 57); *Фаустов А.А.* Язык переживания русской литературы: На пути к середине XIX века. – Воронеж, 1998, а также: *Фришман Л.Г.* Жизнь лирического жанра: Русская элегия от Сумарокова до Некрасова. – М., 1973.

<sup>24</sup> Ведута – вид города, архитектурный пейзаж в итальянской живописи XVIII века (Лука Карлеварис, Каналетто, Франческо Гварди).

1768). Он известен прежде всего как создатель живописного образа Венеции, к которому прекрасно подходит определение, позже данное городу Клодом Моне: «симфония камня, воды и света». П.П. Муратов поэтически описывает «скромные офорты» Каналетто: «Зыблущиеся линии их улавливают живой ритм ее [«стихий венецианского пейзажа» – *Н.М.*] колебаний. Серебро венецианского света разлито по их шелковистой поверхности. Архитектурные формы струятся вместе с воздухом, слагаясь и возникая из той же первоначальной основы. Струится каскадами сама земля, и здесь Каналетто достигает положенного ему предела: как верный сын Венеции, амфибия, живущая между водой и небом, он не умел воображать землю»<sup>25</sup>. Тем не менее Каналетто создал и архитектурные пейзажи, изображающие как раз «землю», и среди них нас в первую очередь интересуют немногочисленные картины, написанные в Риме. «Одной из самых известных картин Каналетто, исполненных в жанре “каприччо”, считается “Каприччо с классическими руинами”, ок. 1740 <...>. Здесь художник композиционно объединил в ограниченном пространстве руины античных построек, которые он зарисовывал во время своего недолгого пребывания в Риме в 1719 году»<sup>26</sup>. «Известный коллекционер XVIII века Альгаротти определяет этот жанр как “сцену, составленную из элементов, которые собраны из разных мест”. Если говорить о подобных работах Каналетто, то они представляют собой поэтические пейзажи, в произвольном порядке собирающие архитектурные памятники Рима, Падуи, Венеции и Англии»<sup>27</sup>. Мы обратимся сейчас к стихотворению Бродского «Посвящается Пиранези» (1993-1995), предположив, что и поэт создает в данном случае «сцену», составленную из элементов, причём не только «разных мест», но и разных эпох.

Джованни-Баттиста Пиранези (1720-1778), по слову П.П. Муратова, «был последним явлением художественного гения Рима»<sup>28</sup>. «Его воображение было поражено не так делами рук человеческих, как прикосновением к ним руки времени. В зрелище Рима он видел только трагическую сторону вещей...»<sup>29</sup>. «Он жил в каком-то странном мире опрокинутых и заросших кустарником стен, разбитых плит, громоздящихся друг на друга барельефов, изъеденных временем алтарей»<sup>30</sup>. Привлекавшее художника «величие разрушения», захваченность идеей

<sup>25</sup> Муратов П.П. Указ соч. С. 557.

<sup>26</sup> Художественная галерея. 2005. № 31. С. 24.

<sup>27</sup> Там же.

<sup>28</sup> Муратов П.П. Указ. соч. С. 273. О Пиранези см. также: Дьяков Л.А. Джованни-Баттиста Пиранези. – М., 1980.

<sup>29</sup> Там же.

<sup>30</sup> Там же. С. 276.

времени, черно-белый колорит его «говорящих руин» очевидным образом родственны поэтическому мировосприятию Бродского. В течение жизни Пиранези создал сюиту офортов «Виды Рима», состоящую из 137 листов; строка Бродского о времени, которое «варварским взглядом обводит форум», могла бы быть эпитафией к этому ансамблю.

