

УДК 882(09)

МОРФОЛОГИЯ СТРАХА В РАННЕЙ ЛИРИКЕ И. БРОДСКОГО («В ДЕРЕВЯННОМ ДОМЕ, В НОЧИ...»)

© 2008 М.А. Перепелкин

Самарский государственный университет

Поступила в редакцию 18 апреля 2008

Аннотация: В статье рассматривается структура мотива страха в ранней лирике Бродского (на примере стихотворения «В деревянном доме, в ночи...»). Устанавливается, что «страх» у Бродского является одним из «псевдонимов» границы между природным хаосом и космосом культуры.

Ключевые слова: Стихотворение, лирический сюжет, метафизика, хаос, космос, страх.

Abstract: The article considers the structure of the motif of fear in Brodsky's early lyric poetry (by the example of the poem "In a wooden house, at night..."). It is ascertained that for Brodsky "fear" is one of the 'pseudonyms' of the border between the natural chaos and the cosmos of culture.

Key words: Poem, lyrical plot, metaphysics, chaos, space, fear.

Стихотворение «В деревянном доме, в ночи...» написано осенью 1963 года. Текст стихотворения состоит из трех строф, каждая из которых равна предложению.

Первая строфа открывается условно-хронотопической «рамкой»: «в деревянном доме, в ночи», где первый элемент как будто отвечает за пространственную определенность, а второй — за временную («в ночи», то есть «ночью»). Как будто — потому что при ближайшем рассмотрении, опирающемся на лексический анализ компонентов «хронотопа», оказывается, что дело обстоит не совсем так, во всяком случае, — не столь однозначно.

Неслучайно упоминая «деревянность» дома делает его вместе с тем «древним», то есть прежним, давним, относящимся к весьма далекому прошлому. Таким образом, пространственное в одном отношении явление в другой перспективе оборачивается временным. Правда, время в этом случае — тоже другое: не короткий отрезок «дачного эпизода», а прямая, берущая начало в темной старине.

Теперь по поводу собственно временного компонента упомянутой хронологической рамки, то есть — «ночи». Гораздо более употребительной в современном языке является форма не предлож-

ного падежа, употребленная Бродским, а творительного: «ночью». Предложный же падеж чаще используется в пространственных конструкциях, статичных и имеющих определенную, если можно так выразиться, геометрическую протяженность. По всей видимости, это связано с несколькими причинами и в том числе — с семантикой предлога «в», означающего вторжение, вмешательство, внедрение в целое, с которым гораздо проще соотносить пространственное явление, чем временное, и, может быть, более старшего, чем временные представления человека. Таким образом, «ночь» у Бродского превращается, скорее, в пространственное определение, чем во временное, — не длящееся, а пребывающее в состоянии вечного покоя.

В результате этих смысловых перекомбинаций временной и пространственный элементы хронотопической рамки как бы меняются местами, заставляя читателя особым образом настроиться на восприятие текста, только притворяющегося дачной зарисовкой.

Но это еще не все, что можно и нужно заметить о «деревянном доме» и «ночи», выполняющих, как было сказано, функцию хронотопа. Странность пространственно-временной системы стихотворения, заданной первой строкой, заключается также в ее синтаксическом оформлении, а

именно — в запятой, разделяющей два слагаемых хронотопической рамки — «дом» и «ночь».

С одной стороны, данная запятая (и пауза при чтении) может быть вызвана стремлением всего лишь более явно подчеркнуть каждый из векторов пространственно-временной системы координат, сделать их как можно более отчетливыми, — для этого и используется их синтаксическое обособление.

С другой стороны, с учетом тех взаимопревращений пространственного компонента во временной и временного — в пространственный, о которых речь шла выше, логично предположить, что запятая нужна для того, чтобы окончательно установить и подчеркнуть отношение однородности, существующее между двумя членами парадигмы. Другими словами, рассматриваемое так синтаксическое членение первого стиха не преследует цели обособить временной и пространственный векторы, а, напротив, стирает существующие между ними отличия. С этой точки зрения, «деревянный дом» и «ночь» — суть одно и то же, и именно поэтому между соседними однородными членами должна быть поставлена запятая.

Если верно это, второе, предположение о смысле синтаксического членения первого стиха, необходимо подумать и ответить на вопрос, в каком случае разница между временным и пространственным векторами человеческого существования оказывается столь несущественной, что может быть поставлена под сомнение и даже — устранена.

Чтобы дать ответ на этот вопрос, еще раз присмотримся к словам, оформляющим пространственно-временную парадигму.

