

СТИХОПОЭТИКА БРОДСКОГО (блог-конференция)

Лекманов Олег Андершанович (Москва, доктор филологических наук, профессор НИУ ВШЭ: lekmanov@mail.ru). Четыре эссе-миниатюры: 1) Стихотворение «На смерть Жукова»: конспект разбора. 2) «Всадница матраца»: об одном образе в одном несправедливом стихотворении И. Бродского; 3) Загадка стихотворения Иосифа Бродского «Одному тирану» (1972 г.); 4) Еще раз о «Рождественском романсе» Иосифа Бродского.

1) Стихотворение «На смерть Жукова» (1974): конспект разбора¹

Вижу колонны замерших звуков,
гроб на лафете, лошади круп.
Ветер сюда не доносит мне звуков
русских военных плачущих труб.
Вижу в регалиях убранный труп:
в смерть уезжает пламенный Жуков.

Воин, пред коим многие пали
стены, хоть меч был вражьих тупей,
блеском маневра о Ганнибале
напоминавший средь волжских степей.
Кончивший дни свои глухо в опале,
как Велизарий или Помпей.

Сколько он пролил крови солдатской
в землю чужую! Что ж, горевал?
Вспомнил ли их, умирающий в штатской
белой кровати? Полный провал.
Что он ответит, встретившись в адской
области с ними? «Я воевал».

К правому делу Жуков десницы
больше уже не приложит в бою.
Спи! У истории русской страницы
хватит для тех, кто в пехотном строю
смело входили в чужие столицы,
но возвращались в страхе в свою.

Маршал! поглотит алчная Лета
эти слова и твои прахоря.
Все же, прими их — жалкая лепта
родину спасшему, вслух говоря.
Бей, барабан, и военная флейта,
громко свисти на манер снегиря.

В первой строфе этого стихотворения описываются похороны Г. К. Жукова, умершего 18 июня 1974 года и похороненного 22 июня (символическая дата) в Кремлевской стене. Как минимум, две детали описываемых и реальных похорон² не совпадают: во-

¹ По совести говоря, эта заметка должна быть подписана несколькими именами, поскольку вся она — плод коллективного мозгового штурма, предпринятого в рамках моего спецсеминара «Медленное чтение текста» (РГГУ). Любопытствующих снабжаю ссылкой: http://community.livejournal.com/medlennoe_chten/751.html?nc=37. О стихотворении Бродского, помимо работ, называемых в заметке см. еще: Лотман 2002.

² Кинофрагмент хроники с похорон Жукова можно найти в Интернете: http://www.youtube.com/watch?v=cbMiyBkWnO4&feature=player_embedded.

первых, отсутствовал *«лошади круп»* (лафет был прицеплен к бронетранспортеру)³; во-вторых, никто не мог видеть *«в регалиях убранный труп»* — маршал был кремирован, по слухам — вопреки воле семьи. По-видимому, Бродский (находившийся в это время на поэтическом фестивале в Роттердаме) взял на себя задачу написать «государственное» стихотворение вместо официальной советской печати. Он подправил саму жизнь и изобразил похороны Жукова не так, как они проходили, а как они проходили бы в идеале. *«Вообще-то я считаю, что это стихотворение в свое время должны были напечатать в газете “Правда”»* (Из беседы с Соломоном Волковым) [Волков 1998: 54]. Поэт не слышит *«звуков»*, сопровождающих похороны (судя по всему, он смотрит репортаж о них по голландскому TV) и заполняет «государственную» тишину *«звуками»* своего стихотворения. «Переписывание» в стихотворении похорон маршала ведет к переосмыслению уже в первой строфе советских газетных штампов, например, эпитета *«пламенный»* (ср., название книжной серии «Пламенные революционеры» издательства политической литературы СССР). У Бродского эпитет *«пламенный»*, во-первых, намекает на кремацию Жукова, особенно, в соседстве с визуально выразительным *«в смерть уезжает»*; во-вторых, начинает важную для всего текста «адскую» тему. Сходным образом, *«убранный»* (труп) в первой строфе, это, вероятно, не только дань газетной риторике (*«В траурном убранстве Краснознаменный зал, где среди живых цветов на высоком постаменте установлен гроб с телом покойного маршала»* [Правда 1974, 21 июня: 3]), но и скрытое указание на идиому «убрать с глаз долой». Самая же откровенная замена первой строфы — это абсолютно невозможный в газетах той поры эпитет *«русских»* при *«труб»* (вместо «советских»)⁴.

