

УДК 821.161.1-1

*Н.Г. Медведева***МЕТАМОРФОЗЫ МИФА И ЛИРИЧЕСКОГО Я В ПОЭМЕ И. БРОДСКОГО «ВЕРТУМН»**

Одно из сложнейших произведений И. Бродского рассматривается в свете концепции мифа, предложенной А.Ф. Лосевым. Уточняется интерпретация Бродским понятия «метаморфоза» и лирическая природа поэмы. С этой целью *метаморфоза* сопоставлена с *мимикрией* и типичным для положения человека в мире Бродского «растворением в пейзаже». Это позволило уточнить характеристики хронотопа в поэме, демонстрирующего процесс инволюции мироздания, обратного мифу превращения космоса в хаос. Отмечен необычный для поздней поэтики Бродского открытый лиризм, проявленный в концепции человека. Заглавный персонаж оказывается не только близким другом, но и двойником, alter ego героя-автора. Тепло человеческих отношений и память об ушедшем противостоят процессу «оледенения» и деструкции мира. В статье показано, что альтернативой исторически утраченной мифологической картины мира становится новый – авторский – миф, творимый в поэтическом слове. Взаимосвязь субъектных форм Я, ТЫ, МЫ в их модификациях обеспечивает жанр произведения, определяемый в статье как *лирическая поэма*.

Ключевые слова: миф; метаморфоза; концепция времени и пространства; лирическое Я; лирический сюжет.

«Загадочная поэма» [8. С. 202] И. Бродского «Вертумн», написанная в декабре 1990 года, посвящена «Памяти Джанни Буттафавы». Автор комментировал это следующим образом: «Джанни Буттафава – мой очень близкий друг, переводил меня на итальянский, человек, с которым я познакомился в России, когда освободился, в 60-е. Ему я в известной степени обязан Италией. Джанни переводил многих – Достоевского, между прочим, “Бесов”. Занимался всякими изобразительными делами, кинематографом, сам снимался в каких-то киношках. Тут вот описано, как я ночью на Трастевере <...> откуда-то вышел и смотрю – идет группа, энергично все жестикулируют, кричат. Лина Вертмюллер <...> кто-то еще, и с ними – Джанни. В стихах это “я встретил тебя в компании тусклых звезд”. Он умер от разрыва сердца в июне 90-го года. Джанни последние годы жил в Риме, но родился и большую часть прожил в Милане, в конце там у меня описание Милана» [26]. По свидетельству Л. Штерн, «ранняя смерть Джанни была для Бродского большим ударом» [21. С. 34].

Адресат предстает в поэме в облике римского (этрuscoго по происхождению) божества Вертумна. Имя этого мифологического персонажа связано с понятиями *время* и *вертеть*. Этимологическое родство этих слов хорошо известно. Например, в «Словаре» Фасмера указано, что *время* «родственно др.-инд. *váṛtma* ср. р. “колея, рывина, дорога, желоб”, сюда же *вертеть*» [32]. О связи слов *время* и *вертеть*, *вращать*, восходящих к «индоевропейскому глагольному корню *vert-* / *vort-* “поворачивать, вращать”», подробно пишет Б.А. Успенский [18. С. 44]. В поэме Бродского этимология имени заглавного персонажа формирует основу лирического сюжета в сложном переплетении нескольких концепций – времени, метаморфозы, жизни и смерти.

Вертумн у римлян считался богом «различных превращений, особенно смены времен года, произрастания из семян зрелых растений <...> всякого плодоношения вообще и уборки полученного урожая. В основном под покровительством Вертумна находились сады и огороды: огурцы, тыква, капуста зрели под благожелательным вниманием Вертумна» [19. С. 135]. Очевидны, следовательно, две основные функции этого божества: покровительство «плодоношению» (и, стало быть, умножению жизненных сил) и способность к метаморфозам. Излагая миф о сватовстве Вертумна к Помоне, Овидий в книге XIV «Метаморфоз» пишет: «...хорошо подражает он образам разным, / Что ни прикажешь, во все обратится он, если захочет» [13. С. 356].

Буквального соответствия фигуре Вертумна в греческой мифологии не было, хотя, разумеется, само представление о метаморфозе сформировалось у греков еще в архаические времена. В качестве конкретного примера можно сослаться на VII Гомеровский гимн, известный под названием «Дионис и разбойники». Пытаясь пленить неузнанного бога, моряки становятся свидетелями его могущества:

Вмиг протянулись, за самый высокий цепляясь парус,
Лозы туда и сюда, и в обилии гроздь повисли;
Черный вкруг мачты карабкался плющ, покрываясь цветами,
Вкусные всюду плоды красовались, приятные глазу,

А на уключинах всех появились венки. Увидавши,
Кормчему тотчас они приказали корабль поскорее
К суше направить. Внезапно во льва превратился их пленник.
Страшный безмерно, он громко рычал; среди судна же являя
Знаменья, создал медведицу он с волосистым затылком.
Яростно встала она на дыбы. И стоял на высокой
Палубе лев дикоглазый. К корме моряки побежали:
Мудрого кормчего все они в ужасе там обступили.
Лев, к предводителю прыгнув, его растерзал. Остальные,
Как увидали, жестокой судьбы избегая, поспешно
Всею гурьбой с корабля поскакали в священное море
И превратились в дельфинов [31].

«Метаморфозы, которые претерпел Дионис и его похитители, – свидетельство древнего оборотничества, которое характерно для хтонической мифологии с ее текучей полиморфностью» [17. С. 30]. Те же рудименты архаики проявляются в многочисленных превращениях других богов, меняющих свой облик (вспомним хотя бы Зевса); однако бога, чьей «специализацией» были бы именно метаморфозы, греки, как уже говорилось, не знали (если не считать старца Протея).

