

ФЕНОМЕН СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

УДК 821.161.1-1 ББК Ш33(2Рос=Рус)6-45

Е. А. Четвертных
Екатеринбург, Россия

ЭЛИЗИЙСКИЙ ИНТЕРТЕКСТ В ПОЭЗИИ КОНЦА XX В.: ДИАЛОГ С КЛАССИКОЙ

Аннотация. На примере элизийского интертекста в русской поэзии конца XX в. (А. Кушнера, Л. Лосева, И. Бродского, Ю. Кублановского) рассматриваются основные авторские стратегии обращения с классическим текстом: от робкого диалога и скрытой полемики — до иронического остранения. Литературный миф об Элизии, сформировавшийся в поэзии русского романтизма, подвергается переосмыслению, порой парадоксальному. Диалог с литературной традицией пушкинской эпохи становится средством литературного самоопределения для поэтов XX столетия.

Ключевые слова: Элизий, элизийский текст, литературный миф, сверхтекст, интертекст.

E. A. Chetvertnyh
Yekaterinburg, Russia

ELYSIAN INTERTEXT IN THE POETRY OF THE END OF THE 20TH CENTURY: THE DIALOGUE WITH CLASSICS

Abstract. On a sample of Elysianintertext in Russian poetry of the end of the 20th century (A. Kushner, L. Losev, I. Brodsky, Yu. Kublanovskii) the article regards the main authors' strategies of the appeal to classical text: from timid dialogue and latent polemics to ironic alienation. Literary myth about Elysium, formed in Romantic poetry, has been revalued, often paradoxically. Dialogue with the literary tradition of Pushkin's epoch become a media for literary self-identification for the 20th century poets.

Keywords: Elysium, Elysian text, literary myth, supertext, intertext.

В русской поэзии начала XIX в. формируется литературный миф об Элизии поэтов, генетически связанный с античным мифом об Элизии как райском уголке посреди мрачного Аида. К. Н. Батюшков («Элизий», 1810, «Элегия из Тибулла», 1814), а позднее Е. А. Боратынский, А. А. Дельвиг, А. С. Пушкин воспринимают Элизий как гарант бессмертия поэзии и подлинной дружбы. Вместо Элизии героев и полубогов они создают Элизий поэтов, которые продолжают дружеский пир, прерванный смертью, в Элизии. Тем самым Элизий вовлекается в процесс мифотворчества поэтов-романтиков, становится универсальной темой, объединяющей их в единый дружеский круг. Элизий также обеспечивает преемственность поколений: от поэтов уже умерших и пребывающих в нем — к их ныне здравствующим потомкам, готовым к будущей встрече в загробном мире. Утверждаемое в игровой форме литературное бессмертие позволяет стереть границу между миром мертвых и живых. В жанре элегии Элизий, напротив, воплощает разрыв между мечтой и реальностью, прошлым и настоящим, усиливая трагичность смерти и разлуки с близкими людьми (см. «Таврида» Пушкина, «Мой Элизий» и «Запустение» Боратынского).

В поэзии XX в. Элизий становится своего рода интертекстуальным знаком, отсылающим к поэзии пушкинской поры. Вступая в диалог с классикой, поэты XX в. ставят проблемы, актуальные для них самих: у А. Кушнера и Л. Лосева — это тема смерти поэта, путешествия в Элизий (ср. «Пиро-

скаф» Боратынского), у И. Бродского — проблема временной и мировоззренческой дистанции между эпохой классического искусства и современной жизнью, у Ю. Кублановского — ситуация коммуникативного диссонанса, взаимной глухоты. В этом литературном диалоге находится место и для элегической грусти по «золотому веку» русской поэзии, и для иронических комментариев в адрес мифотворцев-романтиков. Элизий же в этом диалоге двух веков играет роль не только отсылки к поэзии классического периода, но занимает центральное место в дискуссии. Идиллический миф проходит проверку новым историческим контекстом, трагической эпохой, которая по самой своей сути противоречит как идиллическому, так и утопическому мировосприятию.

Для поэтов XX столетия тема Элизии ассоциируется преимущественно с именем Е. А. Боратынского, так как Элизий стал лейтмотивом поэзии Боратынского, смысловым центром его поэтической мифологии. Вероятно, поэтому, рефлектируя над элизийским мифом в романтической поэзии, литераторы века двадцатого выбирают именно стихотворения Боратынского: предсмертные стихи («Пирискаф», «Дядьке-итальянцу»), а также элегию «Запустение». В стихотворении «Пирискаф» (1844) за вполне реальным плаванием из Марселя в Италию просматривается мифологический сюжет путешествия души в Элизий:

Нужды нет, близко ль, далеко ль до берега!
В сердце к нему приготовлена нега.

Вижу Фетиду; жребий благой
 Емлет она из лазоревой урны:
 Завтра увижу я башни Ливурны,
 Завтра увижу Элизий земной!
 [Баратынский 1983: 345]

Е. Н. Лебедев так трактует упоминание Элизия в данном тексте: «Ему (Боратынскому. — Е. Ч.) кажется, что морской вал привечает его «пеною здравия», но боги, судя по всему, уже решили его судьбу: «влажный бог» утихомирил свою «область свободную», чтобы поэт беспрепятственно проник в Элизий. Фетида, которую видит поэт и которая, как ему кажется, «жребий благой емлет» для него, — может быть, самая роковая фигура во всем произведении. В мифологические времена она, движимая что называется благими побуждениями, и сына-то своего Ахилла хотела спасти, но, по сути дела обрела его на погибель. И хотя поэт в последней строке говорит об «Элизии земной», то есть о *земном* рае, само это слово «Элизий» звучит достаточно зловеще и, судя по всему, еще помнит свое изначальное, мифологическое значение (царство мертвых, место успокоения от земных тревог). В этом смысле капитан пироскафа воспринимается не иначе как новый Харон» [Лебедев 1985: 278]. Конечно, на интерпретацию Лебедева существенное влияние оказывает биографический контекст: в «Пироскафе» и в послании «Дядьке-итальянцу», последних стихах Боратынского, действительно ощутимо предчувствие скорой смерти. Но это не означает, что в них есть что-то «зловещее».

