

*Воробьева Арина Евгеньевна, студент бакалавриата,
факультет Свободных искусств и наук, направление подготовки 035300
«Искусства и гуманитарные науки», Санкт-Петербургский государственный
университет, г. Санкт-Петербург*

**БАЛЛАДА И. БРОДСКОГО «ТЫ ПОСКАЧЕШЬ ВО МРАКЕ, ПО
БЕСКРАЙНИМ ХОЛОДНЫМ ПОЛЯМ...». АНАЛИЗ ЛЕКСИЧЕСКОЙ,
ОБРАЗНОЙ И АЛЛЮЗИОННОЙ СТРУКТУРЫ СТИХОТВОРЕНИЯ**

Аннотация: в статье дается комплексный аналитический обзор-интерпретация баллады И. Бродского «Ты поскачешь во мраке...», вовлекающий фонетическую, лексическую, ритмическую, синтаксическую структуру текста. Анализ также включает поиск, разбор и трактовку вложенных автором баллады образов, мотивов, концептуальных метафор, аллюзий и реминисценций для достижения стереоскопического сближения с идейно-смысловым содержанием стихотворения.

Ключевые слова: Бродский, баллада, «Лесной царь», Гете, Жуковский, романтизм, готическая эстетика, двойничество, Мандельштам, акмеизм, пейзаж, готика, Фет, поэзия XX века.

Abstract: the article provides a comprehensive analytical review-interpretation of the ballad of I. Brodsky "You will ride in the dark...", involving the phonetic, lexical, rhythmic, syntactic structure of the text. The analysis also includes the search, analysis and interpretation of images, motives, conceptual metaphors, allusions and reminiscences embedded by the author of the ballad in order to achieve a stereoscopic convergence with the ideological and semantic content of the poem.

Keywords: Brodsky, ballad, "Forest Tsar", Goethe, Zhukovsky, romanticism, Gothic aesthetics, duality, Mandelstam, Acmeism, landscape, Gothic, FET, poetry of the XX century.

Ранняя работа Бродского «Ты поскачешь во мраке...» представляет эпоху растущего, закипающего таланта. Бродскому еще предстоит услышать всю заслуженную похвалу, еще предстоит увидеть и удивить большую публику, но на его языке уже крепнет хорда гордого поэтического почерка. В начале 1990-х годов, когда Бродскому предложат записать чтение его стихотворений, среди аудиодорожек появится в том числе «Ты поскачешь во мраке...». В самом акте чтения своих же стихов, процессе произнесения строк, на проработку которых когда-то ушли часы или дни, есть мотив возвращения — от себя к себе. Встреча с самим собой предзадает трансформацию лирического «ты» в стихотворении «Ты поскачешь во мраке...». Это первое слово, камертон последующих строф. «Ты» становится главным акцентом, возвышающимся пиками над стихотворением: в первой и второй октаве «ты» возникнет пять раз, а затем возвратится лишь в финальной строфе.

Кажется, нет ни единой детали, которая позволила бы традиционно трактовать лирическое «ты» как лирическое «я», то есть обращение героя к самому себе. Эта иллюзия рушится в шестом стихе: «...это ты там, внизу, вдоль оврагов ты вьешь свою нить». До этого момента мы покорно следовали за «ты» в бесконечном, не оформленном границами пространстве. Теперь пространство делится на «здесь» (неназванное, но логично подразумеваемое) и «там». Получается, что есть как минимум два образа, действующих в рамках сюжета: лирический герой и тот, к кому он обращается. И они находятся в разных частях пейзажа, так далеко друг от друга, что от первого до второго доносятся лишь отзвуки копыт.

Заметим, какую силу имеет стихотворение над читателем (подразумеваю интуитивное, невольное «вникание»): нас заставляют пристальнее взглянуться в фигуру всадника за счет сужения ракурса (наряду с сужением гласных). Здесь

мы замечаем второй признак раздвоенности героев — образ тени («...где на склоне шуршит твоя быстрая тень по спине кирпичей»). Тень как доказательство телесности, осязаемости, существования соединена с парадоксальным глаголом «шуршит». Во-первых, слово «шуршит» фонетически вторит установленной шипяще-шелестящей эвфонии первой строфы («поскачешь», «рощ», «отбежавших», «замерзшей», «освещенный» и так далее). Во-вторых, этот глагол удачно дополняет нарастающую фактуру быстрого, динамичного движения внутри стихотворения, где все глаголы схожи в своем смысловом векторе — скакать, виться, бежать, догонять.

