

УДК 821.161.1

Коломкина В.В.*Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова***МЕТАМОРФОЗЫ В СТАТУАРНОМ МИФЕ ИОСИФА БРОДСКОГО**

Аннотация. В статье затрагивается малоизученная проблема метаморфоз в творчестве Бродского, при этом выбирается аспект статуарного мифа. Обозначив общую концепцию метаморфоз с опорой на литературоведческие работы и непосредственно статьи и эссе Бродского, предоставив обзор исследований мотива, автор выделяет три типа превращений, связанных с образом статуи. Начиная с анализа интертекстуальных метаморфоз – мотива оживления статуи, далее анализируя образ статуи как важное для поэта воплощение его идей о превращениях человека (окаменение как движение в небытие и вечность одновременно), исследователь обращается к мотиву памятника и его трансформациям в творчестве Бродского.

Ключевые слова: метаморфозы, статуарный миф, мотив памятника, Бродский.

V. Kolomkina*Lomonosov Moscow State University***METAMORPHOSES AND A STATUARY MYTH IN THE WORKS OF JOSEPH BRODSKY**

Abstract. The article touches upon a poorly explored issue of metamorphoses in Brodsky's works in the view of a statuary myth. Having highlighted the main concept of a metamorphosis, having reviewed Brodsky's articles and essays as well as works of literary criticism, we define 3 types of transformations connected with an image of a statue. Starting with the analysis of intertextual metamorphoses (the revival of a statue), proceeding with analyzing an image of a statue – an embodiment of the poet's ideas on human transformations (petrification regarded as a movement to non-existence and eternity at the same time), we advert to a motif of a monument and its transformations in Brodsky's works.

Keywords: metamorphoses, a statuary myth, a motif of a monument, Brodsky.

К проблеме статуарного мифа, одного из наиболее развитых у Бродского, обращается К. Юхт [12], А. Разумовская [7], И. Ковалева [5]. Общей для исследователей является мысль, которую, в частности, выражает А. Разумовская: статуя в поэтическом мире Бродского «является переходным состоянием между живым человеком и «совершенным «ничто» [7, с. 232]. В. Юхт отмечает, что «в интерпретации Бродского, статуя – это сгусток застывшего времени, остановленное мгновение, сохранённое от распада лицо... Статуя – это человек, подготовленный к распаду времени» [12, с. 149]. Юхт также говорит о «статуарных потенциях» холода, которые превращают человека в неодушевлённую вещь: «Там принуждали

носить пальто,/ ибо холод лепил/ тело, забытое теми, кто/ раньше его любил, // мраморным. Т. е. без лёгких, без/ имени, черт лица,/ в нише, на фоне пустых небес,/ на карнизе дворца» (Полдень в комнате, 1978) [12, с. 149].

Как любой мотив у Бродского, мотив статуи амбивалентен. С одной стороны, статуя у Бродского связывается с мотивом статичности, прекращения движения, небытием, с другой – с образом вечности и красоты.

В эссе «Меньше единицы» поэт пишет: «Надо сказать, что из этих фасадов и портиков – классических, в стиле модерн, эклектических, с их колоннами, пилястрами, лепными головами мифических животных и людей – из их орнаментов и кариатид, подпирающих балконы, из торсов в нишах подъездов я узнал об истории нашего мира больше, чем впоследствии из любой книги. Греция, Рим, Египет – все они были тут, и все хранили следы артиллерийских обстрелов» [1, с. 698].

Статуи – это проводники в историю для поэта и, что особенно важно, это особый культурный язык. В интервью Бродский говорит: «Языка я не знал, и, тем не менее, я чувствовал себя в Италии в куда большей степени дома (это было зимой), нежели в Лондоне или в тех же самых Штатах, всё-таки в некоторой степени зная язык. И какое-то время меня это донимало, пока мне не пришло в голову, что обстоятельствами, вызывающими это чувство, являются фасады, статуи, лепнина и т. д. Просто вот всё это и был язык» [1, с. 420-421].

Эта параллель очень показательна, так как сам Бродский работает со скульптурным мифом, как с языком: он изучает его первичный материал

(образ мрамора), процесс создания скульптуры или превращения в неё (мотив окаменения), уделяет особое внимание уже готовым произведениям (образ памятника).

