

Nirman Moranjak-Bamburać

СИНДРОМ ИЕРАРХИИ. – ПЬЕСА "МРАМОР" И. БРОДСКОГО

Поэтика И. Бродского чаще всего определялась, как абсолютно состоявшаяся литература, идеально выполненный литературный ритуал, как поэзия, последний адресат которой стихи, перо, слова, буквы (Ранчин, 1993: 4). Таким образом "текст Бродского" конструируется вокруг этого "сакрального" центра или глобальной аксиологической темы – Поэзии как таковой, что само по себе обеспечивает возможность установления порядка зависимостей и равновесие структуры. Иначе говоря, данный аксиологический центр обладает ничем не стесненной силой иерархизации, упорядочивания и тем самым обеспечивает "читабельность" и "систематичность" текста. С другой стороны, исследователи творчества Бродского одновременно признают и принцип неиерархичности на уровне стиля, который, например, в работе Винокуровой, трактуется как "полистилистичность". "Полистилистичность" указывает на "депоэтизацию текста" и на нарушение "возвышающего обмана", происходящее в силу совмещения "высокого" и "низкого" (ср.: Винокурова, 1990). Между тем, принцип неиерархичности распространяется и на другие уровни поэтической структуры, причем это с особенной силой выявляется как раз на семантическом уровне, где, вопреки всем нашим стараниям усмотреть порядок, обнаруживаем некоторую дестабилизацию смысла, как прямой результат поэтической установки на игру ума и "барочную грубость и парадокс дефиниций" (Полухина, 1995). Скорее всего, речь идет о гетерогенных сериях возвышения и порицания, симультанно производящих противоречивые текстуальные смыслы. Оттуда и было возможно определение Милоша, о поэтическом "мире" Бродского, как "огромном здании странной архитектуры" (цит. Полухина, 1995). Этот образ надо связать с высказыванием самого Бродского о том, что "изъян любой системы, даже совершенной, – в том, что – система, – т.е., что она по определению исключает некоторые вещи, рассматривает их как чужеродные и, насколько это возможно, низводит в небытие." ("Flight from Byzantium", 421). Как бы то ни было, если существует возможность показать, что эти два сформулированных противоположных прочтения внутренне непротиворечивы, мы сможем заменить, наконец, вопрос о "системоцентричности" и "несистемоцентричности" каким-то

более адекватным пониманием текстообразующих механизмов, работа которых в конечном счете описывается Бродским в неоднократно варьирующихся стихах: "белей бумага, спеши перо".

Поскольку сам Бродский инсистировал на связности собственного текста (в смысле того утверждения, что каждое новое стихотворение развивается из предыдущего и такой текстопорождающий механизм ассоциируется с кругами по воде), нам кажется вполне допустимым развернуть весь комплекс данной проблемы лишь на одном, в данном контексте сигнификативном произведении. Итак, мы выбираем объектом нашего анализа не стихотворение или поэму, а пьесу "Мрамор". Отвечая наперед на возможные упреки, рискуем сразу высказать свое предположение, что именно на основании принципиального различия драматического и лирического дискурсов возможно проследить и весь процесс производства интересующих нас дифференциаций. В нашу пользу работает и более чем очевидный факт: в "Мраморе" диалогизируются те же самые константы поэтики Бродского, которые обычно представляют собой точку отсчета любых "системоцентричных" интерпретаций. Диалоги героев в этой драме – сплошные (авто)цитаты, в ней разыгрывается центральная психоидеологическая фантазма Бродского – Империя, как и совокупная бинарная логика ценностно отмеченных оппозиций "текста творчества". Добавим к этому еще и тот факт, что лейтмотивным речевым жестом в пьесе является фраза "как сказано у поэта", и это будет вполне достаточным введением в интерпретацию этой бесконечной игры диалогического Эроса повтора.

Существуют две основные предпосылки анализа, который мы намерены проделать. Во-первых, пьеса "Мрамор" понимается нами как "текст-двойник" по отношению к лирике Бродского, а не только как простое развертывание ее смыслообразующих констант. Смысл такой интерпретационной перспективы – в движении самоотрицания, в процессе реконструкции – деконструкции, а не в конструкции "текста Бродского", в иерархической иллюзии, мерцающей внутри идеи пророческой силы поэтического слова. Нам кажется – у Бродского нет никаких иллюзий: "поэтический мир" – это его графический образ, "черное по белому" и "мысль о вещи", бестелое тело. Тем и любопытнее попытка определить, что именно обозначает эта своеобразная театрализация "следа", корпорализация мысли и когерентное оборачивание оппозиции письмо / речь.