Хронотоп<sup>31</sup> стихотворения отличается не только эклектикой в духе «каприччо»; как в некоторых других текстах, например, в стихотворении «Театральное», он представляет собой условное пространство притчи:

*Не то – лунный кратер, не то – колизей, не то –  
где-то в горах (IV, 145).*

Эта особенность пространства неоднократно подчеркивается: «скалы – или остатки былых колонн – / покрыты дикой растительностью»; «Все-таки это – в горах. Или же – посреди / древних руин». В таких декорациях происходит встреча «человека в пальто» с «человеком, сжимающим в пальцах посох». Вся сцена передана с точки зрения постороннего наблюдателя, созерцающего картину. «Картинность» подчеркивается также глаголами несовершенного вида, обозначающими не столько события, сколько процессы и состояния. «Неважно, о чем они говорят, видать, / о возвышенном»; вместо прямой речи человека в пальто и пилигрима наблюдатель предлагает свою интерпретацию их фигур в пространстве: «“Да”, говорит его поза»; «“Да”, гласит его поза». Соответственно далее разворачивается безмолвный диалог, причем **пилигрим** рассуждает о свойствах места, а **неподвижный** человек в пальто – о ходьбе и, тем самым, о том, что впереди (будущее) и что позади (прошлое). Различие между ними, в сущности, лишь в том, что пилигрим бос, а его собеседник обут. Оба они – путешественники во времени, из прошлого – через настоящее – в будущее; естественным образом возникает вопрос: что же происходит с пейзажем, когда человек его покидает? Ответ таков: мы – всего лишь детали пейзажа, в которых он, собственно, не нуждается: «*Видите ли, пейзаж есть прошлое в чистом виде, / лишившееся обладателя*». Размышления Бродского на эту, сквозную для него, тему – поэтический аналог концепции пространства, развернутой П. Тиллихом в «Систематической теологии».

---

<sup>31</sup> Мы с осторожностью используем этот термин в анализе лирического произведения, однако в данном случае важна именно «существенная взаимосвязь временных и пространственных отношений» (М.М. Бахтин).

*«...Вот почему порой  
художник оказывается заворочен горой  
или, скажем, развалинами. И надо отдать Джованни  
должное, ибо Джованни внимателен к мелкой рвани*

*вроде нас, созерцая то Альпы, то древний Рим» (IV, 146-147).*

Примечательно, что местоимение «нас» объединяет и персонажей, изображенных как «фигуры в пейзаже», и автора-наблюдателя, и всех вообще людей, что вполне в духе Бродского: «Предпочитаю не говорить “я”, не говорить о человеке, а скорее описывать, что это такое <...>. И видишь это яснее. Ты – не ты, а фигура в пейзаже»<sup>32</sup>.

*Что, в сущности, и есть автопортрет.  
Шаг в сторону от собственного тела (III, 292).*

Таким образом, стихотворение оказывается одним из многочисленных «поэтических автопортретов» (В.П. Полухина). Кроме того, все элементы словесной «картины» связаны транзитивными отношениями: «*кровли хижин / смахивают силуэтом на очертанья гор*»; и наоборот, «*горы издалека / схожи с крестьянским жилищем, с хижинной батрака*»; логика этих отношений естественно подводит к выводу о «*сходстве временного с постоянным / и настоящего с прошлым*».

Такое сходство – ведущая тема цикла «Римские элегии», образующая разветвленную мотивную структуру, в которой каждый мотив выступает как ее вариация. При этом, как правило, происходит ступенчатое усложнение, например: «*Жалюзи в час заката подобны **рыбе***» (I) – «*тишина уснувшего переулка / обрастает бемолью, как чешую **рыба***», «*штукатурка / дышит, хлопая **жаброй***» (V) – вода превращает «*лицо в руину*», то есть уподобляет живущей в воде **рыбе** человека (VI) – Христос как адресат заключительной элегии (одной из его эмблем традиционно является **рыба**). Можно выделить попутно и «вводный» мотив, включающий в себя «*слезу*», «*высохший графин*», воду, льющуюся «*из ржавых скважин*», лед Танаиса; в конце смысловой цепочки вода – материализованное время – оказывается «*наставницей красноречья*» и повторяет «*нимфу, дующую в окарину*». Многозначительно и само превращение лица в «руину», столь же важный для цикла в целом мотив, сближающий – до отождествления – тело и камень. Мысль об этом развернута в элегии XI – гимне «временным бо-

---

<sup>32</sup> «Гений в изгнании»: интервью Энн Лотербах // Бродский И.А. Большая книга интервью. – М., 2000. С. 312. О концепте «фигура» см.: Арутюнова Н.Д. Язык и мир человека. – М.: Языки русской культуры. – 1999 (Язык. Семиотика. Культура).