Между превращениями греческих мифологических персонажей в период архаики и метаморфозами в изложении Овидия существует, как известно, значительное отличие. Архаические варианты – порождение эпохи, когда первобытная нерасчлененность субъекта и объекта создавала, по выражению А.Ф. Лосева, «стихийно-множественную семантику» мифа: «Получается то, что ни в какой вещи человек не находит ничего устойчивого, ничего твердо определенного. Каждая вещь для такого сознания может превращаться в любую другую вещь, и каждая вещь может иметь свойства и особенности любой другой вещи. Другими словами, всеобщее, универсальное оборотничество есть логический метод такого мышления. Здесь отражалась нерасчлененность первобытного коллектива, безусловная и всесторонняя зависимость индивидуума от его родовой общины» [12. С. 18]. В изложении римского поэта величественный свод мифов становится эстетической, художественной реальностью. Как считает С. Ошеров, «метаморфоза утратила у Овидия тот универсально-символический смысл, какой она имела в мифологическом мышлении» [13. С. 14].

Согласно концепции А.Ф. Лосева, за архаическим периодом в развитии мифологии следует время отделения идеи («демона») вещи от самой этой вещи и ее (идеи) самостоятельного существования, то есть переход от фетишизма к анимизму, к расцвету олимпийской мифологии с четко определенными функциями богов и героев. Третий этап – свидетельство кризиса и конца мифологической эпохи. А.Ф. Лосев иллюстрирует этот тезис анализом историй Нарцисса и Гиацинта, превратившихся из прекрасных юношей в цветы. Он пишет: «...здесь речь не о мифологическом превращении на той его первобытной ступени, когда оно отражало всеобщую веру в оборотничество, в постоянное превращение одних предметов в другие, а на той его ступени, когда превращение мыслилось для данного предмета окончательным и когда предмет уже не мог вернуться в какое-нибудь свое прежнее состояние» [24].

Итак, для античности характерны два основных типа метаморфоз: архаический (всё есть всё и может превратиться во всё) и поздний, в котором превращение представляется однократным и окончательным. Добавим, что еще одна разновидность метаморфозы в ее позднеантичном понимании описана М.М. Бахтиным на примере романа Апулея «Золотой осел». Здесь «метаморфоза стала формой осмысления и изображения частной человеческой судьбы, оторванной от космического и исторического целого» и изображенной «в ее основных переломных моментах» [1. С. 265].

Сюжет поэмы Бродского инициируется жалобами героя-автора на «отсутствие овощей» и «чехарду с временами года»; без Вертумна и реки петляют, и погода капризна – появляется квазирациональная мотивировка первого превращения (статуи в живое тело): миру нужен живой бог, способный навести в нем порядок. Статуя в Летнем саду¹ «оттаивает», достигая температуры «тридцать шесть и шесть», покрывается одеждой, начинает разговаривать; одновременно меняется («теплеет») пейзаж.

¹ Вероятней всего, Бродский имеет в виду мраморную статую работы венецианского скульптора Франческо Пензо (Кабьянка) [Penso Francesco (Cabanca), ок. 1665–1737] «Вертумн» (1717), стоящую в Летнем саду Санкт-Петербурга в окружении деревьев, напротив статуи Помоны.

Обычно *метаморфоза* и понимается как «превращение, переход из одной формы в другую с приобретением нового внешнего вида и функций» [29]. В первом приближении можно счесть, что Вертумн по своей природе и функциям не совпадает ни с одной из описанных учеными разновидностей метаморфоз; он – божество всякой перемены, воплощение *идеи* метаморфозы как таковой («моя специальность – метаморфозы»).

В поэтическом дискурсе, в отличие от научного, все может быть значительно сложнее. И.И. Плеханова проницательно замечает, что в произведении Бродского *превращение* и *метаморфоза* имеют различный смысл [14. С. 99-103]. Нам хотелось бы разобраться, как с понятием *метаморфоза* (это слово встречается в тексте трижды) соотносятся *мимикрия*, *подражание*, *искусство сливаться с ландшафтом*.

Метаморфоза – явление не просто неоднозначное, но включающее в себя антиномию прерывности/непрерывности. А.Ф. Лосев пишет: «Начнем с самых общих и абстрактных сторон всякого изменения и всякого процесса».

Становление есть такая смена одного момента другим, когда каждый отдельный момент при своем возникновении тут же и уничтожается, снимается. Подлинное становление – это та область, для которой существенна именно эта непрерывная текучесть и изменчивость вещей и явлений. Здесь невозможно один момент отделить от другого, потому что при малейшей его фиксации он снимается и предоставляет место другому моменту. При всем этом, однако, необходимо помнить, что сведение становления только к одной непрерывности является лишь самым первым и самым необходимым моментом в определении этой категории. Более подробное представление о ней предполагает, что ее количественное нарастание всегда ведет к переходу из одного качественного типа становления в другой качественный тип становления. В результате определенного развития количества происходит переход от одного качества к другому, так что вся непрерывная линия становления содержит разного рода неподвижные узлы, которые отнюдь не задерживают от самого становления, а означают превращение одного его типа в другой» [25]. Например, смена времен года в природе происходит постепенно, но последовательность весна – лето – осень – зима представляется скачкообразной. В связи с этим соотношение в «Вертумне» (и вообще в поэтике Бродского) метаморфозы и «растворения в пейзаже» вызывает особый интерес (хотя автор, как кажется, не различает их, по крайней мере, на вербальном уровне).