Во-вторых, хотя при чтении "Мрамора" те же самые поэтические константы "мира" Бродского навязчиво требуют семантического анализа, направление которого задает центральная метафора Времени, нам кажется необходимым предварительный анализ чисто театрального дискурса. Мы нуждаемся в таком анализе, хотя бы потому, что у нас есть все основания

предположить следующее: "нормальный зритель" (или, выражаясь более точно – "некомпетентный зритель"), обязательно "прочтет" эту пьесу как рационализацию символа (Башни), то есть – как аллегорическую имперскости. В таком прочтении оксюморонная структура "текста - двойника" остается незамеченной и смысл без остатка центрируется в метафору Времени. Кроме того, только сопоставление лирического и драматического дискурсов разрешает вопрос диалогической модели текста и ее порицания в лирике и драме, а также дает и более основательную интерпретацию концепции "сценичности времени", то есть, выражаясь словами самого Бродского, того, что время делает с человеком, пространством, миром (ср. интервью Бродского Гледу, 1987).

Итак, вначале в самых общих чертах, посмотрим результаты семиологического анализа текста с точки зрения основных театроведческих категорий: персонажа, действия, сети драматургических дискурсов, пространства, вещи и времени.

Персонажи, действие, драматические дискурсы

В "Мраморе" фигурируют два персонажа, два субъекта дискурса, обозначенные именами Публий и Туллий. Таким образом, перед нами явный случай использования "парных" персонажей, которые обычно имплицитно принцип дополнительности, особенно функциональный в комическом действии. Но утопическая концепция Башни может прибегать к комизму лишь в ограниченных условиях, а само качество дополнительности не способно реализовать драматическое начало. "Третий" как возможная смысловая оппозиция отсутствует (ведь Претора – голос которого не слышен и чье тело метонимически присутствует в телефонной трубке – "третьим смыслом" не назовешь), а в конфликт с Империей, сидящие в Башне и, по существу, включенные в саму идею Империи – не могут вступить. "Что ни говори, но мои пальцы – не твои пальцы, Туллий." – говорит Публий, доставая снотворное у компьютера. Дополнительность оборачивается системой различий: Публий не только Публий, он Публий Марцелл; Туллий не только Туллий, он Туллий Варрон. При этом происходит очень своеобразная игра индивидуализации / деиндивидуализации: текст апеллирует к эффекту конкретной реальности – Рима и, в то же самое время, намекает на культурологические параметры "вечного города". Принцип парных героев отражается на всех уровнях текстового и игрового пространства, апеллируя к двойничеству как аллегории литературности. При этом здесь идет речь об особом виде двойничества – о своего рода топологическом двойнике, которую рисует пространство, порождая эротические фантазмы разнообразного типа (даже диалог задан прежде всего как эро-

тическая фантазма). Носителем эротической темы является Публий, но надо иметь в виду, что заданная идеограмма "парности" подразумевает эротичность как диалогическую микромодель, поэтому даже отказ Туллия от всех видов пространственных форм корпоральности и его попытка подорвать диалогические притязания Эроса осуществляются только частично. Другими словами, переход в пространство сна, сколько ни экспериментировать, может быть только временным, а логика сна – только логикой анаграммирования дневной реальности. В принципе, "тяга к смерти" у Туллия рационализируется как экспериментальное изменение пропорций сна и яви, и из-за этого всегда существует возможность восстановления диалогической ситуации.

В качестве лексем драматического дискурса эти два персонажа фигурируют как риторические элементы. С одной стороны, они метонимии римлянина, с другой – метафоры "римскости", совмещения варварства и гражданства, истории и вечности, идеи и ее концепции. Они еще и живые оксюмороны, поскольку в пространстве их дискурсов сосуществуют противоречивые категории и именно в эти оксюморонные структуры текста вписываются настоящие фигуры театральности.