Необходимо выделить основные типы метаморфоз, которые связаны с образом статуи у Бродского:

1) интертекстуальные метаморфозы (термин Mikkonen [14]), вызванные переосмыслением мотива оживления статуи (полемика с пушкинской традицией и с мифом о Галатее и Пигмалионе);

2) метаморфозы человека: постепенное окаменение как движение в небытие и вечность одновременно;

3) интертекстуальные метаморфозы мотива памятника в русской традиции.

Традиционная метаморфоза, связанная с образом статуи, – это её оживление. Помимо рассказанного Овидием в «Метаморфозах» мифа о Пигмалионе и Галатее, основополагающим в литературной традиции является образ оживленных статуй Пушкина, о чём пишет Р. Якобсон в хрестоматийной работе «Статуя в поэтической мифологии Пушкина» [13].

Бродский меняет направление этой трансформации: его интересует непосредственно «сдвиг от одушевлённого к неодушевлённому», т. к. именно он соответствует, по его мнению, общему развитию жизни – к небытию, превращению «действительности в недействительность». Видение общей тенденции развития как «окаменения», застывания рождает идею перехода в чистое Время, где процесс оживления-воскрешения уже невозможен.

Оживление статуи, по Бродскому, происходит тогда, когда в него вселяет-

ся личностное одушевляющее начало, но оно должно быть бесконечным-бессмертным, поскольку только в таком случае возможно преодоление Времени. Так происходит в стихотворении «Вертумн» (1990), в котором статуя становится одушевлённой, за счёт присутствия «бесконечного» начала – бога Вертумна, воплощённого в образе друга лирического героя. (В стихотворении «Ritratto di Donna» (1993) появляется сходный мотив: «Так боги делали, вселяясь то/ в растение, то в камень: до/ возникновенья человека. Это /инерция метаморфоз/ сиеной и краплагом роз/ глядит с портрета»).

Проблема взаимопревращения смертного-бессмертного, конечного-бесконечного затрагивается Бродским в эссе «Путешествие в Стамбул»: «Я понимаю политеизм весьма простым – и поэтому, вероятно, ложным образом. Для меня это система духовного существования, в которой любая форма человеческой деятельности, от рыбной ловли до созерцания звёздного неба, освящена специфическими божествами. Так что индивидуум, при наличии определённой к тому воли или воображения, в состоянии усмотреть в том, чем он занимается, метафизическую – бесконечную – подоплёку. Тот или иной бог может, буде таковой каприз взбредёт в его кучевую голову, в любой момент посетить человека и на какой-то отрезок времени в человека вселиться. Единственное, что от последнего требуется – если таково его, человека, желание, – это «очиститься», чтоб сделать этот визит возможным. Процесс очищения (катарсиса) весьма разнообразен и носит как индивидуальный (жертвоприношение, паломничество к священному месту,

тот или иной обет), так и массовый (театр, спортивное состязание) характер. Очаг не отличается от амфитеатра, стадион от алтаря, кастрюля от статуи. Подобное мироощущение возможно, я полагаю, только в условиях оседлости: когда богу известен ваш адрес» [1, с. 292].

Таким образом, оживление статуи, по Бродскому, один из способов проявления бесконечного, что очень ярко прослеживается в стихотворении «Вертумн»(1990). Но преобладает у Бродского противоположная идея: невозможности превращения/воскрешения и оживления. Метаморфозы-чудеса перестают осуществляться. Преображение человека путём приобщения к чуду не происходит. Очищение невозможно также потому, что мир, по Бродскому, неодушевлён: «Неодушевлённое, по-видимому, не выказывает никакого интереса к одушевлённому: мир не интересуется своими человеками. Если, конечно, мы не приписываем миру божественное происхождение, которое вот уже несколько тысячелетий не можем доказать, <...> единственная возможность для одушевлённого поменяться местами с неодушевлённым – это физический конец первого: когда человек, так сказать, присоединяется к веществу» (эссе «Кошачье «Мяу») [1, с. 353].