Но вернемся к местоимениям. Итак, к концу первой строки мы встречаемся с противопоставлением условно близкого «ты» и далекого «ты». Второе отдаленное «ты» набирает дистанцию: в следующей строфе «ты» перерастает в «он», уже гораздо более обособленное, далекое местоимение. «Он» не просто далек, «он» растворяется в пространстве, исчезает из виду и появляется вновь («...растворяясь впотьмах, возникая вдали, освещенный луной»).

С пятого стиха второй строфы начинают свое необыкновенное смешение потенциальные герои стихотворения («ты», «он», чья-то «тень») и их взаимное обращение друг к другу («...все равно ты его никогда ни за что не сумеешь догнать», «...я хочу это знать»). Иными словами, начинается путаница между говорящим, собеседником и слушателем, и эта спутанность аккомпанирует общей атмосфере полутьмы, черных троп и кустов, непроглядной лесной чащи. Дистанцированность героев (или по крайней мере тех, кто действует и мыслит в стихотворении) увеличивается в третьей строфе: мы видим переход от второго лица к третьему — «он» сменяется на «кто-то».

Обратимся теперь к связи стихотворения Бродского и баллады Гете «Лесной царь». Два наиболее известных русских перевода — работы В. Жуковского и А. Фета. Нет сомнений, что в тексте Бродского содержится реминисценция к переводу Жуковского. Но почему? Все дело в созвучии. В тексте Фета ни разу не используется существительное «всадник», отсутствуют упоминания темноты. А перевод Жуковского, абсолютный прообраз стрóf

Бродского, содержит точную копию строки «Кто там скачет, кто мчится под хладною мглой...». Это дает нам право расширить сопоставление текстов: заимствование строки из Жуковского — лишь поверхностная взаимосвязь двух текстов, гораздо больше общего мы найдем на смысловом уровне. Содержание текста Бродского воспринимается как переложение истории «Лесного царя» Гете-Жуковского, но теперь — словами давно повзрослевшего младенца, некогда сгнувшего в ночном лесу. Центральная связка мотивов «лес-сон-смерть», объединяющих стихотворения, задается цитатой Жуковского «Кто там скачет, кто мчится под хладною мглой...». Она едва изменена и гладко встроена в основной размер текста — шестистопный анапест, на первый взгляд не имеющий балладного ареола из-за некоторой грузности. Амфибрахий Жуковского «дышит» свободнее и оттого, может быть, звучит сказочнее. Герои Гете-Жуковского точно определены — сын и отец. Герой (герои) Бродского стократ сложнее — они то раздваиваются, то сливаются в единую сущность, то множатся в глазах повествователя. Эта игра лиц — часть безумного круговорота, часть непонятого, таинственного мира, описанного Бродским.

С первых строк устанавливается антитеза города и естественной среды, то есть цивилизации и природы, в широком смысле — человека и природы. В этой оппозиции содержится важная идея стихотворения: несоразмерность человека, его срока, следа на земле и высокой, всевластной природы. Обратимся на минуту к потрясающей метафоре «готика елей»: она уникальна тем, что в ней сошлось рукотворное — готика, венец человеческого ремесла, и нерукотворное — царство природы, лес, холмы, овраги и прочие участники пейзажа. Мы выделяем эту метафору еще и потому, что она точно соответствует взглядам Бродского на уровне идеологии. Для Бродского человек древности более целен, уникален, полон, чем современный человек, который в большей степени вылеплен цивилизацией, государством, прогрессом и всем тем, что достигается сообща, а не самостоятельно: «Античности присущ прямой — без посредников — взгляд на мир: взгляд, никакой оптикой не вооруженный, когда единственная призма, в которой мир преломляется, — ваш собственный хрусталик...» [1, с. 246-248]. В

этом смысле «еловая готика», «еловый собор» ближе человеку прошлого, более тонкому и пронизательному, чем жители треугольных домов. Как мы сказали, готика олицетворяет апогей мастерства, сверхстиль, зодчество самой лучшей пробы. Этот канонический образ предвосхищает более позднюю аналогию — готики и поэзии. Думается, что «Утро акмеизма» Мандельштама — не последняя причина создания параллели между готикой и природой в стихотворении Бродского («Мы вводим готику в отношения слов, подобно тому как Себастьян Бах утвердил ее в музыке» [2]). Вся третья строфа накрепко связана с именем Мандельштама, чей голос возникает не только в декларации сходства готики и поэзии. Строка «из распахнутых окон бьет прекрасный рояль», сюжет ночного возвращения, мотив двойничества, возникновение лесного царя — образы, предельно близкие стихотворению Мандельштама «В тот вечер не гудел стрельчатый лес органа...».

