

Семантика статуи в стихотворениях И. Бродского,
И. Жданова, А. Кушнера

Т. Л. Рыбальченко
ТОМСК

Статуя (лат. *statua* – *стоящая*) скульптурное изображение человеческой фигуры или животного, обычно помещаемое на постамент, то есть возвышаемое над реальными материальными объектами. Статуя – замена, знак реального живого существа, имеющая разную семантику, вытекающую прежде всего из трех мифологем: статуя-покровительница, статуя-мстительница, влюбленная статуя¹. Другой полюс сюжетов, связанных со статуей, вытекает из отношения к статуе: почитание, страх, любовь к статуе. Отличие статуи от человека – в отсутствии свободы или в обладании сверхчеловеческой возможностью, тогда отношение к статуе есть отношение к свободе, к границам возможностей человека: признание превосходства человека, признание превосходства сотворенного по замыслу идола; признание тождества, то есть невозможности свободы в онтологии. Влечение к статуе – это род фетишизма, желания обладать статуей, то есть измененным человеком, однако сюжет любви к статуе и сюжет влюбленной статуи может быть лишь метафорой лирической коллизии, осложненной коллизией творчества, ибо статуя – это артефакт. Введение образа статуи сталкивает по меньшей мере три дискурса: метафора интимного переживания, метафора отношения к искусству, метафора столкновения дей-

¹ См. работы о статуе в словесном художественном произведении: Венцлова Т. Тень и статуя. К сопоставительному анализу творчества Федора Сологуба и Иннокентия Анненского // Иннокентий Анненский и русская культура XX века. СПб., 1996. С. 44–49; Гольбурт Л. О чем свидетельствуют памятники? // История и повествование. М., 2006, с. 51–68; Жолковский А. «Я вас любил...» Бродского // Жолковский А. «Блуждающие сны» и другие работы. М., 1994. С. 205–224; Назиров Р. Сюжет об оживающей статуе // Фольклор народов России. Фольклор и литература. Общее и особенное в фольклоре разных народов. Уфа, 1991. С. 24–37; Якобсон Р. Стихи Пушкина о деве-статуе, вакханке и смиреннице // Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987. С. 181–197.

ствительности и «иной» реальности. В современной лирической поэзии сюжет влюбленной статуи используется не в повествовательной, а в знаковой функции, выявляя и миметический, и психологический, и метатекстовый планы семантики. В таком случае очевидной становится эстетическая доминанта поэзии, ее близость, например, реалистической, модернистской и постмодернистской эстетики.

Попытка выявления эстетических позиций авторов предлагается в анализе трех стихотворений русских поэтов второй половины XX века, в которых вводится статуарный образ как код лирического сюжета и поэтической рефлексии: «Подсвечник» И. Бродского, «Вдруг кованого гипса нагота...» И. Жданова, «Если б ведала статуя...» А. Кушнера.

В поэзии И. Бродского семантическом поле статуи представлено широко и разнообразно. Обратимся к стихотворению «Подсвечник» (1968), в котором проявилась ироническая постмодернистская деконструкция семантики статуи (изваяния, памятника), представленный в образе вещи для практического использования, в котором демифологизируется и мотив влюбленной статуи, спроецированный и на переживание субъекта, и на изложение культурной мифологии; в стихотворении «Подсвечник» обратим внимание на лирический сюжет, и на метатекстовый дискурс, на интерпретацию сущности искусства.

Сатир, покинув бронзовый ручей,
сжимает канделябр на шесть свечей,
как вещь, принадлежащую ему.
Но, как сурово утверждает опись,
он сам принадлежит ему. Увы,
все виды обладанья таковы.
Сатир – не исключенье. Посему
в его мошонке зеленеет окись.

Фантазия подчеркивает явь.
А было так: он перебрался вплавь
через поток, в чьем зеркале давно
шестью ветвями дерево шумело.
Он обнял ствол. Но ствол принадлежал
земле. А за спиной уничтожал
следы поток. Просвечивало дно.
И где-то щебетала Филомела.

