

Романова Ирина Викторовна (Смоленск, доктор филологических наук, зав. кафедрой журналистики Смоленского гос. ун-та: irina.romanova@bk.ru) 1) «Войной мои изгнанием певца / доказывая подлинность эпохи»: Тема войны в поэзии И. Бродского; 2) Между лирикой и драмой: поэтика диалога в поэзии Бродского // Поэтика Иосифа Бродского: разнообразие методологий. Материалы международной научной конференции, посвященной 75-летию Иосифа Бродского

Войной или изгнанием певца / доказывая подлинность эпохи:

Тема войны в поэзии И. Бродского

Опубликовано:

Известия Смоленского государственного университета. 2017. №. 1(37). С. 28-36.

Ключевые слова: И. Бродский, тема войны, лексические комбинации.

В статье предлагаются результаты исследования темы войны в поэтическом творчестве И. Бродского. С помощью оригинального программного комплекса «Гипертекстовый поиск слов-спутников в авторских текстах» выявляются неочевидные межтекстовые связи, выражающиеся в повторяющихся лексических комбинациях.

В поэтическом арсенале Бродского тема войны не относится к числу ведущих. В 1963 году у него возникает грандиозный замысел поэмы или большого стихотворения «Столетняя война» [3, с. 45-46, 214-220]. Но в нем Бродскому не был интересен собственно исторический пласт европейских событий XIV–XV веков. В центре его внимания – метафизика состояния войны. Эвтерпа здесь победила Клио. В силу объективных обстоятельств – травли, ареста, суда, ссылки – поэма осталась незавершенной. Но показательно, что он так и не вернулся к этому замыслу.

Конкретным военным событиям у Бродского посвящено всего несколько стихотворений: «1 сентября 1939 года» (1967) – о начале второй мировой войны, «Письмо генералу Z» (1968) – реакция на вторжение советских войск в 1968 году в Чехословакию, «Война в убежище Киприды» (1974) – отклик на начало войны между турецкой и греческой общинами Кипра¹⁶, с. 342], «Стихи о зимней кампании 1980 года» – о вводе советских войск в Афганистан.

Ориентированное на одическую традицию стихотворение «На смерть Жукова» (1974)^{14; 5; 8}, с. 82-113] имеет косвенное отношение к войне – это поэтическое осмысление личности великого полководца и, в гораздо большей степени – игра с конвенцией.

В исследованиях, посвященных анализу этих немногочисленных военных стихотворений Бродского, отмечалось, что: 1) изображение войны у Бродского неразрывно

связано с имперской темой, когда за внешним антуражем Римской империи без труда угадывается Советский Союз; 2) война в поэтическом мире Бродского часто ведется по абсурдным причинам, ради самой войны; потому имеет неизбежно катастрофические последствия; 3) Бродский, вместе с тем, чужд пацифизму [1].

1. В целом очевидно, что Бродского больше волновали факты начала различных военных кампаний, в которых, как правило, и проявлялись имперские амбиции. Собственно баталии его интересовали меньше. Развязывание войны – проявление агрессии государства против человека, природы и естественного хода вещей. Оно может привести к полному уничтожению (*Кошмар столетия – ядерный грибок* [2, Т. 1, с. 100]). Проявление подобной государственной тирании по отношению к художнику может стать в один ряд с уничтожением народа. *Войной или изгнанием певца* доказывается *подлинность эпохи* [1, Т. 2, с. 78]. «Эти пятнадцать лет, предшествовавшие войне, были, по всей видимости, самыми черными во всей русской истории», – писал Бродский в эссе «Муза плача» [2, Т. 5, с. 39].

2. Бродский уважал военных, сам мечтал служить во флоте (но не прошел медкомиссию), известны его фотографии в военно-морской форме. Его определенно привлекал образ талантливого полководца и военного стратега, в том числе достойного противника (например, маршала Нея). Если про образ Жукова написано много, то, исследователи обошли вниманием, например, тот факт, что пять раз (дважды – в стихах и трижды – в прозе) Бродский так или иначе упоминает Карла фон Клаузевица, немецкого военного теоретика и историка, прусского генерала, известного военного писателя, произведшего своими сочинениями полный переворот в теории войны. Клаузевиц интересен Бродскому не сам по себе, а исключительно как олицетворение военной хитрости и как автор знаменитого афоризма «Война есть продолжение политики другими средствами». В эссе «Коллекционный экземпляр» он называет «Клаузевицем наизнанку» политику Советского Союза, обладателя ядерного оружия: такая политика и есть продолжение войны другими средствами. Исламский мир, по мнению Бродского, несет ответственность за ведущиеся на протяжении тысячелетия непрерывные войны, благодаря которым, согласно известной формуле Клаузевица, армия начинает отождествляться с государством, ибо война – продолжение политики. Гораздо более интересны случаи, когда Бродский из этого афоризма опускает его семантическое наполнение и оставляет лишь саму синтаксическую конструкцию, которую он каждый раз, непременно ссылаясь на Клаузевица, наполняет новым содержанием. Проза Цветаевой есть продолжение поэзии, но только другими средствами, – утверждает он в эссе «Поэт и проза». В стихотворении «Элегия» (1989), повествующем об эмиграции и проблеме памяти о родине, содержится следующая формула: *Постоянство есть продолженье квадрата или параллелепипеда*

средствами голоса или извилин [2, Т. 4, с. 50]. Речь идет о попытке удержать в памяти и в разговорах, в речи образ дома, комнаты. Это залог постоянства, которое – вопреки меняющимся обстоятельствам жизни – человек мысленно, благодаря памяти и творчеству, сохраняет.

3. Бродский не был участником войны, поэтому тексты, в которых герой – воин, содержат не привычный образ лирического героя, а героя-маску или ролевого персонажа: Одиссей в «Одиссей – Телемаку»; герой «Письма генералу Z» в известной степени образ собирательный и литературный в свете ориентированности стихотворения на «Письмо генералу X» Антуана де Сент-Экзюпери; в поэме-мистерии «Шествие» тема войны появляется в романсах персонажей, персонифицирующих различные представления о жизни.

Король в балладе и романсе воплощает собой самое сильное на свете: страсть – к богатству, смерти и власти. Поэтому король всегда пребывает в состоянии войны: *одна отрада у него / была: война, война (I; 114)*. Он просит Господа не судить строго людей, потому что в состоянии войны трудно разобраться, кто прав, кто виноват. Сильнее всех доводов жажда Жизни и жажда Смерти, которым нет конца. Комментарий доказывает, что страсть к войне, к состоянию войны – роковая черта нынешнего века и живущего в нем человечества.

*Кошмар столетья – ядерный грибок,
но мы привыкли к топоту сапог,
привыкли к ограниченной еде,
годами лишь на хлебе и воде,
иного ничего не бравши в рот,
мы умудрялись продолжать свой род,
твердили генералов имена,
и модно хаки в наши времена;
всегда и терпеливы и скромны,
мы жили от войны и до войны,
от маленькой войны и до большой,
мы все в крови – в своей или чужой.* [2, Т. 1, с. 100]

4. К сожалению, исследователи обходят стороной стихотворения, в которых тема войны является периферийной. Именно к таким текстам мы и обратились для того, чтобы выявить некоторые неочевидные контексты, в которых эта тема встречается. Мы выделили

36 произведений Бродского – стихотворений и поэм, в которых эта тема выражена через соответствующие лексемы («война», «военный»). В частотном словаре лексики этого корпуса «военных» стихотворений лексема *война* занимает второе место после лексемы *жизнь* (45 употреблений против 46). Следом по мере уменьшения частотности идут лексемы (минимальные темы) *день* (38 словоупотреблений), *один* (34), *время* (33), *душа* (32), *знать* (31), *видеть* (30) и т.д. Соответственно мы ждем, что частотная лексика образует повторяющиеся в разных текстах лексические комбинации. Поиску неочевидных повторяющихся лексических комбинаций с помощью специально созданной компьютерной программы посвящена наша совместная работа с Л.В. Павловой. Она была поддержана грантом Министерства образования РФ (1) и отражена в коллективной монографии [7]).