Как уже указывалось, прилагательное «деревянный» связано с другим — «древний». Промежуточным звеном в этой паре оказывается слово «дуб», которое, с одной стороны, выступает в качестве старшего значения «деревя» и образованного от него «деревянного», а с другой — фигурирует в этимологической цепи «древности»: «древний» означало «крепкий, как дерево, как дуб», далее стало значить «сильный», «превосходящий других», «прежний», «давний». К «дереву» восходит также прилагательное «здоровый», то есть «крепкий», «прочный, как дерево», и все образованные от него словоформы: «здоровье», «поздравление» и т. д. Общим для всех словоформ является значение, указывающее на близость данных понятий и обозначаемых ими явлений к природному началу, к истокам.

Что касается «дома», то здесь еще раз можно повторить мысль о природной маркированности и самого этого слова, и производных от него. В качестве доказательства приведем несколько примеров такого взаимопроникновения «дома» и «природы»: среди звеньев этимологической цепи «дома» греческое *δατῆδοο* — «почва», древ-

нерусское «домъ» — «жилище», «хозяйство», «семья», «род», греческое же *δομος* — «здание», «комната», «семья» и другие.

Вместе «деревянный» и «дом» дают тавтологическое сочетание, которое можно перевести как «природа природная» или «род рождающий». Правда, в данном случае перед нами не простая тавтология или своего рода семантический тупик, означающий предельность смысла, а «продуктивное удвоение», которое можно рассматривать как попытку смысловой бесконечности: каждое из понятий «отражается» в соседнем, наращивая само и приумножая смыслы другого. О таких тавтологиях писал в свое время С. Аверинцев, заметивший, что наряду с другими характеристиками «имманентной эстетики» греческого — и эллинского в своей основе — славянского — языка ей свойственны «содержательные тавтологии», «словесные водовороты, держащиеся на одной и той же игровой интонации нагнетания однокорневых, этимологически родственных и фонетически созвучных, вообще как-то усиливающих и подпирающих друг друга речений» [1, 161].

Новое — совместное — значение «дома» и «дерева» отчасти проясняет еще одно, тавтологическое в отношении к ним явление, — «ночь». В значении «часть суток от вечерней зари до утренней» «ночь» противостоит «дню». Если «день» — светлое и тем самым о-своенное, упорядоченное, космизированное начало, то «ночь», напротив, — хаотическое, темное, но вместе с тем — родящее, близкое к истокам и скрывающее их в себе. Таким образом, если под словом «ночь» имеется в виду темная, непознанная природа, прячущиеся во тьме истоки, то же можно сказать и о «словесном водовороте», состоящем из трех следующих друг за другом и один в другой проникающих компонентов «хронотопической рамки» — «деревянном», «доме» и «ночи», вместе означающих глубинную, темную природу, более древнюю, чем человеческое сознание. Последнее представляет собой ретроспективно работающее образование, по определению не заставшее самый момент своего возникновения, совпадающий с моментом превращения животной — естественно обусловленной — особи в существо высшего порядка, и пытающееся, так сказать, задним числом восстановить процесс своего генерирования.

На стадии же, предшествующей освещенной светом сознания, пространственные и временные представления и впрямь не оформились в самостоятельные категории. Их, собственно, еще нет, а есть только потенциально обозначенная стратегия категориального освоения мира, с точки зрения которой топонимический и хронологический локусы — суть одно и то же. Отсюда понятно, почему различие между временным и пространственным

векторами представляется столь малозначимым, что между обозначающими их словами может быть поставлена унифицирующая их запятая.

Анализ следующей строки следует начать с наречия, характеризующего связь двух разнородных эмоций как родственную: «беззащитность сродни отрешенью». Появление этого наречия в данном контексте оправдано ситуацией, о которой говорилось выше, и которая может быть идентифицирована в качестве ситуации сплошного родства — поскольку еще не успели возникнуть отношения конфронтации между образующими данное природное единство элементами. Все это вместе создает искомое ощущение глубинного родства там, где его как будто бы нет с бытовой — психологической — точки зрения.

Переведа — путем актуализации языковых связей — механизмы считывания текста с поверхности семантических единиц в глубь лексического состава, поэт решает стоящую перед ним задачу перестройки всей поэтической и — шире — художественной стратегии поиска своего «метафизического кода». Одновременная принципиальность и трудноразрешимость этой задачи заключалась в том, что потребность говорить о метафизике была вынуждена считаться с тотальной «физичностью» языка, от которой было необходимо избавиться.

Из рассмотренного примера видно, что для этого предпринял Бродский. Он до предела сгустил семантическую ситуацию, в результате чего она стала практически нечитаемой без специального погружения в этимологию слов и — человеческой культуры. Последнее крайне важно, так как позволяет увидеть вещи в чистом виде, вне последующих психологических и языковых напластований. Собственно, Бродский возвращается сам и помогает вслед за собой читателю вернуться к моменту родовых схваток естества, готового разрешиться подлинно метафизической в своей сущности культурой, и пережить момент вочеловечения, совпадающий с рождением слова.

