

Л.А. Колобаева

Цикл «Новые стансы к Августе» И. Бродского Ценностные начала

Предлагается анализ цикла И. Бродского «Новые стансы к Августе» с точки зрения соотношения лирического **трагизма** и эмоциональной тональности **благодарения** в стихотворениях цикла, что помогает нам приблизиться к пониманию основных ценностных начал его лирики, их сложной философской природы и антиномического характера поэтического выражения — поэтики смены «перспектив» и «больших превращений, метаморфоз» и др.

Ключевые слова: стансы, строфы, трагизм, символика, разрыв, призрак, Срепенье, прощение, благодарность, диалог, Я и Другой, В. Соловьев, М. Бахтин, метафизика любви, метаморфоза.

The paper presents an analysis of the cycle Brodsky "New Stanzas to Augusta" from the point of view of the relation of lyrical tragedy and emotional tone of thanksgiving in verse-creations of the cycle, which helps us to get closer to an understanding of the basic value began his lyrics, their complex nature and philosophical antinomic the nature of poetic expression — the poetics of changing "prospects", "big transformations, metamorphoses", etc.

Keywords: stanzas, stanza, the tragedy, the symbolism, the gap, ghost, Candlemas, forgiveness of, thanks to the dialogue, I and the Other, V. Soloviev, M. Bakhtin, the metaphysics of love, metamorphosis.

Иосиф Бродский назвал однажды цикл «Новые стансы к Августе» «главным делом своей жизни» [1. С. 317]. Это звучит не только интригующе, но и обязывающе — побуждает исследователей особенно внимательно, вновь и вновь вглядываться в его текст. «Новые стансы к Августе: Стихи к М. Б., 1962—1982» (1984), как известно, — стихи о любви, об утрате любви. Скажем точнее — о разрыве любви как о *разрыве жизни* поэта, жизни в целом. По времени отраженных в нем лирических событий цикл охватывает два десятилетия (1962—1982 гг.), сердцевину жизни поэта, лирического героя, — от его двадцати двух лет до сорока двух. Это стихи трагические. И тем более удивительно, что цикл завершается, поистине венчается стихотворением-благодарением («Я был только тем, чего...»). И в этом угадывается важнейшее художественное качество поэзии Бродского, его философии и эстетических оснований поэзии. Почему же и за что, осознавая неминуемый крах своей жизни, трагическое поражение, поэт благодарит судьбу? Ответ на этот вопрос и может приблизить нас к пониманию *ценностных начал* его творчества.

Название цикла, как известно, отсылает нас к стихам Байрона «Стансы к Августе», посвященным любви. Помня эту ярчайшую романтическую традицию в освещении высокой страсти, Бродский, вместе с тем, далеко уходит от подобного художественного опыта, смело взрыхляя свое, новое поэтическое поле. Вглядимся в стихи цикла, чтобы понять их подлинное своеобразие и значительность.

Стихи представляют собой цикл, то есть определенное *единство*. В чем оно заключается? Прежде всего это единство персонажей, героев цикла: Он и Она, точнее, Я и Ты. «Она» фигурирует в посвящении к стихам как «М. Б.» (за этим скрывается реальное лицо, Марианна (Марина) Басманова, и определенные автобиографические факты из истории их взаимоотношений). Это единство *времени* — 1962—1982 гг. и, главное, единый *сюжет* — история любви, разрыв и его осмысление. В беседе с С. Волковым И. Бродский говорил: «Я просмотрел все эти стихи и вдруг увидел, что они поразительным образом выстраиваются в некий сюжет <...> скорее по принципу прозаическому, нежели по какому бы то ни было другому» [1. С. 317]. Наконец, это единство *мотивов*, *авторской* эмоциональной оценки и сложное единство выразительных *форм*, *поэтики*.

Жанровые и стиливые формы стихотворений цикла весьма разнообразны — это не только стихотворения-обращения к адресату, как чаще всего строятся поэтические циклы к возлюбленной, например, известный «денисьевский цикл» Ф. Тютчева. Это может быть *стилизация* в духе *народной песни* («Песенка», «Из старых английских песен», «Зимняя песня», «Песни счастливой зимы»), лирический *диалог*, точнее, часть диалога с вопросами к ней героя и с ожиданием ответа на них, например, в «Элегии» («Подруга милая, кабак все тот же...»), или условный, *метафорический диалог*, данный в *природных* аллегорических образах («Ты — ветер, дружок, я — твой лес...», «Что ветру говорят кусты?...»). Нередко это форма *воспоминаний* об ушедших счастливых или драматических мгновениях жизни («Ломтик медового месяца», «Песни счастливой зимы»), *шутливая* картинка с символическим подтекстом («Развивая Крылова», «Для школьного возраста»), *фантазии-мечтания* о совместном идиллическом будущем («Пророчество»), стихотворения на *мифологические* сюжеты («Дорога на Скирос», «Дидона и Эней», «Одиссей Телемаку»), лирико-*философские* раздумья («Строфы», «Венецианские строфы II», «Новые стансы к Августе»), наконец, религиозные, христианские символы в поэтической интерпретации автора («Сретенье»). Следует отметить стихотворения с особыми «приметами» *пространства и времени*, с «предметами-свидетелями», с *вечными* характеристиками психологических состояний героев («Псковский реестр», «Загадка ангелу» и др.). Стих при этом организуется в сложные строфические структуры и весьма разнообразные ритмы, с преобладанием в основе «пульсирующего ямба» как нельзя более соответствующего драматическим перепадам внутренних состояний героя — от отчаяния к надежде, нередко надежде в «ироническом ключе».