Относительно «роковой фигуры» богини Фетиды можно было бы возразить следующее: Фетида в «Пироскафе» появляется не в качестве матери Ахиллеса, а как руководительница хора nereид. Нереиды же были известны своей доброжелательностью по отношению к людям, они помогали морякам в опасности [Ботвинник 1965: 161, 259–260]. Таким образом, Фетида не предвещает смерть, а обещает герою, что он доплывет до земли, не погибнет в море. Что касается Элизия, то его упоминание не содержит, как правило, у Боратынского ничего пугающего, настраивающего на беду. В «Пироскафе» образ Элизия (даже если понимать Элизий в контексте стихотворения как царство мертвых) участвует в создании уникального для поэзии Боратынского настроения — бодрой устремленности в будущее, соединенной с мотивом подведения итога [Бочаров 1985: 120–121]. Может быть, особая сила этого стихотворения в том, что в нем гармоничный миф о бессмертии не противопоставлен реальности, а напротив, неотделим в восприятии читателя от биографической действительности. Боратынский как бы смотрит сквозь смерть и прозревает за ее чертой земной Элизий.

Последние стихи Боратынского показывают важность элизийского мифа для поэта.словно

предчувствуя скорую смерть, он вносит в стихи ноту примирения с неизбежным концом. Элизий становится знаком этого примирения, приятия своей участи. Успокоение в Элизии не означает полного уничтожения, небытия. Это смерть, но переходящая в бессмертие, вечный сон, вечный мир.

Итак, в «Пироскафе» разворачивается сюжет отплытия в Элизиум; кажется необычным, что путешествие в Элизий осуществляется героем Боратынского на пароходе. Благодаря техническим достижениям «железного века» попадаем в век золотой. Реальное путешествие мифологизируется, из привычного земного пространства герой перемещается в мифологическое, вневременное пространство. Эту модель лирического сюжета у Боратынского заимствуют А. С. Кушнер и Л. В. Лосев. В «Путешествии» Кушнера содержится прямая отсылка к Боратынскому: «Так Баратынский с его пироскафом // Думал увидеть, как мячик за шкафом, // Влажный Элизий земной...». Кушнер использует ту же строфу, что и его предшественник, (шестистишие), тот же размер (четырёхстопный дактиль), хотя и с небольшими отклонениями (об этом ниже). Лев Лосев также сохраняет размер и строфу Боратынского; даже название стихотворения Лосева — «Гидрофойл» — отсылает нас к «Пироскафу» Боратынского, пусть и в иронической форме.

Однако и Кушнер, и Кублановский по-своему трактуют сюжет путешествия в Элизиум. В указанном выше стихотворении Кушнера лирическому «я» открывается *подмена* одного «путешествия» другим. Сон о «белом, как соль, пароходе» наводит весьма начитанного лирического героя Кушнера на мысль о Боратынском, который

Думал увидеть, как мячик за шкафом,
 Влажный Элизий земной,
 Башни Ливурны, а ждал его тесный
 Ящик дубовый, Элизий небесный,
 Серый кладбищенский зной.
 [Кушнер 2008: 57]

В третьей и шестой строках каждой строфы четырехстопный дактиль заменен на трехстопный. Так, за счет своеобразного усечения основного размера, своим ритмическим рисунком «Путешествие» в корне отличается от «Пироскафа». Размеренный, почти торжественный ритм стихотворения Боратынского передает уверенность лирического «я» в том, что Элизий достижим для него: «земной» или «небесный», Элизий обещает покой и бессмертие. У Кушнера намеренный ритмический «сбой» выражает, напротив, неуверенность и страх. У Боратынского — спокойствие человека, готового к смерти, знающего, что он успел совершить все то, для чего жил. Последние стихи Боратынского — поэтическое завещание, сравнимое, возможно, лишь с пушкинским «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...».

«Путешествие» Кушнера входит в одну из первых книг поэта. И о «Пироскафе» Боратынского Кушнер судит с позиций очень молодого человека, которому еще не пришло время подводить итоги и писать завещания, пусть даже поэтические.

«Гидрофойл» Льва Лосева вновь отсылает читателя к теме морского путешествия, причем подразумевается поездка в Италию («Вижу я синие дали Тосканы...»), как и у Боратынского. Название стихотворения, несмотря на некоторую экзотичность звучания, вполне соответствует «Пироскафу» Боратынского: путешествие в иной мир («Рай ли вдали, юнгианское ль море», «плачущий светлый элизий») осуществляется при помощи современной техники — пироскафа у Боратынского, гидрофойла у Лосева:

Не на галере, не в трюме мышинном,
он задышал в отделенье машинном,
новых элегий коленчатый лад.
Прополоскав себе горло мотом,
на пироскаф поспешим за поэтом.
Стих заработал. Парус подъят.
[Лосев 2000: 290]

Призывая «на пироскаф поспешить за поэтом», Лосев намекает не только на морскую прогулку, но и на сочинение стихов, поэтическое творчество: «Стих заработал», «он задышал в отделенье машинном, новых элегий коленчатый лад». Перед нами не просто описание виртуального путешествия в Элизиум, но подробный отчет о рождении стиха. Мы путешествуем из начала в конец стихотворения, попутно вслушиваясь в рассуждения автора по поводу того самого текста, который он пишет. На уровне *метатекста* обозначены не только этапы работы над стихотворением, но и названы имена поэтов, которым подражает или с которыми скрыто полемизирует:

Вижу матроску, тельняшку, полоски.
Кушнер — ку-ку! И ку-ку, Кублановский!
Много ль осталось нам на веку?
Якорь надежды. Отчаяния пушки.
Чаяк до черта, да нету кукушки.
Это ль ответ на вопрос: ни ку-ку.