Не удивительно, что начало реконструкции указанной ситуации оформляется в образах «дерева», «дома», «ночи», вместе создающих ощущение родной тьмы, или хаоса.

Третья строка открывается несколько неожиданным числительным «обе». Точнее, неожиданна форма этого числительного, объединяющего два имени женского рода, а не «беззащитность» и «отрешенье», что было бы логичнее с точки зрения синтаксического оформления фразы. Таким образом, вынеся за скобки «отрешенье», мы имеем перед собой «беззащитность» и — «ночь», единственное, кроме «беззащитности», слово женского рода, способное в силу этого претендовать на место второго элемента «обеих».

В результате этой несложной морфологической операции происходят следующие

семантические трансформации лирического сюжета. Во-первых, «беззащитность» полностью поглощает «отрешенье», что называется, без остатка «сроднясь» с ним, вбирая его в себя. Оказывается, что дискуссионность вопроса о характере взаимоотношений «беззащитности» и «отрешенья» с самого начала была мнимой, и между этими понятиями уже в момент их введения фактически стоял знак равенства. Теперь, после того, как «отрешенье» просто исчезает за ненужностью, это становится совершенно очевидно. И, во-вторых, сближение «беззащитности» с «ночью» в числительном «обе» также уравнивает эти явления, стирая границу между ними. В том контексте, который актуализирует стихотворение Бродского, и на том уровне языковых связей, который в нем задействуется, «ночь» и «беззащитность» — одно и то же, так как обе являются «псевдонимами» беспредельности, хаоса.

Далее «ночь» и «беззащитность» «прячутся в пламя свечи». У этого образа, как и у тех, что были рассмотрены выше, есть два уровня дешифровки — внешний, бытовой, и менее явный, подразумевающий актуализацию парадигматического рассмотрения явлений языковой и эмпирической картины мира. Последний включает в себя анализ связей как «вертикального», так и «горизонтального» характера, позволяющий увидеть любое явление в контексте рядоположных с ним, а также — обнаружить его онтологические основания.

С точки зрения первого уровня, дело обстоит крайне просто. Пламя свечи рассеивает ночной мрак, — по-другому об этом можно сказать так, как об этом говорит Бродский: «(ночь) прячется в пламя свечи». То же происходит и с «беззащитностью», масштабы которой пропорциональны густоте тьмы: чем меньше последняя, тем слабее чувство беззащитности. Следовательно, с возрастанием освещенности, рассеивающей темноту ночи, «беззащитность» становится менее ярко выраженной, «прячется».

Для того чтобы дешифровать тот же самый образ с точки зрения его внутренней семантики, следует вновь обратиться к лексическому анализу составляющих его элементов. Их три — «прячется», «пламя» и «свеча».

Глагол «прятать» этимологически связан с такими словами, как «опрятный», «опрятывать» («одевать, убирать покойника»). Погребальная семантика коррелирует с однокорневыми словами со значением уборки, упорядочения, очищения. Интересно, что погребение-упорядочение не только косвенно, но и прямо связано с упорядочением природы, земли, о чем свидетельствуют, например, «прятанье» («корчевание земли под пашню») и «опрятать» («убирать сено»). «Природная» этимология «прятанья» обнаруживает себя и в родственности этого слова со словом «прут», хоть и не безупречной в семантическом отно-

шении, но объяснимой с точки зрения исторического движения смысла. Итак, общей для всех значений глаголов «прятать» и «прячутся» является семантика упорядочения дикого, природного хаоса, определение любой неопределенности. «Ночь» и «беззащитность» не просто скрываются, то есть становятся менее различимыми, очевидными, а прекращаются в своем прежнем — природном — качестве, ограничиваются, и ограничивают их — «пламя свечи».

«Пламя» буквально означает огонь, поднимающийся над чем-либо горящим. В этом определении лексического значения слова наше внимание должны привлечь два связанных друг с другом обстоятельства: первое — это семантические и стилистические отличия слов «пламя» и «огонь», и второе — вертикальность «пламени», входящая в саму структуру значения этого слова.

Что касается семантико-стилистических отличий «огня» и «пламени», то они находятся на поверхности. В отличие от природного «огня», стелющегося по земле, стихийного, разрушительного, «пламя» — это огонь, озаряющий природную хаотичность, связующий землю и небо, природу и культуру.