Как грамматические функции, оба персонажа являются субъектами действия, которое требует атрибута – мнимый, поскольку оно в сущности сведено к обмениванию репликами, к чистому производству речи. И вообще, все действия персонажей являются только подобиями действий, так что все эти симуляции отражаются, в конце концов, в метафоре фехтования – симуляцией движения "взад – вперед по сцене" (любая постановка этой пьесы, по нашему мнению, должна строиться именно на таких мизансценических партитурах, в которые возможно органически вписывать эту фигуру фехтования). Драматическое действие симулируется и в предикативной функции побега. Субъектом действия побег является только Туллий, но и оно мнимое – замещается спором на снотворное. Смысл ценностной оппозиции свобода / неволя децентрируется "суверенным действием" (Батай) Туллия, возвращающегося в Башню по собственной воле.

Основным результатом анализа способов речевого обмена, без всякого сомнения является вывод, что дискурсы обоих персонажей построены на принципе взаимозаменяемости и взаимопереходности всех исходных оппозиций. Другими словами, способ речевого обмена между персонажами никак не способствует стабилизации смысла. Категория доминантности, к которой мы привычно прибегаем в анализе диалогических ситуаций, здесь кажется очень сомнительной, хотя иногда и может показаться, что дискурс Туллия доминирует в рамках вербальных взаимоотношений. Такое впечатление подкрепляет и "суверенное действие" Тул-

лия, но не надо забывать — этот диалог есть "маятник", поэтому здесь нет места сложной игре силовых соотношений, а речь идет о монотонном "убывании времени". Кроме того, Публий также совершает вариант "суверенного действия": он собственной кровью пытается прекратить эту бесконечную игру симулякров. И хотя дискурсивные позиции говорящих на первый взгляд определяют различные идеологические позиции, в конце концов основной предпосылкой управления intersубъективными взаимоотношениями персонажей остается та же самая фантастическая идеология Империи. И эту утопическую предпосылку нельзя ставить под вопрос, ее нельзя отрицать.

Конечно, диалог Публия и Туллия является лишь вариацией на тему "как обстоятельства места / и времени, все объединены / сказал' ом, наподобие инцеста." ("Горбунов и Горчаков"). Собственно говоря, "Мрамор" — это "разговор о разговоре", сердцевина которого инцестуальное двоедушье, создающее "образ действия", благодаря концентрату собственного имени, не позволяющего смешивания. "Горбунов и Горчаков" уже дали нам ключ, может быть, к самой существенной литературной концепции Бродского: в лирике "губы на два голоса поют", в драме реализуется до конца идея "двойного увеличения", когда все "приемлемо и больше не ничтожно". Лирический и драматический дискурсы у Бродского тот же самый кентавр, как и их формообразующие принципы — диалог и монолог. И это особенно верно, если иметь в виду, что перед нами происходит, выражаясь словами Бродского, только "драма из жизни кукол" ("Кентавры").

Собственно говоря, концепция этой пьесы отрицает структурную роль конфликта в драматическом действии: драматизм действия трансформируется почти целиком в драматизм диалогической ситуации. При этом создание диалогической ситуации и есть настоящее событие, поскольку оно, в то же самое время, символизирует и процесс специализации времени, процесс, в котором оно сгущается в свои пространственные формы, в том числе и в тела — персонажи, способные вступить в речевой обмен.

Пространство, вещи

Общезвестно, что сценическое пространство представляет собой место конкретной театральности, понимаемой в смысле активности, развивающейся в пространстве. Текст драмы "Мрамор" предлагает уже в начальной дидактике свою топологическую транспозицию, как специализованную фантазму: действие происходит в камере, помещенной в стальной Башне. Эта камера — "идеальное помещение на двоих", нечто среднее между однокомнатной квартирой и кабиной космического корабля. Окно — не то иллюминатор, не то экран. В центре декорация "под дорическую колло-

ну" – помесь ресторанный лифта и мусопровода и к тому еще и буквальный стержень драмы, так как "все появляющееся в течении пьесы на сцене, и все, с нее исчезающее, появляется и исчезает через находящееся в этом стволе отверстие". Пространственные параметры, как видим, принципиально амбивалентны, даже можно сказать – сомнительно неоднозначны. Такой тип дискурса скриптора теряет свою изначальную функцию, подменяя дескрипцию места действия дискурсивным автометаописанием. Нет сомнения, что в структуре автометаописания сигнализируется присутствие некоторого аллюзивного контекста, так как осмысление этого типа семантически и ценностно "качающегося" пространства возможно только с какой-то "внешней" точки зрения. Воспринимающему сознанию приходится с самого начала быть открытым к этим оксюморонным субструктурам, нарочито трансформирующим объекты репрезентированного мира в объекты чисто умственной (тем не менее – и театральной) игры.