В третьей строфе Бродского силуэт всадника обретает зловещие черты: сказочные образы леса, деревьев, лунного света обрастают в третьей строфе жуткими, мистическими деталями. Заимствованные из романтизма, они возникают на самых разных уровнях: ссылка на «Лесного царя» Гете в переводе В. Жуковского — не единственный романтический мотив. Справедливо говорить о связи «Ты поскачешь во мраке...» не только с балладой Гете-Жуковского, но и с глобальной мировой балладной традицией: движение всадников на фоне мрачного пейзажа, составленного из лунного света, ночного леса, абстрактных топографических объектов (холмы, пруды и т. д.) — устойчивое общеромантическое сочетание, берущее начало в текстах XIX века («Ленора», «Дикий охотник»). Романтическая заостренность текста Бродского проявляется в тесно связанных образах смерти, странствия, поиска, творчества и особой оптике стихотворения. Мы фокусируемся на процессе наблюдения, разглядывания, пристального слежения за тенями, всадниками, силуэтами на горизонте. Так проявляется специфическая раздвоенность духа в стихотворении, то есть двойное видение, а вместе с ним — отстраненная позиция лирического героя, не скованная рамками предметно-материальной плоскости мира.

Превалирующая точка зрения в стихотворении — взгляд со стороны на самого себя. Себя потустороннего, но не в зеркале, а скорее на видеозаписи, где запечатлены то ли мы сами, то ли наши двойники.

Баллада в руках Бродского — это обособленный, выразительный инструментарий, заимствованный у прежних столетий, но изложенный на новый манер. Важно, что стихотворение «Ты поскачешь во мраке...» соткано из ярких, характерных черт балладной поэтики. Перечислим их еще раз в порядке значимости для следующих наших размышлений. Отсутствие морализации и острой проблематики, пересечение реального и фантастического, беспримесная мистика и сумрак, туманный и зыбкий смысл, наличие мотива раздвоенности духа (тела, разума — не столь критично). И, наконец, роковой аккорд мотива пограничности между жизнью и смертью, а также возвышение над всем идеи творчества как спасения. Последний пункт в нашем длинном списке — черта не самая очевидная, а потому требует доказательства. Мерилом эстетических взглядов Бродского всегда оставалась книга, то есть литература, как мировые весы, мировая мудрость и единственное, чему можно довериться, с кем беседа «более надежна, чем с приятелем или возлюбленной» [3, с. 11]. В пирамиде ценностей Бродского читатель занимает место сразу после книг — это весьма желанный собеседник, разговор с которым через страницы всегда будет частным, исключаяющим всех остальных, как интимный и честный взаимотворческий акт, потому что «роман или стихотворение есть продукт взаимного одиночества писателя и читателя» (Там же. С. 11). Эпитет «взаимотворческий» наиболее близок тексту «Ты поскачешь во мраке...», где возникает идея возвращения к самому себе через творчество, процесс узнавания себя (и как будто первого знакомства с собой) в творениях.

Мы уже упоминали о противопоставлении домов и природы — треугольные дома «спорят» с многомерным, размашистым и грозным миром природы. Такого рода обращение лирического героя к природе — пример традиционного романтического двоимирия. Богатство и магия лесного «измерения» создана прежде всего за счет ярких повторяющихся эпитетов —

«холодным», «бескрайним», «пустых», «замерзшей», «застывшим». Нарратор задает ряд лексических единиц, чтобы наполнить мир стихотворения топонимически: «холмы», «березовые рощи», «треугольные дома», «овраги», «песчаное дно». Лирический герой, каким бы эфемерным он ни был, движется в локализованном природном пространстве, мелькающим перед глазами читателя, как в окне поезда. Эта особенность еще больше усиливает романтическую балладность стихотворения. Кроме того, упомянутый мотив двойничества между героем и тенью — тема традиционно романтическая. С балладой «Лесной царь» нас прочно связывает образ леса. Однако, он не подчеркнут ритмически или интонационно: лес вписан в текущий пейзаж, наравне с оврагами, деревьями, кустами.

Упоминание лесного царя автоматически вводит тему предначертанной гибели в конце пути, что придает лесу особую, пугающую роль. Скажем больше: образ леса делит стихотворение на две части. Вторая половина третьей строфы отличается синтаксически: в ее финале мы совершаем самую большую паузу внутри стихотворения, запинаясь о точку и выделяем «...Приближается лес» интонационно. Здесь лежит ритмическая граница, момент возникновения двоемирия. На эту паузу приходится смысловой раскол стихотворения. Первая часть была миром вопросов. Лес — пространство ответов. Вопросительное местоимение «кто», использованное восьмикратно, наконец обретает частичный ответ: «...тот вернулся к себе».