«Культурность» «пламени» поддерживается далее еще одним — знаковым — образом, каким является образ «свечи». Этимологически «свеча» восходит к «свету», косвенно связана со «святой» и родственными лексемами («святыня», «священный» и др.). Связь «свечи» и «света» с лексемами, восходящими к «святой», обнаруживается на материально-предметном уровне — в культовых обрядах при богослужении: например, при начале вечерни (отсюда время при богослужении, когда возжигаются свечи, называется свечильничным, а молитвы, которые читает священник в начале вечерни, — свечильничными молитвами). Таким образом, возникновение «свечи» в стихотворении Бродского вполне закономерно и оправдано логикой развития внутреннего — онтологического — сюжета стихотворения. Дремушая — беспросветная — первобытная тьма, роднящая «ночь» с «деревянным домом» и «отрешенье» — с «беззащитностью», «прячется», то есть убирается, умирает в «пламени свечи», являющемся псевдонимом метафизики, надприродного вектора парадигмы.

Следует отметить, что «умирание» природной первозданности совершенно не означает ее исчезновения в смысле растворения, уничтожения. Напротив, умирание вовлекает естество в новый «словесный водоворот» (С. Аверинцев): умирая, природа возвращается к самой себе, в свое родовое лоно, — достаточно сказать, что одно из значений слова «свет» — «земля», «мир», а «мир», в свою очередь, — «покой», «тишина» и т. д. То есть «ночь» и «беззащитность» «прячутся в пламя свечи», чтобы возродиться в новом качестве определившихся субстанций. Другими словами,

только в момент умирания «ночь» перестает быть кромешной тьмой и начинает быть собственно «ночью» — хотя бы так, пожертвовав бытием фактическим для бытия номинативного.

Четвертая строка представляет собой еще один виток того же самого «словесного водоворота», и не только словесного, но и — сюжетного. Причем на этот раз это касается, в том числе, и бытовой — субстратной — линии тоже.

«Пламя свечи», с одной стороны, рассеивает ночную тьму и тем самым ослабляет чувство беззащитности, а с другой стороны, оказывается превосходной мишенью, то есть — не только не спасает, но и, напротив, подвергает еще большей опасности.

Опасность и спасение — две, казалось бы, крайние точки одного и того же смыслового отрезка, смыкаются, актуализируя восхождение обоих слов — и явлений — к общему корню; а дистанция, разделяющая их в бытовом словоупотреблении, оказывается мнимой. То же можно сказать о дистанции, разделяющей такие однокорневые — антимичные — пары, как «начало — конец», «полный — полый», «молва — молчание» и др. Во всех этих и подобных им случаях имеет место одна и та же ситуация: дистанция сохраняется до тех пор, пока игнорируется корневая, то есть — родовая близость слов и называемых ими явлений. Другими словами: пока явление рассматривается только с точки зрения его культурного бытования — в ущерб природному. Как только парадигма восстанавливается полностью и те же самые явления включаются в процесс природно-культурного взаимодействия, разделяющая их дистанция исчезает, и они оказываются разными названиями одного и того же. Например, если «опасность» — это то, что находится за пределами освоенного пространства, или пастбища, то «спасение» маркирует прежде всего само это освоенное пространство. А еще точнее — оба слова по-разному определяют границу, отделяющую спасение от опасности, в первом случае — изнутри, во втором — извне этой границы. Но в обоих случаях перед нами только мета или метина, чрезвычайно узкий перешеек между светом и тьмой, культурой и природой, космосом и хаосом. Собственно, эта мета — и есть «мишень».

Проделанный лингвосемантический анализ слов и корневых связей слов первой строфы позволяет дешифровать ее смысл следующим образом: хаотическое космизируется, открывая вместе с тем, что отличие между ними не затрагивает сущности самих явлений, и что оно есть только узкий перешеек, «мета», момент становления, грозящий в следующее мгновение обернуться своей противоположностью.

Следующая за этой строфа является наиболее темной в стихотворении: «бытовой» сюжет как будто бы сохраняет в ней некоторые свои очертания,

но составляющие его элементы не выстраиваются в общий ряд, и взаимодействие между ними носит механический характер. Это видно, например, из алогичного распределения света/тени внутри строфы, вступающего в конфликт с предметно-интерьерной последовательностью, заданной выше: как уже указывалось, никакие манипуляции с окном, за которым ночная тьма, по логике вещей, не могут повлиять на освещение внутри дома, а здесь — влияют, и самым решительным образом.

Темнота второй строфы — как в прямом, так и в переносном смысле — является прямым указанием на большую значимость внутреннего — метафизического, корневого — сюжета стихотворения.

