

Tatiana Rybalczenko

Tomsk

Стихотворение Чеслава Милоша *Campo di Fiori* в контексте современной русской поэзии: разные формы диалога

Известное стихотворение Ч. Милоша *Campo di Fiori* (1943) имеет особую судьбу в русской современной поэзии. Выделенное социальным и этико-философским содержанием, стихотворение рождает прямые и косвенные формы поэтической рефлексии русских поэтов: переводы Н. Горбаневской (1982) и Г. Ходорковского (2008); создание стихотворений, написанных под влиянием стихотворения Милоша (развитие идей и спор с идеями предшественника) поэтами 2000-х годов (*На Кампо ди Фьори* А. Макушинского, 2010; *Кампо ди Фьори* Г. Шульпякова, 2011; *Встреча на Кампо ди Фьори* Ю. Барко, 2011) и косвенный поэтический диалог И. Бродского со Ч. Милошем на основе интерпретации римского топоса (*Римские элегии* 1981). Сравнительный анализ обнаруживает не только различие разных конгениальных мирообразов в больших поэтов, но и различие мировосприятия между поэтами разных поколений, различие, не препятствующее, а способствующее пониманию.

Стихотворение Ч. Милоша написано в Варшаве в 1943 году как фиксация реальных событий военных лет, а римский топос, как и связанное с ним событие 1600 года, сожжение на костре инквизиции Джордано Бруно, вводится как воспоминание, как ассоциация, выводящая в историческую перспективу. Подчеркнём, что образ Италии, Рима и Площади Цветов возникает до эмиграции Милоша как образ „чужого мира”, чьи основы видятся из родного мира, обернувшегося адом, и, обнаруживая связь разных времён и миров, поэт выходит к экзистенциальным обобщениям о времени и об одиночестве человеческого существования. Повод для создания текста Милош излагает в самом стихотворении – присутствие поэта на варшавской площади в момент, когда за стенами гетто происходит фашистская акция подавления восстания в гетто и уничтожения евреев, Площадь цветов в Риме вспоминается и как символ вечного гонения на инакомыслие (сожжение Джордано Бруно и сожжение евреев

обосновывалось гонителями защитой ценностей, веры), но и как символ существования человека: смерть на „поле цветов”. Милош в лирической саморефлексии сам предлагает две интенции стихотворения: с одной стороны, как „мораль”, как инвектива человеческому равнодушию и беспмятству, повторяющимся в разные времена на „новых Campo di Fiori”, с другой стороны, как размышление об экзистенциальном одиночестве человека в потоке жизни, об обречённости человека смерти на „поле цветов”. Но в стихотворении важен и лирический дискурс, рефлексия на тему роли слова в абсурдности человеческого существования, интерпретация миссии поэтического слова в ситуации тотального непонимания и отказа от памяти, а с другой стороны, – в неотвратимости смерти и забвения:

I ci ginący, samotni,
Już zapomniani od świata...¹

А эти гибнущие одиноко,
позабывтые миром...²

Бессильный остановить смерть, поэт не остаётся её зрителем, как толпа; он создаёт текст, высказывает слово – не мораль, а свою интерпретацию существования, он бунтует и против уничтожения, и против неведения. Чаще прочитывается социальный смысл слова-бунта, более глубоки экзистенциальные коннотации. Безусловно, бунт толпы мог бы остановить как уничтожение евреев, так и уничтожение личности, несущей новое знание о мире. При всем сходстве исторических событий (варшавское гетто XX века и сожжение еретика в 1500 году), есть разница ситуаций. Бруно сжигают на глазах толпы, упивающейся жизнью, торгующей плодами земли и моря, торопящейся прожить краткую и обречённую жизнь: „[...] торгует, любит и веселится / не замечая костров и пепла” (пер. Г. Ходорковского). В переводе Н. Горбаневской усилена экзистенциальность ситуации, „мученический костёр” соотнесён не только с мучениями „другого”, но и с собственными мучениями человека: „Торгуют, смеются, любят / близ мученического костра”³. У Милоша акцентирована семантика подчинения потоку жизни:

Już biegli wychylać wino,
Sprzedawać białe rozgwiazdy,
Kosze oliwek i cytryn
Niesli w wesołym gwarze.

¹ Cz. Miłosz, *Poezje wybrane*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1996, s. 28–30.

² Цит. по: <<http://www.stihi.ru/avtor/hodorkovskij&book=96#96>>. Перевод Г. Ходорковского.

³ Цит. по: „Новая Польша” 2006, № 4, с. 16–18.

В обрисовке варшавской ситуации акцентировано и другое – незнание. Отказ от понимания, неведение как способ преодоления, минования, отклонения от пути страданий: „Handluje, bawi się, kocha / Mijając męczeńskie stopy”.