Превращение в статую является одним из сигналов приближения к небытию – «физическому концу». В стихотворении «Подсвечник»(1968) намечен данный мотив. Бродский обращается к образу умирающего сатира, который превращается в статую: «Шагнув за Рубикон,/ он затвердел от пейс до гениталий». В данном стихотворении мы наблюдаем расширен-

ную картину превращений: «Сатир, покинув бронзовый ручей,/сжимает канделябр на шесть свечей,/как вещь, принадлежащую ему», «А было так: он перебрался вплавь/через поток, в чьём зеркале давно/шестью ветвями дерево шумело./Он обнял ствол. Но ствол принадлежал земле./ А за спиной уничтожал/ следы поток». Появляется образ искусства, помогающего обрести новую форму существования («Нас ждёт не смерть, а новая среда») и соответственно трансформирующего объект. Таким образом, превращение в статую – это реализация форм небытия.

Особую роль в статуарном мифе Бродского занимает мотив памятника. Исследователи активно занимаются изучением традиций горацианско-державинско-пушкинского «памятника» в творчестве Бродского. О мотиве памятника пишет А. Ранчин [8], И.-Ковалева [4]. Основной идеей, отстаиваемой исследователями, является то, что в ряде стихотворений Бродский полемизирует с традицией предшественников, открыто вступая в спор. Не случайно Бродский активно трансформирует мотив памятника, как собственно уже рассмотренные мифологические сюжеты. Наиболее иллюстративными текстами, позволяющими выявить метаморфозы мотива у Бродского, являются «Перед памятником А.С.Пушкину в Одессе» (1969-70) и «Aere perennius» (1995).

В стихотворении «Перед памятником А.С. Пушкину в Одессе» (1969-70) Пушкин характеризуется как «апостол перемены мест», который теряет свою волю и свободу, будучи закованным в памятник: «Из чугуна/ он был изваян, точно пахана/ движений голос

произнёс: «Хана/ перемещеньям!». Движение в пространстве невозможно. Более того, памятник отлит из «отходов» – металла для оков. В данном случае наблюдаем непосредственную смену форм при том, что материя остаётся одна и та же: «Наш нежный Юг,/ Где сердце сбрасывало прежде вьюк,/ Есть инструмент державы, главный звук/Чей в мироздании – не сорок сороков,/ Рассчитанный на череду веков,/ Но лязг оков//И отлит был/Из их отходов тот, кто не уплыл,/Той, чей, давясь, проговорил/«Прощай, свободная стихия» рот,/Чтоб раствориться навсегда в тюрьме широт,/где нет ворот».

Цитата из Пушкина «Прощай, свободная стихия» является смысловым центром стихотворения. Прощание со свободой для лирического героя Бродского невыносимо. Более того, он отчасти идентифицирует себя с великим поэтом: «Поди, и он/ здесь подставлял скулу под аквилон,/ прикидывая, как убраться вон,/ в такую же – кто знает – рань,/ и тоже чувствовал, что дело дрянь,/ куда ни глянь». Примечательно, что идентификация происходит не на основе внешней статусности («великий поэт»), а на основе субъективных чувств. «Тоска родства», ощущаемая лирическим героем Бродского, связана с общим ощущением, что свобода, к которой так велико стремление при жизни, не осуществима и после смерти. «Один, как перст,/ как в ступе зимнего пространства пест,/ там стал апостол перемены мест/ спиной к Отчизне и лицом к тому,/ в чью так и не случилось бахрому,/ шагнуть ему». Таким образом, Бродский отталкивается от пушкинского образа памятника. Он трансформирует его следующим способом: во-первых, делая его мак-

симально предметным (памятник из нерукотворного превращается в отлитый из оков), во-вторых, вводя образ «растворения в тюрьме широт» (в то время как у Пушкина звучит мотив признания и увековечения на обширном пространстве), в-третьих, преобразуя пушкинскую идею восславления свободы в образ её потери. Таким образом, все пушкинские мотивы опровергаются Бродским и даются с противоположным знаком. Вероятно, по Бродскому, потеря свободы является следствием пушкинского «отказа» от неё, воплощённой в образе моря – «прощанием с морем» («Прощай, свободная стихия»). В определённой мере («тоска родства») идентифицируя себя с Пушкиным, Бродский отказывается от иллюзий: поэт в будущем воплощается в «камень на суше» – и это не тот памятник, который возносится «главою непокорной». Он становится памятником, который является, по сути, вариантом оков – меняется форма, но материя остаётся.