Строфа открывается своеобразной речевой формулой: «Страх растет на глазах». Формульность этих слов обеспечивается тем, что в их основе лежит, как минимум, два речевых штампа — фразеологизм «у страха глаза велики» и устойчивое сочетание «на глазах». Вместе с тем, значение всей «формулы» в целом далеко не исчерпывает значения каждого из составляющих ее элементов. Покажем это, анализируя данный смысловой — и синтаксический — отрезок с конца: от «глаз» к «страху».

«Глаз» («глаза») — слово, значение которого в других славянских языках выражается словом «око» («очи»). «О-ко» — это то, что окаймляет, ограничивает определенное от неопределенного, упорядоченное от кое-какого, хаотического. Собственно, зрение и означает такую способность смотрящего осваивать мир, выхватывать из него увиденные предметы и участки. Таким образом, в самой структуре «ока» заложена деятельность, имеющая своей целью отграничение того, что остается за «каймай», — темного первородного начала, — от того, что попало в поле зрения и получило статус культурной ясности.

Семантическая структура «глаза» иная. По мнению исследователей, этимология этого слова восходит к словам со значением «камень», «каменный» и близким по смыслу. Объяснить связь «глаза» в его нынешнем значении и «камня» достаточно сложно. Вряд ли эта связь носит метафорический характер, основанный, скажем, на внешнем сходстве одного с другим. Скорее, перед нами сложное образование с элементами метафоры и метонимии. Выхватывая из хаотического сумбура отдельные участки и тем самым как бы созидая их в новом — внеприродном — качестве, смотрящий как бы превращает их в камни (окаменевают — но не в страдательном, объектном, а в действительном, субъектном залоге). В этом заключается метафорический аспект связи и взаимоотношений «глаза» и «камня»: увиденное словно бы окаменевают. Что касается метонимичности в их связи, то речь идет, прежде всего, о том, что средство, с помощью которого осваивается мир (в данном случае это

— глаз), как бы заимствует свойство осваиваемого мира (каменность, или каменность, то есть — неподвижность). Или же — не самого мира, который есть движение, хаос, неопределенность, а встречи осваивающего с тем, что он осваивает.

Все сказанное выше позволяет понять одну принципиальную вещь, а именно — характер различий между «глазом» и «оком». Если в последнем случае все, в общем, просто, и дело ограничивается актом отграничения своего от чужого, то в первом случае ситуация иная. С одной стороны, казалось бы, очевиднее природность «глаза», прямо связанного с природными элементами («камень»), но, с другой, — гораздо сложнее отношения между собственно природой и тем, что противостоит ей (осваивающим природу человеком). Но как бы то ни было, связь «глаза» с природой кажется более явной. В анализируемом стихотворении «природность» глаз помимо прочего подчеркнута контекстуально — предлогом «на», обычно употребляющимся перед словом, обозначающим более низкую пространственную позицию, чем впереди стоящее (ср.: на поле, на столе). В данном случае на ситуацию мало влияет то, что выражение «на глазах» употреблено не в прямом, а в переносном смысле.

Страх «растет», то есть совершает действие, совершать которое может только живой — природный — организм. В то же время «расти» означает становиться выше, подниматься над земной поверхностью.

Обратим внимание на то, что величина «страха» прямо пропорциональна изображенному в первой строфе процессу природно-культурного взаимодействия, а именно — космозации хаоса, сопровождающейся пониманием того, насколько тонка грань, разделяющая естественную тьму и свет культуры.

«Страх» рождается одновременно с тем, как рассеивается ночная тьма, и увеличивается по мере того, как возрастает дистанция между собственно природным состоянием мира и тем, что выросло из природы, оформилось. «Страх» маркирует собою процесс вочеловечения психофизиологического существа, которое уже не просто обнаруживает готовность быть человеком, а становится им. Причем это становление носит характер напряженного труда, страды, оформляющей природную хаотичность, и в то же время готовой в каждое следующее мгновение вернуться в свое изначальное — хаотическое — состояние. Собственно, отсюда и рождается психологический компонент «страха», являющегося перешейком между природной тьмой и ясностью культуры.

Из вышесказанного понятно, что означает образ «страха, застилающего окно». Под «окном» в данном случае имеется в виду, так сказать, отверстие, сквозь которое природа «просачивается»

в культуру. Контекстуальная семантика глагола «застилает» (от: стлать, стелить) противоположна «оконной». Лексическое значение этого слова — «раскладывать, распрямляя по поверхности; покрывать поверхность чего-либо чем-либо. И в исходном «стлать», и во всех, образованных от него глаголах, очевидна связь с поверхностью, чаще всего — горизонтальной, может быть — земной, земляной, природной. Таким образом, своей горизонтальностью и устремленностью к земле глагол «застилать» как будто бы образует конфликтную пару с «окном».