Большинство лексических спутников *войны* у Бродского предсказуемы контекстом и встречаются у многих авторов (*война – жизнь – свет, война – день – сторона, война – день – жить, война – конец, война – смерть* и т.п.) В этом ряду обращает на себя внимание скорее авторский спутник минимальной темы *война (военный) – город*, который сопровождает эту тему в одиннадцати текстах.

В некоторых на первом плане – изображение города (обычно балтийской столицы), война же – тема или образ периферийный. Например, в «Трех главах» (1961) проблема взаимоотношений человека и города дана через призму Петербургского мифа, в котором актуализируются все пограничные состояния, одно из которых – *полувойна*.

В романсе Дон Кихота городá – мера странствий во время войны и средоточие людского зла. Война же здесь не конкретная: *великая война* приравнена к *безликой беде*.

Во всех остальных случаях имеет место мотив окончания войны – либо ее непосредственного конца, либо жизни после нее. В городском пейзаже узнается либо Ленинград, либо Рим, либо Анн-Арбор, либо Мюнхен. Впрочем, всех их объединяет парадигма образа *послевоенного города*.

Стихотворения этой группы обнаруживают друг с другом еще более тесные связи, когда их лексика образует повторяющиеся лексические комбинации, ядром которых является пара *война – город*, а вокруг этого ядра наращиваются дополнительные спутники.

Например, лексическая комбинация *война (военный) – город – жизнь – дребезжать* устанавливает неочевидные связи между стихотворениями, написанными с интервалом в 9-10 лет: «В городке, из которого смерть расплзалась по школьной карте ...» (1975) [2, Т. 3, с. 133] «Мысль о тебе удаляется, как разжалованная прислуга...» (1985) [2, Т. 4, с. 26] и «Мы жили в городе цвета окаменевшей водки.» (1994) [2, Т. 4, с. 174].

<p>уцелеть в перспективе, удлиняемой жизнью сына!</p> <p>То-то же снег, этот мрамор для бедных, за неимением тела</p> <p>тает, ссылаясь на неспособность клеток – то есть, извилин! – вспомнить, как ты хотела,</p> <p>пудря щеку, выглядеть напоследок. Остается, затылок от взгляда прикрыв руками,</p> <p>бормотать на ходу "умерла, умерла", покуда</p> <p>города рвут сырую сетчатку из грубой ткани,</p> <p>дребезжа, как сдаваемая посуда.</p> <p>1985</p>	<p>Эмалированные кастрюли кухни внушали уверенность в завтрашнем дне, упрямо превращаясь во сне в головные уборы либо</p> <p>в торжество Циолковского. Автомобили тоже катились в сторону будущего и были</p> <p>черными, серыми, а иногда (такси) даже светло-коричневыми.</p> <p>Странно и неприятно думать, что даже железо не знает своей судьбы</p> <p>и что жизнь была прожита ради апофеоза</p> <p>фирмы Кодак, поверившей в отпечатки</p> <p>и выбрасывающей негативы.</p> <p>Райские птицы поют, не нуждаясь в упругой ветке.</p> <p>1994</p>
---	--

Комбинация *война – город – жизнь – дребезжать* впервые появляется в стихотворении 1975 года, описывающем послевоенный Мюнхен, колыбель нацизма, его городские приметы, где опустели все прежние места сборищ и выступлений нацистов. Одно из таких мест – стадион, у которого теперь никто не выходит из дребезжащего трамвая. *Дребезжащий* трамвай здесь – один из признаков мирной жизни. Другие такие признаки – образ мостовой, уподобленной блестящей чешуе карпа в окружении оплывших свечей каштана, леса чугунных оград и фонарей, тишины в отсутствии пылких речей – все это (рыба, свечи, тишина) напоминает некий смиренный пост после безудержной военной вакханалии, тем более что далее следует упоминание *ранок звезды и стрелок кирхи*, и упоминание рыбы у Бродского традиционно подразумевает символ Христа – наряду с другими толкованиями. Апофеозом конца войны становится возвращение к любви, безмятежный сон. Но любовь здесь представлена метонимически: *Настоящий конец войны*

– это на тонкой спинке / венского стула платье одной блондинки. Оксюморонным добавлением к этому определению является образ серебристой жужжащей пули, уподобленной перелетным птицам, но увлекают они за собой человеческие жизни – в абсурдный, равный смерти, хронотоп – на Юг в июле.

Второе стихотворение 1985 года посвящено памяти матери поэта Марии Моисеевны Вольперт, с которой поэт расстался в 1972 году и на похороны которой в 1983-м ему не позволили поехать. В центре – проблема памяти, того, что и как она сохраняет. Всеобщая память, сопряженная со славой и находящая достойное воплощение в величественных памятниках, противопоставлена здесь личной истории и простой, уязвимой, избирательной памяти сердца отдельного человека. Образ матери остается в воображении сына, подчеркнуто погруженный в быт с его вечными кастрюлями. Об эфемерности человеческой памяти свидетельствуют, во-первых, ничем не выдающееся происхождение и род занятий (*«В нашей семье, – волнуясь, / ты бы вставила, – не было ни **военных**, ни великих мыслителей»*); во-вторых, иной природностью «маленького человека», «бедных людей» по сравнению с величественными статуями (*в наших венах / недостаточно извести*); из-за этого и сама человеческая память так же ненадежна (*неспособность клеток – / то есть, извилин! – вспомнить*), как и снег, *этот мрамор для бедных*, который тает, не оставляя ничего от слеplенных от него фигур. Отметим попутно, что тема войны здесь присутствует исключительно косвенно, через безусловное признание величия военных (наряду с мыслителями), то есть через признание военных и интеллектуальных побед. Тема города тоже оказывается периферийной. Все увеличивающаяся временная дистанция между сыном и ушедшей из жизни матерью (отметим оппозицию *жизнь – смерть*) изображается при помощи пространственных образов: плывущих мимо и вдаль от поезда городов – платформ с вывесками «Вырица» или «Тарту». Это города, все удаляющиеся от родного города и оставленные по ту сторону океана. Известно, что Бродский в русскоязычном варианте стихотворения и в автопереводе на английский поменял названия городов: Вырицу и Тарту – на Двинск (город детства матери) и несуществующий город Tatras. Лев Лосев в комментарии к этому стихотворению предполагает, что Tatras нужен был Бродскому для рифмы к atlas, а также появился как производное от Татр – горного массива в Словакии [6, с. 418]. Однако постепенное удаление лирического героя от реального места, связанного с началом жизни матери, к несуществующему городу, по звучанию напоминающему Тартар (и Тарту, и Tatras воспринимаются как анаграмма Тартара), можно рассматривать как движение мимо жизни и смерти – еще дальше – в вакуум, заполняемый не *знающими друг друга лицами и местностями, нанесенными только вчера на карту*. В таком случае становится понятно, почему стихотворение о матери заканчивается образом городов:

*города рвут сырую сетчатку из грубой ткани,
дребезжа, как сдаваемая посуда.*

Такие города – знакомые и незнакомые, реальные и загробные, но в раной степени далекие, сравниваются с дребезжащей в авоське посудой, которую несут сдавать в утиль, как чью-то жизнь, как оболочку, лишенную содержимого. Горечь утраты сквозит в силлепсе: *сырая сетчатка*, – это одновременно и авоська *из грубой ткани*, и плачущий глаз (2).

Отметим, что с первым стихотворением второе связывает также тема смерти (*смерть – умерла*).

