

БОРИС ИВАНЮК

 <https://orcid.org/0000-0003-0225-2060>
littl_eu@mail.ru

ОВАЛ МИХАИЛА КРЕПСА: ПОЭТИЧЕСКАЯ СЕМАНТИКА ВРЕМЕНИ

“THE OVAL” BY MIKHAIL KREPS: THE POETICAL SEMANTIC OF TIME

The article offers a structural-semantic analysis and interpretation of Mikhail Kreps' poem “The Oval” that so far has had no history of scholastic study. The poem is devoted to the traditional problem “man and time”, represented in the text by an artistic antithesis of two thematic motives – “man in time” and “time in man”, that are unfolding in the modus of existential choice. The poetic of the poem is oriented towards the proof of the second motive. In the course of the perception of the poem, the content-related changes in the author's modality are traced that are expressed, on the one hand, in the polemic with some commonplace notions of time that had formed in the collective man's consciousness, and, on the other, in the affirmation of time's due comprehension. The contextual allusions, motif-linked reminiscences, and textual applications that participate in the realisation of the poem as an integral utterance are revealed and commented upon. On the whole, the reading of the text makes it possible to formulate its meaning. Human beings exist both in the linear, outward time with the faustian desire of an eternal instant, and in the circular, in-depth time that makes them involved in the eternity. Both instants are connected with the motif of individual immortality. The text offers two content-related variants of this motive. The first one, nominated in the very title of the poem, is as follows: the coveted attainment of the immortality-for-oneself in the linear time that ends up in personal death is rejected by irony as absurd. The second variant, the author's, is such: a relative connection of a human being with eternity as the keeper of the phenomenal lives of those who passed away has a mnemonic nature and is realised in the memory about others, and their mnemonic immortality in the circular, ever-returning, and never-ending time grants a retentive human being individual immortality.

Keywords: “The Oval”, Mikhail Kreps, analysis, interpretation

Статья предлагает структурно-семантический анализ и интерпретацию не имеющего литературоведческой истории стихотворения Михаила Крепса *Овал*. Оно посвящено традиционной проблеме «человек и время», репрезентированной в тексте образной антитезой двух тематических мотивов – «человека во времени» и «времени в человеке», развертывающихся в модусе экзистенциального выбора. Поэтика стихотворения ориентирована на доказательство правоты второго из них. По ходу восприятия текста прослежены содержательные изменения в авторской модальности, проявляемой, с одной стороны, в полемике с расхожими, закрепленными в сознании коллективного человека представлениями о времени,

а с другой, в утверждении его должного осмысления. Выявлены и прокомментированы контекстуальные аллюзии, мотивные реминисценции и текстуальные аппликации, участвующие в осуществлении стихотворения как единого высказывания. В целом, прочтение текста позволяет сформулировать его смысл. Человек существует и в линейном, наружном времени с фаустианским желанием вечного мгновения, и в круговом, глубинном, причащающем его мгновению вечности. Оба мгновения связаны с мотивом индивидуального бессмертия. В тексте прочитываются два содержательных варианта этого мотива. Первый, номинированный и названием стихотворения: желанное обретение бессмертия-для-себя в линейном, завершаемом личной смертью, времени отвергается иронией как абсурдное. Второй, авторский, вариант: релятивная связь человека с вечностью как хранительницей феноменальных жизней ушедших имеет мнемонический характер и осуществляется в памяти о других, и их мнемоническое бессмертие в круговом времени, возвращающемся и незавершаемом, обеспечивает памятливого человеку индивидуальное бессмертие.