Все это многообразие структурируется определенной внутренней логикой *сюжета*, его развитием. Начало его, условно говоря, «завязка» — в первых стихотворениях цикла, в стихотворениях 1962 г.: «Я обнял эти плечи и взглянул...», «Песенка» и «Ночной полет». Стихотворение «Я обнял эти плечи и взглянул ...» загадочно, в нем появляется неясный по смыслу образ — «призрак»: *И если призрак здесь когда-то жил // то он покинул этот дом. Покинул* [2. С. 153]. Его смысл проясняется в некоторых последующих стихотворениях — то как призрачный образ какого-то *третьего* лица, — едва намеченный в цикле мотив любовного треугольника, — то как Ее образ, встающий в памяти и воображении, наконец, как двоящаяся в сознании «тень» самого лирического Я. Так, в стихотворении «Твой локон не свивается в кольцо...» (1964), где боль тоски перебивается на миг «рывком надежды», а надежда тут же подается «в ироническом ключе», «призрак» — это *ее* зыблущийся в памяти героя образ («плечо», «связующее легкое звено // меж образом и призраком твоим») [2. С. 396]. В стихотворении «Новые стансы к Августе» опять звучит лейтмотив призрака, который раскрывается как *двойник* самого лирического героя («И образ мой второй, как человек // бежит...», «мешается с другими двойниками...») [2. С. 204]. В стихотворении же «Черные

города» (1962—1963) он расшифровывается в своем психологическом содержании — как знак *беды*, как предвестие будущего: «*Так что через плечо // виден беды рельеф...*» [2. С. 386].

Второе стихотворение цикла «Песенка», при всей своей внешней, незатейливой простоте, содержит в себе мудрое прозрение, в духе народной песни. В нем два голоса: Он дарит ей кольцо со *слезой из будущего*, Она укоряет его: «*Ах, у других мужья, // перстеньки из рыжья...*», из золота. Песенка, словно бы свадебная, кольцо обручальное, но все не так, как «у других», и предвещает нестройное двухголосие, разноречие, *слезу* и страдание.

Мотив свадебной песни — «Зимняя свадьба» и «Все чуждо в доме новому жильцу...». Приведем две начальные строфы из первого:

«Я вышла замуж в январе.
Толпились гости во дворе,
и долго колокол гудел
в той церкви на горе.

От алтаря, из-под венца,
видна дорога в два конца.
Я посылаю взгляд свой вдаль,
и не вернуть гонца» [2. С. 125]. (1961—1963 гг.)

Мотив раздвоения, двудорожия самой судьбы, усиливаясь, звучит в этих «старых английских песнях». Стилизацию народной песни с тем же мотивом дурного предвестия представляет собой и стихотворение «Песня» (1964), где песенный склад осложняется еще *сном*: «*Пришел сон из семи сел...*». Финальная строфа стихотворения пророчит:

«Запрягай коня да вези меня.
Там не терем стоит, а сосновый скит.
И цветет вокруг монастырский луг.
Ни амбаров, ни изб, ни гумен.
Не раздумал пока, запрягай гнедка.
Всем хорош монастырь, да с лица — пустырь,
и отец игумен, как есть, безумен» [2. С. 270].

Выразительны здесь многозначные, символические мотивы *скита*, *монастыря*, *безумия* и *пустыря* (два последних можно считать сквозными во всей лирике Бродского).

Стихотворение «Ночной полет» (1962), где на смену символам предвестия приходит уже прямое *действие* героя, можно считать драматическим началом сюжетного конфликта цикла. Для лирического героя — это начало скитаний, *бегство от судьбы*: «*Я бежал от судьбы...*», от «*сжимающих рассудок откровений*» [2. С. 384]. Это начало *кризиса* («*Мозг в забыты...*»). И кризис так тяжел, поистине трагичен, что стирает в его сознании даже роковую альтернативу — жизнь или смерть, потому что «все едино»:

«Захлебнусь ли в песках, разобьюсь ли в горах
или Бог пощадит —
все едино, как сбившийся в строчку петит
смертной памяти для:
мегаполис туч *гражданина* ль почтит,
отщепенца ль — земля» [2. С. 384].

Причем знаменательно, что уже в этом стихотворении 1962 г. намечена (пока иронически освещенная) альтернатива: «*гражданин* или *отщепенец*», которая непременно встанет перед

автором позже. В стихотворениях этой поры (1962—1964), — даже в тех, где разворачивается воспоминание о счастливых мгновениях любви, которые поэт стремится закрепить в памяти М. Б. («Песни счастливой зимы») [2. С. 156], — сохраняется ощущение непреодолимости разлуки, разделившей их жизненной драмы: «Так что — виден насквозь // вход в бессмертие врозь...» [2. С. 156].

