

Ю. ЛОТМАН, М. ЛОТМАН
МЕЖДУ ВЕЩЬЮ И ПУСТОТОЙ (ИЗ НАБЛЮДЕНИЙ НАД ПОЭТИКОЙ СБОРНИКА
ИОСИФА БРОДСКОГО «УРАНИЯ»)

Поэзия И. Бродского органически связана с Петербургом и петербургским акмеизмом. Связь эта двойственная: связь с миром, из которого исходят и из которого уходят. <...> В статье «Утро акмеизма» (1919) Мандельштам идеалом поэтической реальности объявил «десятизначную степень» уплотнённости вещи в слове; поэзия отождествляется со строительством — заполнением пустого пространства организованной материей. «Строить — значит бороться с пустотой». Творчество «в заговоре против пустоты и небытия. Любите существование вещи больше самой вещи и своё бытие больше самих себя — вот высшая заповедь акмеизма».

Конечно, в этих формулировках отразился не весь акмеизм, а исходная точка его развития. Для неё характерен приоритет пространства над временем (в основе — *три* измерения!) и представление о реальности как материально заполненном пространстве, отвоёванном у пустоты. В дальнейшем, уйдя от отождествления реальности и вещной неподвижности, акмеизм сохранил, однако, исходный импульс — тягу к полноте <...> — полноте наитанности текста *всей* предшествующей традицией мировой культуры. <...> Организующий принцип акмеизма — наполненность, уплотнённость материи смысла.

Вещь у Бродского находится в конфликте с пространством <...> пространство стремится вещь поглотить, вещь — его вытеснить. <...> сущность бытия проступает не в упорядоченности, а в беспорядке, не в закономерности, а в случайности. Именно беспорядок достоин того, чтобы быть запечатленным в памяти («Помнишь свалку вещей...»); именно в бессмысленности, бездумности, эфемерности проступают черты бесконечности, вечности, абсолюта:

...смущать календари и числа
присутствием, лишенным смысла,
доказывая посторонним,
что жизнь — синоним
небытия и нарушения правил.

(«Строфы», XVI, [1978])

Бессмертно то, что потеряно; небытие («ничто») — абсолютно. <...>

Только полностью перейдя «во власть ничего», вещь приобретает свою подлинную индивидуальность <...>. В этом контексте следует воспринимать и тот пафос случайности и частности, который пронизывает нобелевскую лекцию Бродского; ср., например, две ее первые фразы: «Для человека *частного* и *частности* эту всю жизнь какой-либо *общественной* роли предпочитавшего, для человека, зашедшего в предпочтении этом довольно далеко — и в *частности* от родины, ибо лучше быть последним неудачником в демократии, чем мучеником или властелином в деспотии, оказаться внезапно на этой трибуне — большая неловкость и испытание. Ощущение это усугубляется не столько мыслью о тех, кто стоял здесь до меня, сколько памятью о тех, кого эта

часть миновала, кто не смог обратиться, что называется, «урби эт орби» с этой трибуны и чье общее молчание как бы ищет и не находит себе в вас выхода».

Здесь четко прослеживается одна из философем Бродского: наиболее реально не происходящее, даже не происшедшее, а то, что так и не произошло.

По сравнению с пространством, время в поэзии Бродского играет в достаточной мере подчиненную роль; время связано с определенными пространственными характеристиками, в частности оно есть следствие *перехода* границы бытия:

Время создано смертью.

(«Конец прекрасной эпохи», 1969)

Что не знал Эвклид, что, сойдя на конус,

вещь обретает не ноль, но Хронос.

(«Я всегда твердил, что судьба — игра...», 1971)

Прекращая существование в пространстве, вещь обретает существование во времени, поэтому время может трактоваться как продолжение пространства (поэтому, вероятно, корректнее говорить о единой категории пространства-времени в поэзии Бродского). Однако, как мы уже убедились, абсолютным существованием является существование по ту сторону пространства и времени.

Время материальнее пространства. Во всяком случае, оно почти всегда имеет некий материальный эквивалент («Как давно я топчу, видно по каблук...» и т. п.). <...>

Любопытно проследить становление структуры мира и его границ в сборниках <...> В «Конце прекрасной эпохи» доминируют темы завершенности, тупика, конца пространства и времени: «Грядущее настало, и оно / переносимо...», но здесь же появляется и тема запредельного существования, преодоления границы во времени (цикл «Post aetatem nostram», 1970). Показательно, однако, что последнее стихотворение цикла посвящено попытке (и попытке удавшейся) преодоления пространственной границы — переход границы империи. Начинается оно словами «Задумав перейти границу...», а заканчивается первым впечатлением от нового мира, открывшегося за границей, — мира без горизонта:

...вставал навстречу

еловый гребень вместо горизонта.

Мир без горизонта — это мир без точки отсчета и точки опоры. Стихотворения первых эмигрантских лет пронизаны ощущением запредельности, в прямом смысле слова за-граничности. Это существование в вакууме, в пустоте:

Ниоткуда с любовью, надцатого мартабря.