В третьем стихотворении темы города и войны выдвигаются на первый план, поскольку текст представляет собой воспоминание о послевоенном Ленинграде, его коммунальном быте, о всем том, чего уже *больше никогда не будет*. Признаком возвращения к жизни после *войны* становится звук *дребезжащего* в конце коридора *оживающего* телефона. Эмалированные *кастрюли*, сложенные горой на общей кухне, во сне превращаются в головные уборы либо в ракету – *торжество Циолковского*. Связь между вторым и третьим текстами удлиняется на один элемент – *кастрюли*. Этот странный, на первый взгляд, образ кастрюли-головного убора выдает донкихотство героев, представителей послевоенного поколения и, в свою очередь, перекликается с Романсом Дон Кихота из поэмы «Шествие» (1961), в котором также есть комбинация *город – война: греми на голове, мой медный таз!* [2, Т. 1, с. 88] (тут, правда, кастрюля заменяется на таз) Итог прожитой *жизни* в конце стихотворения сводится к образу *отпечатков* – фотографий, единственно реальных среди всего утраченного. От действительности их отделяют негативы, которые фирма Кодак – хранитель памяти и повелитель времени – выбрасывает. Негативы здесь в то же время – и плохие воспоминания. Аналогия к этому процессу – последняя строчка стихотворения: *Райские птицы поют, не нуждаясь в упругой ветке*. Для райских птиц не нужна эмпирическая действительность, плотная опора, как для отпечатков – негатив и оригинал. Эти отпечатки как итог жизни – подобны оболочке с выхолощенным содержанием, без подлинного наполнения.

В некоторой степени этот финальный пассаж перекликается с финальным образом пустой, без содержимого, сдаваемой (выбрасываемой) посуды в предыдущем стихотворении.

Эти отпечатки как итог жизни – подобны оболочке с выхолощенным содержанием, без подлинного наполнения. *Отпечатки*, побрезгавшие негативами, также напоминают

образ *отражения еще одной вещи*, которое невыносимо выдавшим великих людей невским струям.

Заметим, что межтекстовые связи у первого и третьего стихотворений наращиваются еще за счет темы полёта (*полёт – лётчики*) и дали (*вдалеке – издалека*).

Примеры разветвления межтекстовых связей можно множить и множить, они образуют своеобразную паутину.

Подобных текстов, в которых тема войны находится на периферии, намного больше у Бродского, чем концептуальных военных стихотворений. Именно они составляют некий порождающий себя свехтекст, мерцающий различными неочевидными контекстами. У Бродского «военный» текст, как выяснилось, включает в себя не только темы *жизни, смерти, времени*, но и по преимуществу – *конца войны, города, дыма, карты, окна, статуи, суда, автомобиля, дребезжания, кастрюли, рубля, стула, стирки*. Эти данные необходимо учитывать при интерпретации «военного» текста Бродского.

Литература

1. Александрова А.А. «Есть что-то дамское в пацифистах»: военная тема в творчестве И. Бродского // Иосиф Бродский в XXI веке: материалы международной научно-исследовательской конференции. Санкт-Петербург. 20-23 мая 2010 г. / под ред. О.И. Глазуновой. СПб.: Филологический факультет СПбГУ; МИРС, 2010. С. 44-50.
2. Бродский И.А. Сочинения в 7 т. СПб.: Пушкинский фонд, 1997—2001.
3. Гордин Я. Рыцарь и смерть, или Жизнь как замысел: о судьбе Иосифа Бродского. М.: Время, 2010.
4. Лазарчук Р. М. «На смерть Жукова» Бродского и «Снегирь» Державина: проблема традиции // Русская литература. СПб., 1995. №2. С. 241-247.
5. Лекманов О.А. Стихотворение «На смерть Жукова» (1974): конспект анализа // Иосиф Бродский в XXI веке: материалы международной научно-исследовательской конференции. Санкт-Петербург. 20-23 мая 2010 г. / под ред. О.И. Глазуновой. СПб.: Филологический факультет СПбГУ; МИРС, 2010. С. 204-206.
6. Лосев Л.В. Примечания // Бродский И.А. Стихотворения и поэмы: В 2 т. Т. 2. СПб.: Издательство Пушкинского Дома, Вита Нова, 2011.
7. Павлова Л.В., Романова И.В. Неочевидные структуры текста. Применение программных комплексов для нужд филологического анализа текста. Смоленск Свиток, 2015.
8. Ранчин А.М. О Бродском: Размышления и разборы. М.: Водолей, 2016.

9. Крепс М. О поэзии Иосифа Бродского. Ann Arbor: Ardis Publishers, 1984. URL: <http://lib.ru/BRODSKIJ/kreps.txt> (дата обращения 1 мая 2016).

Примечания

1. Исследование проводилось в рамках формирования государственных заданий высшим учебным заведениям и научным организациям в сфере научной деятельности (номер государственной регистрации 6.5665.2011).
2. Ср. в стихотворении «Памяти Клиффорда Брауна» (1993): «и капля, сверкая, плывет в зенит, / чтобы взглянуть на мир с той стороны сетчатки. // Это -- не просто сетчатка, это -- с искрой парча <...>».

Между лирикой и драмой: Поэтика диалога в поэзии Бродского

Опубликовано:

Поэтика Иосифа Бродского: разнообразие методологий: материалы международной научной конференции, посвященной 75-летию со дня рождения И.А.Бродского (Смоленск, 5-7 февраля 2015 года) – Смоленск: Свиток, 2017. С. 18-33.

Ключевые слова: *И. Бродский; лирическая коммуникация; лирический герой; лирический адресат; апеллятивность текста; диалог; элементы драматизации лирического текста; композиция.*

Статья посвящена изучению диалогизма как такового в поэзии Бродского. Автором выделяется метатекстовый и внутритекстовый диалог. К первому относятся формы интертекстуальности, ко второму – стихотворения, содержащие диалогизм потенциальный (моделирующие коммуникативную ситуацию и содержащие апеллятивные элементы) и реализованный в тексте (написанные в форме диалога или его содержащие). Отдельное внимание уделяется изучению композиционных функций диалога в лирическом тексте.

Исследование коммуникативной структуры лирики Бродского показало, что 65% его стихотворений содержат различные формы апелляции к разного рода адресатам. Среди них 35% составляют полностью апеллятивные тексты, то есть написанные как единое обращение к определенному лицу [24, с. 61].

Преобладание апеллятивного элемента в лирике Бродского делает ее направленной на второе лицо. С одной стороны, это обнаруживает близость с акмеистами, в поэтике

которых на первом плане находятся синтагматика, коммуникативная направленность речи и диалогическая установка [26, с. 290; 28; 22; 25; 27; 13; 17; 4; 11; 14; 20] (1). С другой стороны, доминирование второго лица свидетельствует об ориентации на драму. Кроме лирики, Бродский обращался непосредственно к драматургии, пример чему – пьесы «Мрамор» и «Демократия!».

Стихотворения, содержащие элементы драматизации и написанные в форме диалога, составляют около 3% в творчестве Бродского. В них коммуникативный акт имеет место не между автором и читателем или лирическим субъектом и адресатом, а между персонажами на уровне лирической фабулы. Такие тексты сосредоточились в основном в 1962–1963, 1968–1970 и 1990 годах.

Философски обосновать ориентацию на второе лицо позволяет «лингводицея» Бродского. Язык – центр и творец поэтической вселенной Бродского – существует только в своей направленности к адресату.

Концепция диалогизма М.М. Бахтина, предполагающая неприемлемость для художественного текста «безобъектного, одноголосого слова» [3, с. 288], была знакома Бродскому и близка. Вместе с тем Л. Лосев вспоминал, как Бродский фактически отшутился, отзываясь о прочитанной им книге Бахтина «Поэтика Достоевского»: «Просматривал книгу о Достоевском, понравились цитаты» [16, с. 144].

Мы различаем диалог **метатекстовый** и **внутритекстовый**.