Альтернатива жизнь или смерть, которая герою кажется стертой («все едино»), реально не снимается, даже обостряется. Потому в стихотворениях цикла становится резко антиномичной, черно-белой сама цветовая палитра образных красок (стихотворение «Черные города», мотивы черно-белого в стихотворениях цикла). Герой продолжает отстаивать любовь, лучшее, яркое в ней, стараясь утвердить ее в сознании любимой. И тогда вместо черно-белого колорита разгорается вспышка *малинового*, как в стихотворении «Ты выпорхнешь, малиновка, из трех...» (1964). Стихотворение представляет собой живую природную зарисовку малинника рядом с люпиновым полем, с кустами верб, по «усам» которых сбегают «бесчисленные капельки росы», с белеющей «ленточкой тропы» — картинку, где в центре малиновка, воплощение легкости, живости и грации: «Ты *выпорхнешь...*», «малинник *встрепенется...*» [2. С. 155]. В этом образе в воображении героя рисуется она, «как память о былом, // безмолвном, но по-прежнему живучем» [2. С. 156]. Картина спокойна, беззвучна: «Не слышно ни журчанья, ни стрельбы, // не видно ни Стрельца, ни Водолея», но не буколична. Знаки Стрельца, с его символическими стрелами и Водолея, символизирующего вечную изменчивость бытия, не случайны: хотя их не видно, они есть, они рядом.

Новый шаг в развитии сюжета связан с тем, что герой начинает прямо соотносить свои чувства, свою «тоску» с реальной действительностью или, скажем точнее, она сама обрушивается на его жизнь — арестом, тюрьмой и ссылкой в Норенскую. Это стихотворения «Как тюремный засов...» (1964), «Деревья в моем окне, в деревянном окне...» (1964), «Шум ливня воскрешает по углам...» (1963) и др. Оказывается, что *тоска «на ножах»* с действительностью (ст. «Твой локон не свивается в кольцо...»), что «*боль разлуки с тобой вытесняет действительность*» («Как тюремный засов...»). Другими словами, страдания лирического героя, его тревоги любви, «боль разлуки» с любимой — страшнее реального ужаса (ареста, тюрьмы и ссылки). Она, эта нестерпимая «боль», и есть зерно развивающейся трагедии. Отсюда же растет ощущение *перевернутости* мира — образы «*перевернутого леса*», «*лодки посуху*», «*караула мертвых душ*» вокруг деревни («Деревья в моем окне, в деревянном окне...» [1. С. 172—173]). Но нечто существенно меняется и в самом чувстве любви: «*обнажая надежды беззубие, // по версте, по версте // отступает любовь от безумия*» [2. С. 388].

Герой вместе с автором оглядывается вокруг, всматривается в даль — в лицо самого века. Тогда возникает стихотворение, которое кажется странным в цикле любовных посланий, как-то не связанным с ним. Это «Einem alten architekten in Rom» (1964) / «Старому архитектору в Риме». Стихотворение представляет собой фантастическое по форме описание поездки по немецкому городу Кёнигсбергу после мировой войны, — рассказ, адресованный старому римскому архитектору. И это образ города, разрушенного *насилием* войны и новой власти, ставшего зияющим провалом жизни «в век атомный». Здесь и возникает главный вопрос лирического героя цикла, который неотвязно тревожит его, «стреляет в мозг», — можно ли «спасти сердца... в век атомный»?

«Спасти сердца и стены в век атомный,
когда скала — и та дрожит, как жердь,
возможно лишь скрепив их той же силой
и связью той, какой грозит им *смерть*» [2. С. 196].

Спасение сердец, любви в атомный век возможно только в трагическом противостоянии «злобному валу» и страху века, — духовной «силой», равной сопротивлению угрозе смерти.

Углубление этой темы осуществляется в интимнейшем мотиве *единственности* любви, единственности страсти в стихотворениях — «Тебе, когда мой голос отзвучит...» (1964), «Сонет» («Как жаль, что тем, чем стало для меня...», 1967), «Сонет VI» («Я вас любил. Любовь еще (возможно...)» из «Двадцати сонетов к Марии Стюарт» (1974) и др. В стихотворении «Тебе, когда мой голос отзвучит...», обращаясь к их прошлому в возможном воспоминании героини, свободном от «привычных мыслей... хитрости... печали», лирический герой утверждает, что ее память «выдаст» правду — «что было *не с чем сверить* этот бег» [2. С. 395], не с чем «сравнить» его любовь к ней. В освещении этой любви Бродским (пользуясь излюбленной речевой формулой поэта) сходятся *конечное с бесконечным*, обнаженно телесное с устремлением духа к высшему, к Богу, эротическое — с метафизическим, религиозным. И такую любовь не дано пережить, «сотворить» дважды («Сонет VI»):

«Я вас любил так сильно, безнадежно,
как дай вам Бог другими — но *не даст!*
Он, будучи на многое горазд,
не сотворит — по Пармениду — *дважды*
сей жар в крови, ширококостный хруст,
чтоб пломбы в пасти плавильсь от жажды
коснуться — “бюст” — зачеркиваю — уст!» [2. С. 350].