Это ли нам завещал Боратынский —
даром растрчивать стих богатырский
на обмиранье, страх в животе?
В русском народе давно есть идеяка:
жизнь-де — копейка, судьба-де — индейка.
Петь — так хотя бы о той же воде. [Там же]

Ироническим «ни ку-ку» в это стихотворение вводится предчувствие смерти, близкого конца («Что-то подходит к концу, это точно...»). Перебой ритма («на обмиранье, страх в животе»), как это было и у Кушнера, выражает страх перед смертью, перед неизвестностью, так что упоминание Кушнера

в стихотворении не выглядит случайностью. Кроме того, и Кушнера, и Кублановского интересовала внезапная смерть Боратынского. Кушнер упоминает о ней в «Путешествии», Кублановский — в цикле «Стихи о русских поэтах» (1977). И оба отзываются об этом событии сочувственно, но с ноткой иронии. Невозможность отвести беду от поэта, направляющегося навстречу собственной смерти, бросает злое впечатление на последние дни жизни Боратынского: «Настасья, приготовьте мужу / На узком канале постель. / Чтоб не в Италии счастливой / Он умирал, обманно-бодр, / А дома — с нежностью пугливой / Спартанский омывая одр, / Звезда над ярославским трактом / Взошла беде наперерез, / Покуда длинноклювый дактиль / Ее не ухватил с небес» [Кублановский 2005: 160]. «Длинноклювый дактиль» — размер, которым написано стихотворение «Пироскаф», — становится для Ю. Кублановского вестником беды. Как и Кушнер, Кублановский видит в событиях, предшествовавших неожиданной смерти Боратынского, грозное предостережение, которому Боратынский, к сожалению, не внял.

Лосев же обращается к «Пироскафу» не для того, чтобы ощутить страх смерти или пожалеть внезапно умершего поэта. Он, в отличие от Кушнера и Кублановского, старается точно следовать пути Боратынского, не желая «даром растрчивать стих богатырский». «Богатырским» этот стих назван, вероятно, потому, что именно дактиль стал основой для русского гекзаметра, героического, «богатырского» размера. Вместо страха — мужественное принятие своей судьбы и движение вперед, но по-прежнему ситуация, знакомая читателю по «Пироскафу» Боратынского, осмысливается Лосевым иронически:

Вижу: волна на волну набежала.
Смерть это, что ли? Но где же ее жало?
Жала не вижу. В воду плюю.
Вижу я синие дали Тосканы
и по-воронежски водку в стаканы
лью, выпиваю, сызнава лью.

Я, как и все, поклоняюсь Голгофе,
только вот бескофеиновый кофе
с сахаром веры, знать, не по мне.
Рай ли вдали, юнгианское ль море,
я исчезает в этом растворе —
буква в поэме, нитка в рядне.

Что там маячит? Палаческий Лисий
Нос или плачущий светлый элизий,
милые тени — друга, отца?
Что-то подходит к концу, это точно.
Что-то, за чем начинается то, что
Бог начинает с конца. [Лосев 2000: 290–291]

Чем ближе мы продвигаемся к концу стихотворения (а это и есть путешествие в Элизиум, по Лосеву), тем больше постмодернистская ирония уступает место вполне серьезным рассуждениям о том

месте, которое занимает в мире лирическое «я». Парадоксальным кажется тот факт, что у Кушнера, пытающегося отстоять классическую традицию, ирония, наоборот, только нарастает к концу стихотворения. Лосев же начинает с иронического обыгрывания «Пироскафа» Боратынского, а завершает едва ли не полным согласием с текстом первоисточником.

Мы видим, как «я» у Лосева растворяется в обилии цитат и аллюзий, в хаосе чужого текста, теряя свои очертания и личностные приметы. Но в финале стихотворения, которое целиком и полностью представляет собой метатекстовое высказывание, читатель понимает, что «подходит к концу», завершается создание вполне оригинального произведения, что автор видит перед собой уже собственный «плачущий светлый элизий», где его встречают «милые тени друга, отца». Перед нами уже не столько литературный миф, сколько элемент текста, принадлежащий Льву Лосеву в той же мере, что и Боратынскому, или Батюшкову, или Кушнеру. Но интертекстуальность в стихотворении Лосева не превращает поэта в скриптора (по терминологии Барта); лирическое «я» не просто растворяется в интертексте, но пытается найти себя в этом ворохе чужих высказываний. Вглядываясь в «синие дали» («Что там маячит?»), лирическое «я» пытается определить собственную идентичность. Работа над текстом у Лосева — это способ воссоздать себя как личность.

Н. В. Барковская показывает на примере Л. Лосева, что «вступая в диалог с классикой, современные поэты всматриваются “в мрак” корней. Это вглядывание открывает неповторимую личность каждого из великих писателей, их мастерство, их умение “складывать слова”. Суть литературы заключается не в подражании жизни, а в умении так “оформить хаос”, чтобы на словах запечатлелся облик автора» [Барковская 2004: 216]. Именно «оформлением хаоса» занят Лев Лосев в своем «путешествии» по классическому тексту Боратынского, причем процесс выстраивания текста идет параллельно процессу самопознания, самоопределения, так что ироническое дистанцирование от классики оборачивается ее более глубоким — и личностным! — осмыслением.