гиням», в торсах которых (а также и их возлюбленных) уравниены глина и плоть:

*Вы – источник бессмертья: знавшие вас нагими  
сами стали катуллом, статуями, траяном,  
августом и другими... (III, 232).*

Заметим, что в отличие от «Лесбии, Юлии, Цинтии, Ливии, Микелины» «катулл», «траян», «август» утратили статус имен собственных, и персонажи-мужчины встали в один ряд со «статуями». О готовности «замереть» в элегии I говорит и автор (лирический герой), что уже отмечалось.

Однако человек в лирике Бродского утрачивает телесную целостность, «теряя волосы, зубы, глаголы, суффиксы» под неумолимым воздействием времени, и уподобляется **руине**, не статуе, а ее обломку. В стихотв. «Пьяцца Маттеи» в этой связи упоминается и постоянный у Бродского мотив разрушения зубов:

*Мой рот оскален  
от радости: ему знакома  
судьба развалин.  
Огрызок цезаря, атлета,  
певца тем паче  
есть вариант автопортрета... (III, 211).*

(Ср. также: «...я, прячущий во рту / развалины почище Парфенона», стихотв. «В озерном краю»). «Для бездомного торса и праздных граблей / ничего нет ближе, чем вид развалин», поскольку даже особенности произношения («ломаное “р” еврея») корреспондируют с ними. Финальная самохарактеристика («Я был в Риме. Был залит светом. Так, / как только может мечтать обломок!»), как уже указал А. Ранчин, – явная аллюзия на один из «трилистников» Ин. Анненского:

*Я на дне, я печальный обломок,  
Надо мной зеленеет вода.  
Из глубоких стеклянных **потемок**  
Нет путей никому, никуда...<sup>33</sup> (выделено нами – Н.М.).*

---

<sup>33</sup> Анненский И.Ф. Стихотворения и трагедии. – Л., 1990 (Б-ка поэта. Большая сер.). С. 121. На параллель с этим стихотворением указала также Н. Стрижевская. См.: Стрижевская Н. Письмена перспективы: О поэзии Иосифа Бродского. – М., 1997. С. 303-304.

Объектом для сопоставления с «Римскими элегиями» мы выбрали не столько интертекстуальные параллели, сколько текст самого Бродского, возможно, несколько неожиданный в этом случае, – это «Новые стансы к Августе» (1964)<sup>34</sup>.

Прежде всего обращает на себя внимание тот факт, что оба цикла состоят из 12 стихотворений (для сравнения: «Римские элегии» Гете включают 20). Подобная композиция встречается у Бродского не очень часто: это «Post aetatem nostram» (1970), «Колыбельная Трескового мыса» (1975) [заглавие которой, впрочем, противится ее жанровому определению в качестве цикла]; на 12 разделов членится строфика стихотв. «Пятая годовщина» (4 июня 1977). И, наконец, это два выбранных нами текста. Разумеется, подобного основания было бы недостаточно для их сопоставления. Однако мы видим и другие; связь между текстами, никак не обозначенная явно, тем не менее существует.

Первая станса к Августе завершается демонстративным отказом от возможности (пусть гипотетической) «улететь прочь»: *«Мне юг не нужен»*. «Римские элегии», как уже упоминалось, – о реакциях северного человека на юге. Так сходу можно обозначить и близость, и отличия между текстами. И в том, и в другом случае речь идет о «месяце цезарей» – **августе**, который, как и у Мандельштама, «улыбается» герою. Это время счастья, любви, полноты жизни; в «Новых стансах...» оно осталось в прошлом, в «Элегиях» *«месяц замерших маятников»* длится, поэтому большинство глагольных форм – несовершенного вида. Как написала когда-то А.И. Цветаева, «у золотой латыни счастья только одно время: оно – *Semper Idem*»<sup>35</sup>. Тематически тексты объединены «любовью» и «поэтическим трудом», а также обращением к Музе и к Богу. Но посмотрим прежде, в каких времени и пространстве это происходит. В стихотв. «Пьяцца Маттеи» есть лаконичное определение местоположения Рима: *«в центре мирозданья / и циферблата»*. С первой же элегии фиксируются приметы времени: *«в час заката»*, *«на ночь глядя»*, *«летним полднем»*, *«в сумерках»*, *«в часы обеденного перерыва»*, *«солнце садится»*, ночь и свеча в элегии VIII, *«закат»*, *«летним вечером»*, *«потемки»*. Преобладают, как видим, послеполуденные часы, близость вечера, а это вполне типично для элегического жанра (симптоматично, на наш взгляд, и движение от «сумерек» Баратынского к «вечеру» у Бродского). «Само понятие “вечер” обозначает неус-