На синтагматическом уровне действие специализируется как движение "вперед – назад по сцене" и как движение "вниз – вверх – вниз", через помесь ресторанный лифта и мусопровода. Между тем, невозможно представить себе такую нарративную структуру, как освоение или покидание пространства, поскольку диалог персонажей обесмысливает оба возможных действия. "Свободное падение" Туллия, оборачивается "свободным возвращением", попытки Публия "сократить" уже "сокращенное пространство", венчаются успехом только по отношению к тумбочке. Телесная позиция этого последнего вполне зависима от Другого: "уход" Туллия в пространство сна обозначает его превращение в точку – в пространство без места, обведенное циркулем ("Не ложись еще... Как же так... (хватается за голову)... Один в этом Пи-Эр-квадрате... как точка, циркулем обведенная..."). Точка – эта последняя отрицательная определенность пространства в концепции Деррида, обозначает "место, которое не совершается". Прекращение диалогической ситуации таким образом заканчивается погружением Публия в дурную бесконечность "пожизненного заключения", а эксперимент Туллия – временное освобождение от "чрезвычайного права" настоящего времени. "Зеркальный механизм" Публий / Туллий функционирует, очевидно, как диалогическая машина, которую пускает в ход Время.

Основные пространственные парадигмы текста: Рим – мир – Башня – Империя; камера (в двойном значении) – окно – клетка; тело – тумбочка – туника – бюст. Эти парадигмы не только пространственно существуют на сцене, но и вербализуются в репликах, например, тирадах Туллия о сущности различных топологических фигур и в репликах Публия, обычно имеющих вопросительную структуру. Такие реплики персонажей прямо относятся к инициальным пред-текстовым позициям лирического субъекта в

стихотворениях Бродского, особенно там, где он заинтересован в отгадке топологической структуры вещей и мира. Диалог персонажей – самое значительное место порождения топологических фигур, и именно в нем устанавливается сложная, бесконечная система отражений пространственных парадигм. Говоря иначе, эти пространственные модели взаимозаменяемы и обеспечивают таким образом поэтичность текста, посредством транспонирования пространственных связей в текстуальную риторику. Этот грандиозный механизм субституций обязывает построить сценическое пространство "Мрамора" в символическом коде, но проблема инсценировки усложняется тем фактом, что такое пространство мы должны понимать еще и как анаграмматическую структуру, тропологический маскарад симулякральных подмен (ср. постоянно возникавший вопрос: прямая ли трансляция то, что видно, или запись?)

Особенно интересно развивается здесь и тема поставленного под угрозу тела, представляющая в основном дискурс Публия. В рамках этой темы десакрализуется до конца ценностная оппозиция верх / низ, происходит тотализация телесного низа и одновременное его порицание, в последовательно развиваемой концепции танатальности (ср. мотив "пожизненного заключения", вопрос чем определяется существование жизни и т.п.). Мы можем определить Публия и Туллия, как смысловые оппозиции телесного и духовного начала, и эта оппозиция играет важнейшую роль в контекстуальной интерпретации драмы (особенно в ее чисто русском варианте, подразумевающим смешивание половых, этических, политических и всех других кодов "мужской культуры"), но в развитии действия никак нельзя сказать, что это и есть знаменитое чеховское ружье, выстрелившее в конце пьесы. У Публия есть собственный способ побега – утечка спермы, как говорит Туллий, или "топо-сексуализм". "Бесполоый" Туллий с презрением относится к такому явному непониманию "высокой" идеи Империи, к варваризму Публия, который все равно натурально вписывается в логику тоталитарной концепции: и варвар и римлянин в равной мере подлежат заключению. Сексуализм и отказ от сексуальности во имя идеи, русский утопический мистицизм и полицейская утопия у Бродского сливаются в образ вечного времени, "вечной государственности" или тотальной имперскости, чтобы разыграть на сцене последнюю сцену традиционно русского психо-идеологического "театра" (ср.: А. Эткинд, *Содом и Психея. Очерки интеллектуальной истории Серебряного века*). Реализованная утопия – это трагедия "гибели не героя, а хора", показывающая, что происходит, если идти в реализации любой концепции (в том числе и поэтической) до логического конца – и дальше. Именно здесь находится ключ к пониманию проблемы "суверенных действий" и их драматической функции: по мнению Туллия, "утечка спермы" должна отклоняться со стороны государства

(тумбочка тем и полезна), пока его "свободное падение" совершается без репрессивных последствий со стороны Империи (побег из Времени возможен, но – абсурден).

