

ЧТЕНИЕ СТИХОТВОРЕНИЯ И. БРОДСКОГО «В ГОРОДКЕ...»

Стихотворение И. Бродского, ставшее предметом рассмотрения в предлагаемой статье, входит в цикл «Часть речи». Это обстоятельство заставляет считаться с обязательным наличием интертекстуальных, циклических связей, расширяющих и, так сказать, усложняющих смысл каждого входящего в цикл произведения. Вместе с тем, в скромной попытке прочесть *отдельное* стихотворение как относительно самостоятельное приходится вынести за скобки указанный интертекстуальный аспект, заранее примирившись с неизбежной, вытекающей из такого ограничения, односторонностью. При этом отказ от рассмотрения внешних связей текста позволяет, по нашему мнению, максимально сосредоточиться на связях внутренних.

В городке, из которого смерть расползалась по школьной карте,
мостовая блестит, как чешуя на карпе,
на столетнем каштане оплывают тугие свечи,
и чугунный лев скучает по пылкой речи.
Сквозь оконную марлю, выцветшую от стирки,
проступают ранки гвоздики и стрелки кирхи;
вдалеке дребезжит трамвай, как во время оно,
но никто не сходит больше у стадиона.
Настоящий конец войны – это на тонкой спинке
венского стула платье одной блондинки
да крылатый полет серебристой жужжащей пули,
уносящей жизни на Юг в июле.

Мюнхен¹

Читателю, столкнувшемуся с загадочным «городком» в первом стихе, дана подсказка в виде сообщения места написания стихотворения – Мюнхен. Смерть, расползающаяся «по школьной карте», приобретает благодаря такому указанию историко-географическую конкретность: это

прошедшая мировая война. Именно в Мюнхене начиналась политическая карьера Гитлера.

Необычность соседства «смерти» и «школьной карты» читатель может списать на известное утверждение Анны Ахматовой о том, что в поэзии всё «не так, как у людей». Однако странность эта должна быть понята как *необходимая* для самого стихотворения. Таким образом, если мы не пытаемся *обойти* нечто странное и не соскальзываем при этом в обычные, привычные связи и соседства, то у нас есть доступ, своего рода пароль к художественной логике именно данного стихотворения.

В первой строке осуществляется сближение реальности смерти, с одной стороны, и виртуального (ненастоящего) характера распространения войны «по школьной карте» – самой Европы и карты Европы. Жизнь и школа соединяются в этом образе как военное (взрослое, действительное) и мирное (детское, учебное). Происходит смешение масштабов глобальной истории и камерного урока, целого мира и провинциальности «городка».

Пересечение в одном месте прошлого и настоящего задаёт смысловые параметры мира произведения Бродского.

Сравнение бульжников мостовой с чешуйками карпа перемещает читателя из у-личного (пуб-личного) пространства в личное, домашнее, кухонное. Граница между ними, хотя и стирающаяся сравнением («как»), является для стихотворения весьма существенной именно потому, что два времени (военное и мирное), о которых здесь идёт речь, как раз и различаются в зависимости от того, какой аспект жизни – общественный либо частный – становится главным, определяющим.

Образы «городка» связывают его прошлое и настоящее, но, вместе с тем, противопоставляют. «Столетний» возраст каштана – знак старости как присутствия давнего прошлого в настоящем. К этой характеристике при-мыкает оплывание тугих свеч, то есть *отцветание* (соцветия каштана имеют свечеобразную форму). Здесь старость и молодость представляют

соответственно понятия «оплывают» и «тугие». Причём «работает» и буквальное значение слова «свечи»: оплывание свеч – их *догорание*, с которым и ассоциируется старость. Глобальный («столетний») масштаб времени совмещается с кратким временем горения свечи аналогично смешению пространственных масштабов (мира и школьной карты).

Следующая строка вводит в этот контекст натурального времени социально-исторические характеристики, связанные с образом чугунного льва. Старение соотносится здесь с уходом возраста «пылкой речи». Время страстей сменяется временем скуки. Однако очень важно здесь подчеркнуть общественный, сверхличный характер «пылких речей», по которым «скучает» чугунный лев – уличная статуя, олицетворяющая власть, господство. Эпоха именно *политических* страстей миновала. Страсти уходят с улиц – общественного пространства – в дома, то есть на территорию частной жизни. Забегая вперёд, можно сказать, что торжество этой последней и есть «настоящий конец войны».