<sup>34</sup> См. в нашей работе раздел «Альтернатива небытию».

<sup>35</sup> «Всегда тот же». Позже А.И. Цветаева изменила формулировку: «...тот час – нерушим и вечен, у него нет имперфекта. У Латыни вечности только одно время: оно – *Semper Idem*» // Цветаева А.И. Воспоминания (изд. 3). – М., 1983. С. 291.

тойчивое состояние между двумя стабильными фиксированными отрезками суток – днем и ночью. Избрав этот момент “перехода” от дня к ночи, от “деятельности” к “покою”, элегия еще больше подчеркивает лексико-грамматическими средствами самый процесс протекания времени, делая читателя его соучастником, продуцируя сопереживание.

В центре этого пространственно-временного универсума находится созерцающий и размышляющий элегический герой<sup>36</sup>. В данном случае «вечер» – не только время суток, но и «вечер жизни» (*«Я, хватаясь рукой за грудь, / считаю с прожитой жизни сдачу», «дряблая мышца», «седые подпалины»*). Таким образом, временная составляющая хронотопа инициирует содержание элегической медитации в той же мере, что и пространственная (пребывание в «вечном городе»). Однако здесь, как мы полагаем, отсутствует типичная для жанра элегии эмоциональная монотония «оплакивающей себя скорби». Напротив, эмоциональный тон стихотворений бесконечно разнообразен и вмещает в себя целую гамму ощущений, переживаний, реакций. В цикле мы видим редкую для Бродского полноту и многоаспектность восприятия мира: зрительные детали (*«красный мрамор», «голубое исподнее», «коричневая штукатурка», «золотистая бровь»*), слуховые (*«владелец “вёсны” мучает передачу», «лавр шелестит», «шорох старой бумаги, красного кредешина», «звуки рояля», «звук, из земли подошвой извлекаемый», «десять бегущих пальцев милого Ашкенази», и, наконец, «Наклонись, я шепну Тебе...»*), обонятельные (*«воздух пропитан лавандой и цикламеном»*), осязательные (*«сквозь рубашку стена холодит предплечье», «нетерпеливым ртом пью вино из ключицы»*). Зрительные впечатления, что обычно для человека, преобладают. Бродский усиливает это ощущение обилием назывных предложений, сравнением глазного хрусталика с линзой «лейки», благодаря чему цикл воспринимается как серия фотографических снимков. Более того, в текстах содержится прямая апелляция к «созерцанию»: *«смотри, как солнце садится в сады и виллы, / как вода <...> льется...»*. Сами же «фотокадры», благодаря эффекту монтажа создающие панораму города чередованием общего и крупного планов, иной раз выстраиваются в определенной последовательности, «уменьшающей вещи в их перспективе»: *«Рим, человек, бумага; / хвост дописанной буквы – точно мелькнула крыса»*, – что продолжает тему ухода, опустошения пространства, разрушения мира.

Реалий городского пейзажа, по которым безошибочно узнается Рим, в тексте на удивление мало: *«форум», «черепица холмов», «пицци», «сады и виллы», вода, которая льется «из ржавых скважин»,*

<sup>36</sup> Вацууро В.Э. Указ. соч. С. 57.