I. Метатекстовые формы диалога направлены прежде всего на обыгрывание литературной традиции, чужого слова [18]. Это стихотворения, построенные на подтексте («Я вас любил. Любовь еще, наверно...», «На смерть Жукова», «Посвящается Чехову» и др.), включающие эпиграфы («Пилигримы» и др.); ориентированные на переосмысление и обновление жанровой, стиховой, стилистической традиций («Почти элегия», «Лесная идиллия» и др.) (2). По этой теме существует огромное количество работ, в которых доказано сосуществование в художественной системе Бродского различных культурных кодов, находящихся в состоянии полилога. Именно во взаимодействии (притяжении и отталкивании) культурных парадигм рождается новый смысл и новый текст.

II. В настоящем исследовании мы подробнее остановимся на **внутритекстовом диалоге**, то есть диалоге, так или иначе включенном во внутритекстовую коммуникативную ситуацию поэтических произведений Бродского. Участниками этого диалога становятся лирический герой, его сюжетный собеседник или иные лирические персонажи.

Универсальная коммуникативная ситуация для лирического героя Бродского

описана, в частности, в стихотворении 1964 года «Дом тучами придавлен до земли...» [6, т. I, с. 338]. Три первые строфы описывают бушующую вне дома непогоду. В конце третьей строфы появляется образ одинокого обитателя дома. Он противопоставлен окружающему дом зверью – блеющей овце и кричащим вóронам, и при этом его номинации (*двуногий, обитатель*) остаются в рамках биологического контекста. Герой несчастен, одинок (*некому вступить тут в диалог*), но от одиночества еще не сошел с ума (*спятить не успел для монолога*), потому что занят творчеством – он поэт (*Стихи его то глуше, то звончей*). В образе обитателя дома проступают автобиографические черты: захолустный дом в архангельской ссылке, характерное для Бродского и переходящее из текста в текст прямое или косвенное сопоставление своей картавой речи с вороньим карканьем. В этом стихотворении изображен лирический герой, представленный как «другой», со стороны. Важна здесь ситуация: лирический герой – поэт, его материал – язык, поэтому он нуждается в собеседнике, причем активном. Монолог – направленная, адресная, однако односторонняя речь – его не устраивает. Он ищет диалога. Драматизм ситуации поэтического творчества заключается в поиске отклика. В отсутствие такового приходится говорить обиняками, умалчивая о самом главном: *Так рощу разрезающий ручей / бормочет все сильнее о постороннем*.

Внутритекстовый диалог, в свою очередь, может быть представлен в формах 1) **потенциального диалогизма** и 2) **реализованного в тексте диалога**.

1) К **потенциальному диалогизму** мы относим стихотворения и поэмы, моделирующие коммуникативную ситуацию и содержащие апеллятивные элементы. В них мы находим отдельные признаки диалога, одного его участника, например, монолог, реплику, формы апелляции.

Коммуникативность Бродского в лирике имеет направленный характер. Если в ранней лирике она может быть распространена на весь мир, то в зрелый период лирический субъект предпочитает обращаться к конкретным собеседникам. В качестве адресата преобладают образы возлюбленной и других поэтов.

В лирике Бродского устойчиво господствует дистантная коммуникация, при которой адресат заведомо не может непосредственно воспринять обращенную к нему речь. Этот факт подчеркивает одиночество лирического субъекта Бродского и объясняет частое обращение к форме письма, послания. Непосредственный диалог здесь невозможен. Это форма беседы с образом воображаемого собеседника – вымышленного или реального (по Бахтину – «другой-для-меня»).

Встречаются у Бродского стихотворения с эпизодическими, формальными

персонажами (например, формальными «я» и «ты», обращениями, императивами, вопросами); неожиданное включение в текст реплики.

Вот так же, как в прогулке нагишом,
вот так – **и это, знаете, без смеха** –
есть что-то первобытное в большом
веселии от собственного эха [6, т. I. с. 397].

—

Голубые вологодские Саваофы,
вдыхая,
шарили по моим карманам.
Потом, уходя,
презрительно матерились:
«В таком пальте...» [6, т. I. с. 34].

Подобные случаи, как правило, проявление, по словам Ю.И. Левина, «коммуникативности во что бы то ни стало» [15, с. 471]. Обычно в таких стихотворениях план содержания существенно не меняется, а меняется коммуникативный статус текста. Причем коммуникативные элементы находятся в тексте в маркированных позициях (чаще всего – в конце).

Например, стихотворение «Загадка ангелу» (1962) [7, т. I, с. 207] описывает два мира, разделенных окном и *неясной мыслью*: внутренний мир дома, спящих в нем людей – и внешний – природы, моря. В 6,5 строфах из 8 в 3-м лице изображается зеркальность двух пространств и чудо их взаимопроникновения: лодки – туфли, подушка – облако, изогнутый чулок – лебедь, грядки – волны, куст у крыльца – бурун, зубья забора – поплавки, ступени крыльца – топляки. Связующим звеном между двумя взаимоперетекающими мирами становится образ сети, невода, тоже вызванный видом чулка (3). Этот невод переброшен через границу миров – окно с его крестовиной. Крест окна, подобно вращающейся лебедке, вытягивает на поверхность содержимое сетей, дабы перенести его в *другое место*.

Лев Лосев возводит этот образ к евангельской реплике Христа, обращенной к Петру и Андрею: «Я сделаю Вас ловцами человеков» (Мф. 5:19), и высказывает предположение, что в стихотворении представлен взгляд ангела на спящий мир [7, т. I, с. 467]. Но стихотворение начинается с внутренней точки зрения (*Мир одеял нарушен сном*). И *чей-то напряженный взгляд* улавливает двумерность по разные стороны окна.

Окно само уже ждет улова с обеих сторон. А Ангел, между тем, – *бесплотный наблюдатель* – находится вовне: *ногой давит устрицы в песке, молча замирает и бродит в темноте по пляжу*. Главное – в финале стихотворения неожиданно возникает апеллятивная ситуация, формулируется вопрос, который сначала воспринимается как риторический:

Как долго эту боль топить,
захлёстывать моторной речью,
чтоб дать ей оспой проступить
на теплой белизне предплечья?
Как долго?

Неожиданно за этим вопросом следует другой, который выглядит как переспрашивание: *До утра?* – И ответ: *Едва ль*.

Какую боль? Чью? Судя по всему, это крик души, который источают неведомо чьи *два глаза*. *Моторная речь* – это *ворчание катера*, заглушающее шаги и без того бесплотного Ангела. Вместе с тем «моторная речь» – это экспрессивная речь, выражающая в устной или письменной форме мысли, чувства, желания говорящего. Речь сублимирует, гасит боль. Остается лишь отметина *на теплой белизне предплечья* – не бесплотного же Ангела – человека. Отметина от чего? Может быть, это вмятина от края стола от долгого писания за ним?

Если единственный субъект этого стихотворения – Ангел, то кто задает ему загадку и в чем она заключается? Стихотворение завершается констатацией «кражи» улова душ: сеть оказывается пуста. И это известие, следующее сразу за вопросами, заставляет Ангела замереть в молчании. Мы не исключаем такую трактовку стихотворения: взаимопроникновение разных миров через окно-портал и зримое присутствие Ангела рядом являются как откровение свыше не спящему в ночи влюбленному поэту и становятся мучительным и прекрасным предметом его творчества. Его пытливый, проникновенный взгляд накапливает улов впечатлений и подобий и жаждет духовного улова. Неожиданно «сеть» оказывается «выбрана» – кем? зачем? И для чего была эта не прекращающаяся утром мука творчества? Эту загадку он и задает Ангелу. И не получает ответа.

В таком контексте «Загадку Ангелу» можно рассматривать как подступы к «Разговору с Небожителем».

Стихотворения Бродского, в которых лирический герой обращается к

Всевышнему, составляют особый, **переходный от монолога к диалогу случай**.