С другой стороны, «застилать» также означает некое действие, создающее определенную дистанцию между собственно природой и тем, что вышло за ее рамки, возвысилось над нею. В основе этого действия упорядочение дикого, хаотического, аналогичное тому, что зафиксировано в «оке» и в производном от него «окне».

Таким образом, в «застеленном окне» перед нами еще один словесный водоворот, смысл которого заключается в попытке схватить процесс разнонаправленного действия двух тенденций (или одной, но внутренне противоречивой) — космизации хаоса и одичания гармонии, порядка.

Безличная конструкция «окно застиляет» является синонимичной по отношению к предшествующей ей — «страх растет», удваивает ее. Эта синонимия нужна для двух целей. Во-первых, для того, чтобы подчеркнуть двусторонний характер природно-культурного взаимодействия, и, во-вторых, чтобы у читателя возникло ощущение композиционных кругов, оправданное параллельно развивающимся образным рядом, который начинается «мишенью» и продолжается «пулей» в восьмой строке.

Думается, что именно эти два соображения заставили Бродского разделить запятой «глаза» и следующий за ними соединительный союз «и», в результате чего вероятная простая синтаксическая конструкция с однородными сказуемыми («растет», «застилает») превратилась в сложную, состоящую из двух простых.

«Пуля», «отверстие пули» оказываются тем самым «световым пятном», которое остается как след от того, что здесь только что произошло, а именно — от свершившегося выхода естественного существа за свои собственные пределы. Почему «пуля»?

Ответ представляется следующим: во-первых, любопытен сам образ, или, точнее, идея пули как устройства, являющегося в своем роде неким «трансцензусом». Эта идея заключается в выходе за пределы себя, оставляющем след в виде «отверстия». Второй момент связан с функцией пули, при помощи которой (последнее, правда, следовало бы взять в кавычки) тот, в кого она попала, также совершает переход — из живого в мертвое, то есть — из кое-какого, текучего, неоформленно-

го, буйного, дикого — в спокойное, умиротворенное, упорядоченное, завершившееся. В-третьих, привлекателен этимолого-семантический резерв слова «пуля», произошедшего, как полагают некоторые исследователи, от индоевропейского корня *reu- со значением «раздуть(ся)», «расширяться», «набухать», «пухнуть»: таким образом, границы «пятна-пули» оказываются подвижными, что важно, так как опыт трансцендирования не имеет четких очертаний и способен видоизменяться — в зависимости от меры и условий востребования. И, наконец, в-четвертых, почему возникла «пуля», это может быть момент исторический. Дело в том, что поколению Бродского, родившемуся, как сказал другой поэт, «по указу от тридцать седьмого», как, впрочем, и поколению их отцов, была хорошо и не понаслышке известна истина, буквально звучащая так: «Многая знания — многая печали». В бытовом словоупотреблении этой максиме соответствует сниженный вариант «Меньше знаешь — крепче спишь». Другими словами, по прошествии всего лишь (?) десяти лет после смерти тирана те, кто жили в этой стране, — и Бродский — не исключение, — очень хорошо понимали, что просветление может обернуться для каждого из них гибелью. Отсюда, кстати выражение «засветиться» со значением «обнаружить себя, поставив тем самым под удар». В широком смысле акт трансцендирования губителен для прекращающегося в нем — хоть и краткосрочно — равенства человеческого существа естественной протяженности природного способа быть. При этом сам акт может быть краткосрочным («размеры отверстия»), а его сила — огромной («пуля»).

Также требуют пояснения «размеры» и «отверстие», получающие в новом контексте дополнительные семантические признаки.

«Отверстие» — русское слово, восходит к старославянскому корню со значением «открывание». Интересно проследить семантическую связь этого слова с глаголом «крыть» и родственными «крыша», «покров», «кровь», «откровение» и т. д. В последнем случае наиболее очевидна основа всей семантической цепи, восходящей к «крови», за которой стоит родовое, природное. «Откровение» в этом смысле означает удаление от крови-природы, точнее — выход за ее пределы, возвышение над естеством в акте его осознания. Отсюда, любое «открытие» — это своего рода разрешение животной стихии плодом самопознания. Таким образом, «отверстие» в данном контексте означает не просто «дыру, щель, скважину», а — родовую щель, через которую психофизиологическое существо появляется на свет в новом — трансцендентном — качестве.