Окно в пятом стихе делит изображаемое пространство на внутреннее (домашнее) и внешнее (уличное). Однако эта граница дана сразу же как *проницаемая* – в виде прозрачной марли, через которую взгляд лирического героя проникает наружу. Такому нарушению пространственной границы соответствует смешение характеристик мирного настоящего и военного прошлого. «Выцветшая от стирки» марля – подробность домашнего мирного быта. Но выражение «ранки гвоздики» заставляет разглядеть в этой безобидной детали кровь, проступающую «сквозь» повязку. На один миг мирная «марля» превращается в бинт на ране, полученной на прошедшей войне. Этот миг воспоминания делает проницаемой границу времени. В одно высказывание сводятся очень разные темпоральные планы. Выцветание «от стирки» открывает неспешный ход циклического домашнего времени: стирка здесь не однократное, а регулярно повторяющееся событие. Слово же «ранки» ассоциируется с исторически конкретным моментом

линейного, необратимого времени, складывающегося из неповторимых, экстраординарных событий.

Вместе с тем, такое пересечение примет различных эпох демонстрирует их взаимную чуждость. Прошлое и настоящее говорят на разных языках. «Пылкая речь» – *патетика* «века героев», то есть времени катаклизмов большой Истории, соответствующая серьёзности события действительного «расползания» смерти. Эта патетика, охватываясь контекстом современной мирной жизни и частных «маленьких» историй, опредмечивается как стилистический анахронизм. Современный язык – язык *иронии*, развенчивающей серьёзность, то есть действительный, актуальный характер, события смерти. «Мирные» образы, соседствуя с «военными» воспоминаниями, лишают эти последние высокопарности: как само по себе серьёзное событие войны, «расползания» смерти охватывается контекстом школьного урока и, тем самым, деактуализуется, оттесняется в прошлое, так и раны войны превращаются в «ранки гвоздики». На месте медицинской страшной подробности проступающей крови (границы жизни и смерти) – спокойная красота цветка. Сами уличные образы, увиденные «сквозь оконную марлю», оказываются соразмерными домашней, бытовой точке зрения: «кирха» с её готическими «стрелками» рифмуется со «стиркой».

Стадион, у которого «никто не сходит больше» и мимо которого «дребезжит» трамвай, воспринимается здесь не как место спортивных зрелищ, а как опустевшее пространство каких-то пропагандистских акций, «пылких речей». Пассажиры трамвая едут мимо пустого *публичного* пространства по *личным* делам. Время «пылкой речи» – это и есть «время оно», о котором напоминает дребезжание трамвая, похожее на старческий голос.

Абсолютная эпическая дистанция, отделяющая прошлый «век героев» от современного «прозаического состояния мира», дана здесь не в

серьёзной патетической форме, а иронически – «время оно». «Настоящее» расставание с прошлым – лишение его серьёзности.

Последние четыре стиха представляют собой нечто вроде подведения итога благодаря обобщающей интонации. Выражение «настоящий конец войны...» звучит полемически и отграничивает всё последующее от ненастоящего, мнимого конца войны. Эта полемика расширяет смысл понятия «война», воспринимающегося здесь не просто как историческое событие, а как перевес значимости общего над частным. Поэтому «настоящий конец войны» – это не победное завершение сражений или не подписание акта о капитуляции побеждённой армии, а выдвигание на передний план отодвинутых военным временем ценностей частного, интимного существования.

Конец эпохи, мыслящей и манипулирующей геополитическими категориями и *массами* людей, воплощается в «платье *одной блондинки*», что означает победу личного над публичным. Жизнь, «выведенная из себя», поставленная на границу со смертью, возвращается к себе самой, от экстраординарности – в глубь обычных (ординарных) человеческих переживаний, оформленных топологически через деталь домашнего интерьера. Это, как в предшествующих стихах, и ставит человека (героя, а вслед за ним – и читателя) на *внутреннюю*, «домашнюю» точку зрения.