Во второй строфе игра с советскими клише продолжается. Здесь возникает один из главных символов поверженного Берлина мая 1945 года — *«стёны»* (Рейхстага), которые *«пали»* (ср., например, растиражированную кинохронику этого времени). Но из-за соседства с античными именами⁵, завершающими строфу, на *«стены»* Рейхстага падает тень от разрушенных стен Карфагена и Трои. Формула *«меч был вражских тупей»* провоцирует вспомнить о «русской античности», с пропагандистскими целями преображенной С. Эйзенштейном, а, именно, о лозунге Александра Невского из одноименного фильма: «Кто с мечом к нам придет, от меча и погибнет!» Упоминание *«о Ганнибале»* *«среди волжских степей»*: а). открыто начинает античную тему стихотворения; б). скрыто вводит тему Суворова и его перехода через Альпы; в). задает важное для последующих строф противопоставление возвышенности (Альпы) и плоскости (*«степей»*); г). перекладывает на язык оды советское общее место (Сталинград); д). подталкивает читателя вольно или невольно вспомнить о правнучке «другого» Ганнибала⁶. Последнее важно, поскольку в финале строфы Бродский сопоставляет с судьбой опального маршала собственный удел, но не прямо, а через не прямое сравнение с (пушкинским) Овидием. Кроме того, заключительные строки второй строфы исправляют ложь официального мифа о Жукове (в газетных советских некрологах о его опале, разумеется, не говорилось ни слова). Характеристика *«глухо»* продолжает тему отсутствия звуков, начатую в первой

³ Может быть, *«лошади круп»* был перенесен в стихотворение Бродского с военной «одической» картины Веласкеса «Капитуляция Бреды»?

⁴ Относительно еще одного штампа первой строфы (*«колонны замерших внуков»*) на нашем спецсеминаре было высказано не наше общее всеобщее сочувствие остроумное предположение: не подразумевается ли тут чеховский внук Ванька Жуков? Тогда бы в роли дедушки парадоксальным образом выступал... сам Бродский (ср. *«Ветер сюда не доносит мне звуков»* -письмо «на деревню, дедушке»).

⁵ О Помпее Бродский, вероятно, узнал из «Сравнительных жизнеописаний» Плутарха; о Велизарии — из оперы Доницетти «Велизарий».

⁶ Не содержится ли в строках Бродского о полководце *«среди волжских степей»* еще и намек на усмирение Суворовым пугачевского бунта (ср. роль Жукова в венгерских событиях) и через это — указания на Державина, принимавшего участие в антипугачевской кампании?

строфе⁷; имя «Помпей» (ср. по ассоциации — «Последний день Помпеи») — цепочку «огненных» образов.

Третья строфа стихотворения — самая парадоксальная, она выпадает из традиции не только газетного некролога, но и торжественной оды (об этом подробнее см., например: Крепс 1984). Продолжается игра с пространством: вопреки иудео-христианской традиции, согласно которой воины, павшие в правом бою переносятся в рай, маршал и его солдаты оказываются в «адской области» (вновь перелицовывается советский штамп «такая-то область» — «адская область»). Сюда же — многозначное слово «провал» — провал в памяти, но и провал-бездна. Строфа выделена и грамматически — до нее большинство глаголов употреблялось в настоящем времени; после нее — в будущем. В финале строфы прорывается звуковая блокада — Жуков подает реплику.

И после этой реплики все резко меняется. Оказывается, погружение Жукова в ад в третьей строфе стихотворения предпринималось едва ли не для того, чтобы в четвертой строфе вытянуть маршала из «адской бездны» и вознести чуть ли не в рай. Сигнал этого пространственного перемещения — торжественное «десницы», с очевидным обыгрыванием двух значений — правая рука и «правое дело». Формула «правое дело», как известно, была превращена в военный лозунг-штамп Сталиным: «Наше дело правое, мы победим!» В заключительных строках четвертой строфы не просто продолжает корректироваться официальная биография маршала, но и сам он возвращается в правильный («правый») «солдатский» контекст: из «штатской, белой кровати» (предыдущая строфа) перемещается в «пехотный строй».