Вместо привычных характеристик пространства-времени здесь что-то чуждое и непонятное:

Перемена империи связана с гулом слов,
с лобачевской суммой чужих углов,
с возрастанием исподволь шансов встречи
параллельных линий, обычной на

полюсе...

Для поэзии Бродского вообще характерно ораторское начало, обращение к определенному адресату (ср. обилие «посланий», «писем» и т. п.). Однако если первоначально Бродский стремился фиксировать позицию автора, в то время как местонахождение адресата могло оставаться самым неопределенным (ср.: «Здесь, на земле...» («Разговор с небожителем»), «Когда ты вспомнишь обо мне / в краю чужом...» («Пение без музыки»), то, например, в сборнике «Часть речи», напротив, как правило, фиксируется точка зрения адресата, а местонахождение автора остается неопределенным, а подчас и неизвестным ему самому («Ниоткуда с любовью...»). Особенно характерно в этом отношении стихотворение «Одиссей Телемаку» (1972), написанное от лица потерявшего память Одиссея:

ведущая домой
дорога оказалась слишком длинной,
как будто Посейдон, пока мы там
теряли время, растянул пространство.
Мне неизвестно, где я нахожусь,
что передо мной. Какой-то грязный остров,
кусты, постройки, хрюканье свиней,
заросший сад, какая-то царица,
трава да камни... Милый Телемак,
все острова похожи друг на друга,
когда так долго странствуешь, и мозг
уже сбивается, считая волны,
глаз, засоренный горизонтом, плачет... <...>

Мир «Урании» — арена непрерывного опустошения. Это пространство, сплошь составленное из дыр, оставленных исчезнувшими вещами. Остановимся кратко на этом процессе опустошения.

Вещь может поглощаться пространством, растворяться в нем. Цикл «Новый Жюль Верн» начинается экспозицией свойств пространства: «Безупречная линия горизонта, без какого-либо изъяна», которое сначала нивелирует индивидуальные особенности попавшей в него вещи:

И только корабль не отличается от корабля.
Переваливаясь на волнах, корабль
выглядит одновременно как дерево и журавль,
из-под ног у которых ушла земля —

и наконец разрушает и полностью поглощает ее. <...>

На уровне поэтической тематики значительная часть стихотворений сборника посвящена «вычитанию» из мира того или иного вещественного его элемента. Стихотворения строятся как фотографии, из которых какая-либо деталь изображения вырезана ножницами и на её месте обнаруживается фигурная дыра. <...>

Праздный, никем не вдыхаемый больше воздух.
Ввезённая, сваленная как попало

Тишина, растущая, как опара,
пустота.

(«Стихи о зимней кампании 1980-го года», V, 1980)

Вечер. Развалины геометрии.

Точка, оставшаяся от угла.

Вообще: чем дальше, тем беспредметнее.

Так раздеваются догола.

(«Вечер. Развалины геометрии...»)

И именно дыра — надежнейшее свидетельство, что вещь существовала. Вновь повторим:

Чем незримей вещь, тем оно верней,

что она когда-то существовала...

(«Римские элегии», XII)

Силуэт Ленинграда присутствует во многих вещах Бродского как огромная дыра. Это сродни фантомным болям — реальной мучительной боли, которую ощущает солдат в ампутированной ноге или руке.

Таким образом, вещь обретает «реальность отсутствия» (снова вспомним: «Материя конечна, // Но не вещь»), а пространство - реальность наполненности потенциальными структурами. <...>

Уходу вещи из текста параллелен уход автора из создаваемого им поэтического мира. Этот уход опять напоминает контур вырезанной из фотографии фигуры, так как на месте автора остается его двойник — дырка с его очертаниями. Поэтому такое место в стихотворениях цикла занимают образы профиля и отпечатка. Это —

тело, забытое теми, кто
раньше его любил.

(«Полдень в комнате», XI)

Город, в чьей телефонной книге
ты уже не числишься.

(«К Урании»)

Теперь меня там нет. Означенной пропаже
дивятся, может быть, лишь вазы в Эрмитаже.
Отсутствие мое большой дыры в пейзаже
не сделало; пустяк; дыра, но небольшая...

(«Пятая годовщина»)

...Плещет лагуна, сотней
бликов тусклый зрачок казня
за стремление запомнить пейзаж, способный
обойтись без меня.

(«Венецианские строфы» (2), VIII, 1982)

Из забывших меня можно составить город...

(«Я входил вместо дикого зверя в клетку...»)

И если на одном конце образной лестницы «я» отождествляется с постоянным в поэзии Бродского лицом романтического изгнанника, изгоя, «не

нашего» («Развивая Платона», IV), который — «отщепенец, стервец, вне закона» («Снег идет, оставляя весь мир в меньшинстве...»), то на другом появляется:

Нарисуй на бумаге пустой кружок,

Это буду я: ничего внутри.