Еще один продлись все это миг,
сатир бы одиночество постиг,
ручьям свою ненужность и земле;
но в то мгновенье мысль его ослабла.
Стемнело. Но из каждого угла
«Не умер» повторяли зеркала.
Подсвечник воцарился на столе,
пленяя завершенностью ансамбля.

Нас ждет не смерть, а новая среда.
 От фотографий бронзовых вреда
 сатиру нет. Шагнув за Рубикон,
 он затвердел от пейс до гениталий.
 Наверно, тем искусство и берет,
 что только уточняет, а не врет,
 поскольку основной его закон,
 бесспорно, независимость деталей.

Зажжем же свечи. Полно говорить,
 что нужно чей-то сумрак озарить.
 Никто из нас другим не властелин,
 хотя поползновения зловещи.
 Не мне тебя, красавица, обнять.
 И не тебе в слезах меня пенять;
 поскольку заливает стеарин
 не мысли о вещах, но сами вещи¹.

Лирический дискурс стихотворения имеет известные биографические истоки, не называя их, обозначим сюжет влюбленной статуи как сюжет утраты живой страсти, конца телесно-чувственного проживания жизни и претворение его в символы переживания: «Не мне тебя, красавица, обнять, и не тебе в слезах меня пенять».

Две стадии проживания жизни Бродский фиксирует в двух картинах. Первая – картина реальности, упрятанной в известный сюжет влюбленного сатира. Замещение миметической картины окультуренным сюжетом – проявление постмодернистского недоверия подлинности, уникальности проявлений жизни. Сатир избран как символ плодородия, высокой сексуальной активностью, но Бродский избегает эротической сцены, изображая условный момент бегства, пересечение границы, достижение мнимой цели: сатир, перебравшийся через реку (преодолевший границу), прижался к дереву. Этот момент лирическим субъектом трактуется не как слияние с бытием, а как обнаружение отдельности, одиночества и ненужности носителя страсти. На противоположном берегу оставлена жизнь: «а за спиной уничтожал / следы поток»), на достигнутом берегу древо жизни, к которому прижался сатир, стояло само по себе, «ствол принадлежал земле», а не сатиру; соловей «щебетал», не ведая о сатире и его помыслах. Жизнь протекает, не считаясь с сатиром, а его сознание отказывается это понимать и принимать: «в то мгновение мысль его ослабла» и доверилась отражениям, имитирующим его существование: «из каждого угла “Не умер” повторяли зеркала».

Любой порыв, жизнь всякого чувствующего существа, сатира, обречены на остановку во времени, на опредмечивание: «Сатир – не исключенье. Посему / в его мошонке зеленеет окись». Живое тело неизбежно уподобляется вещи, становится статуарной копией. Заметим, что сарказм Бродского при све-

¹ Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского. Т. II. СПб., 2001. С. 240–241.

дении ценности жизни человека к вещи реализуется в образе монумента, а в образе статичного предмета малой формы, к канделябру в форме фигуры сатира. Спутник бога Диониса превращен в вещь для пользования, но изображает обладание жизнью: «сжимает канделябр на шесть свечей, / как вещь, принадлежащую ему». Шесть свечей связываются с шестью ветками дерева, к которому прижался сатир, но в артефакте возникает перевернутый, отраженный образ человека в момент победы над жизнью, обладания жизнью, тогда как «опись» делает человека принадлежностью вещи, частью канделябра.

Так возникает следующая ситуация – закрепление жизни в вещной и вечной форме, в преобразенном отражении жизни в искусстве. Статуя останавливает один миг жизни, согласно Лессингу, высший миг торжества: сжимаемое в руке древо (древко?) жизни. Однако ложь искусства содержит и правду об остановленной жизни («уточняет, а не врет, / поскольку основной его закон, / бесспорно, независимость деталей»: статуэтка свидетельствует о превращении тела человека в вещь: «Шагнув за Рубикон, / он отвердел от пейс до гениталий»; «Нас ждет не смерть, а новая среда». Метаморфоза человека не соответствует архаическому кругу вечного возвращения; происходит не превращение, а подмена тела артефактом, подобием, знаком исчезнувшей жизни, в чем проявляется сопротивление человека смерти, времени, неизбежности «превращения» живого в неживое.