Неведение очевидно в трактовке веселья варшавян в момент уничтожения гетто: пространство страданий и гибели – гетто – отделено стенами, музыка („skoczna muzyka”) „глушит” залпы выстрелов; весенний праздничный ветер „трепал” не только юбки, но и чувства „весёлых толп”, отвлекая их внимание от смерти рядом; а хлопья от горящих домов ловили платки, то есть одежда, веселящихся и счастливых людей:

Rozwiewał suknie dziewczynom
Wiatr od tych domów płonących,
Śmiały się tłumy wesołe...

Весь уклад жизни ограждает людей от знания трагизма „другой” жизни, жизни за стенами Тут-бытия. Н. Горбаневская усиливает этическую семантику, называя хлопья пепла голубками, то есть посланцами духа; добавляя, что не платки летящих на карусели, а сами „едущие на карусели” ловят хлопья пепла, то есть знаки смерти, развлекаая „весёлые толпы”:

А ветер с домов горящих
Сносил голубками хлопья,
И едущие на карусели
Ловили их на лету.

Если толпа римской площади похожа на толпу варшавян, только более откровенно выражая подчинение потоку жизни: еды, красоты (цветов), любви, то лирический герой Милоша соотносит себя с жертвами, но прежде всего, с одиноким человеком, владевшим высшим пониманием мира. Милош трактует Бруно не как проповедника или учителя, но как носителя невятного толпе слова, знания о мире. Известно, что Бруно привнёс не только коперниковскую (рождённую в Польше, что объясняет обращение именно к Джордано Бруно в стихотворении Милоша) гелиоцентрическую систему, но он развил идею многоцентровости вселенной, сосуществования разных и параллельных миров, вечно меняющихся и бесконечно расширяющихся в таинственной Вселенной. Картина мира. Если абстрагироваться от магической трактовки *Anima Mundi*, всепроникающей Космической Души, источника жизни, – это картина мира

близка экзистенциалистской картине бытия как бесконечно трансформирующегося сосуществования феноменов. Но это знание о мире Бруно не вносит в людскую массу – не только его слово не слышат люди. У Милоша – носитель знания молчит, потому что его язык непонятен, он не может изъясняться на существующем среди людей языке, но в оригинальных польских текстах возникли варианты. Принципиальные для понимания общего смысла:

Nie było w ludzkim języku
Ani jednego wyrazu,
Żeby coś zdołał powiedzieć,
Ludzkości, która zostaje.
[...]
Język nasz stał się im obcy
Jak język dawnej planety.

Nie znalazł w ludzkim języku
Ani jednego wyrazu,
Aby nim ludzkość pożegnać,
To ludzkość, która zostaje.
[...]
Język ich stał się nam obcy
Jak język dawnej planety.

В первом варианте – язык толпы чужд гению, во втором варианте – язык гения чужд толпе. В переводах акцентируется другое – молчание – это непощение толпы: „Не нашёл ни единого слова / С человечеством попрощаться [...] В человеческом языке” (Н. Горбаневская), „не сумел найти ни слова / в человеческой речи, такого, чтобы с людьми проститься” (Г. Ходорковский).

Вернёмся к авторским вариантам. В „Новой Польше” в 2006 году⁴ опубликована запись Н. Горбаневской беседы 1993 года с Ч. Милошем, где поэт рассказал об истории создания стихотворения и о причинах возникновения вариантов: „[...] потерял контроль над переписывавшимися и расходившимися копиями”. По инициативе Н. Гросса (автора книги *Поэты и Шоа. Образ уничтожения евреев в польской литературе*, где есть глава „История одного стихотворения”) „[...] я в позднейших изданиях восстановил первоначальный текст”, согласившись, что стих „язык их стал нам чужим” более сильный, чем в начальном варианте „язык наш стал им чужим”. Усиление трагизма возникает из того, что язык гения не стал ближе и потомкам. Тем не менее, сближая лирического героя, поэта, с Бруно, Милош утверждает не только отличие поэта от забывчивой и чуждой познания запредельного толпы, но и отличие поэта от гения. Поэт – не проводник мистических идей гения, не он творит легенду о гении, поднимающую на бунт, как переводят русские переводчики:

⁴ „Новая Польша” 2006, № 4, с. 20. Цит. по: <www.novpol.ru/index.php?id=613>.

| | | |
|--|--|---|
| Aż wszystko będzie legenda I wtedy po wielu latach Na wielkim Campo di Fiori /так в цитируемом источнике, но остаётся и вариант „Na nowym Campo di Fiori”/ Bunt wzniesi słowo poety. | Когда-то всё станет легендой, Тогда, через многие годы, На новом Кампо ди Фьори Поэт разожжет мятеж. Перевод Н. Горбаневской | Но когда это станет легендой, через долгие-долгие годы, на новом Кампо ди Фиоре бунт поднимет слово поэта. Перевод Г. Ходорковского |
|--|--|---|

Легенда (мн. число от церковно-латинского *legendum* – „собрание литургических отрывков для ежедневной службы”)⁵ – то, что рекоменется к чтению; позднее – поэтическое предание о каком-нибудь историческом событии, содержащее религиозный или социальный пафос. У Милоша слово поэта не наделяется морализаторским смыслом, оно рождается как индивидуальный бунт, вызванный не учительскими стремлениями, а индивидуальным противостоянием смерти посредством слова: экзистенциальный бунт требует выражения в слове. Милош говорит о судьбе „чужого” для людей слова, непонятого им, „как язык дальней планеты” („*Jak język dawnej planety*”), и остающегося непонятым потомкам.