Льву Лосеву, пожалуй, как никому другому, удалось выразить противоречивые тенденции, определяющие развитие элизийского текста в XX веке. Иронический модус художественности соседствует у него с элегическим (не случайно в финале упоминаются «милые тени друга, отца» — явный намек на знаменитую элегию Батюшкова «Тень друга»). При этом элегизм не снимается иронией, а наоборот, только усиливается благодаря ей. Лосев постоянно балансирует между ироническим и элегическим взглядом на мир, включая читателя в свою литера-

турную игру, заставляя его гадать, какая же точка зрения является основной, преобладающей. И изящно уходит от прямого ответа на этот вопрос.

«Гидрофойл» Л. Лосева — это далеко не единственный случай иронического прочтения элизийского текста в литературе XX века. В. И. Тюпа обращает внимание на то, что «в художественной культуре XX в. ироническая модальность выдвигается на ведущие позиции. Она доминирует, в частности, в практике художественного письма разнообразных модификаций авангардизма и постмодернизма» [Теория литературы 2007: 77]. Иронический модус художественности, казалось бы, абсолютно несовместим с элизийским мифом, поскольку ирония с идиллией не сочетается. Как отмечает Тюпа, «Ирония (этимологически — притворство) ...размыкает внутреннее и внешнее. Ироническое высказывание есть притворное приятие чужого пафоса, а на деле его дискредитация как ложного. Героике и идиллии ирония чужда в принципе. Однако все прочие модусы художественности в той или иной мере ее используют (в сочетании с патетикой). Наконец, романтики, придавшие иронии столь существенное значение в своей чисто эстетической практике, открыли возможность чисто иронической художественности» [Там же: 75].

Итак, идиллия с иронией несовместимы, а значит, в рамках иронического модуса художественности элизийский миф будет неизбежно дискредитирован, как и идиллическое мирозерцание само по себе. Но здесь необходимо внести уточнение: идиллический модус действительно по природе своей лишен иронии, но иронический модус, напротив, очень часто включает в себя именно идиллическую картину мира как объект для скрытой насмешки. Следовательно, мы имеем дело с сознанием антиидиллическим, сознанием «внутренне непричастным» внешнему миру, «превращаемому ироником в инертный материал собственного самоутверждения» [Там же]. Ироническое прочтение элизийского мифа, таким образом, изначально предполагает достаточно сложное отношение к классической русской литературе XIX века, породившей идиллический топос Элизиума. С одной стороны, поэт не может отказаться от классического наследия, сознает свою глубокую связь с ним, свою (если можно так выразиться) обусловленность этой литературой. С другой стороны, он ясно понимает, что пушкинские времена канули в Лету и никакие «мечты поэзии прелестной» (Пушкин) не помогут к ним вернуться.

Пример иронического восприятия элизийского мифа наблюдаем в стихотворении Юрия Кублановского «Плохо слышно» (1999). Герой не может (не хочет?) расслышать, что ему говорит на другом конце провода героиня. Невозможность уловить смысл сказанного вызывает с его стороны ироническую отповедь: «Но в виртуальный твой Элизиум, //

как хочешь, не могу проникнуть» [Кублановский 2005: 631]. «Виртуальный Элизиум» в своей речи выстраивает героиню, но лирический субъект прекрасно понимает, что это лишь мнимая идиллия:

Постой... не узнаю... простужена?
Кичиться техники успехами
не стоит, ежели нарушена
такими тишина помехами.
Как будто говоришь из Скифии,
а заодно с тобой на линии
мегеры, фурии и пифии,
сирены, гарпии, эриннии,
озвученные не Овидием,
а кем-то из другого ряда.
Да, я горжусь своим развитием,
Хоть, слышу, ты ему не рада.
Звонок блокадника из города,
который много лет в осаде:
сплав послушания и гонора,
наката с просьбой о пощаде.
Про баснословную коллизию
я слушал бы, не смея пикнуть,
но в виртуальный твой Элизиум,
как хочешь, не могу проникнуть.
[Там же]

Коммуникативная неудача порождает в сознании героя шлейф культурных ассоциаций. Не пытаясь вслушаться в слова собеседницы, он демонстрирует свои познания в античной мифологии. Кстати, Скифия и Овидий упомянуты Кублановским отнюдь не случайно. Поэт намекает читателю на судьбу римского поэта, разлученного с родным городом. Овидий тоже пытался докричаться до Рима, и в Риме его тоже было «плохо слышно». Сам Кублановский, как известно, прошел через опыт эмиграции, так что история Овидия была ему не совсем чужда.

Скифия в контексте стихотворения явно противопоставляется «виртуальному Элизиуму». Героиня действительно находится в другом, недоступном лирическому «я», мифическом пространстве. Но для нее это пространство — Элизиум, а для автора — Скифия. Невозможность и нежелание проникать в это виртуальное пространство и вызывает авторскую иронию. Призывая героиню к молчанию, собеседник указывает ей на бессмысленность ничего не проясняющего разговора:

Дозволь, смиряясь с моим решением,
мне сделаться твоим единственным —
на расстояньи — утешеньем.
Затихни, как перед разлукою
после отказа от гражданства.
А я возьму и убаюкаю
пучину черную пространства.
[Там же: 632]

Попытка героини преодолеть пространственную разобщенность заранее обречена на неудачу. И

герой предлагает ей оставить тщетные надежды и принять разлуку как данность. Концовка стихотворения, в котором столько иронии, оказалась скорее *элегической*, чем иронической. Героине нужно смириться с разлукой и принять как утешение саму мысль о том, что адресат ее сообщения все же помнит о ней, хотя их встреча и невозможна. Герой же «убаюкает пучину черную пространства», т. е. тоже приспособится к существованию в этом безграничном, непреодолимом для него пространстве.