Второй, метатекстовый, сюжет связан с обратным движением от предмета к чувству: восприятие статуи, искусственного двойника человека, вызывает оживление чувств при отсутствии реального предмета любви. Сюжет влюбленной статуи сменяется сюжетом оживления статуи, если бесстрашие лирического героя уподобить бесстрастию статуи. Утрата предмета любви компенсируется переживанием пережитого и проживанием утраты любви. Подсвечник служит освещению настоящей жизни, он позволяет гореть свечам (символам жизни души), они «озаряют сумрак», позволяют жить в мире, где исчезает все, даже вещи: затвердевшая мошонка на канделябре зеленеет; стеарин свеч заливает канделябр; свечи оплывают, догорают и гаснут. Слезы выражают, но и облегчают страдания души (подобно стеарину «заливают ...сами вещи»), остаются только «мысли о вещах», лишённые живого страдания, но и неиллюзорные, не озаряющие жизнь. В стихотворении 1968 года нет перехода мысли в слово, нет отсылки к поэтической речи или к писанию «черным по белому», что станет неотъемлемым элементом лирического сюжета в поздних стихотворениях Бродского. В «Подсвечнике» вещь, статуя, выдвигается и знаком утраты живого существования, и образцом отношения к энтропии жизни как закону бытия: вещь не только долговечнее, но и этичнее человека, умеет сдерживать претензии, страдания, слезы, о чем Бродский написал в стихотворении с показательным названием «Натюрморт» (1971): «Вещь можно грохнуть, сжечь, распотрошить, сломать. / Бросить. При этом вещь не крикнет...». Так, наряду с профанацией статуи остается у Бродского семантика статуи как знака мужественного существования человека.

Модернистский вариант использование семантики статуи демонстрирует И. Жданов в стихотворении «Вдруг кованого гипса нагота»¹. Вопреки авторитетному мнению большинства литературоведов, мы склонны считать, что русский метаметафоризм – это проявление не постмодернизма, а неомодернизма, выразившего современные (постэйнштейновские) натурфилософские и метафизические представления, построившего новую картину мира, онтологии, лишенной центра и вертикали, но не сводимой к концептам и знакам. Само ощущение бытия в человеке свидетельствует о наличии этого бытия, а не о его отсутствии, энтропийность реальности в поэзии метаметафористов возмещена «вечным возвращением», превращение не только живого в неживое, но и неживого в живое, прохождение пустоты и выход в изначальный мир, что можно выразить лишь в потоке образов-ощущений, образов-метафор, первообразов.

В стихотворении «Вдруг кованого гипса нагота» можно прочесть и сюжет интимного любовного чувства, сюжет оживающего тела, и метафору вхождения индивида в бытие.

Вдруг кованого гипса нагота
была крапивой зажжена, и слово
всю облегло ее, и чернота
в ней расступилась и сомкнулась снова.

И не догнать! Не перейти черту!
Едва она успела оглянуться,
как ноги вмерзли в эту черноту –
к ней невозможно было прикоснуться.

Шмелиный зной качался на свечах
черней, чем кровь в сердечном провороте.
Но совпадают цвет и суть в ночах,
и боль, как шмель, горюет о полете.

Ты – светлый ангел, и тебе не жаль
тащить меня с молитвенной кошелкой
в свою окаменевшую печаль
и надо мной размахивать иголкой?

Был месяц втопан в быт колоколов,
в часах кукушки больше не гнездились.
И зеленела тень поверх голов,
как на траве, когда мы расходились.

¹ Жданов И. Воздух и ветер: Сочинения и фотографии. М., 2006. С. 81–82. В этом сборнике стихотворение помещено в разделе, датированном 1978 годом (возможно, дата относится только к стихотворению, давшему название разделу). Мы датировем анализируемое стихотворение 1997 годом по дате сборника, где впервые опубликован текст «Вдруг кованого гипса нагота».