Более приближается к оригиналу перевод Г. Ходорковского, а перевод Н. Горбаневской вносит социальную семантику: слово поэта поднимет толпу на мятеж. У Милоша стих можно истолковать двояко: а) слово поэта подвигнет к бунту, к сопротивлению абсурду смерти, б) индивидуальный бунт породит (внесёт) слово, подвигнет к акту творчества. Второе прочтение кажется предпочтительнее, исходя из общей экзистенциальной проблематики поэзии Милоша, не случайно, он так оценивает в 1993 году это общеизвестное стихотворение: „Очень странное чувство – быть поэтом, который написал такое стихотворение, как бы исторгнутое из него, как бы наперекор его прежнему творчеству. Я не хочу изображать из себя моралиста, человека, который судит других. [...] Для меня одиночество было тут важнейшим элементом. Одиночество погибающих. Отсюда, кстати, и взялся этот образ Джордано Бруно. Я не знаю, откуда он пришел – тут не было ничего философского, не то чтобы Джордано Бруно был для меня героем борьбы за свободу мысли”⁶.

Остаётся даже при редуцировании нравственно-обличительного пафоса противопоставление гения и поэта толпе, радующимся проявлениям жизни без поисков смысла, готовым к забвению:

⁵ *Литературная энциклопедия 1929–1939*, Советская энциклопедия, т. 6, Москва 1932.

⁶ „Новая Польша” 2006, № 4, с. 20. Цит. по: <www.novopol.ru/index.php?id=613>.

I był już od nich odległy,
 Jakby minęły wieki,
 A oni chwilę czekali
 Na jego odlot w pożarze.

И был от них Джордано
 так далеко, как будто
 века миновали, они же
 ждали только минуты,
 когда в пламени он исчезнет.

Пер. Г. Ходорковского

В этом аспекте корректно сопоставление стихотворения Ч. Милоша со стихами о Риме И. Бродского, с циклом *Римские элегии* (1981)⁷, что позволит выделить и моменты схождения, и принципиальные различия в мироощущении двух великих поэтов.

Повод цикла стихотворений Бродского, написанного в эмиграции, – переживание личного изгнания и воспроизведение реального пребывания в Риме, придавшего силы продолжать жизнь: „Я был в Риме. Был залит светом. [...] Хватит на всю длину потёмок” (II, с. 231). Цикл Бродского по преимуществу интимен, центральный сюжет – история любви к женщине, близость с ней, множество других семантических полей предстают, с одной стороны, как побочные лирические коллизии, с другой стороны, они могут быть выдвинуты в центр.

I. Эмиграция, вынужденное расставания с родиной, трактуемое как смерть, забвение, исчезновение: „Так уменьшаются вещи в перспективе” (X, с. 231). У Бродского не уничтожение, а исключение из пространства жизни осознаётся как насильственная гибель. Социально-исторический дискурс выражает устремлённость сознания лирического героя к утраченному пространству Севера: „В этих широтах все окна глядят на Север” (IX, с. 231); „звуки рояля в час обеденного перерыва” (V, с. 229) вызывают грусть, „обрастают бемолью”, потому что вызывают ассоциации с игрой Ашкенази, и образ России предстаёт как „в огромный айсберг вмерзшее пианино”, то есть смолкнувшее звучание жизни, „не способная взгляда остановить равнина”; сознание устремлено к границе, приближающей к пространству Севера, замерзающего Дона, но и уводящего в небытие, в прошлое:

Так на льду Танаиса
 пропадая из виду, дрожа всем телом,
 высохшим лавром прикрывши темя,
 бредут в лежащее за пределом
 всякой великой державы время. (X, с. 231)

⁷ И. Бродский, *Сочинения И. Бродского*, т. III, Пушкинский фонд, Санкт-Петербург 2001, с. 227–232. Далее указываются страницы этого издания.