Всё это готовит многократно отмеченную прямую отсылку в пятой строфе к державинскому «Снегирю»⁸ (и к последнему державинскому стихотворению «Река времён в своем стремлении...»). Подношение Бродского опальному маршалу оказывается вписанным в традицию оды державинского типа, с ее резкими стилистическими и интонационными контрастами. Вот и в зачине пятой строфы нашего стихотворения античная и торжественная «Лета» соседствует с позаимствованными из блатного словаря «прахорями», то есть — сапогами (вероятно, с еще одним намеком на кремацию — прахоря/прах). Звуки нарастают — выясняется, что автор свою оду произносил («вслух говоря»), а далее бьет «барабан»⁹ и свистит «военная флейта». Если на реальных похоронах Жукова «траурный марш» в итоге сменился «величественной мелодией Государственного гимна Советского Союза» [Правда 1974, 21 июня: 3], у Бродского в финале — неизбежный советский гимн заменился русским военным траурным маршем.

Виницкий 1992 — Виницкий И. Отщепенец пишет оду маршалу // Учительская газета. 1992. № 7.

Волков 1998 — Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. М., 1998.

Крепс 1984 — Крепс М. О поэзии Иосифа Бродского. Ann Arbor: Ardis, 1984.

Лотман 2002 — Лотман М. На смерть Жукова (1974) // Как работает стихотворение Бродского. М., 2002.

2) «ВСАДНИЦА МАТРАЦА»:

ОБ ОДНОМ ОБРАЗЕ В ОДНОМ НЕСПРАВЕДЛИВОМ СТИХОТВОРЕНИИ И. БРОДСКОГО

⁷ Ср. еще, конечно, знаменитое в знаменитых «Письмах римскому другу» Бродского: «Если выпало в Империи родиться, // лучше жить в глухой провинции у моря».

⁸ См., например: Виницкий 1992: 23 и др.

⁹ Ср. в стихотворении Цветаевой «Нет, бил барабан перед смутным полком...», а также в стихотворении самого Бродского «1972 год»: «Бей в барабан о своем доверии к ножницам...» и т. д.

Пастернак «забежал к нам в Фурманов переулок посмотреть, как мы устроились в новой квартире. Прощаясь, долго топтался и гудел в передней. “Ну, вот, теперь и квартира есть — можно писать стихи”, — сказал он, уходя. “Ты слышала, что он сказал?” О. М. был в ярости...»

Надежда Мандельштам. «Воспоминания».

В 1994 году Иосиф Бродский разразился яростным стихотворением «Письмо в оазис»:

Не надо обо мне. Не надо ни о ком.
Забиться о себе, о всаднице матраца.
Я был не лишним ртом, но лишним языком,
подспудным грызуном словарного запаса.

Теперь в твоих глазах амбарного кота,
хранившего зерно от порчи и урона,
читается печаль, дремавшая тогда,
когда за мной гналась секира фараона.

С чего бы это вдруг? Серебряный висок?
Оскомина во рту от сладостей восточных?
Потусторонний звук? Но то шуршит песок,
пустыни талисман, в моих часах песочных.

Помол его жесток, крупницы — тяжелы,
и кости в нем белей, чем просто перемыты.
Но лучше грызть его, чем губы от жары
облизывать в тени осевшей пирамиды.

О своей вполне предсказуемой и адекватной реакции на это «Письмо» его адресат рассказал в мемуарах: «Я опешил: что за всадница матраца? Как не стыдно? “Это из Пастернака! — сказал он, — поверь, я не хотел никого обидеть”».

Зачем Бродскому в данном случае понадобилось цитировать Пастернака? Цель нижеследующей короткой комментаторской заметки — ответить на этот вопрос¹.

Прежде всего, процитируем здесь еще один фрагмент из мемуаров обруганного адресата послания Бродского. В этом фрагменте воспроизводится реплика Бродского, раскрывающая главную причину создания «Письма в оазис»: «— А что ты написал в своем “Аполлоне в снегу” о моем словаре? — спросил он».

Теперь приведем соответствующий фрагмент из книги статей и стихов «Аполлон в снегу»: поэтический словарь Бродского «нередко оказывается чрезмерно “современным”: “блзнит”, “жлоблюсь о Господе”, “кладу на мысль о камуфляже”, “это мне, как серпом по яйцам” и т. п. <...> Зрелый Пастернак стеснялся некоторых невинных речевых излишеств и смысловой невнятицы в своих ранних стихах: кое-что он переделал в них, увы, напрасно. Рискну оказаться плохим пророком, но выскажу предположение, что у Бродского в ближайшем будущем появится сходное поползновение. И хотя у него будет, на мой взгляд, больше оснований для такого вмешательства в свои прежние стихи, чем у Пастернака, призывать его к этому я бы все-таки не стал, так как понимаю, что стояло за этими словесными срывами, какое смешение высокого и низкого, какая гремучая смесь была задумана и пущена в оборот».¹