Примем в качестве допущения, что *метаморфоза* означает изменение формы, превращение из одного тела в другое тело или качественное состояние. Так мраморная статуя обращается в живую человеческую плоть (чтобы впоследствии вернуться к прежнему статусу – стать «сырьем садовой скульптуры» и вновь окаменеть); Вертумн несколько раз превращается в «старуху». Уже на этом примере можно разглядеть отличия одномоментного превращения одного облика в другой и те качественные изменения Джанни-Вертумна, которые происходят под властью времени. «Кудрявый и толстощекий», он, обретя «смертный облик божества», появляется далее «с залысинами, с усами / скорее á la Мопассан, чем Ницше, / с сильно раздавшимся – для вящего камуфляжа – / торсом» [5. С. 148]. Меняется и внутренняя сущность персонажа: «С годами мне стало казаться, что радость жизни / сделалась для тебя как бы второй натурой» – у людей «бессмертные учатся радости, способности улыбаться».

Так выстраиваются антиномии смерть/бессмертие и миф/история, формирующие метафизическую концепцию произведения. Его «главную коллизию» Н. Стрижевская определяет как «столкновение двух форм бытия: растворения в вечнозеленом круговороте, что есть одна из форм бессмертия, и единичной личностной смертной жизни, жизни обреченной, брэнной, но творящей» [16. С. 358]. При всей справедливости такого понимания нам кажется неточным отождествление «растворения» в бытии и метаморфозы, особенно очевидное в следующем абзаце: «Мир Вертумна, его дар – мимикрия, растворение в жизни, полное слияние с ней. Это уже было в поэзии Бродского» [5. С. 358] (далее цитируется «Послесловие»: «Это, видимо, значит, что мы теперь заодно / с жизнью. Что я сделался тоже частью / шелестящей материи...»). Обычно именно в этом ключе трактуют VII часть «Вертумна:

И я водворился в мире, в котором твой жест и слово
были непререкаемы. Мимикрия, подражанье
расценивались как лояльность. Я овладел искусством
сливаться с ландшафтом... [5. С. 149].

Примеров подобного «растворения» в окружающем в тексте, действительно, немало: язык как «смесь вечно-зеленого шелеста с лепетом вечно-синих волн»; «улица, заросшая колоннадой»; «пере-

растающие в овацию аплодисменты лавра»; «смесь латыни с глаголицей». Знаменательно, что с годами – и в особенности после смерти божества перемен – это свойство все более и более завладевает не только отдельным человеком, но и миром в целом: метаморфозы, «оставшиеся без присмотра», являют тенденцию к инволюции бытия. Но прежде обратим внимание на буквальное значение слова «мимикрия». Это «подражательное сходство некоторых животных, главным образом насекомых, с другими видами, обеспечивающее защиту от врагов <...> Те, кому удастся точнее скопировать чужую внешность, выживают благодаря этому сходству» [27].

Как видим, *метаморфоза* воплощает представление о вечно изменчивом мире, в котором, однако, сохраняется дифференцированность форм, обеспечивающая космический миропорядок. *Мимикрия*, на наш взгляд, не синонимична метаморфозе, ибо обладает несомненным негативным потенциалом. Цитируя упомянутую VII часть «Вертумна», Л.А. Колобаева убеждена, что лирический субъект «перестал бояться, освободился от внутреннего страха, который точил его раньше» [9. С. 50]. Нам кажется, что акцент в этой ситуации следует поставить на «выживании», обеспеченном обретенной способностью мимикрировать. А это свидетельствует о неблагополучии и субъекта, и мироздания в целом.

Итак, в стихотворении Бродского метаморфоза явлена и как череда превращений при сохранении строгой определенности форм, и как «текучая полиморфность» («искусство сливаться с ландшафтом»). Что же касается отношений субъекта и мироздания, то человек Бродского не оторван от «космического и исторического целого», поэтому метаморфоза обретает универсальный масштаб. В пространственном «измерении» основное – это превращение космоса в хаос; в «измерении» временном – превращение «действительности в недействительность» или, как верно заметила И. Ковалева, «будущего» в «прошлое».

Время мифа, олицетворяемое фигурой Вертумна, – это «прошлое», когда мир был упорядоченным и гармоничным. Так, по преданию, Вертумн вернул в берега воды разлившегося Тибра; при нем совершалась регулярная смена сезонов, семена «превращались» в растения и т. д. Особой характеристикой этого бога в поэме Бродского становится присущее ему тепло («Ты сделан был из тепла и оттого – повсеместен»).

В X части Джанни-Вертумн изображен в пространстве космоса: встреча с ним «в центре мира» (т. е. в Риме), в «компании тусклых звезд» (кинозвезд) ведет к экстраполяции происходящего до масштабов мироздания.

Накал нормальной звезды таков,
что, охлаждаясь, горазд породить алфавит,
растительность, форму времени; просто нас
с нашим прошлым, будущим, настоящим
и так далее. Мы – всего лишь
градусники, братья и сестры льда,
а не Бетельгейзе. Ты сделан был из тепла... [5. С. 150].

Л.В. Лосев в комментариях к «Вертумну» мотивирует выбор поэтом звезды тем, что Бетельгейзе, иначе α Ориона, – переменное (меняющее свою яркость) светило [5. С. 445]. Еще более значимым представляется то обстоятельство, что Бетельгейзе, красный сверхгигант, – звезда остывающая. Она «находится на финальных стадиях своей эволюции и, вероятней всего, вспыхнет как сверхновая, оставив после себя нейтронную звезду» [30]. К такому выводу пришли современные астрофизики, но и в 1990 году классические характеристики звезд такого типа были хорошо известны.