II. Пребывание в Риме, контрапункт путешествия по Вечному городу, МИРу (в русской транскрипции) – продолжает тему исчезновения, забвения. Атмосфера ночи сменяется образом дневной жары, которая заставляет „в недрах вечного города прятаться от светила”, побуждает спать горожан, то есть не видеть проявлений жизни, уподобиться безглазым статуям, чья незрячесть навязана светилом, заставлявшим видеть только свет, только величие человека-цезаря. Если у Милоша огонь – символ уничтожения жизни, то у Бродского образ света и жары создаёт атмосферу жизни-ада, жизни-пекла, толкающего к поиску прохлады и даже холода. Холод связан с недоступным Севером, а прохладу приносит вода и камень. Превращение лирического субъекта в статую обретает метафору живительной метаморфозы – уподоблению нимфе фонтана, источающей воду-слёзы, охлаждая, как портик фонтана, к которому прислоняется живое тело, возвращаясь к жизни, подчиняясь жизни как движению к неподвижности, к смерти:

Привались лучше к портику, скинь бахилы,
сквозь рубашку стена холодит предплечье;
и смотри, как солнце садится в сады и виллы,
как вода, [...]
льется из ржавых скважин, не повторяя
ничего, [...]
кроме того, что она - сырая
и превращает лицо в руину. (VI, с. 229)

Рим предстаёт как следы разрушенной и остановленной в обломках жизни: вечные развалин, „осколки форума”, глазницы Колизея (не карусели, а цирка смерти); „черепицы холмов”. Наиболее полно семантика Рима проявляется с 7-й элегии, сопоставимой со стихотворением Милоша. У Бродского нет конкретного топоса, усиливающего эффект подлинности; условный образ города предстаёт как модель мира, с лабиринтами улиц и мнимыми центрами площадей, где равно сосуществуют два центра – духа и материи: фонтаны и церкви. Не площадь, приковывающая внимание к центру, к костру, на котором лишается жизни человек другого круга жизни (семантика социального абсурда), а площадь-пластинка, символ экзистенциального абсурда, бессмысленного и несвободного кружения (в Тутбытии) по дорогам, подобным граммафонным дорожкам. Остановка движения, нахождение центра, итога – это смерть, и потому человек продолжает идти, более того, стремится к союзу с земным пространством существования: „переставляешь на площадях ботинки”, „смиряться с невзрачной

дробью / остающейся жизни”, „забывая остановиться в центре”, что означало бы конец жизни как движению по кругу или в лабиринте. Вечный Город, культура, сохраняют от исчезновения, но это только развалины жизни или её подобия, тексты, артефакты, должны напоминать о жизни, но они свидетельствуют о конечности всего.

В этом цикле Бродского проявляется близкое стоикам мироощущение: осознание малости и исчезновения побуждает ценить мгновения, феномены жизни: „Оттого мы и счастливы, что мы ничтожны. Дали, / выси, и проч. брезгают гладью кожи” (VI, с. 229). Бродский уравнивает эту максимуму другой: „и несчастны мы, видимо, оттого же”, но встреча с женщиной и с городом, напоминающим о смертности всего, „накормила” лирического субъекта, как Рема и Ромула, чувством благодарности за телесность жизни:

...благодарен за все; за куриный хрящик
и за стрекот ножниц, уже кроющих
мне пустоту...
Ничего, что черна. Ничего, что в ней
ни руки, ни лица, ни его овала.
Чем незримей вещь, тем оно верней,
что она когда-то существовала
на земле, и тем больше она – везде. (XII, с. 232)

Пафос цикла едва ли не противоположен пафосу стихотворения Милоша.

III. Вращение в жизни обретается в Риме буквально, при встрече двух жизней, двух тел, при встрече с женщиной в Риме-любви (*Roma-amor*). Но встреча эта – в пространстве „частной квартиры”, со спущенными шторами, с жалюзи, скрывающими пространство за окном от „брошенного ненароком взгляда в окно”. Не стена, скрывающая трагедию, как у Милоша, а опущенная штора – стоический знак существования в абсурде движущейся к смерти жизни. И в малом пространстве личного существования возникает эротическое влечение к жизни как бунт против бессмысленности существования. „Мир состоит из наготы и складок”, в них погружается, отворачиваясь от лицезрения мира-Рима, одинокий человек. Даже камень оживляется телесной силой жизни: „счастливый бульжничек грешит с голубым исподним / длинноногой подруги” (III, с. 228); тело, ставшее торсом или руинами источает жизнь:

Бюст, причинное место, бёдра, колечки ворса.
Обожженная небом, мягкая в пальцах глина –
плоть, принявшая вечность как анонимность торса.
Вы – источник бессмертья...

Временные богини!

Вам приятнее верить, нежели постоянным.
Славься, круглый живот, лядвие с нежной кожей!
Белый на белом, как мечта Казимира,
летним вечером я, самый смертный прохожий,
среди развалин, торчащих как ребра мира,
нетерпеливым ртом пью вино из ключицы...

IV. Ещё одна важная коллизия в цикле – коллизия поэта, готового к созданию слова, текста, стихотворения, и это подлинно экзистенциальный бунт: право не только на слово, но право на слово благодарности, а не инвективы или сожаления. Сюжет рождения речи и письма позволяет соотнести концепцию слова Бродского и Милоша.