Как отреагировал Бродский на это суждение? Он демонстративно восстановил в правах едва ли не самую рискованную формулу из как раз того отрывка стихотворной повести Бориса Пастернака «Спекторский», от которого Борис Леонидович отказался в 1931 году, готовя свою повесть к выходу отдельным изданием и опубликованного в знаменитом пастернаковском одномомнике 1961 года.¹ Отрывка, откровенно изображающего любовный порыв героя и героини:

Когда ж потом трепещущую самку
Раздел горячий ветер двух кистей,
И сердца два качнулись ямка в ямку,
И в перекрестный стук грудных костей

Вмешалось два осатанелых вала,
И, задыхаясь, собственная грудь
Ей голову едва не оторвала
В стремлении шеи любящим свернуть,

И страсть устала гривою бросаться,
И обожанья бурное русло
Измученную всадницу матраца
Уже по стержню выправив несло,

По-прежнему ее, как и в начале,
Уже почти остывшую как труп,
Движенья губ каких-то восхищали,
К стыду прегорько прикушенных губ.

В переводе с поэтического языка на русский жест Бродского означает приблизительно следующее: я не только не собираюсь вмешиваться в свои ранние стихи и исправлять в них грубости и вульгаризмы, но и Пастернака в обиду не дам. Поэтому, «не надо» не только «обо мне», но и о нем, и «ни о ком». А далее — по тексту «Письма в оазис».

Дополнительную волну гнева в будущем авторе «Письма в оазис», по-видимому, должно было поднять предположение будущего адресата этого «Письма» о том, что «у Бродского в ближайшем будущем появится» «поползновение» переделывать свои ранние стихи. Ведь еще в конце 1970-х—начале 1980-х гг., Бродский следующим образом ответил на вопрос Соломона Волкова: «Исправляете ли вы собственные тексты?»¹: «...я просто не в состоянии перечитывать свои стихи. Просто физически терпеть не могу того, что сочинил прежде, и вообще стараюсь к этому не притрагиваться. Просто глаз отталкивается. То есть я даже не в состоянии дочитать стихотворение до конца <...> Я думаю, что за всю свою жизнь я перечитал старые свои стихи менее одного раза. Что касается “окончательной” редакции... Не думаю, что я когда-нибудь этим займусь. По одной простой причине: забот у меня и так хватает. Более того, когда видишь, что человек занялся ревизиями своих ранних опусов, всегда думаешь: “не писалось ему в тот момент, что ли?” В ту минуту, когда мне не пишется, я настолько нехорошо себя чувствую, что заниматься саморедактированием — просто не приходит в голову».

В своей предыдущей реплике Бродский оценил изменения, «которые на склоне лет вносил в свои ранние произведения Пастернак» как «прискорбные»: «То, что он этим занялся, заслуживает всяческого сожаления. Почти без исключения».

По существу затронутого автором «Аполлона в снегу» вопроса о «стеснительности» позднего Пастернака, остается добавить следующее: если не в лирике, то в ролевых репликах романа «Доктор Живаго» Борис Леонидович отнюдь не избегал чрезмерно «современного» словаря и «словесных срывов». Приведем тут лишь несколько характерных примеров из романа: «сволочь» (с. 158), «мы им рога обломаем» (с. 159), «продавленная кушетка» [о женщине] (с. 159), «ах ты шлюха, ах ты задрепа» (с. 182), «из канавы рожденная, в подворотне венчанная, крысой забрюхатела, ежом разродилась» (с. 182).

3) ЗАГАДКА СТИХОТВОРЕНИЯ ИОСИФА БРОДСКОГО «ОДНОМУ ТИРАНУ» (ЯНВАРЬ, 1972)¹

Загадка, собственно, такая: о каком конкретно государственном деятеле идет речь в стихотворении? Заместителем чьего имени служит местоимение «он», настойчиво, пять раз, повторенное в тексте?

Поскольку читатель пытается разрешить загадку поэта, последовательно накапливая «подсказки», то есть, знакомясь со стихотворением – строка за строкой – нам представляется плодотворным попытаться повторить этот путь, не слишком торопясь с выводами, не стремясь поскорее огласить предполагаемую отгадку.

1.

Первая неожиданность поджидает нас уже при соотнесении названия стихотворения Бродского со всем его текстом. Прямое обращение к тирану в заглавии ясно подсказывает читателю, что дальше ему предстоит встреча с почтенным жанром гражданского послания, может быть, в духе эталонного державинского стихотворения «Властителям и судиям»:

И вы подобно так падете,
Как с древ увядший лист падет!
И вы подобно так умрете,
Как ваш последний раб умрет!