Итак, Бетельгейзе – образ знаковый, но неоднозначный: «охлаждаясь», звезда порождает жизнь («форму времени»), но она же предвещает смерть «сделанного из тепла» Вертумна и как следствие – «оледенение» мира. Автор говорит о смерти друга: «Жарким июльским утром температура тела / падает, чтобы достичь нуля». По тексту можно проследить, как постепенно остывает все существующее: «в добела раскаленном солнцем дремлющем городке» – «сделалось чуть прохладней» – «айсберг всплывает в тропики» – «пахнет оледенением»...

Мифотворческая эпоха в истории цивилизации – далекое прошлое. В настоящем предметы «затвердевают», их превращения более невозможны. XIV часть поэмы занимает всего две строчки: «Раскрашенная в цвета зари собака / лает в спину прохожего цвета ночи». Это, разумеется, не просто случайная уличная сценка. Финал стихотворения возвращает читателя к этим образам:

В дурно обставленной, но большой квартире,
как собака, оставшаяся без пастуха,
я опускаюсь на четвереньки
и скребу когтями паркет, точно под ним зарыто
– потому что оттуда идет тепло –
твое теперешнее существование [5. С. 152].

Метаморфоза в ее буквальном значении теперь невозможна, и человек лишь метафорически может «стать» собакой. «Без пастуха», «без присмотра» после ухода Вертумна оказываются и сами метаморфозы. Некоторое время они еще продолжают «по инерции», но их качественные характеристики необратимо изменились.

Поскольку Вертумн «увы, наострился пренебрегать / своими прямыми обязанностями», мир меняется к худшему. «Четыре времени года / все больше смахивают друг на друга»; «птицы не улетают / вовремя в Африку»; «широты <...> напозаают друг на друга»; «один каравандж равняется двум бернини». Космос превращается в хаос. Это знаменует и конец всякого мифа, ибо его суть – обратная: преодоление хаоса, гармонизация бытия. Нельзя не заметить, что будущее «пахнет оледенением» и, более того, «неолитом и палеолитом», что парадоксальным образом связывает будущее с прошлым, порождая комплекс проблем: соотносится ли эта циклическая концепция с идеей «вечного возвращения»? Что собой представляет хронотоп поэмы? Почему историческое будущее рисуется в образах доисторических, причем «новый каменный век» предшествует «древнему» («Пахнет, я бы добавил, неолитом и палеолитом»), что усиливает ощущение инволюции, движения вспять?

В поиске ответов, нам кажется, важно обратить внимание на то, что хронотоп как «существенная взаимосвязь пространственных и временных отношений, художественно освоенных в литературе» [1. С. 234] здесь разрушается, распадаясь на две части, которые воспринимаются и оцениваются различно.

В пространственном «плане» стихотворения прочерчена тема путешествия, которую многие исследователи справедливо соотносят с сюжетным построением «Божественной комедии», а Вертумна – с Вергилием, сопроводившим Данте до земного рая. Вряд ли имеет смысл видеть в тексте прямое воспроизведение этапов биографии автора, как это иногда делается [6], однако символические смыслы здесь несомненны. В «Набережной неисцелимых» Бродский говорит о привычке «видеть в Америке род Чистилища», Италия же для поэта – «мой вариант рая» [4. С. 13]. «Остается только догадываться, – комментирует В. Полухина, – какой стране отводится роль Ада» [15. С. 115–116]. Поскольку жизнь человека имеет необратимо линейный характер, то в личной биографии автора несомненно символическое совпадение с путем Данте из Ада – через Чистилище – к высшим сферам Рая.

Однако в плане временном дело обстоит иначе. «Радость, способность улыбаться» – это, по Бродскому, то, чему бессмертных могут научить только люди, «те, / кто помнит, что завтра, в лучшем случае – послезавтра / все это кончится». Следовательно, неким «вариантом рая» предстает настоящее, сегодняшнее время, «здесь и сейчас», по эллинской формуле «hic et nunc» (в поэме это и есть Италия); «хронос» и «топос», как видим, в данном случае совпадают. Но в аспекте будущего они «расподобляются», и хронотоп разрушается. В отличие от Данте, для героя Бродского будущее – Ад.

Ибо оледененье
есть категория будущего, которое есть пора,
когда больше уже никого не любишь,
даже себя [5. С. 151].

Как говорил герой Достоевского: «Отцы и учителя, мысля: “Что есть ад?”. Рассуждаю так: “Страдание о том, что нельзя уже более любить”» [7. С. 353].

Будущее, представленное в дочеловеческих категориях каменного века, – не пассивный результат течения времени, оно «настает, когда кто-нибудь умирает», и потому агрессивно воздействует на «сегодня» с его «архитектурой Рая»:

...оно наползает
зимой на отроги Альп, на милые Апеннины,
охватывая то лужайку с ее цветком, то просто
что-нибудь вечно-зеленое: магнолию, ветку лавра... [5. С. 151].

В этом парадоксальном несовпадении «хроноса» и «топоса» и представлении будущего как прошлого очевидна необычная – даже для Бродского – сложность общей концепции произведения. А. Чевтаев убедительно показывает, что «особенность темпоральной проблематики у Бродского (имеется в виду «Вертумн». – Н. М.) – разграничение прошлого на “доисторическое” и “личностное” (историческое, мифологическое)» [20. С. 94]. Мы бы добавили, что «историческое» и «мифологическое» также следует разграничивать (и, может быть, в первую очередь), причем применительно как к цивилизации в целом, так и к позиции мыслящего субъекта.