Ирония в стихотворении Кублановского направлена против идиллической картины мира, но она же поддерживает элегическую тональность в финале. Поэт как будто намекает на неуместность искусственно созданной, «виртуальной», идиллии в рамках элегической ситуации.

Иронический модус художественности соседствует (или даже смешивается) с элегическим также в стихотворениях И. Бродского «Классический балет есть замок красоты...» и А. Кушнера «Сентябрь выметает широкой метлой...». У Бродского классический балет становится метафорой закончившейся «прекрасной эпохи»:

Мы видим силы зла в оранжевом трико,
и ангела добра в невыразимой пачке.
И в силах пробудить от элизийской спячки
овация Чайковского и К°.

Классический балет! Искусство лучших дней!
Когда шипел ваш грог, и целовали в обе,
и мчались лихачи, и пелось бобэоби,
и ежели был враг, то он был — маршал Ней.

В зрачках городских желтели купола.
В каких рождались, в тех и умирали гнездах.
И если что-нибудь взлетало в воздух,
то был не мост, то Павлова была.
[Бродский 2001: 417]

Здесь явная аллюзия к «Евгению Онегину», где Истомина «летит, как пух от уст Эола». О. Лекманов указывает, что «Иосиф Бродский в своих стихах, как правило, выбирает для цитации такие строки Пушкина, которые уже почти или совсем перестали восприниматься как цитаты: от “Служенье Муз чего-то там не терпит” в первом томе собрания сочинений Бродского до “Прощай, свободная стихия” в четвертом. Рискую впасть в некоторое преувеличение, можно сказать, что Пушкин у Бродского перестает быть поэтом, превратившись в набор ходячих цитат» [Лекманов 2005: 349].

В последних двух строчках наблюдаем интересную игру слов: «взлетать в воздух» может и мост (когда его взрывают), и балерина, танцующая классический танец. Игра слов призвана совместить в одном выражении две реальности: классическое искусство, этот «замок красоты», где утверждается неременная победа добра над злом, а красота и

гармония соседствуют с едва заметной зрителю безвкусицей, и историческая реальность, война, разруха — картина подчеркнута неблагоприятная, отталкивающая. Бродский не нуждается в том, чтобы описывать ее во всех подробностях: любой человек его поколения способен уловить намек. Казалось бы, поэт испытывает ностальгию по прежним, «лучшим», временам, когда «в зрчках городских желтели купола». Но «ностальгия» у Бродского мнимая. К «искусству лучших дней», как и к взлетающим в воздух мостам, он относится иронически. Ирония вызвана тем, что поэт конца XX столетия дистанцирован и от классического искусства, и от исторических катаклизмов середины века.

В стихотворении «Классический балет есть замок красоты...» реализуется характерный для поэзии Бродского мотив *отчуждения* [Ранчин 2001: 23–36] или, как его определяют Ю. М. и М. Ю. Лотман, мотив *вытеснения* человека из мира: «Вытесняющее поэта пространство может конкретизироваться в виде улюлюкающей толпы. <...> Эту функцию может принять на себя тираническая власть, “вытесняющая” поэта. Но, в конечном счете, речь идет о чем-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 ее крик — крик без кричавшего... 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» [Лотман 2001: 743]. Это добровольное вытеснение поэта из изображаемого им мира приводит к более трезвой оценке этого мира, сознательному отказу от самообольщения как культурой, так и историей, но не отказу от культуры и истории.

Эмиграция Бродского явно усугубила этот процесс вытеснения поэта из мира, но не была его причиной. Не жизнь повлияла на творчество, а скорее, творческая личность Бродского была нацелена на судьбу изгнанника-отщепенца. Но его отношение к эмиграции было весьма своеобразным. Как правило, в творчестве эмигрантов (особенно первой волны) пространственная удаленность от России компенсируется их приверженностью классической русской литературе и живыми воспоминаниями о прежней жизни на родине; утраченная Россия кажется более реальной и близкой, чем заграница (см., например, «Ликование вечной, блаженной весны...» Г. Иванова). Бродский от подобной «компенсации» заранее отказывается. Ощущение собственной отчужденности от родной страны, от ее культуры, от классического искусства отнюдь не подразумевает у Бродского полного разрыва с литературной традицией, напротив, поэзия Бродского перенасыщена

интертекстуальными связями. В приведенном выше отрывке он соединяет литературный миф об Эллиуме с футуристским «бобэоби», тургеневскими дворянскими гнездами. Как писал В. А. Кузнецов, «поэтика Бродского, связанная множественными линиями с классической литературной традицией и не существующая вне ее, есть одновременно и разложение классического эстетического идеала на всех уровнях поэтического текста» [Кузнецов 2000: 324]. Так что этот образ дореволюционной России столь же условен, как и балетные декорации, причем поэт и не пытается создать у читателя впечатления подлинности своей зарисовки, намеренно выстраивая образ царской России из культурных стереотипов, узнаваемых цитат из классики. Разумеется, Бродский, в отличие от эмигрантов первой волны, никогда этой России не видел, а свое представление о ней почерпнул из классической литературы. Именно эта литература становится для поэта подлинной родиной, с которой эмиграция разлучить не может.