«Тонкая спинка венского стула» – образ, создающий впечатление лёгкости и изящества, своего рода контраст образу чугунного льва. Ценностное напряжение между ними можно представить как поляризацию художественного мира всего произведения:

воспоминание о прошлом	-	переживание настоящего
социальное	-	природное
власть	-	любовь
мужественное	-	женственное
общее	-	частное

мощь	-	изящество
неподатливый металл	-	податливое (гнутое) дерево
серьёзная патетика	-	легкомысленность
внешнее, уличное	-	внутреннее, домашнее
риторическое	-	чувственное
публичное	-	интимное и так далее.

На полюсе *тяжести* находится образ *расползания* смерти не «по школьной карте», а как действительного исторического процесса второй половины тридцатых годов, ассоциирующегося с *гнётом* оккупации европейских стран немецкой армией, с тяжёлой военной техникой, «заползающей» в города. Перенос этих событий в мирную современность, на школьный урок, приводит к их *облегчению*, лишению их актуальной жизненной весомости. В финале стихотворения мы находим похожий иронический *жест облегчения*: пуля, «уносящая жизни», – образ мнимой смерти. *Военная* ассоциация используется для подчёркивания контраста с настоящей *мирной* жизнью. Страшное оборачивается смешным. Не случайно взята ситуация беззаботного отдыха, летнего отпуска. Образ такой беззаботной лёгкости – «крылатый полёт». Здесь «серебристый» цвет самолёта контрастирует с матово-серым цветом настоящей пули, а лёгкость алюминия – с суровой тяжестью свинца. Кроме того, на месте глухого *свиста* пули – не названного, но предполагаемого – читатель обнаруживает звонкое *жужжание*. Эти глухость и звонкость репрезентируют смерть и жизнь, актуализируя одновременно серьёзное, буквальное значение слова «пуля» и фигуральное, несерьёзное.

Стихотворение не развёртывает *сам переход* от войны к миру. В центре изображения находятся *не какие-то события*, а современное установившееся *состояние* бессобытийности. Точнее говорить о том, что общие события как нечто громкое и экстраординарное вытеснены повседневной жизнью, тем, что *обычно бывает*. Эта жизнь может показаться

«скучной», но только с той точки зрения, которая уже потеряла актуальность и стала безжизненной, как статуя чугунного льва.

«Речь» в контексте рассматриваемого произведения оказывается на ценностном полюсе внешнего, социального аспекта жизни. Это уличная пропагандистская *риторика*, которой противостоит бессловесная, но не менее красноречивая *интимная* деталь. «Настоящий конец войны», таким образом, предстаёт как смена публичного – *громкого* – слова на личное, не слышное никому, кроме разве что «одной блондинки». Интимность защищает себя *умолчанием* как закрытая, потаённая для всего по ту сторону, отдельная сфера *частной* жизни. Здесь приоткрывается определённая связь с названием цикла «Часть речи». Однако выбранный «изолированный» способ чтения стихотворения препятствует уточнению этой связи. Причём дело не столько в субъективной читательской установке, сколько в объективной «несоразмерности» символической полисемии названия цикла и некоторых выявленных в одном тексте коннотаций, присущих, возможно, только ему.

С образом слова связана такая особенность, как *отсутствие одушевлённых персонажей* в мире рассматриваемого произведения, если не считать самого субъекта высказывания. Эта особенность должна, на наш взгляд, интерпретироваться с учётом намеченных смысловых параметров. Образ человека, о котором читатель может здесь судить лишь по косвенным следам его присутствия, аналогично изображению слова, ценностно *поляризован*. На одном полюсе обнаруживаются безликость и имперсональность социального плана существования, на другом – потаённость, спрятанность частной жизни от посторонних глаз.

Историческая фактичность описываемого, например, биографическая подоплёка, связанная с реальным посещением Бродским Мюнхена, на наш взгляд, уводит от главного, от того, что, по мнению Аристотеля, отличает поэзию от истории. Написанное «на случай» стихотворение художе-

ственно постольку, поскольку символически преодолевает эту случайную фактичность. В нереальности игрового и, в том числе, художественного вымысла выявляется, как писал Е. Финк, «сверхреальность сущности»².

Чтение стихотворения Бродского заставляет читателя «войти» в сферу действия описанного ценностного напряжения как спора между различными измерениями человеческой жизни, организующего данное художественно-смысловое единство.

¹ Бродский И. Бог сохраняет всё. М., 1992. С. 131.

² См.: Проблема человека в западной философии. М., 1988. С. 387.