Корпоральная тема "Мрамора" разыгрывается не только на идеологическом уровне, а представляет собой и центральный способ реализации игрового начала. Это видно хотя бы из принципа дополнительности "корпоральности без кавычек" и метафорической корпоральности сценического пространства. Башня как бы симулирует корпоральную тему Рабле: "чистый хронос", "незасранный километрами", именно "засран" в своей сердцевине. Тело оказывается митограммой, полидимензиональной символической структурой. Оно и метафора и метонимия, и мрамор и "телесный низ", топос и Эроса и Танатоса, одним словом – оно представляет собой средство игры всех возможных замен и дополнений.

Концепция тела, как оптической модели пространства является причиной особого выбора предметного мира сцены. Набор предметов в пространстве камеры в точности соответствует качествам данного пространства, которое совмещает в себе реальные конотации и фантазмы. Тумбочка, например, естественно вписывается в парадигму тела, а игровое пространство этой парадигмы расширяется дополнительно митограммами бюста и тоги. Между тем, традиционный смысл костюма и декорации здесь взрывается: они не реферируют только на пространственную модель репрезентированного мира, а обозначают еще и риторическую эскалацию дискурсивных фигур. Тога и бюсты становятся метафорами времени: тога похожа на "остановившееся море" (ср. стихотворение "Дидона и Эней"), а материальная суть мраморных бюстов – это длительность времени и его окаменевшая ценность.

Время

Время является, как уже видно, тематическим и семантическим стержнем пьесы Бродского. Персонажи здесь "играют на сцене времени", поэтому категорию времени мы должны понимать, как абсолютное формо- и смыслообразующее начало и текста драмы и текста спектакля. Все временные категории при этом отправляют к идее чистого присутствия, независимого от с е й ч а с и з д е с ь театрального действия. Таким образом, зритель в предполагаемом спектакле должен оказаться в роли созердателя в платоновской пещере: он смотрит не развертывающееся во времени действие, а и д е ю д е й с т в и я , и ему, так же как и Публию, отводится в этом пространстве "кусочек пиэрквадрата" (ср. стихотворение "Отель Континенталь"). Если вспомним определение Аристотеля о времени как мере движения от того, что произошло, к тому, что будет, ока-

зывается – в "Мраморе" ничего не произошло и ничего не будет. Любое движение бессмысленно в Риме, Башне, в чистом Хроносе, производящем собственные сгущенные пространственнообразные формы: тела, вещи, статуи, даже (надо предположить) – зрительный зал. Поэтому самым трудным кажется здесь определение времени рецепции, так как ставится вопрос – будет ли это время прямой трансляции, записи или сна?

Как мы видим, концепция Башни подразумевает и особую концепцию драматического текста и особое понимание структурно-семантических качеств сценического пространства. Вырисовывается поэтика, основанная на "закавычивании" всех фундаментальных категорий, и ее осмысление категорически требует введения другого текста, как дополнительной и упорядочивающей инстанции. Мы уже сказали, что в "Мраморе" нетрудно узнать целый ряд (авто)цитат из лирики Бродского. Поэтому нормальнее всего дальнейший анализ проводить на уровне основных семантем драмы, которые тем или иным образом соотносятся с поэтическими константами "мира" Бродского.

Мы должны сказать, что все мотивы этой драмы принципиально восходят к поэтическим константам лирического дискурса, так что драму можем понимать, как "копию" оригинального "текста творчества". Но надо сказать, копия и оригинал выведены здесь из состояния симметрии: в процессе превращения лирических семантем в драматизованную метapoэтику, происходит своеобразный "семантический взрыв", а процесс нового упорядочивания отменяется деконструктивистским движением самоотрицания или ценностной нейтрализацией поэтических категорий.