Метафора соединения человека с миром (мужчины как носителя смыслов и слова и женщины как явления природного мира) дана как преодоление телом обезжизненности, статуарности не под силой божественного вдохновения, а при вхождении в пространство другого тела, другого феномена бытия); однако происходит не слияние с целым, а прохождение сквозь оформленное, ограниченное пространство жизни и выход из него в бытие с необретенной новой формой, с необретенным новым смыслом. Ни оплодотворения жизни и рождения нового, ни создания артефактов, замещающих и воплощающих душевный жизненный опыт, ни рождения текста (если отвлечься от наличия текста стихотворения) не происходит. Если у Бродского живое проявление бытия запечатлевается в неживое материальное подобие (артефакт), а затем в текст, хранящий смысл исчезнувшего явления, то у Жданова жизнь является во временном жизнетворческом порыве, преодолевающим равнодушный принцип партиципации (не взаимосвязи, а сопричастности, присущей мифическому состоянию мира), и завершается расхождением части с целым, бесследным превращением материального в нематериальное, в тень, отброшенную и вниз, на зеленую траву продолжающейся жизни, и вверх, в небо над головами.

Жданов предлагает не постмодернистскую модель подмены конечного живого растянутым во времени неживым предметом, а мифологическую модель жизни как круга превращения феноменов: живого в неживое, бесформенного в оформленное, внутреннего во внешнее, – и наоборот. Есть неопределенность в образе внешнего, неживого – статуя или омертвевшее, неподвижное тело. Телесное предстает у Жданова как то, что «облегает», подобно одежде, что застывает, как материал изваяния: «ноги вмерзли в эту черноту» (в черноту окружающей реальности), что окаменеет («окаменевшая печаль»). Живое предстает как внутреннее, неформенное («кровь в сердечном провороте»; «боль, горюет о полете»; слово, «облегающее» наготу тела – это физическое, чувственное, мыслительное проявление человеческого существования. Но и во внешней реальности есть неформенные проявления жизни – зной, «качающийся на свечах», тень, которая «зеленела поверх голов»; цвет, который должен сохраниться «в ночах».

Нетелесное способно окаменеть («окаменевшая печаль») и превратить тело в неподвижное – «ноги вмерзли в эту черноту». Тело же, наоборот, преодолевает неподвижность, способно к свободе, к движению, к преодолению границы: «сердечный поворот» толкает кровь; тело оживляется крапивой, укусом шмеля, уколом иглы, наконец, словом. Основная сюжетная ситуация – оживление статуи, только у Жданова статуе уподобляется собственное тело, «сомкнувшееся», отделенное от других тел, боящееся не только войти, но и прикоснуться к «черноте мира». Как и поверхность статуи, тело – граница между феноменом и бытием («И не перейти черту!»), но эта поверхность, во-первых, чувствующая прикосновение реальности («зов бытия»): крапивы, шмеля, – во-вторых, тело руководится желаниями («проворотом сердца») и словом, молитвами, дающими надежду на соединение индивида с другим, с миром.

Тело как форма, подобная статуе, его уязвимая нагота, предстает в антонимичных свойствах: «кованый гипс». Важно, что не камень избирается сутью статуи, не скульптура, а изваяние, хранящее пластичность. Гипс застывший

материал, не выдерживает удара,ковки, но и затвердевший металл не поддается формовке, требуется размягчение материала, основы для формирования при соединении с другой формой. Другая антиномия: нагое тело напоминает статую, его нужно оживить контактом с жизнью, но оно уязвимо, требует защиты словом, как одежда, прикрывающим страх пред жизнью, оправдывающим вступление в жизнь, в которой соединены жалость («жаль») и боль («жало»). Удары жизни разрушительны, но мелкие бережные прикосновения, телесный контакт (не видение другого явления, не образ идеала, статуи) приносят результат: нагота «крапивой зажжена», укусом шмеля, иглой (не то швейной, соединяющей, не то медицинской, излечивающей). Тело расступается, впуская в свою черноту другое тело, не раскалываясь, но и не теряя своей формы: «чернота в ней расступилась и сомкнулась снова». Внешнее вошло вовнутрь, но не слилось с внутренним телом: чернота, которая впустила, не оживляет, а превращает в статую: «Едва она успела оглянуться, / как ноги вмерзли в эту черноту – / к ней невозможно было прикоснуться».