Ключевые слова: *Овал*, Михаил Крепс, анализ, интерпретация

Овал

Время проходит сквозь нас, оставляя нас позади, –	-2-2- 2-1-2-
Не зацепиться когтем, ни ласточкиным крылом	3-1-1 1-4-
За прозрачного спутника, а кричать «погоди» –	2-2-2 2-2-
Всё равно, что овал рисовать на воде углём.	2-2-2- 2-1-
Но рисуем, в то время как тишина, обнажив шаги,	2-2-1 3-2-1-
Забирается в слух и камушком, холодна,	2-2- 1-4-
Чертит в светлом воздухе расходящиеся круги	-1-1-2 2-4-
От минуты, канувшей, но не достигшей дна.	2-1-2 3-1-
Отразит ли полёт круговая река времён?	2-2- 2-2-1-
Проходящий весóm, но поступь его легка,	2-2- 1-2-1-
Как узор кружевной слетающих с языка имён	2-2- 1-4-1-
По колено стоящего в вечности мыслящего тростника.	2-2-2- 2-5-
В мире всякий объект – часы, но неровен ход,	-1-2- 1-2-1-
Только в выборе точки отсчёта мы и вольны.	2-2-1 1-1-2-
Проходя через нас, удаляется пешеход,	2-2- 2-4-
Но овал возвращается на колесе волны ¹ .	2-2-2 3-1-

¹ М. Крепс, *Овал*, [электронный ресурс] <http://www.litkarta.ru/projects/ulysses/texts/content/kreps/> [19.11.2020].

Метрическая композиция² стихотворения организует сегментацию речи, определяет временной ритм восприятия текста, а именно его фразовое (замедленное) чтение вне субъективного желания читателя / слушателя. Тем самым укрупняется в своей значимости каждый квант предметного содержания в соответствии с медитативным значением объекта рефлексии – времени. В этой суггестивной заданности рецептивного внимания – диалогическая установка на читателя / слушателя, и она номинирована уже в первом стихе первой строфы удвоенным местоимением «нас». Его словарная семантика охватывает если не тотальную аудиторию, то, по крайней мере, ту, которой знакомы стершиеся метафоры «время идет», «время бежит», «время летит» и т. п., атрибутированные персонифицированному Хроносу, прежде всего, глагольными предикатами, которые выражают ощущение краткости наличного существования.

Эти или подобные фразеометафоры актуализируются в сознании коллективного реципиента выбранной и реализуемой в тексте – «время идет», подкрепленной далее словами «спутник», «шаги», «проходящий», «пешеход», наконец упоминанием «безглагольных» часов в последней строфе («часы идут»). Автор, сохраняя коммуникативный контур этого заимствованного из обыденного сознания общеязыковой метафоры, создает свою версию его интерпретации, условием которой является деконструкция его привычной семантики в первой строфе.

В ней различаются две состыкованные на границах полустушией части («Время проходит сквозь нас, оставляя нас позади, – / Не зацепиться когтем, ни ласточкиным крылом / За прозрачного спутника»³ и «а кричать „погоди“ – / Всё равно, что овал рисовать на воде углём»), каждая из них состоит из «предмета» и поясняющего его «предиката», разделенных случайным тире. В первой части фразовое единство обеспечивается стихотворным переносом (enjambement): «Не зацепиться когтем, ни ласточкиным крылом / За прозрачного спутника», во второй – «а кричать „погоди“ – / Всё равно, что овал рисовать на воде углём».

В первой части визуализируется антропный (здесь: опространствованный) образ времени – персонифицированный, но не оплотненный. Ему атрибутируется признак, вербализованный перифразом («сквозь нас»)

² Стихотворение написано 5–6-иктным сегментным (с цезурой) дольником – размером, хорошо знакомым по стихам Бродского (см. работы Сергея Ляпина, Вадима Семенова, Александра Левашова). На предпоследнем икте возможен пропуск ударения, мужские окончания строк связаны перекрестными рифмами (абаб), анакруса преимущественно двусложная, графически текст членится на четыре катрена.

³ В частности, сближение словообразов «ласточка» и «прозрачность» встречаем в *Ласточке* Осипа Мандельштама и *Ласточках* Владислава Ходасевича. См. сопоставление двух стихотворений: И. Сурат, *Три века русской поэзии*, «Новый мир» 2007, № 4, с. 174–186.