Цикл начинается с состояния молчания: будто бы магическое слово детской игры „замри” действует в момент пребывания поэта в Риме: не слышен голос („тенор, [...] что исчезает навек в кулисе”); сжато дыхание, мешая говорить („хватаюсь за грудь рукою”); „картавое «р» еврея”, выдавая сухость во рту, выдаёт осколки речи, подобные римским развалинам; в сухом горле „холодным перлом перекачивается Гораций”, а не собственные слова. Рим – молчащий, неживой город, в нём „молчат маятники”, в нём поэзия-памятник не звучит, но слышен лишь „бемоль” рояля, не взрывная полька, а звук печали, понижения тона. Молчание у Бродского не есть ни презрение к толпе, ни „чужой” для других язык гения, молчание – знак экзистенциального отчаяния и нежелание это отчаяние оглашать, равно как и нежелание петь о счастье, скрыться в ложь слов, в рабскую признательность Создателю за бытие, в котором превышает тьма. Поэтому у Бродского возможен лишь тихий звук жизни-движения, не бунта, а смирения, союза с жизнью. Голос поэта уподобляется не слову, а звуку шаркающих шагов: „Звук, из земли подошвой извлекаемый, – ария их союза”, союза прошлой жизни и грядущей, более того, это серенада, вечерняя, то есть предсмертная, песнь любви. Но эта песнь не рассчитана на понимание других, подобно тому, как голос Карузо не привлекает собаку, „сбежавшую от граммофона”, на котором сохраняется текст, подобие голоса умершего тенора, что почитается сохранением жизни в культуре. Вот почему речь отсутствует в сюжете Бродского, она бессмысленна, и сводится только к тихому диалогу с создателем мира, не к претензиям,

а к шёпота благодарности за малое счастье: „Наклонись, я шепну Тебе на ухо что-то...”. Поэт не боится сказать создателю о знании несоразмерности света и тьмы в мироздании: „Я был в Риме. Был залит светом. [...] / На сетчатке моей – золотой пятак. / Хватит на всю длину потёмок” (X, с. 232).

Молчание свидетельствует о мужестве понимания трагизма существования и нежелании жаловаться или бунтовать, но тексты, письменная речь, буквы – это беззвучное закрепление слов, материализация смыслов не как бунта, а как бесцельного (абсурдного) осуществления права на интерпретацию бытия. Текст несёт неиллюзорное и неоднозначное знание о жизни, в которой и знание смерти, и знание счастья. „О своём – и о любви – грядущем / я узнал у буквы, у чёрной краски” (V, с. 229); над книгой склоняются „две молодых брюнетки”, „точно Муза объясняет Судьбе то, что надиктовала” (IV, с. 228). Очевидно, что Муза влиятельнее Судьбы, что Муза, поэзия, это не глашатай истины, а интерпретатор Судьбы, бессильный что-либо исправить, но объясняющий судьбе её же предписания. Поэтому Бродский выбирает не речь, а письмо, молчаливый, потому что понимающий невозможность изменения, процесс перевода абсурда бытия в текст: „следуй – не приближаясь! – за вереницей / литер, стоящих в очереди за смыслом” (VIII, с. 230). Текст не выдумывает другие варианты, не сочиняет („Сочиняя, перо мало что сочинило”), но текст рождает собственные ориентиры поэта, собственное отношение к абсурду бытия: „я вывожу слова «факел», «фитиль», «светильник», / а не точку”; „О, сколько света дают ночами /сливающиеся с темнотой чернила” (VIII, с. 230). Выделим в процитированных стихах два важных аспекта. Первый связан с антитезой света текста и естественного света, не только солнечный слепящий и убивающий свет, но и свет свечи во время письма не должен влиять на рождающийся текст:

Бейся, свечной язычок, над пустой страницей,
трепещи, пригинаем выдохом углекислым,
[...] Ты озаряешь шкаф, стенку, сатира в нише
– бульшую площадь, чем покрывает почерк!
Да и копоть твоя воспаряет выше
помыслов автора этих строчек.

Человек, не соразмерный богам („да и сами мы вряд ли боги в миниатюре”) создаёт свои светильники, свои абсолюты, свои смыслы, позволяющие ему не отказываться от существования, не ставить точку.

Скажем и о различии трактовки огня и света у Милоша и у Бродского: опасный огонь костра у Бродского сведён к огню свечи, редуцируемому в слове до источника света, а не очищения и не гибели. Свет у Бродского – это внутренний смысл, а влияние жизни – в её телесном воздействии. Своё слово рождается не в отдалении от жизни, а в соединении с ней, женщины – источники не только бессмертия жизни, но и источники текстов, поэзии:

...знавшие вас нагими
сами стали катуллом, статуями, трояном,
августом и другими. (XI, с. 232)

Бунт Бродского антиномичен: это и признание ничтожности человеческого существования, и признание права на достоинство прожитой краткой жизни, права на достойный, не молитвенный, а благодарственный, хотя и сопряжённый с трагической иронией диалог с Создателем.