Безусловно, Жданов описывает мужское чувство, отделенное от объемлющего бытия (женское тело – метафора бытия), влекущего, манящего, временно впускающего, но оставляющего в границах индивидуального телесно-душевного существования. Становится понятна семантика статуи – полого тела (в отличие от окаменевшего), отсылающая к женской сущности, и мужское меняется с женским местами, обнаруживая мифологическую амбивалентность. Впустив в себя живое, тело оказывается *внутри* перевернутого мира, где после «сердечного проворота», лирический герой оживляется в атмосфере желаний («шмелиного зноя»), чернота желания в крови воспринимается как путеводная свеча, впущенный становится «светлым ангелом», посланником, «тащащим» тело, но не в свет, а «в свою окаменевшую печаль», в женскую боль, в печаль бытия, угрожающую смертельным, безжалостно жалящим уколом («и тебе не жаль», хотя *ужалившая* крапива оживила). Можно прочесть сюжет как влечение к женщине и тоску при и после обладания, финал позволяет это сделать знаками помятой травы и расставания. Но важнее расширительное толкование сюжета как момента соединения человека с бытием, оживлением, сменяющимся новым оцепенением, уподоблением статуе («ноги вмерзли в эту черноту»), которую нужно тащить, заставляя жить. Момент вхождения в бытие заканчивается выходом из вне времени (не из вечности) в обыденность мира, в отмеренное время: «был месяц втоптан в быт колоколов», отмеряющих наступление дня после ночи; но «в часах кукушки больше не гнездились». Известно, что кукушки, тоже отмеряющие сроки жизни, будто бы кричат о брошенных ими птенцах, но и эта ложная скорбь прекращается. Не обретается ни слова, ни нового состояния духа, некое явление бытия пройдено и обнаружило пустоту, а выход из пустоты обнаружило перевернутое, но тождественное себе пространство. Подобно траве, человек входит в материю жизни, проходит через нее, оставляя только тень на траве и мнимое свечение над головами, подобное нимбу, сакрализирующее даже неплототворный акт сближения. Ситуативно в стихотворении должен наступить день, но вместо символов дневного света назван символ ночного, призрачного света, месяц, «втоптанный в быт».

Статуя – это метафора бессловесной формы, слово, подобно крапиве, шмелю, пробуждающее выходить из черноты в манящий мир или впускать его

в черноту. Жданов вводит аллюзию на миф об Орфее и Эвридике, переворачивая и сюжет, и семантику мифа: впустив в себя мир (или войдя в мир), мужчина-поэт оглядывается на собственную черноту и после этого он, а не женщина, не Муза, лишается способности двигаться: «Едва она успела оглянуться, как ноги вмерзли в эту черноту – к ней невозможно было прикоснуться». Тогда обитательница потустороннего мира, в который вошел под воздействием желаний и с помощью слова лирический герой, становится его ведущей, излучает свет страсти – свечи, ангельское свечение. Тело героя становится живым, испытывает сердечную боль («сердечный проворот»), а душа сдерживает желание, хотя и имеет «молитвенную кошелку», набор словесных заклинаний. Герой и героиня выходят из перевернутого мира, но расстаются, а после расставания не упоминается «кошелка молитв», они растеряны при странствовании внутри тела жизни. Жданов обнаруживает именно модернистский комплекс переживаний: мифологизация подсознания, архаический страх перед бытием, кризис персональной воли, анонимность лирического субъекта и реалий. Жданов смешивает в лирическом сюжете архаические сюжетные мотивы: мотив оживающей статуи, мотив шмеля, собирающего мед наслаждения, мотив хождения в изнаночный мир (мир смерти), – культурные сюжеты: Орфей и Эвридика, встреча с Прекрасной дамой, соблазнение грешницей. Модернистская поэтика в стихотворении: сюжет превращения живого в неживое; эротический дискурс; использование первообразов тела, тени, изваяния; образы насекомого, символы ночи; перевернутость мира, анонимное невнятное слово.