Адресация речи к Богу, казалось бы, заведомо является *почтой в один конец*. Однако стихотворение Бродский называет «*Разговор с Небожителем*», а не «монолог» (4). В нем герой-поэт не сумел реализовать данный свыше пророческий дар, не преобразился в пророка. Не произошло чуда, знакомого всем по Книге пророка Исаии, фрагмент которой поэтически переработан Пушкиным. Герой Бродского не способен наставлять людей, не владеет органом речи, не имеет достойного источника вдохновения, а остается ремесленником. «Разговор с Небожителем» открывается вполне искренним раскаянием и скорбью (*я впадал то в истовость, то в ересь; как мышь в золе, <...> хуже мыши; благодаря / тебе, я на себя взираю свыше; душа <...> всего лишь слепок с горестного дара, / что более ничем не обладала, / что вместе с ним к тебе обращена*) [6, т. II, с. 209–215]. Однако раскаяние поэта не приводит его к очищению и преображению. Подобие покаяния переходит в страстный монолог, который строится как последовательное отрицание общекультурных стереотипов, на основании которых поэта сопоставляют с пророком и Сыном Человеческим.

Такой герой не только полемизирует с образами Сына Человеческого и преображенного пророка, но и оказывается близок к образу многострадального Иова из ветхозаветной книги Иова (<...> *благодарю за то, что / ты отнял все, чем на своем веку / владел я*). И сама возникшая полемичность оказывается вполне в духе части книги Иова, написанной в форме споров-диалогов, в ходе которых друзья Иова возлагают ответственность за его несчастья на принцип Божественной справедливости. В этом контексте Бог сопоставляется у Бродского со *стрелком*, разыскивающим человека, вором, покушающимся на все созданное человеком.

Полемизирует герой и с важнейшей в христианстве идеей бессмертия. Бессмертие для страдающего героя Бродского – не награда, а проклятье, аналог одиночества.

Заканчивается этот страстный монолог не очевидным на первый взгляд примирением с Всевышним. События в стихотворении происходят ночью на Страстной неделе. Герой как будто приходит в себя после пылкого монолога и обнаруживает, что все это время он творил:

Теперь отбой,
и невдомек,
зачем так много черного на белом?
Гортань исходит грифелем и мелом...

Речь героя стихотворения оказывается разновекторной: она направлена к Небожителю, а попутно – и к предшествующим поэтической и библейской традициям, с которыми главным образом полемизирует, что, в свою очередь, стимулирует собственное творчество героя. Творчество спасает его от духовной катастрофы. Оно и есть чудесным образом возвращенный поэту дар (не случайно в своем монологе герой называет Бога *Дух-исцелитель*). На освященность этого дара свыше указывает мотив понимания самим поэтом *победы снега – / отбросов света, падающих с неба* (снег и свет символизируют знаки Божественного присутствия в эмпирическом мире). Герой больше не глухой, безголосый и безвдохновенный ремесленник. Неожиданное чудесное наделение его творческим даром и есть ответ Бога, Чье присутствие и пристальное внимание обнаруживается в конце стихотворения (*И там, на тридевятом этаже, / горит окно*). На этом основании поэт и назвал свое стихотворение «Разговор с Небожителем», и никакого противоречия здесь нет.

Похожая ситуация отражена в более раннем стихотворении «Прощальная ода». На уровне фабулы в стихотворении Бродского представлена ситуация, ориентированная на прямую коммуникацию. И ода, и молитва предполагают наличие адресата, но в обоих случаях он предельно неконкретен (читательская или слушательская аудитория) или недостижим (Бог). Перед нами не традиционный собеседник, на живую реакцию которого можно рассчитывать.

На первый взгляд, на протяжении всей «Прощальной оды» Бог не отвечает лирическому субъекту, и стихотворение остается единым монологом, обращенным к Нему. У читателя создается иллюзия того, что обращения героя к Богу бессмысленны, безответны, что перед нами по сути – автокоммуникация. Бродский даже сохраняет некоторые языковые черты автокоммуникативных систем. К ним относятся повторы на уровне тем, мотивов, на уровне лексики и синтаксиса; синтаксис не образует законченных предложений, имитируя спонтанную, сбивчивую речь, допускаются пропуски фрагментов текста (особенно это видно в конце стихотворения, когда человеческая речь у героя постепенно пропадает, превращаясь в птичий щебет).

Вопреки многочисленным утверждениям лирического субъекта Бродского о невозможности контакта, диалога с Господом, в «Прощальной оде» Бог все же отвечает лирическому субъекту – неким знаком. Финал стихотворения может рассматриваться как ответ Бога, услышавшего молитву героя: ведь именно Он чудесным образом дарует герою долгожданную песню, превращая его в птицу, и дает ему, таким образом, надежду на воссоединение с возлюбленной.

«Чудо – это знак (знамение), который подает Господь, чтобы показать свою власть и величие <...> Сущность чуда не в чрезвычайности (в смысле невозможности), а в Божьем знаменовании» [5, с. 471]. Бродский говорил: «Я придерживаюсь представления о Боге как о носителе абсолютно случайной, ничем не обусловленной воли <...> Все-таки мне больше по душе идея своеволия, непредсказуемости» [9, с. 95].

Так в критические моменты жизни лирический герой обращается к Всевышнему, и это ведет к духовному перерождению. Небожитель единственный из всех других удаленных адресатов оказывается способным ответить герою. Так Господь в поэтическом мире Бродского из традиционного адресата превращается в собеседника. Он совершает чудо: наделяет героя спасительным для него поэтическим даром.

В качестве **переходной формы к диалогу** может рассматриваться и использование ролевого персонажа, в особенности того типа, который ввел в поэзию Некрасов, – социально и исторически обусловленные типизированные образы людей из народа. На первый план в таком случае выходит погружение в чужое сознание и чужую речевую стихию. Но у Бродского ролевой персонаж заменяется персонажем-маской лирического героя (Одиссей, Плиний и др.). Это образы личностей определенного склада в сходных жизненных обстоятельствах. Поэт не стремится отчетливо индивидуализировать речевую манеру такого персонажа, сохраняя общий угол зрения с лирическим героем, общие с ним свойства стиля. На первое место в подобных стихотворениях выдвигается ситуация, в которой находится персонаж, и его состояние в связи с ней. Большинство из этих образов объединяют общие темы и мотивы – одиночества, разлученности с близким существом, странствия, писания, империи, в двух случаях – рождественский подтекст. В результате у ролевых персонажей Бродского, будь то люди или животные, больше общего, чем различного (исключение составляют, пожалуй, женские образы). В большинстве случаев это один и тот же психологический склад, тип личности, помещенный в сходные обстоятельства, но в разные времена и культурные слои.

2) **Реализованный в тексте диалог.**

У Бродского есть стихотворения, **целиком состоящие из диалога**, и стихотворения, **включающие диалог**.

К числу первых, например, относится написанная в 1960-е годы «Лесная идиллия», которая строится как пародия на пасторали. В ней сохраняется внешнее деление текста на чередующиеся сольные и совместные партии пастушка и пастушки, антисоветское содержание поддерживает мотив их совместного бегства из колхозного «рая», подальше от всевидящего ока государства – в лесную глушь. Так проявляется метатекстовый диалог с традицией. Он работает более активно, чем диалог внутривербальный, форма которого

между персонажами условна, нужна для придания тексту формы интермедии. Фактически же манифестируется монолитное сознание, сопротивляющееся коммунистической идеологии.

К «Лесной идиллии» функционально близки оказываются поэма-мистерия «Шествие» и стихотворение «Представление», ориентированные на театрализованную форму, причем именно на площадные действия карнавального характера, воплощающие карнавальное мироощущение, подробно описанные М.М. Бахтиным [2].