«фонтаны», «церкви», «скорлупа куполов, позвоночники колоколен, / колоннады»). Все это залито жарким послеполуденным солнцем (мотив заходящего солнца, как мы знаем, распространен в элегических текстах). А. Ахматова писала о сходных римских впечатлениях: «Кругом жаркое рыжее лето и могилы, могилы»<sup>37</sup>.

Что касается Бродского, то имеет смысл сделать некоторые пояснения. Во-первых, **солнце** актуализирует в цикле не только цветковые, но и световые образы. В элегии VIII под пером автора-героя на бумаге возникают «слова “*факел*”, “*фитиль*”, “*светильник*”», озаренные огнем свечи; свеча – традиционный атрибут поэтического творчества – восполняет уход из мира солнца, темноту ночи. Прямые словесные смыслы продолжают метафорическими:

*О, сколько света дают ночами  
сливающиеся с темнотой чернила!* (III, 230).

Природная же темнота, «*потемки*», в финальной элегии противостоит «свету» как «тот свет», пространство смерти:

*Я был в Риме. Был залит светом. Так,  
как только может мечтать обломок!  
На сетчатке моей – золотой пятак.  
Хватит на всю длину потемок* (III, 232).

«Золотой пятак», конечно, можно трактовать как драхму, подававшуюся Харону (это отмечает Ж. Нива). Но здесь и метаморфоза солнечного диска, венчающая весь «солнечный» мотив цикла (ведь и луна, как сказано в элегии I, «*из того же камня*» – **камень**, как в стихах Мандельштама, выступает в качестве первоэлемента бытия). Кроме того, контрапункт света и тьмы напоминает о концовке стихотв. «Среденье» – с той разницей, что теперь языческое и христианское не противопоставлены, а воссоединены, и благодарность Творцу воздается за все «наслажденья жизни» (А.С. Пушкин), в том числе и за богатство чувственных радостей.

---

<sup>37</sup> Ахматова А.А. Письмо (открытка) А.Г. Найману из Рима от 9.12.64 // Найман А.Г. Рассказы об Анне Ахматовой. – М., 2002. С. 256. О разнообразии возможных трактовок солнечного света свидетельствует, например, следующая характеристика «римских сонетов» Вяч. Иванова: «Многоцветное пространство «Р.с.» насыщено светом, воспринимаемым как “деятельность Божия” <...> Золотой и солнечный, медвяный, огнистый и огненный, вообще светлый указывают на высший предел интенсивности света, связанного с формированием сакрального пространства.<...> Многоцветное разнообразие и световое великолепие этого пространства соответствуют определению Рима как святыни...» (*Грек А.Г.* Пространство жизни и смерти в двух циклах стихов Вяч. Иванова. С. 397).

Во-вторых, **солнце** ассоциируется со счастьем, в первую очередь – любовным. В «Новых стансах к Августе» «лик природы» также «залит закатным светом»; однако самого **солнца** нет, свет уходит из мира, оставя пустынный, разрушенный небосвод – поскольку время любви (август) миновало безвозвратно, а уход возлюбленной сравним с потерей Беатриче, оплаканной Данте в «Новой жизни». Героиня «Римских элегий» – совсем другая женщина; о ней в стихотв. «Пьяцца Маттеи» говорится весьма иронично: *«Моя подружка Микелина / в порядке штрафа / мне предпочла кормить павлина / в именье графа»*. Поэтому ее имя оказывается в одном ряду с именами женщин, прославленных римскими эгегиками и тоже, увы, не хранивших верность своим певцам. Они названы «временными богинями» – и потому, что неверны, и, с другой стороны, потому, что все-таки богини и в качестве таковых бессмертны. Катулл страдает по Лесбии; Проперций обращает страстные пени к Цинтии (Кинфии):

*Правда ли, Кинфия, ты по всему прославилась Риму  
И не скрываешь ничуть жизни распутной своей?  
Мог ли я этого ждать?*<sup>38</sup>.