и эпитетом «прозрачного», тем самым складывается ставший уже достаточно расхожим метафорический пазл «прозрачное время», который упрощается контекстуальным переводом в привычный фразеологизм «неуловимое время». И таким образом разрешается намеченный темпоральный парадокс типа апорий Зенона: за обгоняющим «нас» пешим временем («время идет») не угнаться и быстролетным «орлу», метонимизированному «когтем», и «ласточке». Они не только подсказывают фразеологизм «время летит» и сопутствующий ему «отстать от времени», но и вызывают в контексте орнитологической традиции русской классической поэзии апперцептивную оппозицию «мужское – женское». Ее семантический ореол способствует конкретизации смысла: ни жесткими, ни мягкими усилиями время остановить невозможно. И вектор опережающего времени, обозначенный коллективным наблюдателем, соответствует отработанному обыденным сознанием представлению о его однонаправленности. В него укладываются множественные литературные тексты, аллюзия на один из них обозначена просторечным глаголом «погоди», травестирующим фаустовский возглас (в переводе Александра Яхонтова) «Остановись, мгновенье!..», который инициировал хронический, хотя и прерывный диалог: из подручных назовем *Время, вперед!* из драматического гротеска *Баня* Владимира Маяковского, подхваченное одноименным романом Валентина Катаева, «„Остановись, мгновенье. Ты – прекрасно“?! / Нет, продолжайся, не останавливай!» из поэмы Андрея Вознесенского *Оза*, «Остановись, мгновенье! Ты не столь / прекрасно, сколько ты неповторимо!» Иосифа Бродского (*Зимним вечером в Ялте*). Но в отличие от приведенных и иных подобных примеров редактирования прецедентного текста, антифаустовские стихи Михаила Крепса претендуют, во-первых, на окончательный вердикт в этом диахроническом диалоге, а их автор тем самым – на роль авторитетного арбитра, подобного условному персонажу, к которому обращались оппоненты с просьбой разрешить спор в средневековом дебате; во-вторых, не имея исторической, экзистенциальной или иной референциальной привязки, – на собственную правоту. Она утверждается опосредованно, через заключенное в сравнительную конструкцию ироническое уподобление предмета («кричать “погоди”») абсурдистскому по содержанию предикату (4-й стих), который может пополнить общенародный запас односемных фразеологизмов, в частности, «водных»: «вилами по воде писано», «решетом воду носить».

В целом, выражающий авторскую модальность иронический пуант завершает первую строфу с дидактической установкой на отрезвление наивного желания «человека» (мы будем пользоваться этим словом, ни разу не встречающимся в тексте).

Перейдем ко второй строфе, также изобразительной, и осмотримся. Если в первой опережающее человека линейное время обрекает его на визуализированную «внеаходимость» («оставляя нас позади»), чем объяснимо симметричное (ответное) овнешнение времени человеком («спутник»), а «внеаходимость» (Михаил Бахтин) автора по отношению к человеку обусловлена иронией, то во второй строфе разворачивается визионерский образ «нелинейного», кругового времени уже вне оставленной иллюзии профильного человека. Однако разрыва между иллюзией и этим образом не произошло, налицо лишь их разведение. Они соединены метатекстовой (по Анне Вежбицкой) связкой «в то время»⁴ с характерной для нее речевой обыденностью, ослабляющей ее временное содержание, и в этом качестве ее функциональное предназначение аналогично обычному приему прозаика – переключению внимания читателя на другой участок художественной реальности. Кроме того, они синхронизированы глаголами настоящего времени, и их паритетное сосуществование подкрепляется относительным сходством стихов, которые собраны из семантических синонимов, организованных синтаксической симплокой – совмещением хиазма и параллелизма, усиленного исоколоном⁵.

Первая половинка этого повтора состоит из разделенных, но связанных между собой «предмета» (иллюзия) и образного «предиката» (модальное суждение о предмете), вторая – репрезентирует целостный образ времени как единство предметного, модального и выразительного. Суть этого мотивированного повтора – в противопоставлении недолжного и должного осмысления времени. Ироническое отчуждение автора от профанного субъекта с его страхом перед движущимся временем и обращенным к нему суетным окриком («погоди») сменяется доверительным приятием производимого тишиной временного действия, которое не воспринимается абсурдным не только потому, что ирония неуместна в отношении к металогическому персонажу – Тишине.

Еще раз сравним две строки: «овал рисовать на воде углём» и «чертит камушком в светлом воздухе расходящиеся круги»⁶. При любой перестановке

⁴ Слово «время» названо дважды, причем в противоположных таксономических позициях: как начальное слово стихотворения в значении его проблемного названия и как эта вспомогательная связка; все остальные его обозначения – подстановочные.