Сам по себе мотив изгнания и тоски по родине обнаруживается еще в поэзии Пушкина периода южной ссылки, а также у Боратынского во время его пребывания в Финляндии. И уже для них прототипом поэта-изгнанника становится Овидий, который не может приспособиться к жизни вдали от Рима и шлет Августу письма, умоляя вернуть его домой. Жизнь вдали от родины для такого изгнанника физически невыносима. В восприятии Бродского Овидий — это изгнанник, который, стремясь вернуться домой, сам не осознает, что удален от Рима не только пространственно: он почти забыл Рим и не знает даже, живы ли те, к кому он хочет вернуться. Так возникает существенная для Бродского смысловая инверсия: покинутая родина становится для него, как и для Овидия, царством мертвых, Аидом. Об этом идет речь в стихотворении «Отрывок» («Назо к смерти не готов...»), где Бродский предлагает Назону адресовать свои письма «ex ponto» сразу же в Аид, а не в Рим. Помимо Овидия, в поэзии Бродского появляется еще один персонаж, вынужденный покинуть родину не по своей воле, — Одиссей. В отличие от Овидия, Одиссей вернулся домой, но, добравшись до Итаки, «отчизны не познал» (Батюшков). Для Бродского очень важен этот мотив *неузнанной* родины. Одиссей становится лирическим двойником Бродского, который явно проецирует на себя судьбу царя Итаки (см.: «Одиссей Телемаку», «Итака»).

Переживая как временной, так и пространственный разрыв с Россией Чайковского или Велимира Хлебникова (в сущности, и «золотой», и «серебряный» век русской культуры из эмигрантской дали видятся одним и тем же «замком красоты»), Бродский иронизирует над собственной ностальгией. Полное расхождение «прозы дней суровой» с хруп-

кой красотой балета выдает условность, искусственность классической культурной парадигмы. Ирония направлена и на современность, и на прошлое, и на жизнь, и на искусство. Ирония Бродского направлена и на самого себя, любующегося классическим балетом.

Чайковский и К°, пробужденные от «элизийской спячки», должны напомнить знакомому с классической литературой читателю распространенный в поэзии XIX века сюжет Элизиума поэтов. Элизиум входит в ряд других культурных символов, иронически обрисовывающих минувшую эпоху. Перед нами уже не поэтический миф о бессмертии, а просто знак, отсылающий к определенной литературной традиции.

В отличие от Бродского, Кушнер, на первый взгляд, воспроизводит романтический миф об Элизиуме без особых изменений. В стихотворении «Сентябрь выметает широкой метлой...» Кушнер с налетом грустной иронии описывает осень, смерть «истерзанных бабочек, ссохшихся ос», которых сентябрь, как дворник, выметает «за поле, за речку и дальше во тьму»:

Сентябрь выметает широкой метлой
Хитиновый мусор, наряд кружевной,
Как если б директор балетных теплиц
Очнулся — и сдунул своих танцовщиц.
Сентябрь выметает метлой со двора
За поле, за речку и дальше во тьму,
Манжеты, застежки, плащи, веера,
Надежды на счастье, батист, бахрому.
[Кушнер 2008: 151–152]

Как и в стихотворении Бродского, у Кушнера символом хрупкой и бесполезной в своем совершенстве красоты становится балет. При этом Кушнер в большей степени сочувствует этим растерзанным насекомым, чем Бродский сожалеет о конце «прекрасной эпохи» классического балета. Бродский оценивает спектакль рационально, как знаток если не балета, то классики, тогда как у Кушнера лирическое «я» ощущает, наблюдая за смертью насекомых, собственную недолговечность, а значит, не становится в позицию постороннего наблюдателя, внутренне дистанцированного от предмета изображения. В конце длинного перечня мертвых насекомых (16 строк — большая часть стихотворения) возникает неожиданная нота: посторонний наблюдатель умирания жучков и паучков вдруг ставит себя в один ряд с ними: сентябрь выметает и его «надежды на счастье», но говорится об этом будто бы вскользь, среди прочего, к слову. В последнем же четверостишии интонация меняется; ирония, еще присутствующая в первых двух строчках, в конце строфы переходит в патетику:

Прощай, моя радость! До кладбища ос,

До свалки жуков, до погоста слепней,
До царства Плутона, до высохших слез,
До блеклых, в цветах, элизийских полей!
[Там же: 152]

Здесь происходит существенная для элизийского текста смысловая инверсия: традиционно Элизий означает бессмертие, вечную жизнь, где ничто не исчезает бесследно, где нет и не может быть никаких потерь (яркий пример — «Элизий» Батюшкова). В соответствии с этой традицией, попав на Элизийские поля, герой Кушнера должен был бы найти там лето, выметенное дворником-сентябрем. Но «блеклые» Элизийские поля Кушнера — то же, что «кладбище ос», «погост слепней», то есть скорее метафора смерти, чем бессмертия. Элегическая грусть уже не просто соседствует с идиллической картиной мира, а полностью ее подменяет. Осенний пейзаж перемещается в Элизийские поля, делая их подвластными ходу времени. Так миф о бессмертии, созданный поэзией XIX века, «поблек» в сознании поэта века XX-го.