Конечно, драматизации подлежит особенно "римский текст" Бродского, который Ранчин (1993) считает квинтэссенцией его поэтического мира. "Римская мифология 'в свернутом виде' становится знаком по преимуществу; ядром порождения новых текстов; она описывает не только политические и социальные реалии, но и универсум поэта." (с. 474) Если соотнести пьесу "Мрамор", например, с такими стихотворениями и стихотворными циклами, как "Римские эллегии", "Пьяца Маттеи", "Бюст Тиберия", "Эклога 4-я, зимняя", "Пост аетатем нострам", "Дидона и Эней", "Развивая Платона", и особенно с большими стихотворениями и поэмами, мы увидим, что почти весь набор смыслообразующих лексем, так сказать, – начинает "играть" в драме. Театрализация "игры смыслов" обеспечивается способом, который мы обозначили "тропологическим маскарадом", поскольку он состоит из своеобразного "надевания масок" персонификации, метафоры и метонимии, и этому процессу подлежат в равной мере персонажи, действие и хронотоп. Принцип "тропологических масок" лежит в основе общего игрового начала, вписывающегося в диалогические ситуации и особенно в ок-

сюморонную структуру драматического дискурса. Оксюморон действительно возможно понимать, как настоящую фигуру театрализации, поскольку в нем заложена структура конфликта несовместимых противоположностей. Но закон театра – снятие противоположностей в развязке и не случайно такая развязка, в "Мраморе" отсутствует:

Вас убивает на взвешенной орбите
отнюдь не отсутствие кислорода,
но избыток Времени в чистом виде, то есть
без примеси вашей жизни, виде.

Эти стихи из "Эклоги 4-ой, зимней" дают ключ к дешифровке ситуации "драматической бесконфликтности", так как Смерть и Время в чистом виде представляют собой один и тот же нейтрализующий вакуум.

Если Универсум, в конце концов, интерпретируется как абсолютное Время, которое подразумевает мнимость любой возможности выбора, тогда и поэтический универсум подпадает тем же законам. Поэтому, мы можем с этой остроненной точки зрения ("с точки зрения времени") пересмотреть все вариации разнообразных смысловых рядов – составляющих "поэтический текст" Бродского (это будет ничем не ограниченный процесс выявления цитат), но единственным результатом окажется полная децентрализация и принципиальная десакрализация возможных ценностных ориентиров. Драма "Мрамор", впрочем как и лирика Бродского, основана на языковых играх и играх ума, и это говорит именно о полидимензиональности символических структур, растворяющихся в принципиальной оксюморонности. Такая риторичность дискурса отправляет к поэтике, движущейся "миотограммой", письмом, которое указывает на единство всего, что линейность уничтожает (Лерой-Гуран).

Список основных мотивов драмы, эквивалентный семантемам лирики, на основании всего сказанного следует понимать как *нагромождение симптомов иерархии*, но все эти ценностные оппозиции из перспективы философской универсалии Времени ставятся под вопрос. Важно также заметить еще одну характеристику этого неиерархизованного творчества: одна семантика способна втягивать в свое семантическое поле целое множество оксюморонных микротекстов. Поэтому вполне допустимо задержаться только на элементарной парадигме, лежащей в основе драматического дискурса. Составляющие этой парадигмы – *камера, Башня, ствол (центр), бюст / мрамор, окно, птица, человек, время, пространство, туника, веши, движение*. Структура семантических полей всех этих лексем неуравновешена и набор оппозиций, которые заложены в каждый из их возможных контекстов, не работает по закону би-

нарной логики, а на принципе умножения предметов и амбивалентного уничтожения и восстановления образов. Приведем основные примеры:

Ка м е р а -----> "идеальное помещение на двоих" / камера-одиночка (альковы / урна): в любом случае – это "пространство пи-ер-квадрата" (ср.: "одиночество – человек в квадрате" из "Урании"); "среднее между однокомнатной квартирой и кабиной космического корабля", то есть пространство, которое не надо путать с частной квартирой; но "это легче легкого – превратить квартиру в камеру. И камеру в квартиру": камера – это пространство, обозначающее отсутствие простора; камера – сокращенное пространство, то есть время;

Б а ш н я -----> "высота над уровнем моря" (ср. "море" как метафору времени во многих стихотворениях Бродского; таким образом антиномия "горизонтальность / вертикальность" нейтрализуется как незначимая); Башня стальная, и это "не то, что мраморная"; Башня одновременно представляет собой топографическую фигуру времени и концепцию - абсолютную Идею; Башня / Империя – оппозиция, которая фигурирует как тавтология, как трансформация оппозиции "обесмысливание пространства / смысл Империи", и как одновременное представление абсолютного Времени и подобия временных категорий; Башня репрезентирована и как дионисийская машина, производящая симуляции; оппозиция "Башня / Рим" фигурирует как эквивалент оппозиции "Время / История", но смысл этих оппозиций децентрализуется тем фактом, что речь идет о башне одновременно телевизионной и водонапорной...