⁵ «Овал [1] рисовать [2] на воде [3] углём» [4] – «камушком [4]... / чертит в [2]... воздухе [3]... круги [1]». Обращаем внимание на набор повторяющихся частей речи и членов предложения: «рисуем» – «чертит» (глагол – сказуемое), «овал» – «круги» (существительные – дополнения к сказуемому), «углем» – «камушком» (существительные – вторые дополнения к сказуемому), «на воде» – «в воздухе» (существительные с предлогами – обстоятельства места действия).

⁶ Рисунки на зыбком материале отсылают к стихам Осипа Мандельштама из *Оды Сталину*: «Когда б я уголь взял для высшей похвалы – / Для радости рисунка непреложной, – /

слов смысл каждой фразы воспринимается абсурдным. Но в отличие от первой, контрастирующей со своим контекстом, вторая поддержана им, что создает эффект симфоры, придающей изображенному в ней действию характер художественной подлинности. И маленькая деталь, опосредованно свидетельствующая о симпатической модальности автора, – межстрофная антитеза слова «углём» и просторечия «камушком» с утепляющим его уменьшительным суффиксом.

Но вернемся к Тишине. Она и как субъект внутреннего времени, именуемого греками кайросом, а Мартином Хайдеггером – «первоначальным», и как условие его подлинного восприятия (вслушивание в него), обеспечивает слиянность с ним человека. Именно в проявленном тишиной («обнажив шаги»⁷) расширяющемся в сознании времени связываются мгновение и вечность, и в этом плане итоговый стих «от минуты, канувшей, но не достигшей дна», производный от фразеологизма «кануть в вечность» в перекличке с гетевским «И вечностью заполнен миг» (*Завет*)⁸ является, по сути, антистихом к цитируемому выше из *Фауста*.

Но обратим внимание на следующее. При всем многообразии адаптивных к человеческому восприятию «глагольных» метафор времени к наиболее традиционным относятся фразеологизмы движения (идет / бежит, летит и течет), которые соотносятся с тремя (из четырех, по Эмпедоклу и др.) онтологическими первоэлементами: землей, воздухом и водой. В начальной строфе из земли и воздуха, узнаваемых по косвенным приметам, образуется экзистенциальное (прижизненное) время; вода же обозначена обособленной лексемой, и попытка соединения земли (уголь) и воды приводит к абсурдному действию. Во второй строфе воздух номинирован лексемой, в то время как земля и вода угадываются по перифрастичным приметам («шаги» – «расходящиеся круги» и «дна»). Содержательные отношения между ними иные: упоминаемая причастием земля («обнажив шаги» – не прямой повтор из первой строфы «время проходит») отделена от воздуха и воды, смешанных в единую субстанцию. Из нее творится конциентальное действо с собственным законом гравитации, позволяющим придать камушку невесомость, а минуту – утяжелить, что опровергает

Я б воздух расчертил на хитрые углы...» – см.: О. Мандельштам, *Полное собрание сочинений и писем*: в 3 т., сост., подгот. текста и коммент. А. Г. Мец; науч. ред. Н. Г. Захаренко, Москва: Прогресс-Плеяда 2009, т. 1: *Стихотворения*, с. 308.

⁷ Здесь скрытая реминисцентная аллюзия к пастернаковскому «Тишину шагами мера, / Ты, как будущность, войдешь...» из стихотворения «Никого не будет в доме...» – см.: Б. Пастернак, *Стихотворения и поэмы*, вступит. статья, сост., подгот. текста и примеч. Л. А. Озерова, Ленинград: Советский писатель 1977, с. 297.

⁸ И. В. Гете, *Избранные произведения*: в 2 т., переводы с немецкого; сост. И. Солодуниной; коммент. А. Аникста, Н. Вильмонта, Москва: Правда 1985, т. 1, с. 239.

опытное знание о расходящихся на воде кругах от брошенного в нее камешка. В этой субстанции связывается миг и вечность.