А.М. Ранчин отмечает, что «герой Бродского как бы упрекает Пушкина за верность «земле», за отказ от романтического побега за далёкой свободой: он ощущает в прощании поэта с морем – символом воли – мучительное, физически явственное насилие над самим собой». По сути же, происходят смысловые метаморфозы в традиции «памятника» Пушкина. Если у Пушкина идёт речь о «восславлении Свободы», то для Бродского ключевым и более реальным становится «прощание со свободной стихией» [8]. В данном случае мы наблюдаем за превращением текста в реальность, за творчеством, которое является конструирующей силой. Поэтическая строка «Прощай,

свободная стихия» в реальности превращается непосредственно в потерю свободы поэтом.

Кардинальные метаморфозы традиции пушкинского памятника, а вслед за ним горацианской и державинской, намеченные в стихотворении «Перед памятником А.С. Пушкину в Одессе» развиваются в частности в стихотворении «*Aere perennius*» (1995). Это стихотворение отсылает непосредственно к горациевской оде «К Мельпомене» и в то же время к «Памятнику» Пушкина, в котором эпиграф представлен началом оды Горация: «*Exegi monumentum*». Бродский же выбирает вторую часть первой строки и, соответственно, меняет идейную направленность стихотворения: не образ воздвигнутого лирическим Я памятника выходит на первый план, а его материал – «долговечнее меди». Такой сдвиг акцента уже в заглавии определяет основной идейный вектор стихотворения Бродского.

Бродский создаёт образ памятника, в первую очередь, как образ «твёрдой вещи»: «Приключилась на твёрдую вещь напасть: будто лишних дней циферблата пасть/ отпрыгнула назад, до бровей сыта/ крупным будущим, чтобы считать до ста». В центре оказывается образ испытания временем, которое проходит эта Вещь (примечательно, что Бродский не употребляет номинации «памятник»: читатель воссоздает её только по отсылке к Горацию): «И вокруг твёрдой вещи чужие ей/ встали кодром, базаря «Ржавей живей»/ и «Даёшь песок, чтобы в гроб хромать,/ если ты из кости или камня, мать»/ Отвечала вещь, на слова скупа:/ «Не замай меня, лишних дней толпа!».

Данное стихотворение следует рассматривать не как продолжение

традиции Горация и Пушкина, а как спор с ней. Бродский намеренно делает акцент на смене интонаций. От горацианско-пушкинского высокого слога он обращается к низкому, активно включая просторечия («не замай», «базаря»), жаргонизмы («кодло»). Кроме того, Бродский меняет форму стихотворения: отказываясь от монолога с «Я» в центре, он обращается к диалогу, давая слово только вещи и толпе, полностью нивелируя Я.

Мотив служения поэта, чрезвычайно значимый у Пушкина («И долго буду тем любезен я народу,/ что чувства добрые я лирой пробуждал»), у Бродского трансформирован в противоположный: «толпа» требует разрушения вещи (памятника – облика поэта). Интересно двойное прочтение слова «толпа»: с одной стороны, это «толпа дней», время, с другой же – люди. Но общая номинация в данном случае не случайна, т. к. в равной мере с двумя образами совместим мотив разрушения и требования: «Ржавей живей», «Даёшь песок».

Если у Пушкина есть идея памяти потомков, то, по Бродскому, памяти как таковой нет – есть только реальное вещное-вечное воплощение, которое «переживает» время: «А тот камень-кость, гвоздь моей красы –/ он скучает по вам с мезозоя, псы:/ от него в веках борозда длинней,/ чем у вас с вечной жизнью и кадиллом в ней». Образ вещи – «камякости» противопоставлен духовному началу – «вечной жизни с кадиллом», которое оказывается менее долговечным. Таким образом, вероятно, метафорически обозначенная идея священного служения поэта, о котором, в частности, пишет Пушкин, утрачивается на фоне вещного воплощения.

Бродский, кардинально преобразуя горацианско-пушкинский мотив «памятника», оспаривает идею вечной жизни поэта и говорит о возможности забвения, пренебрежения толпы. На первый план выводится жизнь плоти (образы памятников у Бродского предельно предметны), а духовное – творческое начало не интересует «толпу». Бродский реализует идею памятника не в связи с мотивом обретения свободы и мотивом памяти, но в связи с мотивом статичности, потери свободы.