Это чувство такой силы, когда любимая способна «заменить собой весь мир», как это слышится в другом «Сонете»:

«Как жаль, что тем, чем стало для меня
твое существование, не стало
мое существование для тебя.
... .. Увы,
тому, кто не умеет *заменить*
собой весь мир, обычно остается
крутить щербатый телефонный диск» [2. С. 165—166].

Мотив *единственности* любви по существу сходится с развернутым во всем творчестве Бродского пониманием сущности *личности*, ее сердцевины, тоже по-своему единственной. Но подлинность и ценность личности достижимы тогда, когда ее свобода — свобода безграничного самоутверждения — смиряется признанием высшей ценности *другого* человека, ставшего целым миром. Коренное различие героев цикла в этом отношении и явилось, вероятно, той роковой чертой, которая развела их судьбы.

Развитие русской философской мысли в понимании природы личности в XX веке шло на широких и разных путях от идей В. Соловьева [3], который видел реальную возможность «спасения» индивидуальности, «упразднение эгоизма» через любовь полов и перемещение «центра мира» с себя в другого человека, — до учения М. Бахтина [4], основанного на выяснении диалогической природы человека и верховной значимости критерия *другого* в становлении человеческой личности. Надо полагать, что И. Бродский не прошел мимо подобных философских представлений. С юности прокламируемый поэтом *индивидуализм* означал в его понимании прежде всего дерзкое по тем временам, но правомерное требование свободы и независимости личности от навязываемых социумом условий и массовых воззрений. Но его индивидуализм предполагал и включал в себя измерение ценности личности

глубиной ее отношений к *другому*. Через художественное познание любви в «Новых стансах к Августе» это и открывалось.

Неслучайно кульминацию лирической драмы цикла в целом являют собой стихотворение, одноименное с циклом, — «Новые стансы к Августе» (1964) — и затем «Строфы» («На прощанье — ни звука...» — 1968 г.).

Стансы¹ Бродского, в отличие от привычных правил, — относительно большое стихотворение, количество стихов в строфах варьируется у него от 8 до 18. Перекрестная рифма соединяется в строфе с парной, ритмический строй стихотворения определяется ямбом, разностопным, с разным количеством стоп в строфах. Всего в стихотворении 12 строф, к этому числу с символическим подтекстом целостности поэт прибегал, как мы знаем, нередко. Но целостности в состоянии лирического героя как раз нет, есть то, на что указывает форма *стансов* — «остановка», остановка перед «чертой, которую душе не перейти» [2. С. 204]. Художественный строй стихотворения подчинен некоей внутренней логике, движению образной мысли, в котором можно выделить три ступени. В начальных строфах (I—VI) сильнее всего передано ощущение героем разрыва жизни. Здесь сконцентрированы мотивы «обрыва», «прорехи», *пропоротости* («*Лишь сердце вдруг забьется, отыскав, // что где-то я пропорот...*» — [2. С. 204]), застигающего сознание *беспамятства*, появления *призраков*, *двойников* («*бреду... без памяти*», «*И образ мой второй, как человек бежит, ...мешается с другими двойниками...*»). В центре стихотворения — обращение героя к природе и к Богу. Однако природа, исконное прибежище страдающего человека, не только не утешает и не успокаивает героя (здесь дана картина угрюмого, холодного края в осеннюю, дождливую пору, с «пустыми небесами»), но вызывает думы о бесперспективности и смерти: «*И вот бреду я по ничьей земле // и у Небытия прошу аренду*» [2. С. 205].

«Здесь на холмах, среди пустых небес,
среди дорог, ведущих только в лес,
жизнь отступает от самой себя <...>

Природа расправляется с *былым*,
как водится» [2. С. 205].

Когда же «лик» природы, стирающей «былое», «делается *злым*», душа героя восстает: «*И всюю пятернею чувств — пятью — // отталкиваюсь я от леса: // нет, Господи! В глазах завеса, // и я не превращусь в судью*» [2. С. 205]. Это — вершина стихотворения, — *преодоление себя*, восстание против зла в собственной душе, с зовом Бога о помощи, — *не судить!* И последняя часть «Стансов» (строфы IX—XII) — звучит уже в новой, примиряющей тональности. Это обращение к верному другу, хотя и вымышленному, мифологическому («Друг Полидевк...»), мысленное возвращение к *ней*, пусть призрачному ее образу, но уже освещенному улыбкой («*И призрак твой в снях // шуришит <...> и улыбается звездой...*» [2. С. 206]), и, наконец, ироническая «улыбка над собой». Так раскрывается главное достоинство героя «Стансов» — мужество самопреодоления и примирения.

«Строфы» («На прощанье — ни звука...») 1968 г. — это стихотворение-прощание. В его основу кладется окончательно сложившееся и стоически принятое осознание коренной разделенности с любимой. Только молчание — «на прощанье ни звука, только хор Аонид» — достойно трагического момента, подобного вечной, посмертной разлуке. Звуча-

¹ Стансы (от *лат.* Stare — стоять, останавливаться), как напоминает нам знаток стиха Ю.Б. Орлицкий, представляют собой «небольшое лирическое стихотворение, состоящее из строф (от 4 до 12 стихов в каждой), композиционно законченных и обособленных друг от друга» [5. С. 243].