Однако по-осеннему блеклые Элизийские поля заставляют вспомнить элегию Боратынского «Запустение». И само словосочетание «элизийские поля» тоже восходит к лирике Боратынского. Обычно используется форма «Элизиум (Элизий, Элизей)» или «Елисейские поля». В отличие от «Путешествия», в стихотворении «Сентябрь выметает широкой метлой...» Кушнер не указывает прямо на поэзию Боратынского как основной источник литературного мифа об Элизии. В данном случае поэт ведет с Боратынским скрытый диалог, не опровергая позицию оппонента (может быть, правильнее было бы сказать: «собеседника»), но иначе расставляя акценты. Кушнеровская ирония на сей раз направлена не на Боратынского, а, по-видимому, на самого себя. Потеряв всякую надежду на счастье, герой стихотворения все же не может удержаться от прощания «до царства Плутона, до высохших слез, до блеклых в цветах элизийских полей». В контексте стихотворения трудно сказать, что представляют собой эти Элизийские поля — эвфемизм небытия или же отчаянную попытку возродить поэтическую утопию Элизиума, принять как данность «несрочную весну» Боратынского. Судя по всему, позиция Кушнера сложнее: он не выбирает, как некогда Пушкин (в элегии «Таврида»), верить ему или не верить в Элизиум, где души умерших сохраняют память о прожитой жизни. Речь идет не о вере и безверии. Кушнер тонко сочетает элегическую грусть по быстро проходящей жизни с самоиронией, и это необычное сочетание снимает вопрос об утверждении поэтической утопии Элизиума или же ее дискредитации. В пространстве культуры Элизиум — такая же реальность, как любой отмеченный на карте город. Вне этого пространства — Элизия нет, но герой Кушнера как раз и стремится в это культурное простран-

во, становящееся для него вариантом инобытия. Элизиум — часть этого инобытия.

В сущности, стихотворение «Сентябрь выметает широкой метлой...» можно смело назвать элегией: в нем присутствуют и «смешанные ощущения», и особый тип героя — «герой несбывшихся надежд» (Вацуро). Кроме того, герой унылой элегии начала XIX в. нередко предаётся размышлениям о скорой смерти на фоне осеннего увядания. Можно было бы сказать, что Кушнер написал типичную элегию, если бы не устранение (почти полное!) субъекта. Только в последнем четверостишии появляется обращение и — единственное на все стихотворение! — местоимение первого лица («Прощай, моя радость!...»). Обычно элегический герой демонстрирует уникальность своего «я», и драматизм неизбежного умирания только усиливается, когда личность, субъект высказывания выходит на первый план. Кушнер же намеренно устраняет это элегическое «я», близкое романтическому типу сознания. Вместо героя, который мнит себя если не центром вселенной, то хотя бы равновеликим ей, Кушнер показывает нам «истерзанных бабочек, ссохшихся ос, на сломанных крыльях разбитых стрекоз». Почти все стихотворение состоит из этого перечня мертвых насекомых, таких нарядных при жизни и таких ненужных теперь. О какой недолговечности и мимолетности человеческой жизни можно говорить, сравнивая жизнь человека с жизнью бабочки или стрекозы? Ведь для них осень — не метафора смерти, а просто смерть.

Е. В. Невзглядова указывает, что насекомые нередко становятся героями лирики Кушнера: «Пчела — такая же героиня кушнеровской лирики, как оса — мандельштамовской. *Могучие осы и тяжёлые пчелы* — носительницы сосредоточенного наслаждения шершавой, пахучей материей жизни» [Невзглядова 2005: 204]. Это наслаждение жизнью всегда оказывается наиболее острым в присутствии смерти; оно окрашено не в трагические, но в элегические тона: «Любовь к жизни в присутствии мысли о смерти — особая любовь; беспокойная, она имеет свою прелесть. Она велит впиваться в жизнь, испытывать ее на вкус, на цвет, на запах, на ощупь...» [Там же]. Поэтому так важно во всех подробностях описать кружевной наряд каждой истерзанной бабочки. Кушнер внушает читателю мысль о самоценности жизни как таковой, со всеми ее мелочами и трудноуловимой ежедневной красотой. Эта хрупкая и как будто случайная красота особенно уязвима и беззащитна перед лицом вечности-тьмы, и наслаждение такой красотой невозможно, по Кушнеру, без «страдания и счастья, ему вопреки».

Примечательно, что в стихотворении, которое, казалось бы, посвящено теме смерти, само слово «смерть» Кушнер не употребляет, а как будто даже избегает его. И это неназываемая по имени смерть

кажется еще более неизбежной и загадочной, а герой, присутствие которого читатель обнаруживает лишь к концу стихотворения, перед ее лицом мало чем отличается от ос и стрекоз. Но отношение Кушнера к смерти тоже особое. Андрей Арьев вслед за Д. С. Лихачевым отмечает манеру Кушнера изображать жизнь на фоне смерти, возможно, видя в них две стороны одной медали: «Зона смерти в эстетике Кушнера не очерчена явно, скорее всего у него это зона инобытия, где есть место прекрасному. Стихов “о смерти” он не пишет, “не получается”. <...> Смерть у Кушнера “уступает дорогу” если не жизни, то истории» [Арьев 2000: 156–157]. Пожалуй, точнее было бы сказать, что смерть у Кушнера уступает дорогу культуре. Помимо бытового пространства, в лирике Кушнера проступает другой план — не бытовой, а *бытийный*. Он выявляется как фон, как теневая сторона привычных вещей. И этот второй план явлен в поэзии Кушнера через многообразные культурные ассоциации. Но среди различных культурных веяний преимущество, безусловно, принадлежит, во-первых, античной мифологии, а во-вторых, классической русской литературе. При этом инобытие у Кушнера не превращается в романтическое «очарованное Там», которое, если верить Жуковскому, «не будет вечно здесь». Напротив, это культурное пространство всегда рядом, всегда доступно кушнеровскому герою. Более того, оно существует не в прошлом, оно вообще вне времени: это та же вечность, но не наполненная тьмой, а уже знакомая, близкая. Герой чувствует себя как дома в этом безграничном мире духовных ценностей, но повседневность не теряет для него своей прелести, а, напротив, становится еще более ценной. Герой Кушнера не пытается убежать от серой действительности в волшебную страну, созданную воображением, он открывает для себя действительность как чудо.