С «исторической» точки зрения, существование мира и человека в нем описывается триадой хаос – космос – хаос, что опровергает основную концепцию всякой мифологии (преобразование первобытного хаоса в космос). «Действительность», превращающаяся в «недействительность», лишена мифотворческого потенциала. Его возрождение, результатом чего стало бы обратное превращение неживого в живое, что было нормой для времени мифа, более невозможно – согласно Гераклиту и вопреки Ницше:

...нельзя
вступить в то же облако дважды. Даже
если ты бог. Тем более, если нет [5. С. 151].

Остаются «размытые очертанья, / хаос, развалины мира». Однако в поэме есть еще одно важное понятие, характеризующее воплощенный в ней тип мироотношения. Это *перспектива* – не только дважды названное слово, но и способ организации художественного пространства, особенно в IV, VI, VII, XV частях. «Перспектива – это латинское слово, обозначает просматривание, – писал Альбрехт Дюрер». Она трактуется как «явление кажущегося искажения пропорций и формы тел при их визуальном наблюдении» [28] (например, эффект схождения параллельных линий при взгляде вдаль). Будучи способом восприятия пространства, так называемая перцептивная (или наблюдательная) перспектива связана с «изучением ракурсов визуальной деформации изображаемого объекта в реальной среде» [23]. «Безупречная перспектива» видится герою-автору за спиной каждого, исключая стариков: «у них она как бы скручивалась – как раковина у улитки». Перспектива (помимо своих изобразительных возможностей, как в части VI, например) неизменно связана с прошлым (она скорее «ретроспектива»!), которого «всюду было больше, чем настоящего». Эта же связь проявлена в эмоциональном, с очень личным подтекстом, возгласе: «В прошлом те, кого любишь, не умирают! / В прошлом они изменяют или прячутся в перспективу». Время в прошлом остановилось, оно – *semper idem* (всегда одно и то же): «В прошлом ветер / до сих пор будоражит смесь / латыни с глаголицей в голом парке».

Это подводит нас к мысли о том, что в «развалинах мира» все же сохраняется нечто постоянное, неподвластное ни времени, ни метаморфозам, смертное, но хранимое в памяти.

...Люди и изваянья,
по мере их приближенья и удаленья,
не увеличивались и не уменьшались,
давая понять, что они – постоянные величины [5. С. 148].

Эта же мысль развивается в части XVI: «затвердевшие» предметы приобретают «статус / классики, красного дерева, яичка от Фаберже». При очевидной «игре на понижение» (от обобщающего термина «классика» к ценной безделушке) речь прежде всего идет о человеке: это его «не проданная душа / у нас на глазах приобретает статус / классики...». Так дополняется, конкретизируясь, система антиномий жизнь/смерть, время/вечность, прошлое/будущее, миф/история.

Разрешение трагического парадокса происходит в слове поэта, творящего новый, авторский миф. «Характерная черта поздней поэтики Бродского – создание собственных мифов» [8. С. 202]. Вспомним, что греч. *μῦθος* и значит *слово* в его особом понимании – как «обобщенно-смысловую наполненность слова в его целостности» [17. С. 8]. Всякий миф, говорит А.Ф. Лосев, «мыслит себе общую идею в виде живого существа, а живое существо всегда бесконечно по своим возможностям» [10. С. 172] (тем более Вертумн!). Исследователи, писавшие о «Вертумне», давно обратили внимание на магическую функцию Слова в этом тексте. Именно слово («Болтал поначалу я») запускает череду метаморфоз в сюжете; словом-заклинанием он завершается:

«Вертумн», я шепчу, прижимаясь к коричневой половине
мокрой щекою. «Вертумн, вернись» [5. С. 152].

В имени воскрешается его этимологическое значение; однако призыв остается без отклика, ибо время мифа прошло, мертвые не возвращаются. Осознание трагической ситуации ведет к сотворению нового поэтического мифа – самого текста. Этимологическое и смысловое родство *стиха* и *метаморфозы* отрефлектировано Бродским, в частности, в эссе «Девяносто лет спустя». «Визуальной предтечей» поэзии автор считает раннюю форму письменности, которая у греков называлась бустрофедон (буквально «бычий ход»): «На письме это означает строку, которая бежит слева направо, затем, достигнув поля, поворачивается и движется в обратном направлении» [29. С. 336]. Латинское слово *versus* (стих) связано с этим представлением о повороте строки, и не только: «Изменение направления, переход одной вещи в другую, левый поворот, правый поворот, разворот; ход от тезиса к антитезису, метаморфоза, сопоставление, парадокс, метафора <...> наконец, рифма, когда два слова звучат похоже, а значат разное» [3. С. 338]. Все это в полной мере и осуществилось в поэме-мифе «Вертумн».

Анализ в плане мифопоэтики мы продолжим рассмотрением «Вертумна» как *лирического* произведения, в котором главным становится субъектный план текста. Прежде всего, нужно пояснить термин «герой-автор», условно используемый нами для обозначения внутритекстового автобиографического персонажа, образ которого создан Автором как «последней смысловой инстанцией» (М.М. Бахтин) и введен в поэму наряду с образом друга (и его мифологического двойника). Творя новый миф, герой-автор одновременно – и его действующее лицо. А поскольку именно ему принадлежит ведущая повествовательная партия, то статус его как лирического субъекта-протагониста несомненен. В связи с этим еще раз обратимся к работам А.Ф. Лосева.