Обратимся теперь к прямому использованию стихотворения Милоша в качестве источника лирической рефлексии, поэтического диалога современными поэтами. Думается, не только внешний повод (год юбилея Милоша) стал причиной появления поэтических произведений, но влияние тем проблем, которыми наполнено стихотворение Милоша.

Алексей Макушинский (1960, поэт и прозаик, с 1992 живёт в Мюнхене) выстраивает своё стихотворение как свободный лирический перевод „великого стихотворения сорок третьего года”). Основной пласт стихотворения *На Кампо ди Фьори*⁸ составляет перевод-пересказ претекста с изменением субъекта речи. С одной стороны, повторяемость экзистенциальной ситуации выявляет образ поэта-переводчика, эмигранта, как Бродский. Макушинский акцентирует не воспоминание о Риме, а реальное пребывание на Площади Цветов, подтверждает не только подлинность места, но и истинность поэтических смыслов польского поэта:

И я был на Кампо ди Фьори,
где сожженный Джордано Бруно
стоит посреди веселой
и очень живой толпы.
Здесь так же торгуют рыбой,
фруктами и цветами,
как торговали, едва лишь
после казни погас огонь.

⁸ „Знамя” 2010, № 1.

Макушинский вводит новые детали, лишь усиливающие пафос милошевских стихов, например, семантика очищения выводит к семантике забвения: человечество не меняется, но очищает место своих преступлений:

[...] когда кончается рынок,
водою из черных шлангов
торговцы смывают сор
времени и страданья.
От тех сожженных и этих
ничего не осталось, кроме
памятников и слов.

В стихотворении Макушинского подтверждается сила слова, но понимание и воздействие слова – не общее, а индивидуальное, рождающее эстафету духа лишь между отдельными людьми, лишь „в одной голодной чайке” возникает не только стремление к жизни, телесный, витальный голод, заслоняющий от понимания других проявлений жизни, других миров, но возникает духовный голод:

Слова приходят оттуда,
куда каждый уходит молча.
Язык наш чужд уходящим,
и слов у них нет для нас.
А все же слова приходят,
бесстыдно и беспощадно,
мы ловим их – хлопья сажи
на пересохших губах.

Макушинский, посвящая стихотворение „памяти Чеслава Милоша”, подтверждает силу слова поэта, утверждает не частную необходимость писания как самоопределения и как рождения мужества существования (так у Бродского), а миссию связывания людей в пространстве бытия, связывания разных миров. Джордано Бруно, видящий „другие миры, их много, / их непостижима связь”, не только не говорит о них людям (у Милоша – „Не нашёл ни единого слова / С человечеством попрощаться” – перевод Н. Горбаневской), но закрывает глаза на близкий, окружающую реальность. Его одиночество – не только предательство людей, но и личный выбор: „Джордано стоит, надвинув / капюшон на глаза”, становясь знаком укора и побуждающим к познанию знаком:

[...] на Кампо ди Фьори,
где сожженный Джордано Бруно
стоит посреди веселой
и очень живой толпы.

Безмолвию Бруно Макушинский предпочитает слово поэта, вызывающего образ исчезнувшего, но и взывающего на несогласие с миром. Лирический субъект – переводчик и транслятор души Милоша – оказывается носителем экзистенциальной вины: он представляет тех потомков, которые будто бы не забыли слова поэта. Но хранитель чужого слова, современный поэт-переводчик, даже сделав это слово своим, бессилён остановить ход жизни как вечного повторения преступлений и забвения:

И что же мне делать с ними?
Ты видел, а я лишь помню,
сидя на Кампо ди Фьори
мартовским мирным днем.
[...]
Огонь, взлетающий в небо,
смеется, бьется, ярится.
Ведь Кампо ди Фьори всюду,
всюду и навсегда.

Иной поворот темы обнаруживается в стихотворении неизвестного мне автора Юлии Барко *Встреча на Кампо ди Фьори*⁹. Прозвучание современного молодого поэта не просто спровоцировано стихотворением Милоша (детали воспроизведены из текста, хотя не атрибутированы, как у Макушинского), но является лирическим эквивалентом коллизии поэта, встретившегося с антиномиями мира: костром, смерть на поле красоты. В не назван посредник, но явно влияние культуры, первичность культуры, а не реальности в восприятии жизни. Если Милош и Бродский пишут текст в результате столкновения с реальностью, выводят ситуацию реальности в контекст культуры и истории, то встреча современного человека-туриста, путешественника, чья бездомность вызвана не вытесняющей волей реальности, существует в стандартах текстов культуры, соответственно современной социокультурной ситуации – это не вербальная культура (архитектура, статуи). Но встреча с остатками или знаками культуры способна породит духовный

⁹ Изба-читальня. Литературно-художественный портал.: <www.chitalnya.ru/work/347961/> [25.05.2011].