А. Кушнер в стихотворении «Если б ведала статуя...» (2005) опирается на традиционную семантику статуи как более совершенной формы – «неподвижная краса», но объявляет ее менее ценной в существовании человека. Притягательность обнаженной статуи несоразмерна влекущей силе живого тела.

Если б ведала статуя
В неподвижной красе
Все, что мучает, радуя
Нас – на узкой стезе
Меж внезапным желанием,
Налетевшим, как шторм,
И самообладанием
В рамках правил и норм.

Руки голые статуи
Знать не знают о том,
Что живые припрятали
В розово-голубом,
Загорелом и матовом,
Их к затылку подняв
В ситуации патовой, –
Страшен жест и лукав.

Ледяные предплечья
Белой лямкой дразня.

И поэт бессердечными
 Их назвал до меня,
 Невозможная, дикая,
 Неземная мечта.
 За какой бы я книгою
 Так забылся когда?

Эта близость покатая,
 Этот солнечный пыл.
 Нет, не ведает статуя,
 Как тебя я любил,
 Вот оно – милосердие,
 Страсть – его псевдоним.
 И ничтожно бессмертие
 По сравнению с ним.

Кушнер сравнивает только одну деталь – руки статуи и живые руки женщины: знаки усилий привлечения, собирания (по Фасмеру, корневая семантика слова «рука» – «собирать»), но у Кушнера и руки статуи, и руки живой женщины, не направлены на непосредственное привлечение, не пленяют в дарованной близости, зато дают толчок к внутреннему преодолению ментальных границ, запретов: «Руки голые статуи / Знать не знают о том, / Что живые припрятали...»¹.

Действительность ценна для поэта тем, что она дарует внутреннюю страсть, «внезапное желание, / налетевшее как шторм», и подлинная сила душевной жизни порождается внешним воздействием, мгновенным телесным движением, прихотливым, бесцельным жестом. Телесное проявление жизни конечно, но тем и ценно. Страха и оживляя: «дразня», «страшен жест и лукав». Для Кушнера сущность телесного жеста – вознесение ввысь, а не вниз: руки, поднятые к затылку, подобны солнцу («этот солнечный пыл»), но содержат цветовую гамму земного: розово-голубое, загорелое и матовое, ледяное – белое.

Власть живых страстей, вызванных реальными телесными жестами, немилосердна, потому что вызывает желания, но не одаряет милостью, не считается с желаниями человека, однако Кушнер принимает за подлинность жизни не взаимность, а возможность восхищения, страстного желания, потому немилосердная реальность – подлинно милосердна: «Вот оно – милосердие, страсть – его псевдоним». Страсть переживаний, а не прямой телесный контакт отождествляется с погружением в высший мир: «невозможная, неземная мечта», хотя и дикая, неупорядоченная, не уложенная в гармонирующие «рамки правил и норм», как идеальная статуя. Страсть сильнее эстетического чувства, погружает в иной мир, иной и по сравнению с миром искусственной, организованной красоты: «За какую бы книгою / Так забылся когда?»

Реальность близка, но недоступна, хотя и дразнит покатым плечом: «близость покатая» невозможна в потоке живых движений, в изменчивости

¹ Кушнер А. Стрекоза: Стихи // Знамя, 2005, №2. С. 5.

реальности – она остается дикой (то есть – докультурной) мечтой, однако она влечет «белой лямкой» (Фасмер выводит семантику слова «лямка» от финского *lämsä – петля, аркан, повод*). Сила мгновенного чувства ставится выше бессмертия: «И ничтожно бессмертие / По сравнению с ... милосердием жеста».

Но – статуя, воплощенное совершенство, необходима человеку, она направляет «шторм» чувства «по узкой стезе» «правил и норм», необладание жизнью возводит жизнь в ранг высокого, благоговейного. Реалистическую эстетическую концепцию Кушнер уточняет, вводя скрытую полемику с романтическим двоемирием, в котором полюс реальности, манящий человека, предстает все же как полюс низший, по сравнению с идеальным, запечатленным в искусстве. Думается, Кушнер имеет в виду в строках о недоступных и манящих «ледяных предплечьях» («И поэт бессердечными / Их назвал до меня») стихотворение Н. Бараташвили (1842) в переводе Б. Пастернака:

Глаза с туманной поволокою,
Полузакрытые истомой,
Как ваша сила мне жестокая
Под стрелами ресниц знакома!
Руками белыми, как лилии,
Нас страсть заковывает в цепи.
Уже нас не спасут усилия,
Мы пленники великолепия.
О взгляды, острые, как ножницы!
Мы славим вашу бессердечность
И жизнь вам отдаем в заложницы,
Чтоб выкупом нам стала вечность¹.