В «Диалектике мифа» он выводит «максимально простую и максимально насыщенную формулу мифа», обладающую совершенно универсальным значением» (то есть определяющую специфику не только архаической, но и «вторичной», художественной мифологии). «Окончательная диалектическая формула» вначале звучит как «в словах данная чудесная личностная история» [11. С. 578]. Далее ученый поясняет: поскольку «миф есть слово о личности», то особое значение приобретает категория имени. «В имени – *диалектический синтез личности и ее выраженности*, ее осмысленности, ее словесности. Имя личности и есть то, что мы, собственно говоря, имеем в мифе». Так складывается вторая «окончательная формула»: «*миф есть развернутое магическое имя*» [11. С. 579]. Выше мы убедились, что созданный Бродским миф о Вертумне «разворачивается» именно таким образом.

Исследователи уже не раз обращали внимание на связь сюжета поэмы с известным литературным мифом об оживающей статуе [16; 20], подробно проанализированным в свое время Р. Якобсоном [22]; мы же отметим принципиальное отличие. В знаменитых версиях истории о статуе, переходящей границу между мертвым и живым (Командор, Медный Всадник), подобная метаморфоза враждебна человеку и в конечном итоге несет ему гибель. «Маленькая трагедия» Пушкина завершается ремаркой: Статуя и Дон Гуан «проваливаются». Сравним с финалом стихотворения Бродского, где создается ощущение, что «статуя» тоже исчезает где-то «внизу»; точнее, Вертумн по смерти становится лишь «сырjem садовой скульптуры», но вновь в статую не обращается, а оказывается «зарыт», подобно всякому умершему человеку. В то же время он сохраняет для друга свое всегдашнее тепло:

я опускаюсь на четвереньки
и скребу когтями паркет, точно под ним зарыто
– потому что оттуда идет тепло –
твое теперешнее существованье... [5. С. 152].

Формальное сходство сюжетных развязок оборачивается принципиальным расхождением: «статуя» в этом произведении Бродского – не антагонист, а, напротив, заботливый и любимый друг, проводник и помощник героя-автора. Не забудем также, что Джанни Буттафава был *переводчиком* произведений Бродского на итальянский язык, что создает ситуацию «удвоения» лирического Я (в языке оригинала и в переводном тексте) и тем самым обеспечивает итальянскому другу статус *alter ego* поэта. В итоге складывается сложная структура межличностных отношений: мифологическое божество – двойник друга; а поскольку последний, в определенном смысле, двойник лирического Я, то Вертумн «читается» как и его двойник («На кого я взгляну – становятся тотчас мною»). «Игра взаимоотражений» (И. Плеханова) порождается «специальностью» бога (в плане мифа) и жизненными обстоятельствами (в плане исторической реальности) и создает предпосылки для формирования общего МЫ.

Поэтому естественно, что *метаморфоза* осуществляется не только в образе объектного (по преимуществу) героя-Вертумна, но и в судьбе, поведении, внутренней сущности героя *изображаю-*

щего, то есть лирического субъекта. Рассказывая о *Другом* (как автор-повествователь), он в то же время говорит о себе (как лирическое Я). Соответственно это придает несколько иной смысл и названию поэмы, которое перестает восприниматься как чисто объектное. Еще одна сложность текста в том, что друг-Вертумн тоже наделен правом голоса, лирический монолог поэту драматизируется, а разговор с ушедшим в конечном итоге становится диалогом с самим собой.

Эти особенности субъектной структуры «Вертумна» могут быть показаны на примере одного важного мотива текста – соотношения *холода* и *тепла*, о котором мы уже упоминали о нем. Собственно, поэма им начинается и завершается им же. Вертумн-статуя, увиденный зимой, «возвышается» среди деревьев «в качестве специалиста по низким температурам» (благодаря мраморному холодному облику). В финале пространственное положение персонажа меняется на противоположное (его «теперешнее существование» зарыто под поверхностью). Точно такой же антитезой – холоду – утверждается тепло, свойственное даже этому посмертному «существованию». Как мы помним, в начале сюжетного движения скульптура «оттаивает», отзываясь на «жалобы» героя-автора. И здесь «в начале было Слово» (пусть и названное «болтовней»): человек выступает в функции божества, творящего жизнь. Принципиально важно, что тепло – это собственное, личное, неотъемлемо присущее другу свойство: статуя оживает под воздействием *слова*, тогда как Дона Анна у Пушкина *согрела* «хладный мрамор» статуи Командора своим «дыханием небесным». Оппозиция тепло/холод – лейтмотив текста, поддержанный противопоставлением «накала нормальной звезды» и тем, что люди – всего лишь «градусники»; субтропиков и оледенения; живого тела и мертвого. При этом Вертумн предстает в самых разных обликах: «старухи», господина «с усами / скорее à la Мопассан, чем Ницше», звезды Бетельгейзе, «горизонтальной массы в морге». Но и по смерти он остается источником тепла в мире, где «пахнет стужей» (причем мир в поэме увиден не только в масштабах «глобуса», но и как пространство частного быта, где «в дальнем конце коридора гремят посудой»).

В первых строках намечаются будущие взаимопревращения лирического Я и его друга, представшего в облике божества перемен. К тому моменту, когда герой-автор, «изрядно воодушевившись, / витийствовал об истории, войнах, неурожае», Джанни-Вертумн уже напоминает «обычного гражданина, измученного государством», то есть собеседники уравниваются в своих характеристиках. С одной стороны, божество обретает присущую только смертным способность радоваться жизни, всяким ее мелочам. С другой – герой-автор меняется под воздействием «подарков Вертумна»: «овладел искусством сливаться с ландшафтом», «в пальцах проснулась живость боярышника в ограде» и т. д.

С уст моих в разговоре стало порой срываться
личное местоимение множественного числа [5. С. 149].