Вариативное повторение эпитетов, схожих синтаксических конструкций, анафор и использование жанровых черт баллады — все подчинено эффекту замкнутости, постоянного возвращения в исходную точку. Эта точка — сам рассказчик. Всадник смотрит на себя, возвращается к себе, говорит с самим собой. Мотив двойничества раскрывается в новом измерении: тень и хозяин тени, всадник и его наблюдатель — это один и тот же герой.

Вопросы сменились ответами, твердыми и уверенными: «нет» в середине четвертой строфы подчеркнуто спондеем. Хотя пространство осталось бескрайним, нарратор замедляет цикличное движение: «Нет, не думай, что жизнь

— это замкнутый круг небылиц». Движение всадника теперь определено («мы стремительно скачем на юг»).

Всадники Бродского (связанные с указательным «ты») — это все человечество и каждый в отдельности. Тем неожиданнее переключка с четырьмя всадниками апокалипсиса, персонажей Откровения Иоанна Богослова. Религиозный мотив — не первостепенный в стихотворении «Ты поскачешь...», но его нельзя не упомянуть в связи с метафорой «еловая готика», переходящей далее в «еловый собор». Отсюда вывод, что божественными чертами в стихотворении наделен и человек, и природа: как известно, бог создавал людей по своему подобию, а в канве строф Бродского всадники создают мир по подобию природы. Такая аллюзия очень усложняет смысловое содержание текста. С образом Творца в стихотворении связано прежде всего «что-то вроде копыт», мелькающих в лесной чаще — в этом мире Творец не прячется на иконах, а растворяется в пространстве, становится вездесущ. Неклассическая трактовка традиционных образов влияет даже на световое и звуковое оформление в стихотворении. Героя освещает луна, пока он движется, но вокруг него — темно, и небеса темны, несмотря на существование Творца. Звук неторопливо набирает силу: сначала появляется «гулкий топот копыт», затем оглушает звон рояля «из распахнутых окон». Последний совпадает с вершиной напряжения и сопровождается потоком света (это подтверждает глагол «разливается»).

Финальная строфа сообщает цель скачки, раскрывает глобальный ориентир стихотворения. Всадник движется к смерти, и путь его — сама жизнь. Эта понятная метафора поддерживается созвучными образами: «нить», «ручей», «черная вода». В движении всего человечества, беге всадников во тьме, лексических повторениях и постоянно возникающей теме возвращения Бродский видит маятникообразное устройство мира. Еще с державинского «На смерть князя Мещерского» маятник (точнее, маятниковые часы) считается как аллегория течения жизни, неизменно цикличной — идущей от рождения к смерти и обратно. Автор XX века, возвращаясь к романтическим образам —

маятник качнулся! — видит в нем закономерное чередование естественных процессов. Он передает его тонко и чисто: движение ощущается на всех слоях текста — от балладного ритма с шестистопными строками (эта протяжность позволяет совершиться периоду маятника) до глобальной темы человеческой жизни.

Повествование сводится к общей концепции механизма жизни: мы рождаемся, чтобы начать путь к смерти, сделать круг и вернуться. Отдельно отметим бесконечно красивое сочетание фраз «проникает в тебя» и «приникает к тебе» — в них угадывается христианская идея о Боге в каждом человеке (*«И Слово стало плотью, и обитало с нами в каждом из нас» Иоанн 1, 14*). Но смерть как неизбежный итог, общий для всех людей, выражена в тексте Бродского скорее иносказательно, чем буквально: есть «не жизнь, а другая какая-то боль», есть сон, есть тьма и гипнотизирующий шорох елей. Последние четыре стиха лишены зловещих мотивов, их сменяет общий фон одиночества и молчания. Так рождается странный парадокс шестой строфы: смерть концентрируется не в чудовищном образе утопленника, а в шуме леса, усыпляющем героя. Смерть — это просто покой. А таинственная омофоническая пара «проникает в тебя» и «приникает к тебе» звучит в унисон знаменитой мысли Бродского о взаимном одиночестве читателя и писателя, уже встречавшейся в нашем рассуждении.

Библиографический список:

1. Бродский, И. Сегодня – это вчера — Книга интервью. Составитель Вера Полухина. — М.: Захаров, 2005.
2. О.Э. Мандельштам. Утро акмеизма — Собрание сочинений в 4 т. — Т. 1. — М.: Арт-Бизнес-Центр, 1993.
3. Бродский, И. Нобелевская речь / Сочинения Иосифа Бродского. — СПб.: Пушкинский фонд и Третья волна, 1992.