«Представление» обстоятельно проанализировано [7, т. 2, с. 447–460], нет нужды останавливаться на его разборе. Отметим только, что текст представляет собой остранение российской истории и ее известных действующих лиц, в буквальном смысле слова «выходящих на историческую сцену». Вопреки ожиданию, они не произносят речей. Образ народа, точнее, толпы, противостоящей историческим персонажам, представлен вполне в раблезианском ключе и складывается из перемежающихся выходы действующих лиц неиндивидуализированных реплик. Эти реплики представляют собой полилог. Назначение речей отнюдь не безмолвствующего народа – десакрализация идеологических фигур и всей русской истории. Важно отметить, что реплики не связаны друг с другом, а существуют вполне автономно. Падение некогда могучей империи сопровождается распадом человеческих связей, обрывом коммуникации. Показательно, что завершающая стихотворение часть, вопреки ожиданию, уже не полилог, а монолог-колыбельная, которая поется остающемуся на свете в одиночестве ребенку мамой от имени обоих предательски уничтожаемых временем родителей.

В поэме-мистерии «Шествие» герой теряет свою любовь. Далее начинается описание шествия, которое идет по улицам города. Каждый его участник (персонифицированный образ человеческих состояний, типов, вечные литературные образы и т.п.) исполняет романс, *по существу – монолог*, как указывает автор [6, т. I, с. 95]. Романсы этих условных персонажей призваны сформулировать различные представления о мире. Большинство романсов персонажей прокомментированы неясно кем, скорее всего автором, поскольку герой-участник шествия бессловесен. В тех редких случаях, когда комментарии нет (романсы Арлекина, Коломбины в начале поэмы и Крысолова и хора, принца Гамлета и Чорта в конце), каждый последующий романс выполняет роль комментария к предыдущему.

Бессловесный герой молчит и, слушая других, осуществляет выбор своей жизненной позиции, размышляет о жизни и смерти, используя хорошо знакомые культурные модели, и выбирает среди них то, что ему близко. Результатом всего этого становится душевное спокойствие. Герой осуществил свой, оригинальный выбор: он написал поэму. Его

мучительное любовное чувство сублимировалось в творчество. Возрождение героя к новой жизни подкрепляется еще и ожиданием скорого наступления Рождества.

Несмотря на подчеркнутую театрализованность, поэма не содержит подлинного диалога или полилога. Участники шествия произносят монологи, преподнесенные в форме романсов и баллад, функции которых сходны с брехтовскими зонгами. Они не направлены на конкретного адресата. Комментарии к монологам, а также монологи между собой, как и разные партии в некоторых выступлениях (например, Крысолова и хора, Честняги и хора), находятся в диалогических отношениях, обнажая амбивалентность мира. В данном случае прием диалога подменяется принципом диалога. Трактовка известных персонажей дана с семантическим сдвигом, через призму карнавального мироощущения, что можно рассматривать как форму метатекстового диалога. Но окончательным ответом героя на диктат традиции является даже не эта полемика-пародия, а творческий акт, созданная за три месяца оригинальная поэма. Вместе с тем на уровне фабулы перед нами автокоммуникативная ситуация, поскольку шествие и все его участники существуют в голове героя.

Все упомянутые здесь ситуации сближаются с драматизированным диалогом в понимании М.М. Бахтина: «Реплики драматического диалога не разрывают изображаемого мира, не делают его многоплановым; напротив, чтобы быть подлинно драматическими, они нуждаются в монолитнейшем единстве этого мира. <...> Герои диалогически сходятся в едином кругозоре автора, режиссёра, зрителя на чётком фоне односоставного мира. Концепция драматического действия, разрешающего все диалогические противостояния, чисто монологическая» [1, с. 27].

Театрализация предполагается и в стихотворении «Театральное» (1994–1995) [6, т. IV, с. 178–185], посвященном С. Юрскому. Оно написано вполне по законам драмы. В нем прослеживается фабула: в некоем условном времени, носящем черты античности, в городские ворота впускают странника. Встречают его враждебно, допрашивают с подозрением. Герой не может сказать, кто он и откуда. Он рекомендует себя предельно обезличенно (он – *никто*, у него нет имени, и даже местоимение для меня – / *лишнее*). Направление, в котором он движется, – Царство теней. Л. Лосев предполагает, что странник – это Орфей. Однако можно предположить, что под этим образом может скрываться самый обобщенный герой. Царство теней здесь, скорее всего, упоминается в значении «смерть». Так, в переведенной Бродским пьесе Т. Стоппарда «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» Гильденстерн объясняет ориентиры их с товарищем движения: «Единственный вход: рождение, единственный выход – смерть. Какие тебе еще ориентиры?» [29] Герои Стоппарда также не помнят, кто они, откуда, зачем их призвали. Самопрезентация героя

«Театрального» вполне укладывается в знаменитую формулу Бродского «Less Than One» (меньше единицы, или меньше себя самого). Герой Бродского – носитель экзистенциального сознания. Он «другой» только потому, что живет во времени, а не, как горожане, в истории. Сначала горожане верят, что он не представляет для них угрозы, и выделяют ему историка, который должен показать гостю город (рассказ оказывается весьма критичным по отношению к современникам и временам), а в финале решают перестраховаться и пожизненно заточают странника в башню. Толпа соотносится у Бродского с античным хором. Реплики толпы в «Театральном», с одной стороны, так же грубы и сниженны, как и в «Представлении», но гораздо более индивидуализированны и обусловлены друг другом. С другой – эти реплики свидетельствуют об удивительном единодушии горожан в их общей подозрительности и враждебности ко всему новому и «другому».

На фоне «хора» выделяются монолог героя и финальный монолог «под занавес», судя по всему, историка. Они развиваются по законам лирики, продолжают важные для Бродского темы времени и истории, человека и истории, предназначения, сути трагедии и могли бы стать самостоятельными текстами.

В свете проблемы диалога обращает на себя внимание стихотворение «Диалог» (1962) [6, т. I, с. 186–187]. В. Полухина указывает, что оно было посвящено памяти Пастернака [22, с. 62]. Стихотворение имеет черты романтической баллады, прежде всего балладный хронотоп: действие происходит в дубовой роще, во мраке ночи, свищет ветер, галдят стаи ворон. В центре – умерший герой, который лежит на склоне. Элемент драматизации вносит построение текста в форме диалога двух голосов, обсуждающих сущность героя, составляющую некую тайну. Картина мира моделируется вокруг холма и дуба (дубовой рощи), выполняющих функцию мирового древа. Герой сначала назван лежащим на склоне, то есть на границе мира верхнего и нижнего, возможно, спящим. Поющая над ним в дубовых кронах сотня ворон создает мрачную атмосферу, предвещающую смерть (*«Там он лежит, на склоне. / Ветер повсюду снует. / В каждой дубовой кроне / сотня ворон поет»*). Первое упоминание ворон находится в русле традиционной вороньей символики, связанной с несчастьем и смертью, хаосом и тьмой. Затем обнаруживается родство умершего с этими «темными птицами»: *Слетают с небесных тронов / сотни его внучат*. Образ героя, оказывается, соотносится с этими птицами, точнее, с распространенным в европейском фольклоре образом древнего мудрого царя-ворона, живущего на вершине неприступной горы. Он обычно олицетворяет справедливость, у него есть связь с миром мертвых, ему под силу достать живую и мертвую воду. Слова *«Прятал свои усилия / он в темноте ночной»* могут указывать как на ночной

образ жизни героя, так и на обладание тайным знанием, связанным с творчеством: *«Все, что он сделал: крылья / птице черной одной»*. Черная птица, естественно, воспринимается как ворона. До сих пор у ворон был актуализирован другой признак – их голос. Причем, вразрез с традиционным криком или граем, тревожным и дисгармоничным, Бродский называет этот голос «песней». Здесь же «изготовление» для в общем-то летающей вороны крыльев переводит ее образ в другой статус – птицы – и наделяет иной, противоположной символикой, связанной со способностью парить в высших, горних сферах, приближенных к Богу, и с творческим началом (в Древней Греции ворон считался священным вестником бога Аполлона).

Реплика второго голоса о том, что герой жил среди людей (был обитателем среднего мира), указывает на особый статус героя, его инакость: *Что же он делал на свете, / если он был с людьми*.

Теперь герой мертв, его душа покинула тело:

«Листьев задумчивый лепет,
а он лежит не дыша.
Видишь облако в небе,
это его душа».