Столь же знаковой является и упоминаемая Бродским «Юлия». В данном контексте речь может идти, скорее всего, о носивших это имя дочери и внучке Августа. Обе также прославились распутным поведением и были принцессом, стремившимся возродить в Риме строгие нравы, прокляты и высланы на окраины метрополии<sup>39</sup>. Овидий же считал, что Венера царствует в городе, основанном ее сыном (Энеем). Сакральная традиция объединяла **Roma** и **Amor** в единое целое. У Бродского тема любви может быть органично связана не только с Римом, но и с руинами. Об этой образной связи он говорит в «Письме Горацию»: «... каждое предприятие в спальне, с простынями, подушками, распростертыми и переплетенными конечностями, напоминает руину»<sup>40</sup>. Однако Amor-Эрос – та сила, которая противостоит разрушению и смерти. Торжеству Эроса поэт посвящает элегию XI, обессмертившую и его возлюбленную:

<sup>38</sup> Катулл. Тибулл. Проперций (пер. с лат.). – М., 1963. С. 297.

<sup>39</sup> См.: Буассье Г. Ссылка Овидия // Буассье Г. Собрание соч. / Пер. с франц.: В 10 т. Т. 2. Оппозиция при цезарях. – СПб., 1993. С. 95-136. Что же касается «Микелины», то несколько фривольная, но любопытная интерпретация этого имени предложена А. Арьевым. См.: Арьев А. Из Рима в Рим (Стихотворение Иосифа Бродского «Пьяцца Маттеи») // Иосиф Бродский размером подлинника (сб., посвящ. 50-летию И. Бродского). – Таллинн, 1990. С. 232.

<sup>40</sup> Сочинения Иосифа Бродского. Т. VI. С. 370.

*летним вечером я, самый смертный прохожий  
среди развалин, торчащих как ребра мира,  
нетерпеливым том пью вино из ключицы... (III, 231).*

**Счастье**, подобно римскому солнцу освещающее страницы цикла, – это не только эмоция человека, но и состояние мира, в котором облака подобны ангелам: «*счастливый булыжник грешит с голубым исподним / длинноногой подруги*», город замер «*от счастья в детстве*». Даже бездомная собака – не исключение и «*вот-вот / взвизгнет от счастья, что и она живет*» («Посвящается Пиранези») <sup>41</sup>. Пространству атрибутируется не только состояние счастья как его (пространства) свойство, но и метафизическая способность воздействовать на нас, делая счастливыми или несчастными (речь сейчас не идет, как обычно бывает, о психологическом восприятии того или иного места, чем-то дорогого или памятного; мы имеем в виду связь «настоящего» времени с определенным местом в пространстве и тот «онтологический страх», который испытывает человек при мысли о его утрате в перспективе неизбежного конца):

*Оттого мы и счастливы, что мы ничтожны. Дали,  
выси и проч. брезгают гладью кожи.  
Тело обратно пространству, как ни крути педали.  
И несчастны мы, видимо, оттого же (III, 229).*

Временное и вечное, тело и мрамор, тело и пустота, движение и статика, счастье и «*рваные мысли, страхи*» – эти и подобные антиномии, переплетаясь, варьируясь, бесконечно усложняясь, выстраивают лирический сюжет цикла, в развитии поэтической мысли воплощая, в частности, те два аспекта времени – негативный и позитивный, – о которых рассуждает П. Гиллих. Философ пишет: «Негативность времени указывает на преходящесть всего временного и на невозможность зафиксировать настоящий момент в том потоке времени, который никогда не останавливается <...>».

Те, кто акцентирует позитивный элемент во времени, указывали на созидательный характер временного процесса, на его направленность и необратимость, на то новое, что в нем возникает <...>. С другой стороны, невозможно сбросить со счетов и тот факт, что время «поглощает» все, что оно создало, что новое становится старым и ис-

---

<sup>41</sup> Подобное свойство отмечается в «Римских сонетах» Вяч. Иванова: «Предикаты и их составные части *счастливый, (я) веселюсь, люблю, сладостно, светел дух* – характеризуют не только состояние лирического героя, но качественно определяют и объект его чувствований» (*Грек А.Г.* Пространство жизни и смерти ... С. 396).

чезает и что творческая эволюция в каждый миг сопровождается разрушением и распадом»<sup>42</sup>.