Посмотри на него и потом сотри.

(«То не Муза воды набирает в рот...») <...>

Было бы упрощением связывать постоянную для Бродского тему ухода, исчезновения автора из «пейзажа», вытеснение его окружающим пространством только с биографическими обстоятельствами: преследованиями на родине, ссылкой, изгнанием, эмиграцией. Поэтическое изгойничество предшествовало биографическому, и биография как бы заняла место, уже приготовленное для неё поэзией. Но то, что без биографии было бы литературным общим местом, то есть и началось бы, и кончалось в рамках текста, «благодаря» реальности переживаний «вырвалось» за пределы страницы стихов, заполнив пространство «автор — текст — читатель». Только в этих условиях автор трагических стихов превращается в трагическую личность.

Вытесняющее поэта пространство может конкретизироваться в виде улюлюкающей толпы:

...когда бы меня схватили в итоге за шпионаж,
подрывную активность, бродяжничество, менаж-а-трау
и толпа бы, беснуясь вокруг, кричала,
тыча в меня натруженными указательными: «Не наш!»
я бы в тайне был счастлив...

(«Развивая Платона», IV)

Эту функцию может принять на себя тираническая власть, «вытесняющая» поэта. Но, в конечном счёте, речь идёт о чём-то более общем — о вытеснении человека из мира, об их конечной несовместимости. Так, в «Осеннем крике ястреба» воздух вытесняет птицу в холод верхних пластов атмосферы, оставляя в пейзаже её крик — крик без кричавшего (ср. «мелко подёргивающееся веко» в абсолютной пустоте): «Там, где ступила твоя нога, возникает белые пятна в картине мира» («Квинтет»).

Однако «вытесненность» поэта, его место «вне» - не только проклятие, но и источник силы — это позиция Бога. <...> Тот, кто говорит о мире, должен быть вне его. Поэтому вытесненность поэта столь же насильственна, сколь и добровольна. <...>

«Белое пятно» пустоты вызывает в поэтическом мире Бродского два противопоставленных образа: опустошаемого пространства и заполняемой страницы. Не слова, а именно текст, типографский или рукописный, образ заполненной страницы, становится, с одной стороны, эквивалентом мира, а с другой — началом, противоположным смерти:

Право, чем гуще россыпь
чёрного на листе,
тем безразличней особь
к прошлому, к пустоте

в будущем. Их соседство,
мало проча добра,
лишь ускоряет бегство
по бумаге пера

(«Строфы», XII) <...>

Опустошение вселенной компенсируется заполнением бумаги:

сорвись все звезды с небосвода,
исчезни местность,
все ж не оставлена свобода,
чья дочь — словесность.
Она, пока есть в горле влага,
не без приюта.
Скрипи, перо. Черней бумага.
Лети минута.

(«Пьяцца Маттеи») <...>

В мире Бродского, кроме вещи и пустоты, есть еще одна сущность. Это буквы, и буквы не как абстрактные единицы графической структуры языка, а буквы-вещи, реальные типографские литеры и шрифты, закорючки на бумаге. <...> С этим, видимо, связано часто возникающее у Бродского самоотождествление себя с графикой:

Как тридцать третья буква
я пячусь всю жизнь вперед.
Знаешь, все, кто далече,
по ком голосит тоска -
жертвы законов речи,
запятых, языка. <...>

В свете сказанного ясно, что графика составляет в поэзии Бродского существенный элемент поэтики, который заслуживает вполне самостоятельного рассмотрения.

Заполняемый лист — это тот мир, который творит поэт и в котором он свободен. Поэт — трагическая смесь мира, создаваемого на листе бумаги, и мира, вне этого листа лежащего:

сильных чувств динозавра
и кириллицы смесь.

(«Строфы», XXI)

В мире по ту сторону поэзии смерть побеждает жизнь. Но поэт — создатель текста, демиург шрифтов — побеждает и ту, и другую. Поэтому образ его в поэзии Бродского не только трагичен, но и героичен.

Лотман Ю.М. Избранные статьи в трех томах. Т. III. Таллин, 1993. С. 294-307.

Вопросы и задания:

1. Какими чертами наделено пространство в поэзии И. Бродского?
2. Как тема пространства связана с темой времени?

3. Почему в стихотворениях И. Бродского часто представлен образ пустоты («дыры», «вакуума», «ничто»)?
4. Какую позицию в мире занимает лирический герой? Почему он вытеснен из пространства?
5. Какую функцию в творчестве Бродского обретает графика («буква»)?
6. Напишите развернутое сочинение (не менее 200 слов) на тему: «Образ Города в поэзии И. Бродского».
7. Прочитайте стихотворение И. Бродского «Памятник» и формулируйте прямой связный ответ (5-10 предложений) на вопрос: «В чем необычность решения темы Поэта в данном стихотворении?».