Система местоимений в этом стихотворении включает в себя МЫ в разных значениях. Поначалу это я + ты: «мы переходили от темы к теме»; «навстречу нам». С VI части ситуация усложняется: в рассуждении о том, что «наши кольца – / кольца деревьев с их перспективой пня / скорее нежели сельского хоровода / или объятия» местоимение «наши» уже обозначает «нас»-смертных в противопоставлении бессмертным богам. Это обобщенное МЫ (НАС) продолжается и далее вплоть до последней части («у нас на глазах»). Например, герой-автор буквально повторяет выражение Джанни-Вертумна («В этом смысле таким, как я, – / ты ухмылялся, – от вашего брата польза»): «В этом смысле тебе от нашего брата польза» – что еще раз свидетельствует о том, что бог перемен – двойник не только Джанни Буттафавы, но и самого говорящего.

Местоимение ТЫ обозначает в первую очередь, что естественно, адресата посвящения в его двойственном облике. Это ТЫ – антитеза МЫ, как уже сказано, по признакам бессмертное/смертное и теплое/холодное. Напомним: «Мы – всего лишь / градусники, братья и сестры льда», тогда как «Ты сделан был из тепла». Но обратим внимание: признак холодности атрибутируется человеку, живому существу, а вот богу, увиденному в образе мраморной статуи и «горизонтальной массы в морге», присуще неистребимое тепло. Нормальная температура человеческого тела – «тридцать шесть и шесть» – в морге «падает, чтобы достичь нуля». Но это лишь физический параметр; важнее тепло иное – душевное, дружеское, способное и по смерти человека противостоять «оледенению».

Часть XII поэмы заканчивается констатацией давно известного: «...нельзя / вступить в то же облако дважды. Даже / если ты бог. Тем более, если нет». В этой фразе ощущается, что ТЫ относится уже не только к Другому, но и к самому себе. Следующая часть подтверждает это наблюдение: в ней Автор использует (широко употребительные во многих произведениях Бродского) глагольные формы второго лица как выражение позиции лирического субъекта: будущее

есть пора,
когда больше уже никого не любишь,
даже себя. Когда надеваешь вещи
на себя <...>
и когда не можешь
выйти из дому... [5. С. 151].

Лирическое начало становится в стихотворении все более очевидным, ясно проявляясь в прямых оценках: «мой Вертумн», «милые Апеннины». Повествовательный план текста демонстрирует, как память противостоит времени:

Четверть века спустя я слышу, Вертумн, твой голос,
произносящий эти слова, и чувствую на себе
пристальный взгляд... [5. С. 148].

Как обычно у Бродского, лирический сюжет, переплетаясь (в данном случае) с повествовательным и «перекрывая» его, реализуется в форме поэтического философствования, размышлений на метафизические темы. Но в «Вертумне» лиризм выражен в таком широком эмоциональном диапазоне и настолько откровенно, что в творчестве Бродского, особенно позднем, это выглядит исключением или, во всяком случае, отступлением от его обычного стремления к «монотонности» и сдержанности (в чем, быть может, и заключается главная метаморфоза текста).

Коснуться тебя – коснуться
астрономической суммы клеток,
цена которой – всегда судьба,
но которой лишь нежность пропорциональна [5. С. 148-149].

Как это непохоже на другие декларации, скажем, на «Натюрморт» («Кровь моя холодна./ Холод ее лютей / реки, промерзшей до дна. / Я не люблю людей»)! Но завет «всегда брать нотой выше» исполняется и здесь: последние строчки поэмы звучат как ее эмоциональная кульминация: «“Вертумн”, я шепчу, прижимаясь к коричневой половице / мокрой щекою. “Вертумн, вернись”». Лирическое Я, следовательно, преобладает в личности героя-автора, «образ» которого включает в себя Я частного человека, друга, и Я (МЫ) общечеловеческое, мыслящее от лица всех смертных («удваиваясь» или даже «утраиваясь» благодаря описанным выше метаморфозам).

«Всякое стихотворение “На смерть...”», как правило, служит для автора не только средством выразить свои ощущения в связи с утратой, но и поводом для рассуждений более общего порядка о феномене смерти как таковом. оплакивая потерю (любимого существа, национального героя, друга или властителя дум), автор зачастую оплакивает – прямым, косвенным, иногда бессознательным образом – самого себя, ибо трагедийная интонация всегда автобиографична. Иными словами, в любом стихотворении “На смерть” есть элемент автопортрета» [2. С. 142]. Этот пассаж из эссе Бродского «Об одном стихотворении», посвященного «Новогоднему» М. Цветаевой и написанного за 10 лет до «Вертумна», очень точно характеризует и прочитанный нами текст.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит., 1975. С. 234-407.
2. Бродский И.А. Сочинения Иосифа Бродского : в 7 т. СПб.: Пушкинский фонд, 2001. Т. 5.
3. Бродский И.А. Сочинения Иосифа Бродского : в 7 т. СПб.: Пушкинский фонд, 2001. Т. 6.
4. Бродский И.А. Сочинения Иосифа Бродского : в 7 т. СПб.: Пушкинский фонд, 2001. Т. 7.
5. Бродский И.А. Стихотворения и поэмы : в 2 т. СПб.: Изд-во Пушкинского Дома ; Вита Нова, 2012. Т. 2.
6. Глазунова О.И. Люди и боги: К вопросу о философии творчества // Глазунова О. И. Иосиф Бродский: метафизика и реальность / фак-т филологии и искусств СПбГУ. СПб.: Нестор-История, 2008. С. 130–215.
7. Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы. Петрозаводск: Карельское книж. изд-во, 1969.
8. Ковалева И. Античность в поэтике Иосифа Бродского // Мир Иосифа Бродского: Путеводитель. СПб.: Изд-во журнала «Звезда», 2003.
9. Колобаева Л.А. Поэтика метаморфоз в лирике И. Бродского: Анализ стихотворения «Вертумн» // Русская словесность. 2012. № 1. С. 47-52.
10. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М.: Искусство, 1976.