Итак, в первой и второй строфах последовательно представлены два антропных образа времени. Они объединены архитектурной (меж-строфной) антитезой, которая в третьей строфе модифицируется в композиционную, не столь жесткую, как первая. Ирония на стыке первой и второй строф сменяется рефлексивной отстраненностью автора, адекватной проблемному и метафизическому содержанию вопроса, ожидающего от каждого затекстовый ответ, здесь же – вопроса-апокрисиса. При простой логической редукции вопрос формулируется так: что из жизненного времени сохранится в вечном и что вечность транслирует в жизненное время. Непрямой авторский ответ структурируется в развернутом соотношении двух контрапунктических образов времени первой и второй строфы. Тем самым происходит частичное совмещение, во-первых, разворачиваемых ранее тем – «человека во времени» и «времени в человеке», во-вторых, атрибутивных признаков жизненного и вечного времен, узнаваемых в очередных, но типологически сходных, вариациях («Проходящий весо́м, но поступь его легка»; «По колено стоящего в вечности») и, в-третьих, значений «внутреннего» и «внешнего» времени каждого из времен. В соответствии с заданным вопросом соотношение имеет мнемонический характер, а его содержание определяется субъектом «связи времен», в роли которого выступает все тот же экзистенциальный человек из первой строфы.

Названная «вечность» как хранительница памяти обозначена перифразом «круговая река времен», полемическим по отношению к образу потока в предсмертной *Оде на тленность* («Река времен в своем стремленьи...») Гавриила Державина. Неназванный же мнемонический медиум обозначен подстановочной цитатой («мыслящий тростник»), позаимствованной у Блеза Паскаля, однако с умаляющей его модальностью, отличной от французского философа с его просветительской надеждой на метаморфозу человека – самовысвобождение из растительного существования. В этом неназывании не соответствующего своему первоначальному призванию (в традиции религиозной антропологии) человека – ирония, вполне привычная в поэзии XX в. («Мыслящий лопух» Нины Берберовой со ссылкой на тютчевское «И ропщет мыслящий тростник», «Тростник неразумный» Игоря Чиннова, «Шумит камыш, как мыслящий тростник» Виктора Коркия) и оправдываемая гуманитарной мыслью XX в., диагностирующей, начиная с известной книги Макса Нордау, вырождение человека.

Ирония проявляется при сопоставлении стихов «Как узор кружевной слетающих с языка имён / По колено стоящего в вечности мыслящего тростника» со сходными изобразительными мотивами и тоже завершающими

строфу стихами «Чертит в светлом воздухе расходящиеся крути / От минуты, канувшей, но не достигшей дна». Комическое (через «низ») приобщение к вечности человека наружного времени придает ему облик временного кентавра, трагического потомка мифологического персонажа. Авторская же мотивация иронии состоит в комиксном исполнении мартиролога легковесным («весом» + «поступь легка») ретранслятором памятной вечности. Но в отличие от локальной, такой же комической и с тем же адресатом, иронии первой строфы, эта ирония имеет подтекст, обоснованный метафизической драмой существования: наружная память озвучивает лишь имена – «сухой остаток» феноменальных жизней, их причастившихся вечности мгновений. Этой именно метонимией⁹ Михаил Крепс вступает в полемический диалог с гномическими стихами Гете, начинающими жанровое, уже упоминаемое, стихотворение *Завет* («Кто жил, в ничто не обратится! / Повсюду вечность шевелится»), с Иосифом Бродским с его «От всего человека вам остается часть / речи. Часть речи вообще. Часть речи»¹⁰, с эпиграфными стихами «Мы только с голоса пойдем, / Что там царапалось, боролось...» Осипа Мандельштама (*Грифельная ода*)¹¹ и с той же державинской *Одой на тленность*, в которой вечность, лишенная памяти, ничего не сохраняет от человеческого времени.

По аналогии с гегелевской триадой третьей строфой стихотворение могло бы завершиться. При таком допущении ее состоявшийся смысл, формируемый предшествующими строфами, интонированный авторской модальностью и закрепленный контекстуальным диалогом, приобретает характер окончательного утверждения, причем достаточно завершено, чтобы транслироваться как самостоятельная мысль, хотя и не сформулированная, как в цитируемых выше стихах, а в соответствии с дискретной поэтикой всего стихотворения – имплицитная.