Его телесная оболочка видится уже не в пограничном пространстве (на склоне), а в нижнем мире: *Теперь он лежит, обнимая / корни дубовых роц*, а его сущность, его душа устремляется птицей ввысь: *ушел, улетел он в ночь*. Традиционно в мифологическом сознании душа человека (как умершего, так и спящего) представлялась в образе птицы.

Первый голос, оставляя тело героя в нижнем мире, мастерит ему там последнее пристанище (дом? склеп?) с крышей из *густой дубовой листвы*, венчает его мглой и, коронованного, «забывает» там. Учитывая символику мирового дерева, домом коронованного в смерти героя становится весь мир.

В финале стихотворения ставится центральный вопрос о сущности героя. Подсказанный в начале текста образ древнего мудрого царя-ворона опровергается:

«Неужто он был вороной».

«Птицей, птицей он был».

Ворона и птица из общеязыковых родо-видовых синонимов становятся

контекстуальными антонимами. Антитеза тела (земной жизни среди людей) и души (возвращающейся в небесные просторы) выстраивает следующую антитезу: ворона vs птица. В данном контексте ворона ассоциируется с материальным воплощением субъекта, образом, доступным человеческому восприятию, а птица становится его скрытой, подлинной сущностью.

В частотном словаре поэтической лексики Бродского в группе «фауна» лексема *птица* занимает первое место, а из конкретных названий птиц самой частотной оказывается *ворона* [20, с. 172]. Птица у него традиционно символизирует одухотворенность, сверхъестественную поддержку [10, с. 422–423], становится устойчивой метафорой поэта и лирического героя Бродского (см., например, «Осенний крик ястреба», «Прощальная ода», «Большая элегия Джону Донну» и др.). По некоторым приметам в этой птице угадывается ворона. Образ вороны проходит через все творчество Бродского и соотносится с образом лирического героя, порой шире – с образом еврея, чья картавость напоминает воронье карканье (*еврейская птица ворона* [6, т. III, с. 356]).

Так, в данном стихотворении разделяются человеческий неприглядный облик, вечная инакость, национальное изгойство поэта среди людей, пусть даже и официально или неофициально признанного (коронованного) при жизни, – и его скрытая от всех подлинная поэтическая сущность, творчески преобразующая мир и устремляющая его душу к Богу.

Драматический конфликт находит композиционное решение в форме диалога, участники которого не определены. Можно предположить, что это Творец и его оппонент. Процесс коммуникации между ними затруднен. Одной из причин становится ветер, шум листьев. Ведущим, на первый взгляд, в диалоге является первый собеседник: он обладает знанием о герое, ему принадлежат утвердительные реплики, он имеет власть над героем, миром (*Крышу я делаю, крышу / из густой дубовой листвы. <...> Его я венчаю мглой*). Второй собеседник, лишенный знания, обращаясь к нему, расспрашивает о герое. При этом Бродский отказывается от оформляющей вопросительную интонацию пунктуации (это ему свойственно). Его мало интересовало правдоподобие в передаче характера, интонация. Для него диалог из драматического действия превращался исключительно в текст, где слова важнее интонации.

Вопросы и ответы в первой половине стихотворения почти не стыкуются тематически. Вопрошающий из-за плохой слышимости как бы все время ошибается и искажает логику разговора. Понимание приходит, когда оба говорят о смерти героя и о разделении души и тела. Ограниченность знания второго собеседника компенсируется его проницательностью: именно он вводит новые темы, развивая образ героя и заставляя первого пусть с запозданием, но отвечать по существу. Именно второй дважды выражает

сомнение по поводу обманчивости внешнего облика героя: «Разве он был вороной», «Неужто он был вороной». Повтор скептического вопроса влечет за собой финальный повтор-утверждение: «Птицей, птицей он был».

Любопытно проследить, как по-разному Бродский воплощает в стихотворениях решение сходного конфликта. В «Диалоге», носящем некоторые балладные черты, конфликт видимости и сущности, души и тела в момент смерти обретает драматическую форму и решается в споре – диалоге – двух голосов.

Через год этот конфликт обретает элегическую окраску в «Большой элегии Джону Донну» [6, т. I, с. 247–251] и выражается тоже в диалоге Донна со своей душой, но уже не целиком организующем текст, а являющемся его частью. Однако начинается эта часть репликой-апелляцией лирического субъекта к Донну (его телесному воплощению), призывая его прислушаться и иницилируя его разговор с душой. Оппозиция ‘душа vs тело’, выделенная еще и сопоставительными конструкциями (*Подобье птиц, он спит в своем гнезде vs Подобье птиц, душа его чиста*), а также поддержанная оппозицией ‘светский человек vs духовное лицо’, стремится к своему разрешению через тему бессмертия. Сущность Донна передана уже знакомой нам метафорой: «Ты птицей был». Так обсуждение сущности умершего поэта в «Большой элегии» переносится с третьих лиц на его душу и тело, вступающие в диалог между собой.

В 1967 году Бродский пишет тоже элегию – «Элегию на смерть Ц.Б.», в которой диалога нет вообще, но *диалогический принцип* лежит в основе того же конфликта: антитезы души и тела, у которых после смерти разные пути. Попытка их примирить (решить спор) заканчивается признанием большей близости и понятности для сознания человека телесных страданий, знакомых по его эмпирическому опыту, в противовес исключительно умозрительному бессмертию души.

На этих примерах мы видим путь Бродского к лирической монологизации.

Рискнем предположить, что с точки зрения функционирования диалога у Бродского противопоставлены написанные примерно в одно время «Посвящается Ялте» (1969) и «Горбунов и Горчаков» (1968). В «Посвящается Ялте» мы видим чуть ли не уникальный случай того, как Бродский сдает экзамен прозе, точнее – Бахтину, описавшему принципы полифонического романа. Текст построен в форме завуалированного допроса свидетелей, их почти монологов, проливающих свет на некое убийство, которое становится центральным событием задуманного «автором» романа. Множественность точек зрения на одно и то же событие, идея выявления не только прямой, но и косвенной виновности тех, кто хотя бы мысленно совершил преступление (что чрезвычайно актуально для «Братьев Карамазовых»), является, безусловно, остранным отражением бахтинской идеи

полифонического романа (5). Больше Бродский к таким экспериментам не обращался.

В «Горбунове и Горчакове», как известно, он развивает бахтинскую мысль, высказанную в книге «Проблемы поэтики Достоевского»: «быть – значит общаться диалогически» [1, с. 434]. У Бродского она звучит так: *я / тогда лишь емь, когда есть собеседник!* В этом произведении художественными средствами исследуется, как Бродский любил говорить, метафизика диалога: представлены антогонисты Горбунов и Горчаков, их разговоры несут печать иррациональности. Знаменитая V глава «Песня в третьем лице» – остранение самой идеи диалога, сопряженное с приемом умолчания (когда на произнесение чего-то главного, сакрального накладывается табу):

«И он ему сказал». «И он ему
сказал». «И он сказал». «И он ответил».
«И он сказал». «И он». «И он во тьму
воззрился и сказал». «Слова на ветер» [6, т. II, с. 112].

Убийство Горчаковым своего постоянного собеседника Горбунова в финале (или, по иной трактовке, своего alter ego, лучшую, высшую половину – в том случае, если рассматривать сюжет о раздвоении личности) уничтожает саму идею диалогизма в лирике: *Что ты сказал?!.. Почудилось... Скорей / всего, я просто брежу разговором...* [6, т. II, с. 138] В таком случае тут находит подтверждение убежденность Бахтина в монологизме лирики.

Подведем некоторые итоги.

Судя по всему, диалог мало интересовал Бродского как способ развития драматического действия, как воплощение сценического характера. «Я вообще не хожу в театр; я читаю пьесы – читать их мне занятно, но смотреть – всегда вызывает ощущение неловкости», – говорил он в интервью [9, с. 332]. То есть для него на первом плане были прежде всего языковые возможности развития диалога – сюжетного и метатекстового.