Если в «Новых стансах к Августе» происходит апокалиптическое (внезапное, катастрофическое) разрушение природного мира, то в «Римских элегиях» – постепенное разрушение Города, центра цивилизации, уступающей природе под давлением времени:

*И Колизей – точно череп Аргуса, в чьих глазницах  
облака проплывают, как память о бывшем стаде* (III, 228).

Замечательное сравнение, простирающее художественное время цикла через позднюю античную классику до мифологической архаики, вновь обращает читателя к соответствующим офортам Пиранези или «Римскому Колизею» Каналетто. «Каналетто всегда любил “обломки” прошлого. Но он их не “мумифицировал”. На этом полотне вокруг знаменитого античного здания идет обычная жизнь. Как всегда, представлены различные социальные типы, непрменные дети и даже животные. Вспоминается пушкинское: “И пусть у гробового входа младая будет жизнь играть...”»<sup>43</sup>, – пишет о Каналетто современный искусствовед. Бродский противопоставляет руинам Колизея другой римский символ – купола соборов, утверждающие незабываемость Вечного города, и здесь мифологические (легендарные) персонажи обозначают не смерть и память о прошлом, а, напротив, рождение и надежду:

*И купола смотрят вверх, как сосцы волчицы,  
накормившей Рема и Ромула и уснувшей* (III, 232).

Так элегия Бродского оказывается и традиционной, и новаторской, сочетая созерцание развалин и медитации о бренности бытия с утверждением полноты земных радостей. Как обычно у Бродского, в цикле дана не характеристика определенного топоса, не впечатления туриста, временного жителя Вечного города, а метафизика пространства и времени; мы еще обратимся к этим стихотворениям в другом месте нашей книги. Сейчас же завершим рассмотрение «Римских элегий» еще одной универсалией – темой поэтического труда. Как обычно, она выступает противовесом теме смертности и связана с образом Музы. В «Новых стансах...» Эвтерпа являлась на смену исчезнувшей возлюбленной, здесь между ними противопоставления нет. Подобно тому, как Микелина оказывается равновеликой знаменитым вдохновительницам

<sup>42</sup> Тиллих П. Систематическая теология / Пер. с англ. Том 1-2. – М.-СПб., 2000. С. 192.

<sup>43</sup> Художественная галерея. 2005. № 31. С. 28.

древних классиков, она и ее приятельница воспринимаются поэтом не только как «две молодых брюнетки», но и в метафизическом измерении:

*Два молодых овала  
сталкиваются над книгой в сумерках, точно Муза  
объясняет Судьбе то, что надиктовала (III, 228).*

Так временное и вечное вновь обнаруживают свою соприродность. В развитии темы творчества в цикле возникает аллюзия на XXX оду Горация, выявляющая в мотиве **камня**, столь же важном, как мотивы **солнца** и **воды**, еще один смысл, на первый взгляд альтернативный «Eхegi monumentum...»: «Я не воздвиг уходящей к тучам / каменной вещи для их острастки...». Камень (мрамор) – гарантия всему мимолетному, преходящему, подверженному старению вырваться из временного потока, остаться в вечности; статика парадоксальным образом воплощает идею жизни, а динамика, наоборот, – идею смертности (ср., например, с цветаевским декларативным противопоставлением: «Кто создан из камня, кто создан из глины, / А я серебрюсь и сверкаю»). Однако и камень превращается временем в руины. В строчках элегии V обычно видят спор с традицией поэтического «памятника»; однако приходится признать, что на деле Бродский ей верен – ведь подлинно бессмертными, неподвластными времени оказываются только «когорты букв».

Элегия XII завершает цикл, сводя начала и концы, придавая череде текстов законченность «циферблата», круга – суточного, годового, зодиакального. Композиция целого гармонически соответствует уравновешенности тематических антитез, превращая «Римские элегии» в универсум художественных смыслов. Нам кажется, что точнее всего было бы определить позицию автора тютчевскими словами:

*Счастлив, кто посетил сей мир  
В его минуты роковые!  
Его призвали всеблагие  
Как собеседника на пир.  
Он их высоких зрелищ зритель,  
Он в их совет допущен был –  
И заживо, как небожитель,  
Из чаши их бессмертье пил!*