Кажется, что на первый план выходит идея вещи. Но за счёт взаимопревращения слов и смыслов в номинации «камень-кость» может прочитываться «Каменный гость», что будет непосредственно отсылкой к мотиву творчества. При таком «превращении» совершенно иначе будут трактоваться финальные строки стихотворения: «А тот камень-кость, гвоздь моей красы – он скучает по вам с мезозоя, псы:/ от него в веках борозда длинней,/ чем у вас с вечной жизнью с кадиллом в ней». Акцент с вещи переносится на творение, которое является более ценным для Бродского. «Борозда в веках длиннее» именно для творения, т. к. только оно и способно пережить время, оставаясь не-вещью. Вечной жизни творчества противопоставлен образ иллюзорной идее «вечной жизни с кадиллом», которая видится как ложная попытка преодолеть небытие. Образ же каменного гостя вводит с собой мотив возмездия, в данном случае – толпе, которая жаждет лишь разрушения и которая со временем тоже станет вещью – приблизится к небытию: «он скучает по вам с мезозоя, псы».

Таким образом, подобные текстовые метаморфозы позволяют Брод-

скому ввести мотив творчества и тем самым изменить кардинально ключ прочтения стихотворения. В то же время происходит трансформация традиции, в которой акцент сделан на личность творца – поэта, для Бродского же наиболее значимым оказывается идея вечности творения. Именно творчество переживёт время, но не творец, который будет забыт и отчасти обезличен, даже воплощённый в образе памятника – вещи, что «долговечнее меди».

В связи с проанализированными метаморфозами, используемыми Бродским при реализации мотива памятника и статуарного мифа в целом, существенной представляется мысль А.А. Фокина о том, что «огромное значение в данном контексте имеет свобода выбора. Подчинение законам жанра, риторики, поэтики перестаёт для него [Бродского] быть простым следованием заданным канонам» [11]. Бродский совершает «поворот» традиции – в этом и заключается ключевая метаморфоза. Бродский, в отличие от Пушкина и Горация, уходит от Я, показывая творчество как внеличностную силу, преодолевающую время независимо от творца, который, вероятно, будет обречён на небытие и забвение.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Бродский И. Сочинения. Екатеринбург, 2002.
2. Бродский И. Часть речи. Избранные стихотворения. СПб., 2005.
3. Ковалева И. «Греки» у Бродского: от Симонида до Кавафиса // Иосиф Бродский и мир: метафизика, античность, современность. СПб., 2000. С. 139-150.
4. Ковалева И. «Памятник» Бродского (о пьесе «Мрамор») // Мир И. Бродского: путеводитель. Сб. ст. СПб., 2003. С. 207-216.
5. Ковалева И. Античность в поэтике И. Бродского // Мир И. Бродского: путеводитель. Сб. ст. СПб., 2003. С. 170-206
6. Ковалева И. Одиссей и Никто: Об одном античном мотиве в поэзии И. Бродского // Старое литературное обозрение. М., 2001. № 2. С. 75-80.
7. Разумовская А. Статуя в художественном мире И. Бродского//Иосиф Бродский и мир: Метафизика. Античность. Современность. СПб., 2000. С. 228-242.
8. Ранчин А. “Видимо, никому из нас не сделаться памятником”: реминисценции из пушкинских стихотворений о поэте и поэзии у И.А. Бродского// <http://www.portal-slovo.ru/>, 2010. (дата обращения 30.05.2011)
9. Ранчин А. «На пиру Мнемозины»: Интертексты Бродского. М., 2001.
10. Сочинения Иосифа Бродского в 7 тт. СПб., 1999. Т. 5.
11. Фокин А. Новые «заметки для памятника» (о стихотворении И. Бродского «Aere perennius») <http://krishnahouse.narod.ru/zam.html> (дата обращения 26.05.2011)
12. Юхт В.К. К проблеме генезиса статуарного мифа в поэзии Бродского (65-71 гг.) // Russ. Lit. 1998. Vol.44, №4. P. 409-432.
13. Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1975.
14. Mikkonen Kai. Theories of Metamorphosis: from metatrophe to textual revision – Rhetoric and Poetics, 1996 ([http:// findarticles.com](http://findarticles.com)) (дата обращения 19.05.2011)