Язык – центр и творец поэтической вселенной Бродского – существует только в своей направленности к адресату. Не чужое сознание, не столкновение голосов-идеологий, как в полифоническом романе, описанном Бахтиным, было важно для Бродского, а метафизика сосуществования идей, голосов, точек зрения и возможность их бытия внутри одного сознания – творца, осознание потенциальной диалогичности слова и потребность в собеседнике – как необходимое (или важное) условие творческого акта, его потенция. Недаром диалог появляется во многих ключевых поэтических произведениях Бродского, затрагивающих тему словесного творчества («Большая элегия Джону Донну», «Шествие»,

«Исаак и Авраам», «Диалог», «А. Фролов» и др.).

Использование формы диалога расширяло для Бродского перспективы конструирования композиции лирического текста: «чувствую себя больше Островским, чем Байроном. <...> Жизнь отвечает не на вопрос: что? а: – что после чего? И перед чем? Это главный принцип <...> Это драматургия», – писал Бродский в 1965 году в письме Якову Гордину [8, с. 137].

Диалог в стихотворениях Бродского выполняет следующие основные композиционные функции:

- остранение конфликта;
- умолчание (когда за разговорами на отвлеченные темы не произносится главное) («Исаак и Авраам»);
- ретардация;
- маркирование темы творчества;
- прозаизация (проникновение в чужое языковое сознание);
- реализация лингвоцентрической идеи Бродского, заставляющей весь мир жить по законам языка и речи, а существование превращающей в речевой акт:

Что ветру говорят кусты,
листом бедны?
Их речи, видимо, просты,
но нам темны.
Перекрывая лязг ведра,
скрипящий стул –
«Сегодня ты сильнее. Вчера
ты меньше дул».
А ветер им – «Грядет зима!»
«О, не губи».
А может быть – «Схожу с ума!»
«Люби! Люби!»
И в сумерках колотит дрожь
мой мезонин...

Их диалог не разберешь,
пока один [6, т. I, с. 236].

Литература

1. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Худож. лит., 1972.
2. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Худож. лит., 1990.
3. [Бахтин М.М.](#) Эстетика словесного творчества / сост. С.Г. Бочаров, примеч. [С.С. Аверинцева](#) и [С.Г. Бочарова](#). М.: Искусство, 1979.
4. Бетеа Д. Мандельштам, Пастернак, Бродский: иудаизм, христианство и созидание модернистской поэтики // Русская литература: исслед. амер. ученых. СПб., 1993. С. 363–399.
5. Большой путеводитель по Библии. М.: Республика, 1993.
6. Бродский И. Сочинения: в 4 т. СПб.: Пушкинский фонд, 1992–1998.
7. Бродский И.А. Стихотворения и поэмы: в 2 т. СПб.: Изд-во Пушкинского Дома, Вита Нова, 2011.
8. Гордин Я.А. Переключка во мраке. СПб.: Пушкинский фонд, 2000.
9. Иосиф Бродский. Большая книга интервью. М.: Захаров, 2000.
10. Керлот Х.Э. Словарь символов. М.: REFL-book, 1994.
11. Крохин Ю. Взмах маятника: Об О. Мандельштаме и И. Бродском // «Сохрани мою речь...»: сб. М., 1993. Вып. 2. С. 116–126.
12. Кублановский Ю. Поэзия нового измерения // Новый мир. 1991. № 2.
13. Кузнецов С.Ю. Осип Мандельштам и Иосиф Бродский: Мотивы пустоты и молчания // Осип Мандельштам: Поэтика и текстология. М., 1991. С. 33–36.
14. Лакербай Д. Ахматова – Бродский: Проблема преемственности // Иосиф Бродский и мир: метафизика, античность, современность. СПб.: Изд-во журнала «Звезда», 2000. С. 172–184.
15. Левин Ю.И. Лирика с коммуникативной точки зрения // Левин Ю.И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М.: Языки русской культуры, 1998.
16. Лосев Л.В. Иосиф Бродский: Опыт литературной биографии. 2-е изд., испр. М.: Молодая гвардия, 2006.
17. Медведева Н.Г. И. Бродский и О. Мандельштам: Об одном поэтическом мотиве // Вестник Удм. ун-та. Ижевск, 1992. Спец. вып. С. 68–73.
18. Мищенко Е.В. Диалог культурных традиций в поэтическом мире И.А. Бродского: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Новосибирск, 2010.
19. Нокс Дж. Иерархия других в поэзии Бродского // Поэтика Бродского. N.Y., 1986.

20. Патера Т. Заметки о лексике И. Бродского и А. Ахматовой // Поэтика Иосифа Бродского: сб. науч. тр. Тверь: Твер. гос. ун-т, 2003. С. 164–180.
21. Полухина В. Ахматова и Бродский: К проблеме притяжений и отталкиваний // Ахматовский сборник. Париж, 1989. Вып. 1. С. 143–153.
22. Полухина В.П. Эвтерпа и Клио Иосифа Бродского: Хронология жизни и творчества. Томск: ИД СК-С, 2012.
23. Ранчин А. «На пиру Мнемозины»: Интертексты Бродского. М.: Новое литературное обозрение, 2001.
24. Романова И.В. Поэтика Иосифа Бродского: Лирика с коммуникативной точки зрения: монография. Смоленск: Изд-во СмолГУ, 2007.
25. Суханова М.С. Ахматова и Бродский – об одном сопоставлении // Анна Ахматова и русская культура начала XX века: тез. конф. М., 1989. С. 61–63.
26. Ханзен-Леве Оге А. Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. М.: Языки русской культуры, 2001.
27. Burnett L. The Complicity of the Real: Affinities in the Poetics of Brodsky and Mandelstam // Brodsky's Poetics and Aesthetics / eds. by L. Loseff and V. Polukhina. London etc., 1990.
28. Moranjak-Bamburac N. Иосиф Бродский и акмеизм // Russ. Lit. 1996. Vol. 40, No. 1. P. 57–76.
29. Стоппард Т. Розенкранц и Гильденстерн мертвы. URL: http://lib.ru/PXESY/STOPPARD/r_g.txt (дата обращения: 13.05.2015).

Примечания

1. Кроме того, по мнению Ж. Нива, Ахматова передала Бродскому страсть к сжатости высказывания и любовь к классическим жанрам элегии и послания («La Quinzaine litteraire», № 496, ноябрь 1987).
2. Например, интертекстуальные связи исследуются в работах Л.М. Баткина, А.К. Жолковского, А. Нестерова, А.М. Ранчина, D. Bethea и др.; диалогические отношения типологического характера (через жанр, аспекты стихотворной речи – метр, строфику) описываются в публикациях Д.Н. Ахапкина, А.К. Жолковского, А.Г. Степанова, Б. Шерра, Ю.В. Шатина и др.; идеологическое и стилистическое многоголосье рассматривается в работах А. Корчинского, В. Семенова, И.В. Фоменко, Хён Ён Ким и др.
3. Сходный образ возникнет у Бродского позже, в «Венецианских строфах» (2): *Шлюпки, моторные лодки, баркасы, барки, / как непарная обувь с ноги Творца, / ревностно*

*топчут шпильи, пилястры, арки, / выраженьи лица. / Все помножено на два, кроме судьбы
и кроме / самой H2O.*

4. В исследованиях, посвященных анализу этого стихотворения, стало общим местом утверждение ничтожности и бессилия Неба по сравнению с всемогуществом обитателя земли [12, с. 24; 19, с. 166; 23, с. 147-153]. Между тем самоуничтожение и признание собственного несовершенства, неспособности оправдать надежды, возложенные на поэта Богом, наряду с обращенностью к Небу, даже пространственно выраженной, – вполне в духе христианского сознания.

5. Не обсуждаем здесь других литературных предшественников – Акутагаву Рюноске, М. Кузмина.