Не менее любопытен и семантический шлейф «размеров» — слова, восходящего в «мере». Мерой называют предел чего-либо, границу проявления или

осуществления чего-либо, где «проявиться» (либо — «осуществиться») означает из неявного сделаться явным, оформиться в каких-то пределах. «Размер» — это, с одной стороны, то же, что и мера, то есть граница между вневременным и временем, естеством и человеческой культурой, то есть, в принципе, — то же «отверстие». С другой стороны, здесь есть префикс (раз-), расширяющий «меру», создающий некий зазор между тем, что эту меру составляет.

Подведем предварительный итог рассмотрению второй строфы. Упорядочение хаоса сопровождается ростом страха, который есть граница между неосуществленным и тем, что осуществилось, «мера», отделяющая (и соединяющая) естественный порядок вещей с порядком другого рода и качества. За страхом (не)сбыться проходит незамеченным сам акт трансцендирования, от которого остается «пятно» — отверстие между тем и этим, хаосом первозданного мира и космосом трансцендентного поступка.

Третья строфа завершает композиционный круг, нарисованный «циркулем» Бродского (в этом смысле, кстати, все стихотворение можно рассматривать в качестве «мишени» / «отверстия пули», также имеющих форму круга).

Взгляд субъекта речи в третьей строфе перемещается из «дома» вовне его, на «участок», который, кстати, скорее всего, тоже располагается вокруг дома, окаймляет его, выделяя из хаоса невозделанной природы. Заметим, кстати, что «участок» восходит к «части», означающей именно «долю», «кусочек целого», «нечто выделившееся, выделенное, изъятое, выхваченное из целого», где «целое» — само естество, не разъятое на части, монолитное (отсюда понятен смысл «Причастия», или «Приращения», заключающийся в стремлении достичь состояние слиянности, гармонии с целым — родовым целым, целым Отца, Истока).

Принимая во внимание все вышесказанное о «ночи» в первой строфе, можно сделать вывод, что нет ничего странного в том, что на «участке», то есть вокруг дома, «темно». Это тьма природного целого, родового хаоса. Но почему там же — «тишина»?

Мы уже сказали, что окружающее «дом» пространство соотносимо — в контексте стихотворения — с естественным порядком вещей, хаосом природного существования. Это так, и вряд ли это вызовет споры. Спорным представляется другой момент, и вот его-то следует прокомментировать.

Обратим внимание на то, что, определяя сущность естества/природы в предыдущем абзаце, мы использовали, казалось бы, противоположные понятия: с одной стороны — порядок, а с другой — хаос. Как это может быть? Оказывается, может. Все дело в системе координат, в рамках которой рассматривается данное явление. Если эта система, так сказать, соположна самому явлению, то его структура не кажется хаотической. Она упорядочена,

но упорядочена особым образом — естественным, не привнесённым в нее, а действующим в ней по тем законам, которые сформировались в рамках самой этой системы. Но как только мы вводим другой порядок исчисления, в данном случае — сверхприродный, трансцендентальный по отношению к естественному порядку вещей, упорядоченное становится — для нас — хаотическим, неопределенным, кое-каким.

Итак, все зависит от систем отсчета, которых в стихотворении Бродского — несколько. В первой — темной — строфе, где акт трансцензуса еще только подготавливается, ощущается как желательный и возможный, царит, скорее, естественный порядок вещей, и все, что не гармонирует с ним, представляется деструктурирующим началом. Вторая строфа — «трансцендентная» — устанавливает иной тип отношений с действительностью и другой тип порядка — внеприродный. В следующей за ней, третьей, строфе все опять возвращается на круги своя, и включается естественно-упорядочивающая, органическая система отсчета, в которой «тишина» занимает свое законное место.

Следует подчеркнуть, что среди значений слова «тихий» («тишина») — «спокойный», «мирный», «кроткий», «благостный», то есть — как раз все те слова, которые указывают на внутреннюю гармоничность и умиротворение происходящего «на участке». «Тишина» может иметь также еще одно значение, соприкасающееся с предыдущим и выявляющее контекстуальную роль этого слова, следующего сразу за «грозовым» («гуча в июле») вторым катреном. «Тишина» — это то, что обволакивает акт рождения образа, трансцензуса, предшествуя ему и следуя за ним (и не только внутри текста, но и «вокруг» него тоже: до и после чтения).

В следующей за этой десятой строке требует комментариев, прежде всего, «год» — но не как историческая вежа (об этом см. выше), а как семантический знак. Слово «год» исторически связано с «негодный», «погода», «угодный», «угодник», «богоугодный», «погожий» и др. Представляется бесспорной связь «года» и образованных от него понятий с природным, родовым, с естеством, разрешающимся от бремени самого себя, выходящим за свои пределы. «Год» — граница между темным и тихим естеством и чем-то иным, по большому счету — не менее темным и тихим. Светла и шумна только сама эта граница, окруженная «молчаньем».