Отсюда двойственное отношение поэта к романтическому мифу об Элизиуме. С одной стороны, в поэзии XIX в. Элизиум слишком часто проецировался на романтический вариант инобытия, Кушнеру чуждый; с другой стороны, Элизий входит в пространство мировой культуры и через античную мифологию, и через русскую классическую литературу, а значит, относиться к «блеклым» Элизийским полям исключительно иронически поэт тоже не может. Поэтому стихотворение «Сентябрь выметает широкой метлой...» тяготеет не только к ироническому, но в еще большей степени к элегическому модусу художественности, ведь элегическое мировосприятие подразумевает не только осознание неизбежных потерь, но и благодарное принятие жизни со всеми ее эфемерными радостями. Идиллическое мироощущение предполагает полное и гармоничное слияние человека с миром, элегическое — обособленность личности от мира как целого и тоску по

утраченной целостности, а иронический взгляд на мир ставит под сомнение даже самую необходимость гармоничного сосуществования человека с миром, разоблачая любую попытку слиться «с беспредельным» как самообман. Элизийский миф оказывается в центре этой мировоззренческой дилеммы, заставляя поэтов выбирать один из трех возможных вариантов отношения к миру. Так поэтическая утопия становится средством самоопределения, самопознания.

В литературе XX в. через элизийский миф осуществляется диалог с классической литературой XIX в., так что Элизиум становится воплощением уже не индивидуальной (как у Боратынского, например), а *культурной* памяти. Попытки рефлексии над элизийским мифом предпринимались и в XIX столетии, но эта рефлексия распространялась лишь на Элизиум как миф о загробной жизни. В XX в. поэтическая утопия Элизиума воспринимается как отражение классического искусства в целом, как его квинтэссенция. Золотой век русской поэзии спустя сто лет видится совершенным, но хрупким «замком красоты» (Бродский), который, с одной стороны, привлекает своим совершенством, а с другой, — вызывает сожаление, смешанное с иронией, поскольку XX век чаще развенчивает утопическое мировоззрение, чем защищает его. Поэтому неудивительно, что поэты XX в. в большинстве своем относятся к элизийскому мифу неоднозначно: одни принимают участие в его сотворении вслед за своими литературными предшественниками (Вяч. Иванов, Цветаева); другие стремятся осмыслить классическую традицию через элизийский миф, как правило, с долей скепсиса, но и с сожалением о «конце прекрасной эпохи» (Бунин, Мандельштам, Кушнер); третьи иронизируют над Элизиумом как поэтической утопией, но принимают его в качестве культурного символа (Бродский, Кублановский). Но, так или иначе, элизийский миф и в девятнадцатом, и в двадцатом веке участвует в творческом самоопреде-

лении поэтов, создает пространство для литературного диалога.

ЛИТЕРАТУРА

- Арьев А. Ю.* Царская ветка. — СПб.: Изд-во журнала «Звезда», 2000. — 192 с.
- Баратынский Е. А.* Стихотворения. Поэмы. — М.: Наука, 1983. — 720 с.
- Барковская Н. В.* Диалог с литературной классикой в современной поэзии // Русская литература XX–XXI в.: направления и течения. Вып. 7. — Екатеринбург: [б. и.], 2004. — С. 204–217.
- Ботвинник М. Н., Коган М. А.* Мифологический словарь. — М.: Просвещение, 1965. 3-е изд. — 300 с.
- Бочаров С. Г.* О художественных мирах: Сервантес. Пушкин. Баратынский. Гоголь. Достоевский. Толстой. Платонов. — М.: Сов. Россия, 1985. — 296 с.
- Бродский И. А.* Стихотворения; Поэмы. — М.: СЛОВО/SLOVO, 2001. — 720 с.
- Кублановский Ю. М.* Дольше календаря. — М.: Время, 2005. — 736 с.
- Кузнецов В. А. И.* Бродский и риторическая традиция русской поэзии XVIII–XX в. // Онтология стиха: Сб. статей памяти В. Е. Холшевникова. — СПб.: Филол. ф-т СПбГУ, 2000. — С. 312–328.
- Кушнер А. С.* Таврический сад: Избранное. — М.: Время, 2008. — 528 с.
- Лебедев Е. Н.* Тризна: Книга о Е. А. Боратынском. — М.: Современник, 1985. — 301 с.
- Лекманов О.* Русская словесность XX в. на фоне Пушкина // Пушкинский сборник. — М.: Три квадрата, 2005. — С. 343–349.
- Лосев Л. В.* Собранные: Стихи. Проза. — Екатеринбург: У-Фактория, 2000. — 624 с.
- Лотман Ю. М.* Между вещью и пустотой (Из наблюдений над поэтикой сборника Иосифа Бродского «Урания») (совместно с М. Ю. Лотманом) // Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. — СПб.: Искусство–СПБ, 2001. — С. 731–746.
- Невзглядова Е. В.* О стихе. — СПб.: Издательство журнала «Звезда», 2005. — 272 с.
- Ранчин А. М.* «На пиру Мнемозины»: Интертексты Бродского. — М.: Новое литературное обозрение, 2001. — 464 с.
- Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 т. / Под ред. Н. Д. Тмарченко. — Т. 1: Н. Д. Тмарченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. — М.: Академия, 2007. — 512 с.

Данные об авторе

Екатерина Александровна Четвертных — кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы Уральского федерального университета имени первого Президента России Б. Н. Ельцина (Екатеринбург).

Адрес: 620000, Екатеринбург, пр. Ленина, 51.

E-mail: echetv@yandex.ru

About the author

Ekaterina Alexandrovna Chetvertnyh — PhD, Associate Professor of the Russian Literature Department of the Ural Federal University