отклик и собственное слово – не перевод, не трансляцию а воображаемое „чужое слово”, редуцированного, адаптированного новым поколением. Рождённое слово не прочитано или понято, оно приписывается ушедшему, исчезнувшему в акте сочувствия, но не интерпретации; создаётся своеобразный римейк. Кроме названия в тексте стихотворения нет точных знаков места и времени, нет имен, но есть вхождение в экзистенциальную ситуацию прошлого: „приехал в город древний” (не в Рим, поскольку современному сознанию нет необходимости приближения к денотату, достаточно знака, лейбла), „увидел площадь вокруг, покрытую цветами”, „изваяние стояло, толпой праздной окружено”, „монаха облик строгий был незнаком, и надписи чужой язык / на пьедестале мне ничего не говорил”. Лирический герой (стихотворение написано он имени мужчины) не отделяет себя от толпы, в отличие от лирического героя Милоша: „Я отошел и с легкомысленной толпой почти смешался”. Однако возникает таинственный „зов бытия”, некий гений местности, переводят памятник-знак в ситуацию чувствования:

Лицо мне ветер опалил, я запах дыма ощутил,
И в душу прямо мне проник пронзительный безмолвный крик...
[...]
Казалось мне, что рев костра все заглушил, людские лица
Словно погрубели и старинными враз стали их одежды.
Народ смотрел туда, глумясь и радуясь, а я желал дождю пролиться...

Экзистенциальное переживание, чувство „вины без вины” настигает при встрече с исчезнувшей, хотя и подменённой памятником-знаком жизнью, и в безмолвии рождается версия слов-высказываний человека из прошлого, монолог стоящего памятником сгоревшего монаха: „И в душу прямо мне проник пронзительный безмолвный крик...”. Современный поэт формулирует возможное высказывание погибшего монаха (одинокого человека), обращённого не к людям, не к потомкам, то есть остающееся интровертным, как и поэтов-лауреатов Милоша и Бродского: сжигаемый монах обращается к огню и своему сознанию:

Ну давай же, огонь, поскорей ты кончай свое дело.
Сколько может еще эту пытку терпеть мое тело!
Ухожу, но я рад, что не предал себя и мне будет награда:
Вспомнят снова и имя и мысли мои – вот где есть мне отрада.

Нет непосредственного обращения к потомкам, есть лишь неиллюзорная вера в возможность духовной эстафеты, в память о мыслях, об экзистенциальном итоге индивидуальной жизни. Однако в сюжете стихотворения нет ни имени, ни изложения мыслей Бруно, за которые он был предан огню, есть лишь сопереживание и телесным, и душевным его страданиям, есть эмоциональное сопереживание и попытка разорвать одиночество. Бессильная попытка не только потому, что одинок спасатель, но и потому, что нет подлинной эстафеты духа (мыслей), осталась лишь человечность одиноких людей. Важно, что современному человеку понятен не столько опыт, сколько ситуация одиночества и исчезновения, ситуация бессилия преодолеть её. То есть не бунт, не сопротивление, а вхождение в экзистенциальную ситуацию зафиксировала встреча с памятником на площади древнего города.

Назовём ещё одно стихотворение, вступающее в прямой диалог с Ч. Милошем, – *Кампо ди Фьори* Г. Шульпякова (1971 года рождения). Оно маркировано эпиграфом из стихотворения Милоша:

Тогда, через многие годы
На новом Кампо ди Фьори
Поэт разожжет мятеж¹⁰.

Эпиграф позволяет выделить как центральную коллизию воздействие слова поэта и последствий следования слову поэта в реальности. В отличие от всех предыдущих поэтических творений, стихотворение Шульпякова может быть отнесено к жанру поэмы, в которой лирическое чувство не фиксируется прямо, но опосредуется в повествовании о событии, о действии, реализующем внутреннюю интенцию лирических героев, замещающих лирического субъекта. В маленькой поэме Шульпякова их два – мужчина и женщина, находящиеся в разладе (в отличие от ситуации у Бродского). Оставляя эту лирическую ситуацию, истолкуем раздвоение лирического субъекта как выражение парадоксальной двойственности современного человека. Он способен на сочувствие и сопереживание (как и герой стихотворения Ю. Барко), но он бездеятелен и безынициативен, поскольку обладает экзистенциальным чувством малости, беспомощности, одиночества. Таков герой первой части, оказавшийся на площади ди Фьори как турист, и ведущий себя соответственно туристической толпе (ест

¹⁰ „Сибирские огни” 2011, № 3.

пищцу, глазееет по сторонам, слушает шарманку: „и я вместе с ними”), но чувствует себя одиноким и чуждым толпе, загнанным в угол лабиринта:

Чужой в этом городе, я
прихожу сюда каждый день.
Ни Колизей или Форум,
суды или банки, Термы,
но темный проулок:
вот где ось мира.