Ц е н т р -----> это ствол, "декорированный под дорическую коллону", некий стержень или ось; символ тотализированной оппозиции ,верх / низ, и симуляция семантики центра, появления и исчезновения; в центре не происходит взаимнообратимости амбивалентных сущностей, а их пропорциональность (центр – ствол уравнивает все вещества: количество того, что опускается и того, что поднимается, абсолютно эквивалентно, даже вес пищи и экскрементов); как "дорическая коллона" обозначает "стержень смысла", так и "мусопровод" – обесценивание любого смысла;

Б ю с т -----> мрамор, классики, имплицитные понятие вечности; в семантему бюстов вписаны следующие оппозиции: человек / бюст, поэт / бюст, бюст / статуя, копия / оригинал, неподвижность / подвижность (можно сказать, что вся игра взаимозаменяемости амбивалентных оппозиций концентрируется вокруг этой лексемы); классики – это тяжесть, за которой надо следовать (один из многих примеров субверсии тропологического механизма путем его реализации); классики как окаменевшая цен-

ность децентрируют смысл комеморативной культуры; на то они и классики, чтобы быть тяжелыми, а еще остается нерешенным вопрос – классики ли они потому, что из мрамора, или мрамор потому, что это бюсты классиков;

Человек -----> набор амбивалентных оппозиций, касающихся человека, следующий: сидящий / свободный (заключенные в Башне вольны, так как они освобождены от пагубного действия исторического времени), голый / одетый, одинокий / "двуполый, живой / неживой, копия / оригинал, варвар / римлянин – одним словом – "кентавр", пространство в пространстве или "вещь в себе", "клетка в камере", "оазис ужаса в пустыне", то есть – "мысль, которая забывается"...

Туника -----> подобие разнообразия; тряпка, обладающая способностью производить различия; подобие времени, следовательно – неразличимость;

Вещь -----> место в пространстве; симулируют ценности (бюст), живые существа (тумбочка), различия (туника), пространство (карта, клетка), напоминают о времени (выходят из моды)...

Птица -----> птица в клетке (ср. "птичий мир" Бродского); отсутствие полета ("на этих высотах они не летают", хотя душа-птица Джон Донна облетает Бога, но – оборачивается вспять); поет и кажется, что поет; звуки – ласкающие и звуки имитирующие, которых в равной мере "перечеркивает" звук воды из крана и унитаза;

Окно -----> оно круглое, как иллюминатор, или закругленное, как экран; вид из окна фикция, так как речь идет о симуляции высоты и пейзажа; окно – то, что видно, и то, что смотрит, (у Бродского есть такая идея, что окно и представляет собой камеру);

Движение -----> вверх / вниз наподобие вечного двигателя, следовательно – подобие движения; маятник – монотонное движение взад / вперед; "свободное падение"; побег (из Истории в Антропологию, или из Времени в Историю, как деградации движения); "суверенные действия" и подобие действий; остановление; движение во сне (все эти формы движения безразличны в вакууме);

Пространство -----> оформляется как реальное и идеальное, видимое и кажущееся; сокращенное пространство как реальность (камера) и

как симуляция (трансляция времени); пространственные формы – это мир кажимостей; Рим и Башня; мусоропровод и лифт; "пахнущее пространство"; Рим (вертикальное пространство) / мир (горизонтальное пространство): в горизонтальном разворачивании "нужник от Персии только размером отличается", а в вертикальном "ценностный центр" – мусоропровод; карта Империи и обои; пространство – нечто измеримое, но неразличимое, следственно – тупик; пространство – жуткая горизонтальная тавтология, даже когда человек движется вверх, в космос; формы пространства как "топографическое извращение" (топосексуализм, однополость); у пространства склонность к самопроизводству и расширению (наподобие принципа спермы); отсутствие пространства (Башня) есть присутствие Времени (та же самая Башня); камера (пространственная форма) есть орудие познания Времени; пространство кончается в гробу (сам временем становишься)...