щий твердо, неуклонно и с оттенком скрытого вызова судьбе («Да и я не загублен...») голос стихотворения поддерживается анапестом — ритмом прощального лирического монолога. В стихотворении намечается мотив *вины* («Вровень с невиновным не будешь...»), который будет развиваться и углубляться в последующих стихах цикла. Но здесь этот мотив неоднозначен. Среди причин разрыва выделен философский мотив *случайности* («Не вина, но оплошность // разбивает стекло...» [2. С. 164]), а также — «правоты»: «...Правота разделяет // беспощадней греха» [2. С. 164].

Вслед за этими кульминационными стихотворениями — «Новые стансы к Августе» и «Строфы» — сюжет цикла движется уже преимущественно в сфере *осознания* былого, — не выяснения отношений, не подталкивания к чему-то, не желания переубедить адресат и что-то поправить, а внутренней необходимости все *понять* и поставить на место. Еще в «Новых стансах к Августе» слышалось признание героя в «непониманье»: «Вот я стою в распахнутом пальто, // и мир течет в глаза сквозь решето, // сквозь решето непониманья» [2. С. 206]. Важнейшие звенья этого внутреннего движенья к преодолению «непониманья» — стихотворения «Любовь» (1971), «Сретенье» (1972), «Одиссей Телемаку» (1972) и вторые «Строфы» («Наподобье стакана...» — 1978 г.).

В стихотворении «Любовь» чувство любви выражает себя не привычно для лирического героя цикла, — не голосом страсти, страстных мук, терзаний сомнения, а проснувшимся в нем ощущением своей *вины*, переживаемой горько, тяжело и тихо, в состоянии сна или полусна, с обрывками фраз, не приносящих «утешенья»:

«Ты снилась мне беременной, и вот,
проживши столько лет с тобой в разлуке,
я чувствовал вину свою <...>
я знал, что оставлял тебя одну
там, в темноте, во сне, где терпеливо
ждала ты и не ставила в вину,
когда я возвращался, перерыва
умышленного <...>» [2. С. 319—320].

В стихотворении «Одиссей Телемаку», при всей специфике его мифологической образности, можно обнаружить внутреннюю близость его со стихотворением «Любовь». Одиссей, возвратившийся домой, в Итаку, полон некоего смущения от своего собственного внутреннего состояния — отнюдь не героического, волевого, по-мужски агрессивного (особенно если сравнить это стихотворение с позднейшей «Итакой», уличающих всех в неверности). Повторяются слова — «не помню», «мне неизвестно...», «мозг уже сбивается» [2. С. 333]. Хотя они мотивированы некоторыми аллюзиями на миф об Одиссее, подобные ноты в голосе героя (с проекцией на некоторые автобиографические детали) выражают осознание Одиссеем некоего собственного ущерба, пусть и безвинной вины перед сыном, Телемаком, с попыткой оправдания. Эти мотивы готовят одно из самых значительных стихотворений, важнейшего звена цикла — «Сретенье» (март 1972 г.).

Стихотворение посвящено христианскому празднику, знаменующему собой встречу Ветхого и Нового завета, и текстуально близко к соответствующему эпизоду в Евангелии от Луки. Оно имеет двойное посвящение — Анне Ахматовой, родившейся в день Сретенья (15 февраля) и названной в честь пророчицы Анны, и М. Б., к которой обращен весь цикл. В стихотворении выведены три фигуры: Мария, пророчица Анна и старец Симеон, стоящие вокруг младенца — Христа. Они образуют некую выразительную композицию, как на живописном полотне, в раме зыбкого утреннего света, «в сумраке храма»:

«И старец воспринял младенца из рук
Марии; и три человека вокруг
младенца стояли, как зыбкая рама,
в то утро, затеряны в сумраке храма» [2. С. 331].

Образное освещение картины, мотив *света* в ней, исполненный символического содержания, — света Божественного, — выполняет ведущую роль в поэтике стихотворения. Это *луч света*, которым выделен *младенец*: «И только на темя случайным лучом // свет падал младенцу <...>» — и встречный *свет* в речи Симеона:

«А было поведано старцу сему
о том, что увидит он *смертную тьму*,
не прежде, чем Сына увидит Господня.
Свершилось. И старец промолвил: "Сегодня
реченное некогда слово храня,
Ты с миром, *Господь*, отпускаешь меня,
затем что глаза мои видели это
дитя: он — *Твое* продолженье и *света*
источник <...>"» [2. С. 333].

Стихотворение «Сретенье», в согласии с Священным писанием, запечатлевает акт великого, христианского разрешения драмы человечества, драмы *жизни и смерти*, снимая с человека страх смерти и утверждая *свет бессмертия* души. После пророческих слов Симеона о будущих терзаниях плоти младенца, о Распятии, и о страданиях Марии, он идет умирать. Целая треть стихотворения (последние 6 строф из 18) посвящена изображению его шествия по «смертной тропе». Вначале это величавое, твердое, но *земное* движение к неминуемому: «*И поступь была стариковски тверда...*» [2. С. 332]; «... *в уши упрямо врывался шум жизни*»; «*он шел, уменьшаясь в значенье и в теле // для двух этих женщин под сенью колонн...*» [2. С. 332]. Но реальная перспектива восприятия предмета в земном пространстве — уменьшение его при отдалении — сменяется иной: тропа Симеона *расширяется*. Этот художественный прием — смены перспективы, не раз применяемый Бродским в его лирике, в этом стихотворении оказывается особенно выразительным, потому что касается сферы абсолютно неведомой, метафизической — небытия. Владения смерти описываются не только как лишённые «тверди», звука, знаков времени, но теперь уже — что никогда прежде «не случалось» — освещенные «неким светильником», «образом младенца с сияньем»:

«Он шел умирать. И не в уличный гул
он, дверь отворивши руками, шагнул,
но в глухонемые владения смерти.
Он шел по пространству, лишённому тверди,
он слышал, что время утратило звук.
И образ *младенца с сияньем* вокруг
пушистого темени смертной тропею
душа Симеона несла пред собою,
как некий *светильник*, в ту черную тьму,
в которой дотопе еще никому
дорогу себе озарять не случалось.
Светильник светил, и тропа расширялась» [2. С. 33].

И этим благим светом озаряются все земные фигуры, их связи и смыслы в стихотворении — образ материнства (с автобиографическим подтекстом в отношении к М. Б. и собственному сыну), связи поколений, в том числе поэтических, с поклонением и благодарностью

автора Анне Ахматовой. Очень существенно также то обстоятельство, что в «Сретенье» находит свое выражение отношение Бродского к христианству и (косвенно) его собственная вера, ее весьма сложный характер. Об этом, на мой взгляд, весьма точно писал К. Верхейл. По его словам, в «личный подтекст» стихотворения, «входит <...> не только идея пророческого дара поэта и преемственности поколений, но и чувство родительской радости и какая-то глубоко личная форма веры, которую можно определить — как лежащую где-то между Ветхим и Новым Заветом, между иудаизмом и христианством» [6. С. 17]. (Курсив мой. — Л. К.) В христианстве Бродский выделял, как наиболее ценное в его понимании, нравственную философию прощения. Христианская этика прощения и утверждается в цикле в качестве наивысшей ценности.

«Прощенье и шриффт», то есть прощение и язык — в этой двойце ценностей заключена сердцевина позднейших «Строф» («Наподобье стакана...», 1978 г.), одного из итоговых стихотворений цикла, замечательного художественного образца трагической лирики Бродского. Стихотворение обращено к адресату и выражает установившееся со временем равновесие, разрешение, конец длящегося конфликта: «Дорогая, мы квиты...» [2. С. 406]. В центральных строфах стихотворения (XVI—XVIII) эта мысль развивается:

«Я, как мог, обессмертил
то, что не удержал.
Ты, как могла простила
все, что я натворил» [2. С. 406].

Поэтика стихотворения целиком устремлена к выражению с великим трудом обретенного равновесия. Все строфы равновесны, одинаковы по объему стихов, в каждой из них восемь строк. Они сходным образом организованы — перекрестной рифмой, правильным чередованием мужских и женских рифм.

Равновесие духа достигнуто тем, что герой следует закону «прощения и шриффта». Под «шриффтом» подразумевается поэзия, человеческая речь, язык вообще. В «Строфах» развертывается философия языка по Бродскому. Язык в его понимании, служа орудием общения, становится законодателем человеческих отношений — Богом. Речевое взаимонепонимание людей способно определить, сломать их жизнь, судьбы:

«...Знаешь, все, кто далече,
по ком голосит тоска, —
жертвы законов речи,
запятых, языка» [2. С. 405].

Углубляя со временем свою философию языка, Бродский сближался с экзистенциальными его трактовками, понимал язык как хранителя бытия (Хайдеггер) и, более того, — правителя человеческого существования. Это и нашло свое выражение в «Строфах», например, в таких строках:

«Дорогая, несчастных
нет, нет мертвых, живых.
Все только — пир согласных
на их ножках кривых» [2. С. 405].

В «Строфах» есть и еще одно косвенное, образное указание на корень человеческих страданий: он заложен в самом мироустройстве. «Одного светила не хватает» для двух земных полушарий: «...Глобус склеен, как Бог хотел. // И его не хватило» [2. С. 375], — было сказано еще в «Колыбельной Трескового мыса». «Строфы» с этой переклички, которая задает плане-

тарный, даже космический пространственный и временной масштаб всему стихотворению, начинаются:

«Наподобье стакана,
оставившего печать
на скатерти океана,
которого не перекричать,
светило ушло в другое
полушарие, где
оставляют в покое
только рыбу в воде» [2. С. 403].

Равновесие, которое стремится выдержать лирический герой «Строфы», по существу окрашено напряженным трагическим чувством: «*Чем безнадежней, тем как-то // проще. Уже не ждешь // занавеса, антракта <...>*». «Занавес» — символ застилающих глаза иллюзий, что раскрывается в контексте лирики поэта в целом. Падающий занавес, «кулиса» в «Колыбельной трескового мыса», или занавес, которого не ждешь, в «Строфах» — знак освобождения героя от иллюзий. И одновременно — знак «настоящей трагедии», «конца перспективы». Последний метафорический образ — «конца перспективы» — отсылает нас к «Концу прекрасной эпохи» и к самоощущению лирического героя в «Колыбельной Трескового мыса». Финал стихотворения «Строфы» (строфы XXV—XXVII) внешне, по своему сдержанному тону исполнен стоического спокойствия. Но мы еще не забыли только что промелькнувшего признания героя: «*знающий истину стоик — // стоик только на треть*», — и можем вполне оценить меру его бесповоротного лирического трагизма:

«Вот конец перспективы
нашей. Жаль, не длинней.
Дальше — дивные дивы
времени, лишних дней <...>» [2. С. 408].