Различие очевидно: современный поэт не оказывается во власти живой красоты, ему присуще представление о границах возможного, признание недоступности реальности, а не идеала, как романтическому поэту. Призыв тела, рук, «предплечий», для него лишь возможность, «мечта», а не действительная связь, пусть и подвластная, «обрезающая» устремленность поэта-романтика к идеалу, как у Бараташвили: мы «пленники великолепия», во власти земной красоты. У Кушнера акцентирована невзаимность, невнимание реальной красоты к ее созерцателю: она не намерена брать в плен, воздействие красоты на человека – лишь воля его воображения. В этом красота реальности подобно красоте статуи: ей ненужно любви к себе, женская красота «не ведает, как тебя я любил». Любовь однонаправлена, потому что жизнь не считается с человеком, хотя и по другому основанию, нежели искусство. Статуя адресована всем, она воздействует на всех, жизнь же не адресована никому, она – шторм, бесцельный и непредвиденный. Романтик принимает соблазны земного мира, обнаруживая и в нем идеал: «жизнь вам отдаем в заложницы, / чтоб выкупом нам стала вечность». В пастернаковском переводе акцентируется семантика приобщения к вечности при погружении в жизнь, «в бессмертие». У Кушнера есть лишь ментальное забвение реальности, своей временности, а разрешается воз-

¹ Цит. по: Пастернак Б. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 2. М., 1989. С. 185.

вращение в смертную реальность принятием временности существования, более того, признанием краткого существования выше бессмертия: «И ничтожно бессмертие по сравнению с ним» (с даром для сердца мгновенной страсти).

Двоемирие у Бараташвили остается даже в декларации власти тела, живой реальности: наряду с властью рук провозглашается власть души – власть глаз: «Как ваша сила мне жестокая / Под стрелами ресниц знакома». Собственно, эпитет «бессердечные», адресован не рукам, а глазам: «О взгляды, острые, как ножницы! / Мы славим вашу бессердечность». В стихотворении Бараташвили (или в переводе Пастернака) цель пленения имеют лишь глаза, душа, а руки чисты в своей невинной чувственности, в своей естественной красоте: «Руками белыми, как лилии, / Нас страсть заковывает в цепи».

В стихотворении Кушнера нет глаз, он в телесной красоте обнаруживает эстетическое, притягательную силу без цели (невозможная, неземная, но и дикая, не сдерживаемая доводами разума или этики). Субъект переживания только в своих чувствах возвышается до владения красотой – становится королем, но в «паговой», неразрешимой ситуации (пат – отсутствие разрешимых ходов, не поражение, но и не победа), в которой королю все же объявляется мат. У Бараташвили – жизнь во власти страсти – подобна бессмертию.

У Кушнера нет сарказма (как у Бродского) по поводу подмены реальности артефактом, вызывающим эмоции человека силой прожитого, нет и модернистского ощущения пустоты после утраты реальности. Своей мимолетностью прекрасный феномен жизни обрекает, как и статуя, на неосуществимость, но сила пережитого в воображении уравнивает краткость жизни.

Общее в стихотворениях с разной эстетической направленностью – выражение изменчивости реальности, необратимости времени, трагической разрушительности самой жизни в ее метаморфозах. Вместе с тем искусство, сопротивляющееся энтропии или агрессии реальности, останавливая возвышенный миг бытия, вовлечено в тот же процесс губительных превращений, само является стадией превращения бытия в ничто: живое – неживое – нематериальное (слово) составляют стадии материализации и дематериализации чувства, экзистенциального феномена. Пушкинско-горацианское возвышение слова, способного пережить и живое, и «медь» памятника в современной поэзии рецидуруется.