В р е м я -----> пожизненно (семантизирующее не длительность, обозначаемую началом и концом, а понятие "всегда" – "это когда забудешь сколько"); "вертикальное время" – событие без "до" и "после"; время коннотирует амнезичность (отсутствие перечисления и измерения); "вечное возвращение"; отрицание пространства и сгущение в пространственные формы (Время – Башня и История – Рим); время горизонтальное – сменяемость сна и яви и их пропорции; время вертикальное – утопия Времени; "водяные" формы времени: ванная ("замкнутые воды", в которых даже очень возможно снова ступить), "Тибра мутные воды", "остановившееся море"; "чистое время километрами незасранное", но Башня, метафора Времени, "километр в высоту"...

Как видим, Бродский втягивает в свой "топохронос" – Башню весь груз неоднозначных значений "культурного мира", Мира вообще и тем паче – собственного поэтического мира. И в этом симулякронидном подобии неминуемо отсутствует последняя смысловая инстанция потому, что человек – "мысль, которая забывается". "Анаграмматический взрыв" любой осмысленной формы универсума является последствием бесконечной игры синонимов и тавтологий (драматизм творчества, может быть, и состоит в том, что нельзя избежать тавтологии), категорический императив диалога заменятся на снотворное и даже его микромоделям придется двусмысленное значение – шахматы опускаются вниз, поднимается бюст Горация, застывшая копия, у которой еще и "нос может отвалиться". Драму можем еще интерпретировать и как превращение агональной структуры интерпретативных моделей в драматическое действие. Оттуда подчеркнутая риторичность текста, нагромождающая симптомы иерархии, которые во вре-

менном вакууме (Башне) расщепляются, рассыпаются в симультанно присутствующие обломки (ср.: "Огрызок цезаря, атлета, / певца тем паче / есть вариант автопортрета." – из "Урания"). А(на)хрония Башни противоположна любым иерархизирующим, смыслообразующим хронотопам: различие, стало бытъ, образуется только "с точки зрения воздуха". И так как Время в данной концепции никак нельзя рассматривать, как ценностно-семантическое поле, происходит всеобщая нейтрализация в пресной, тоскливой праздности, в максимально сокращенном пространстве с тенденцией дальнейшего сокращения: от камеры до гроба и урны, посредством "мясорубки".

И все-таки, в драме существует если не ценностный, то трансцендентальный центр: фантастическая гиперреальность Империи, которая оборачивает порядок причин и следствий. Безумие следствий подчеркивается тотализацией причины через имя – Тиберий. Фантазм идеологии концентрируется в качестве – в имперскости, которую нельзя подвергнуть суду и которая присутствует как логика сна, то есть как незавершенная и нерешенная матрица. Если смысл возникает на пересечении двух осей – сигнификативной вертикали и ценностной горизонтали, тогда у Бродского стирается в идее Башни эта сама ценностная горизонталь. Башню никто не замечает, когда туман, но в нее сажают с виной и без вины. Сидящие в Башне – статистические номера, и тут нет места "барачной ценностной иерархии".

Л и т е р а т у р а

- Бродский, И. 1992. *Форма времени. Стихотворения, эссе, пьесы*. В двух томах, Минск.
- Винокурова, И. 1990. "Иосиф Бродский и русская поэтическая традиция", *Русская мысль* 3834. Лит. приложение 10, с.VIII.
- Крепс, М. 1984. *О поэзии Иосифа Бродского*, Анн Арбор.
- Кривулин, В. 1991. "Театр И. Бродского", *Современная драматургия* 3, 15–17.
- Полоухина, В. 1992. "Поэтический автопортрет Бродского", *Russian Literature* XXXI, 375–392.
- Полоухина, В. 1995. "Жанровая клавиатура Бродского", *Russian Literature. Special Issue Joseph Brodsky XXXVII–II/II*, 145–156.
- Ранчин, А.М. 1993. "Философская традиция Иосифа Бродского", *Литературное обозрение* 3–4, 3–13.

Ранчин, А.М. 1993. "Римский текст Бродского", *Russian Literature* XXXIV, 471–486.

— *Russian Literature. Special Issue Joseph Brodsky*, (1995) XXXVII–II/III.