Время оставшейся жизни стало для героя *лишним, лишними днями*, и в этом открывается вся глубина его чувства любви и сжатого в кулак ужаса, холода ее утраты. Отметим, кстати, выразительнейший образ «лишнего дня» жизни в русской литературе XX века (независимо от того, осознанно или нет поэт отсылает нас к нему) прозвучал в ранней, сильнейшей повести В. Распутина «Последний срок», где *лишний* срок жизни в сознании героини, умирающей крестьянки Анны, связывается с затаившимся и напрасным ожиданием *любви* дочери, с неоправдавшейся надеждой на радость последней встречи с ней.

Включенные в цикл «Новых стансов к Августе» стихотворения исторического цикла «Двадцать сонетов к Марии Стюарт» (1974) необходимы здесь не потому только, что в этих сонетах есть образные параллели обольстительной, сводящей с ума своей красотой Марии Стюарт и М. Б., но потому, что в них проливается свет на трагедию личности в истории. Эта трагедия коренится в самом существе человеческой личности — в ее индивидуальной неповторимости, внутренней независимости и свободе, не укладывающихся в узкие рамки условностей исторического времени.

Последние стихи цикла — «Ниоткуда с любовью, двадцатого мартабря...», «Ты забыла деревню, затерянную в болотах...» (оба — 1975—1976 гг.), «Ты, гитарообразная вещь, со спутанной паутиной...» (1978), «Элегия» («До сих пор вспоминая твой голос...», 1982 г.), — это воспоминание о «подробностях» любви в прошлом, последние слова о прощании навсегда и благодарение любимой, высвечивающие в ней бесконечное обаяние красоты, захлестывающей страстной силы и незабвенность индивидуального «почерка» («Горение», «То не Муза воды набирает в рот...», «Келломяки», все — 1981 г.).

В стихотворении «Келломяки», кроме того, уступая желанию объяснить случившееся, автор бросает одну загадочную фразу: «...Ты могла бы сказать, скрепя // сердце, что просто пыталась предохранить себя // от *больших превращений* <...>» [1. С. 414]. Поэт говорит здесь о возможной, но пугавшей героиню *метаморфозе*. Это категория, которая постепенно оформляется в творчестве Бродского, означает особый, сложный тип человеческого развития — коренное и внезапное изменение, *перерождение* человека, выдерживающего удары судьбы и внутренне движущегося им вопреки. На долю самого поэта выпало немало таких испытаний судьбы, которые требовали безоглядной готовности к риску крутых поворотов жизни — «больших превращений», в том числе трагических. В неповторимых художественных образах это и преломилось в его поэтическом творчестве. Стоит внимательно всмотреться в художественный строй некоторых его стихотворений, например, таких как «Вертумн», целиком выдержанное в поэтике метаморфоз. Судя по свидетельству поэта в стихотворении «Келломяки», решимости на метаморфозы у героини не хватило («пыталась предохранить себя...»). Однако главное стремление лирика в финале цикла — выразить всю полноту благодарности героине и поэтически возвысить ее. Блистательно это осуществляется в последнем стихотворении цикла «Я был только тем, чего...» (1981), ставшем подлинным лирическим шедевром Бродского.

Стихотворение несет в себе чувство любви как *творящей* энергии — энергии любящей женщины, равной космическим силам творения мира. Стихотворение состоит из коротких, четырехстрочных строф, с кольцевой рифмой, охватывающей строфу (первая строка рифмуется с последней, четвертой), и парной рифмой внутри нее, с правильным чередованием мужской и женской рифм. Этот «правильный», «регулярный» строфический строй стиха отвечает заложенной в тексте идее (платоновской в истоке), идее, творящей гармонию силы, которая противостоит хаосу мира. В каждой строфе (кроме двух обобщающих строф финала) дается образ творческого акта, который совершает любящая женщина. В «смутном облике» она («ты» в обращении поэта) «*черты*» различала, «*раковину ушную... творила*», «*голос вложила*», «*зрячесть*» даровала. Завершается это стихотворение, последнее в цикле «Новые стансы к Августе», универсальным поэтическим обобщением:

«Так творятся миры.

Так, сотворив, их часто
оставляют вращаться,
расточая дары.

Так, бросаем то в жар,
то в холод, то в свет, то в темень,
в мирозданье потерян,
кружится шар» [2. С. 416].

Так любовь вырисовывается поэтом порождающей духовной силой, способной преобразить человека.