11. Лосев А.Ф. Из ранних произведений. М.: Правда, 1990.
12. Лосев А.Ф. Античная мифология в ее историческом развитии // Лосев А.Ф. Мифология греков и римлян / сост. А.А. Тахо-Годи. М.: Мысль, 1996.
13. Овидий. Метаморфозы / пер. с лат. С. Шервинского. М.: Худож. лит., 1977.
14. Плеханова И.И. Метафизическая мистерия Иосифа Бродского. Под знаком бесконечности: эстетика метафизической свободы против трагической реальности. Ч. 2. Иркутск: Изд-во Иркут. гос. ун-та, 2001.
15. Полухина В.П. Больше самого себя: О Бродском. Томск: СК-С, 2009.
16. Стрижевская Н. Письмена перспективы. М.: Грааль, 1997.
17. Тахо-Годи А.А. Греческая мифология. М.: Искусство, 1989.
18. Успенский Б.А. История и семиотика (Восприятие времени как семиотическая проблема) // Успенский Б. А. Избр. труды : в 2 т. М. : Гнозис, 1994. Т. 1. Семиотика истории. Семиотика культуры.
19. Цыркин Ю. Мифы Древнего Рима. М.: Астрель ; АСТ, 2000.
20. Чевтаев А. Нарратив как реализация концепции времени в поздней лирике И. Бродского // «Чернеть на белом, куда белое есть...»: Антиномии Иосифа Бродского: сб. статей. Томск: PaRtcom, 2006. С. 87-100.
21. Штерн Л. Бродский: Ося, Иосиф, Joseph. М.: Независимая газета, 2001.
22. Якобсон Р.О. Статуя в поэтической мифологии Пушкина // Якобсон Р. Работы по поэтике. Переводы. М.: Прогресс, 1987. С. 145-180.
23. Балашов Н.И. Заметки о зеркальности, криволинейности, сферичности в художественной перспективе и ее теоретических интерпретациях // Библиотека Независимой академии эстетики и свободных искусств. URL: <http://www.independent-academy.net/science/library/perspektiva/perspektiva.html> (дата обращения: 15.02.2015).
24. Лосев А.Ф. Античная мифология в ее историческом развитии // ЛитМир: электронная библиотека. URL: <http://www.litmir.me/br/?b=159781&p=9> (дата обращения: 10.02.2015).
25. Лосев А.Ф. Античная философия истории // Библиотека Гумер – гуманитарные науки. URL: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Losev_FilHist01.php (дата обращения: 12.02.2015).
26. Лосев Л., Вайль П. Вокруг Иосифа Бродского: URL: http://www.kuchaknig.ru/show_book.php?book=48001&page=170 (дата обращения: 09.02.2015).
27. Мимикрия // Энциклопедия Кольера. URL: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_colier/1645/МИМИКРИЯ (дата обращения: 8.02.2015).
28. Перспектива // Традиция: русская энциклопедия: URL: <http://traditio-ru.org/wiki/Перспектива> (дата обращения: 15.12.2015).
29. Толковый словарь Ушакова. URL: <http://www.slovopedia.com/3/204/799009.html> (дата обращения: 01.02.2015).
30. Ученые о Бетельгейзе. URL: <http://light-love.ru/news/uchenye-o-betelgejze.html> (дата обращения: 13.02.2015).
31. Эллинские поэты / пер. В.В. Вересаева. М.: Худож. лит., 1963: URL: <http://ancientrome.ru/antlitr/homer/hymn/dionis.htm> (дата обращения 05.02.2015).
32. Этимологический словарь Фасмера: URL: <http://enc-dic.com/fasmer/Vremja-2871> (дата обращения 8.02.2015).

Поступила в редакцию 18.01.17

N.G. Medvedeva

METAMORPHOSES OF THE MYTH AND LYRICAL EGO IN J. BRODSKY'S POEM "VERTUMNUS"

One of the most sophisticated works of J. Brodsky is considered within the frame of the myth concept suggested by A.F. Losev. J. Brodsky's interpretation of the notion of "metamorphosis" and lyrical nature of the poem are made more exact. To this end, *metamorphosis* is compared with *mimicry* and "*dissolution in the landscape*" typical for the position of man in Brodsky's world. This allowed us to clarify the characteristics of the chronotope in the poem which demonstrates the process of involution of the universe, the reverse of the myth of transformation of cosmos into chaos. Open lyricism which is unusual for the late Brodsky's poetics and which is manifested in the concept of man is noted. The title character turns out to be not only a close friend, but also a double, the alter ego of the hero-author. The warmth of human relations and the memory of the departed are opposed to the process of "glaciation" and the destruction of the world. The article shows that an alternative to the historically lost mythological picture of the world is a new - author's - myth created in a poetic word. The interrelation of the subjective forms ME, YOU, WE in their modifications provides the genre of the work, defined in the article as a *lyric poem*.

Keywords: myth; metamorphosis; the concept of time and space; lyrical Ego; lyrical plot.

Медведева Наталия Геннадьевна,
доктор филологических наук, профессор
ФГБОУ ВО «Удмуртский государственный университет»
426034, Россия, г. Ижевск, ул. Университетская, 1
E-mail: natalia46medvedeva@yandex.ru

Medvedeva N.G.,
Doctor of Philology, Professor
Udmurt State University
426034, Russia, Izhevsk, Universitetskaya st., 1
E-mail: natalia46medvedeva@yandex.ru