Однако в «круговой реке времен» заложена идея вечного возвращения, которая вербализуется соответствующей лексемой в четвертой строфе. Ее 1-й стих разбит не только цезурой, но и противительным союзом на два полустипа. Первое из них – постулат с четко обособленными «предметом» («всякий объект») и «предикатом» («часы») и интонированный паузой вместо эллиптированной связки «суть» между ними. Именно «суть», а не обыденной нулевой связки «есть». Выделенное, с одной стороны, эллипсисом, а с другой, – цезурой, слово «часы» – не уподобление «предмета», так как не имеет с ним мотивированного сходства, а знак с обычным для

⁹ См. выражение аналогичной мысли в стихотворении Хуана Рамона Хименеса *Поэту для ненаписанной книги*.

¹⁰ И. Бродский, *Сочинения Иосифа Бродского*: в 7 т., общ. ред. Я. А. Гордина, Санкт-Петербург: Пушкинский фонд 2001, т. 3, с. 143.

¹¹ О. Мандельштам, *Полное собрание сочинений и писем...*, с. 135.

него значением, которое переходит на «предмет», тем самым формулируется «подстрочный» семантический перевод: «всякий объект» – временной. На это значение слова «часы» накладывается другое, также общеизвестное. В словосочетание «всякий объект» заложено безразличие времени, характерное еще для мифологического Хроноса, делающего, как известно, исключение для небожителей. Единственная власть человека над неподвластным ему (первая строфа) временем ограничивается его-для-себя механическим измерением, столь же безучастным, как и время, но создающим иллюзию его уловления, овладения и управления, что отражается в многочисленных фразеологизмах. Таково второе семантическое толкование слова «часы». И третье, такое же общее, – «часы» переводят онтологическое и экзистенциальное время в наружное, тем самым упрощают его¹². Однако для каждого из этих запрограммированных в часах ролевых свойств есть симметричные, носителем которых является память с совершенно противоположным предназначением. И в этом плане можно говорить о скрытой, связующей третью и четвертую строфы, антитезе «часов» и памяти.

Второе полустипение, объединенное с первым в границах единого высказывания фигурой эпитимесиса, уточняет его смысл опровержением «но неровен ход». С этой фразой вводится связанный с субъектом восприятия мотив релятивного времени, также антропного по своему характеру. Как понятие оно исключает онтологическое, объективное в ньютоновском понимании, и «часовое» время, равномерное для всех и всего, и объединяет экзистенциальное и мнемоническое, производные от субъекта их восприятия. Но упомянутая поправка придает относительный характер и «часовому» времени, но уже в его восприятии субъектом – недифференцированным, коллективным, обозначенным во втором стихе местоимением «мы». Будучи в сложносочиненной связи с первым стихом, второй завершает градацию смыслового уточнения: именно субъект определяет отпущенное «всякому объекту» время его существования, конечно, мнемонического. (Суженным в своем значении дериватом этой мысли является трюизм «человек жив, пока он существует в нашей памяти».) В этом плане содержание конкретизируемой автором свободы субъекта, контрастирующее с содержанием первой строфы о неподвластности времени, объясняет неиронический характер авторской модальности.

Намеченная отсылка к вступительной и другим строфам получает вербальное продолжение в 3–4-х стихах, которые по своему значению являются

¹² Многие из поэтов, обращавшиеся к «часам», единодушны в перечисленных характеристиках: *Песочные часы*, *Солнечные часы* и *Часы с боем* Франсиско де Кеведо, *Песочные часы* Иоганна Отто фон Гельвига, *Часы* Теофиля Готье, *Часы* Эмиля Верхарна, *Старые часы* Константина Фофанова, *Часы* Дмитрия Мережковского.

внутренней реминисценцией, неполной и оформленной прерывистым композиционным кольцом. Очевидна отсылка стиха «Проходя через нас, удаляется пешеход» и слова «овал» к первой строфе, а словосочетания «колесо волны» – к своему предшествующему дублету «круговая река времён». Это композиционное возвращение, частое в поэтической практике, проясняет кажущееся бессмысленным содержание последних стихов. В них совмещаются два времени – линейное и круговое, разведенные антитезой первой и второй и связанные иронией третьей строфы. Круговоротные попытки остановить время, обозначенные полуцитатными намеками, вновь подаются в иронической, не без влияния первой строфы, но уже в смягченной редакции. Как писал Михаил Крепс в своей книге *О поэзии Иосифа Бродского*, «ирония же идет от понимания и в определенном смысле принятия, прощения – не „так не должно быть“, а „к сожалению, так есть, и, по-видимому, всегда будет“. Ирония – это реакция снисхождения, а не презрения...»¹³. В контексте такой иронии означает и метафорическое название стихотворения, не открывающее, а закрывающее его, обогащенное опытом его прочтения. Автологической «точкой отсчета» названия является овал как замкнутая геометрическая фигура¹⁴, производная от скрещивания линии и круга, которые, как известно, во временной системе координат образуют диалектическую спираль. В поэтическом же измерении пространственный овал – знак с нулевым («0») эффектом, знак невозможного совмещения линейного и кругового времени.