Шум города, его веселье вызывают отчаяние, в них слышится „скрип ледяного ворота”, „каменной ступицы”, „жернова под нашими ногами”, „не шарманка, но молох”, „не вальс, но марш”: „А я затыкаю уши: «Жги мир как Нерон, / убивай в гетто – ничего... / ему не интересно!»”. И в сознании героя возникает потребность бунта, на которой он должен подвигнуть толпу:

Мир, люди –
как разбудить вас?
Как растопить время?

Желание разбудить людей есть эмоциональная реакция, поэтому её воплощение отдано женщине, любящей, и потому безрассудной, готовой на смерть ради любви и потому призывающей к активному проживанию жизни, к поступку другого, любимого человека. Вторая часть поэты – это уход разлюбившей и разочаровавшейся героини от спящего мужчины на площадь, в толпу, где не оставляет одиночество: „сама не знаю, куда бежать”. На площади цветов у памятника Джордано Бруно, утопающего в цветах, то есть чтимого гения, она наблюдает сцену неудавшегося самосожжения молодого парня, иностранца („акцент” – отсылка к мотиву чужой речи инакомыслящих у Милоша), следующего участи Бруно, добровольно предпочитающего ложной жизни смерть:

[...] у него побелели губы.
Хочет говорить, но слова? И я
понимаю, что сейчас будет.

Странный парень обливает себя из канистры на глазах у толпы, чьё внимание привлекает живой аттракцион:

А толпа уже собралась.
Какая-то девочка бросает монету.

Но зажигалка не разжигает пламя, акт выбора действительно превращается в фарс („Лицо заплаканное. / И находит меня взглядом”). Тогда героиня, спасая не мальчика, а статус его выбора, готова помочь ему – даёт ему свою зажигалку, и огонь без костра взвивается на площади цветов:

Хлопок!
– как парусина на ветру –
и мир взрывается.

Сама героиня не разделяет ни участи самосожжения, ни сожжения как наказания, она берёт такси, уезжая на вокзал, но навстречу ей бежит „маленький индеец”, торгующий зажигалками. Упоминание уличного продавца индийца, безусловно, привносит дополнительную семантику образу огня, отсутствующую и у Милоша, и у Бродского: семантику очищения, способа превращения телесного в духовное. Самосожжение возводится в посмертный обряд ухода из круга реальности в круг метафизики (о чём писал и Джордано Бруно). Однако обытовление обряда (сюжет с зажигалкой, продаваемой толпе) профанирует акт добровольного отказа от жизни как акт беспомощности, женского отчаяния, этически недопустимого для человека, знающего об абсурде бытия. Поэтому сюжет поэмы – спор с буквальным прочтением стихов Милоша о слове поэта, должном поднять бунт, пожар, костёр протеста. Воображаемый сюжет второй части – это текстовое, словесное воплощение замысла („И тогда я решаю вот что”), не должного быть в реальности, не должного реализовать слово. В поэме 2000-х годов лирический герой не способен к близости, к любви к реальности, у него нет слов благодарности за „куриный хрящик” счастья, но он отказывается и от бунта, не только действенного, но и экзистенциального („как растопить время?”), он понимает, что огонь и даже тепло могут не растопить, а уничтожить жизнь. Очевидно постмодернистское вынужденное принятие реальности как она есть, очевидно отношение к слову не как к поиску смысла жизни, а как к проигрыванию версий поведения, останавливающего от реализации слова в действительности.

Streszczenie

*Wiersz Czesława Miłosza „Campo di Fiori”
w kontekście współczesnej poezji rosyjskiej: różne formy dialogu*

W artykule zostały porównane wiersze Cz. Miłosza i cykl I. Brodskiego *Elegie rzymskie* w aspekcie interpretacji roli kultury i słowa poetyckiego w egzystencjalnym samookreślaniu się człowieka i poety. Wychodząc od zewnętrznego chwytu, jakim jest wprowadzenie toposu Rzymu do fabuły lirycznej, autorka artykułu zestawia stosunek poetów do świata z ich rozumieniem roli poezji w życiu i historii. Druga część artykułu poświęcona jest interpretacji bezpośredniego dialogu z Miłoszem współczesnych poetów rosyjskich (A. Makuszyński, G. Szulpiakow, J. Barko), którzy zaproponowali nowe warianty konfliktu lirycznego polskiego poety.

Summary

*Czesław Miłosz's poem "Campo di Fiori" in the context of contemporary Russian poetry:
different forms of the dialogue*

In the article, Miłosz's poem *Campo di Fiori* and Brodsky's cycle *The Roman Elegies* are compared in the aspect of the interpretation of the role of culture and poetic word in the existential self-identification of the person and the poet. Through the analysis of Rome's image in the lyric plot, the author of the article compares the worldview of the poets and their conception of the role of poetry in history and in being. The second part of the article interprets the direct dialogue of contemporary Russian poets (Alexei Makushinskii, Gleb Shulpyakov, Ivan Barkov) with Miłosz, that offered new variants of the Polish poet's lyric collision.