Заключение

Художественная оригинальность цикла «Новые стансы к Августе» связана прежде всего с тем, что его отличает большая *временная* протяженность лирического «сюжета», продолжительность истории любви (двадцать лет), длящейся в памяти, воображении и сердцах героев. Это продолжение чувств людей, разделенных колоссальным пространством разных континентов, осуществлялось в обширном, так сказать, «послесловии», большом времени после разрыва реальных отношений. Оно-то, это послесловие, которое создавалось не од-

новременно, а на протяжении многих лет, и стало действительным развитием любовного «романа» в сознании героев, со множеством признаний, объяснений, выяснением отношений, конфликтов и попыток их разрешения, другими словами — с движущимся, меняющимся и углубляющимся образным лирико-психологическим и философским истолкованием происходившего. Отсюда же рождалась жанрово-стилевая многоликость и многокрасочность цикла, также явившая его поэтическое своеобразие. С целью рельефно, выразительно передать всю внутреннюю многосложность любовного романа поэт соединил в нем лирические стихотворения самых разных жанровых форм и разновидностей — современные жанровые модификации элегии, оды, послания, лирические монологи с вкраплениями воображаемых диалогов, воспоминания и фантазии в сочетании с пейзажными зарисовками, запомнившимися интерьерами и деталями совместных путешествий, медитации и философские раздумья, озвученные различными интонациями — романтическими, ироническими, идиллическими и трагическими и др. Преобладающей в художественном целом цикла видится трагическая тональность. Однако лирическому трагизму «Стансов» противостоит авторская «дикция» *благодарности*, которая слышится то потаенно, подтекстно, как во многих стихотворениях цикла («Сретенье», «Любовь», «Горение» и др.), то откровенно и мощно, как в финале цикла. За этим глубинным чувством и философией благодарения — благодарения жизни, любви, судьбе вопреки ее трагическим утратам и исходу — стоит утверждаемая поэтом ценность свободной, независимой личности, не изменяющей своему творческому призванию, стоически принимающей на себя сокрушительные удары судьбы и способной признать всю полноту значимости *другого*. Это ценность человека, не просто динамически развивающегося, но готового к риску крутых поворотов жизни и внутренних метаморфоз, «больших превращений». Универсальна в понимании Бродского христианская этика прощения, положенная в основу человеческих отношений и охраняющая самую жизнь: «*Но мы живы, покамест // есть прощенье и шрифт*». Безусловными для поэта являются обозначенные эмблемой «шрифт» ценности — язык, поэзия, искусство, культура в целом, призванные в век обесценивания ценностей их отстоять, укрепить дух человека и обессмертить его в слове. Наконец, ценностным средоточием всего цикла «Новых стансов к Августе» служит поэтическое утверждение любви в ее бесстрашии, трагическом напряжении чувств и творческой силе, метафизической по своей природе.

Подобные ценности были выношены поэтом всей его многотрудной жизнью и опытом поистине неповторимой трагической любви. Потому по праву Бродский мог назвать «Новые стансы к Августе» «до известной степени <...> главным делом» своей жизни [1. С. 317], которое отлилось в одну из лирических вершин всей нашей поэзии.

Литература

1. Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. Литературные биографии. — М.: Независимая газета, 2008. — 328 с.
2. Бродский И. Стихотворения и поэмы: В 2-х томах. Т. 1. — СПб.: Изд. Пушкинского Дома, Вита Нова, 2011. — 656 с.
3. Соловьев В.С. Смысл любви / Вл. Соловьев. Сочинения в 2-х томах. Т. 2. — М.: Мысль, 1988. — С. 493—548.
4. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. — 2-е изд. — М.: Искусство, 1986. — 445 с.
5. Орлицкий Ю.Б. Стансы / Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий // Главный

References

1. Volkov S. Dialogi s Iosifom Brodskim. Literaturne biografii. — M.: Nezavisimaya gazeta, 2008. — 328 s.
2. Brodskij I. Stikhotvoreniya i poehmy: V 2-kh tomakh. T. 1. — SPb.: Izd. Pushkinskogo Doma, Vita Nova, 2011. — 656 s.
3. Solov'ev V.S. Smysl lyubvi / Vl. Solov'ev. Sochineniya v 2-kh tomakh. T. 2. — M.: Mysl', 1988. — S. 493—548.
4. Bakhtin M.M. Eshetika slovesnogo tvorchestva. — 2-e izd. — M.: Iskusstvo, 1986. — 445 s.
5. Orlicskij Yu.B. Stansy / Poehtika. Slovar' aktual'nykh terminov i ponyatij // Glavnyj nauchnyj

научный редактор Н.Д. Тамарченко. — М.: Изд-во Кулагиной, Интрада, 2008. — 358 с.

6. Верхейл Кейс. Тишина у Ахматовой / Царственное слово. Ахматовские чтения. Выпуск 1. — М.: Наследие, 1992.

redaktor N.D. Tamarchenko. — M.: Izd-vo Kulaginoj, Intrada, 2008. — 358 s.

6. Verkhejl Kejs. Tishina u Akhmatovoj / Tsarstvennoe slovo. Akhmatovskie chteniya. Vypusk 1. — M.: Nasledie, 1992.



Колобаева Лидия Андреевна,

доктор филологических наук, профессор,
заслуженный профессор МГУ имени М.В. Ломоносова

Kolobaeva Lidiya A.,

Doctor of Philology,
Distinguished Professor at Lomonosov Moscow State University

E-mail: l.a.kolobaeva@gmail.com.