Однако этим, считываемым смыслом не исчерпывается содержание последних стихов. Стихотворный человек как один из «нас» – двусубъектный, раздвоенный: живет и в линейном, наружном времени с желанием вечного мгновения (первая строфа), и в круговом, глубинном времени, причастившим его мгновению вечности (вторая строфа). Оба мгновения связаны с полисемантическим мотивом индивидуального бессмертия, разработанным, к примеру, в поэтических «Памятниках»¹⁵. Авторский, и надо

¹³ М. Крепс, *О поэзии Иосифа Бродского*, Санкт-Петербург: Звезда 2007, с. 87.

¹⁴ Геометрические образы характерны для поэзии Михаила Крепса, например, стихотворение *Геометрия любви*. И в этом плане напомним «геометрические» стихи предыдущего поколения поэтов-сверстников: «Я с детства не любил овал / Я с детства угол рисовал...» (*Проза*) Павла Когана, «Я с детства полюбил овал...» с эпиграфом из приведенных стихов Павла Когана («Меня как видно бог не звал...») Наума Коржавина, «Недаром кругу поклонялись греки» («Округлы облака и женщины. Кругла...») Евгения Винокурова.

¹⁵ В русской «горацианской» традиции: «Я знак бессмертия себе воздвигнул...» Михаила Ломоносова, *Памятник Гавриила Державина*, «Мой дар убог, и голос мой негромок...» Евгения Баратынского, *Утешение бедного поэта* Антона Дельвига, «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» Александра Пушкина, *Non exegi monumentum* Гавриила Батенькова, *Памятник* Валерия Брюсова, *Памятник Владислава Ходасевича*, *Шутка (Памятник)* Николая Рубцова, «Я весь умру...» Евгения Винокурова, «Я памятник воздвиг себе иной...» Иосифа

признать, должный, вариант индивидуального бессмертия, обусловленный выбором времени, очевиден.

Желанное обретение в мгновении исключительного бессмертия-для-себя в линейном времени, заканчиваемом экзистенциальной смертью, является абсурдным и отвергается иронией.

Индивидуальное бессмертие связано с памятью, но не в транскрибированной версии «мыслящего тростника» (третья строфа). Мнемоническое бессмертие-для-других в круговом времени, возвращающемся и незавершаемом, обеспечивает памятливому человеку бессмертие-для-себя.

References

- Brodskii, Iosif. *Sochineniya Iosifa Brodskogo*: v 7 t., ed. Ya. A. Gordina. Vol. 3. Sankt-Peterburg: Pushkinskii fond, 2001.
- Goethe, Johann W. *Izbrannye proizvedeniya*: v 2 t., transl., ed. I. Solodunina. Vol. 1. Moskva: Pravda, 1985.
- Kreps, Mikhail. *O poezii Iosifa Brodskogo*. Sankt-Peterburg: Zvezda, 2007.
- Kreps, Mikhail. *Oval*. <http://www.litkarta.ru/projects/ulysses/texts/content/kreps/>
- Mandelstam, Osip. *Polnoe sobranie sochinenii i pisem*: v 3 t., ed. N. G. Zakharenko. Vol. 1: *Stikhotvoreniya*. Moskva: Progress-Pleyada, 2009.
- Pasternak, Boris. *Stikhotvoreniya i poemu*, ed. L. A. Ozerov. Leningrad: Sovetskii pisatel, 1977.
- Surat, Irina. "Tri veka russkoi poezii". *Novyi mir*. No 4 (2007): 174–186.



Received: 27.12.2021. Verified: 22.08.2022. Accepted: 23.10.2022.
© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)