Две заключительные строки стихотворения формально находятся в антагонистическом отношении друг к другу, что предполагает выбор одной из них в качестве «правильной»: «молчанье... то ли ужас питает... то ли... внушает свободу». Формально — поскольку одно не только не исключает другого, но, напротив, предполагает, и больше того — является разными названиями/ псевдонимами одного и того же. Вернее, ситуация выглядит следующим

образом. Казалось бы, «ужас» и «свобода» стоят чрезвычайно далеко друг от друга, являются крайними точками некой физической и мыслительной оси: «ужас» таит в себе «узость», то есть — несвободу, ограниченность движений, в противоположность как раз таки свободе. Но, с другой стороны, обе эти крайние точки способны сомкнуться — при одном условии, а именно: если будет найдена соответствующая дистанция, откуда разные концы отрезка кажутся одной и той же точкой.

Таким образом, в третьей строфе акт трансценденции оказывается позади, все как будто возвращается на круги своя — с одним «но», касающимся опыта, извлеченного из этого акта. А опыт следующий: дело, оказывается, заключается совсем не в том, что однократная возможность трансценденции гарантирует тому, кто ее осуществляет, переход в новый статус или обретение какого-то иного состояния. Трансценденция вообще не есть переход откуда-то куда-то, который может быть зафиксирован и возобновлен в прежних формах по чьему-либо желанию.

В этом случае, что это такое? Бродский приходит к пониманию трансценденции как собственно перехода, выхода из себя, границы между естественным и внеестественным.

Проделанный анализ лирического сюжета позволяет сделать некоторые выводы, касающиеся стихотворения в целом. Написанное в переломный — от юношеского романтизма, которому в свое время отдал дань Бродский, к новому способу мировосприятия и манере письма — момент, стихотворение «В деревянном доме, в ночи...» наряду с другими стихотворениями этого же периода представляет собой качественно новую ступень религиозно-философского и художественного развития поэта. При этом собственно художественные, религиозные и философские поиски соприкасаются настолько тесно, что возможно говорить о становлении единой парадигмы, в которой художественное неотделимо от других граней человеческого самоопределения.

Если говорить об обретениях Бродского, то главное из них касается следующего: поэт понимает, что внимание к языку позволяет ему приблизиться к сущностям вещей, а точнее — к сущности. Сущность же и есть момент перехода из тьмы в свет (и обратно

— в тьму), из естественного порядка вещей (он же — беспорядок) в космос человеческого существования, и возвращение в родовое — природное — лоно. Граница между хаосом и космосом получает различные наименования-псевдонимы, одним из которых является «страх». Собственно, страх есть понимание своей нетождественности естественному порядку, помноженное на неуверенность, удастся ли осуществиться как-то иначе, чем это задано в настоящем — естественном — порядке; одновременное желание другой — настоящей — родины [2, 41-42] (М. Мамардашвили) и абсолютно ничем, кроме самого этого желания, не поддерживаемое стремление к ее достижению. Страх маркирует собою границу, иначе называемую началом и концом (что одно и то же), — то есть опять же является своеобразным переешейком между неявленным и несбывшимся, с одной стороны, и — явным, событийным, с другой.

Особо следует сказать, как отражается это понимание на качествах художественной стратегии Бродского. В этой связи необходимо поставить вопрос о том, как мыслится самый художественный акт, акт рождения стихотворения. Собственно, стихотворение мыслится как «путь... для рождения-себя-в-мысли» [2, 42]. Начало и конец стихотворения, отмечающие (от «мета» — то, что разделяет свое и чужое, светлое и темное) открытие и завершение творческого акта, как раз и есть та самая граница между бессловесной тьмой (неважно, что в предметной реальности ей соответствует белизна чистой страницы) — монолитной, не разъятой на «части речи», и этими самыми частями, являющимися вехами «родового пути» и самим этим путем. Творческий акт — акт рождения/смерти, сопровождающийся страхом (не)сбыться, — акт, захватывающий в свое поле не только поэта, но и читателя, который рождается / умирает вместе с ним, совершается, чтобы «сделаться тотчас мишенью».

ЛИТЕРАТУРА

1. Аверинцев С.С. Славянское слово и традиция эллинизма / С.С. Аверинцев // Вопросы литературы. — 1976. — № 11.
2. Мамардашвили М.К. Эстетика мышления / М.К. Мамардашвили. — М., 2000.

*Перепелкин М.А.
Самарский государственный университет.
Докторант кафедры русской и зарубежной литературы.
mperepelkin@mail.ru*

*Perepelkin M.A.
Samara State University.
PhD-seeker of Russian and Foreign Literature department.
mperepelkin@mail.ru*