и проч.¹

Однако жанровые ожидания читателя не оправдываются. Ни одного прямого обращения к тирану в тексте он не находит. Почему? К этому вопросу мы еще вернемся, а пока начнем разговор о первой строфе стихотворения:

Он здесь бывал: еще не в галифе –
в пальто из драпа; сдержанный, сутулый.
Арестом завсегдаатаев кафе
покончив позже с мировой культурой,
он этим как бы отомстил (не им,
но Времени) за бедность, униженья,
за скверный кофе, скуку и сраженья
в двадцать одно, проигранные им.

Кажется совершенно очевидным, что любой русскоязычный читатель образца января 1972 года (а для такого читателя стихотворение Бродского и предназначалось), с неизбежностью воспринимал близкое соседство существительных «тирану» (в заглавии) и «галифе» (в первой строке) как прямое указание на Сталина. Возникшую ассоциацию подкреплял эпитет «сдержанный» во второй строке и, особенно, словосочетание «мировой культурой» в четвертой. Это словосочетание, вообще говоря, довольно распространенное и никакой цитатой не являющееся, в нашем случае почти наверняка восходит к определению акмеизма, сформулированному Осипом Мандельштамом: «Акмеизм – это была тоска по *мировой культуре*».¹ Мандельштамовское устное определение получило широкую известность совсем незадолго до того, как Бродский написал стихотворение «Одному тирану»: его привела в своих «Воспоминаниях», вышедших в Нью-Йорке, в 1971 году, Надежда Яковлевна Мандельштам.¹ Позднее Бродский процитирует это определение в статье о старшем поэте «Сын цивилизации» 1977 года: «Не то чтобы Мандельштам был “культурным” поэтом, он был скорее поэтом цивилизации и для цивилизации. Однажды, когда его попросили определить акмеизм – литературное движение, к которому он принадлежал, – он ответил: “*Тоска по мировой культуре*”».¹ Завсегдатай артистических кафе, страстный любитель роголиков и кофе, Мандельштам был арестован и убит если не по личному указанию, то по произволу Сталина.

Впрочем, само описание посещений артистического кафе будущим тираном, развернутое в 7-ой – 8-ой строках стихотворения Бродского, способно привести читателя в

нешуточное замешательство. Такое времяпрепровождение (как и страсть к картам), не входит в автобиографический миф ни Сталина, ни какого-либо другого деспотического властителя. Лишь Ленин, судя по мемуарам Ильи Эренбурга, пребывая в эмиграции, посещал парижские кафе, но эти посещения носили сугубо эпизодический характер, да и предпочитал будущий вождь мирового пролетариата не кофе, а пиво: «Разве понимал официант кафе на авеню д'Орлеан, что о господине, который заказывает кружку пива, восемь лет спустя будет говорить весь мир?»¹

Правда, тот же Эренбург в первой редакции своего самого известного романа «Хулио Хуренито» так изобразил визит главного героя в сопровождении alter ego автора в Кремль, к некоему «важному коммунисту»: «Я не боялся ни пушек, ни пулеметов <...> и вдруг испугался добродушного дяди, который пять лет тому назад был в Париже моим соседом и пил “боки” в излюбленном мною кафе».¹ При этом имени «важного коммуниста» Эренбург, как и Бродский, не называет, подчеркивая только, что это был не Ленин и не Троцкий (действие разворачивается в 1918 году).

Отметив для себя явную нестыковку фигуры Сталина с декорациями богемного кафе, читатель с возрастающим интересом приступает ко второй строфе, надеясь найти там преодоление и/или объяснение возникшей неувязки.

2.

Но вторая строфа читательских недоумений отнюдь не рассеивает:

И время проглотило эту месть.
Теперь здесь людно, многие смеются,
Гремят пластинки. Но пред тем, как сесть
За столик, как-то тянет оглянуться.
Везде пластмасса, никель – все не то;
В пирожных привкус бромистого натра.
Порой, перед закрытьем, из театра
Он здесь бывает, но инкогнито.

Выясняется, что кафе, о котором шла речь в первой строфе до сих пор существует и посещается тираном, причем описывается оно как странный конгломерат советских и западных заведений подобного рода. «Гремят пластинки» (3-я строка второй строфы) для 1972 года – это явно о западном кафе; «в пирожных привкус бромистого натра» (6-я строка) – это, скорее, отечественная примета. Уж не подразумевается ли у Бродского кафе, хотя и в советской, но все же – Прибалтике, например, в Литве? Первым секретарем ЦК компартии этой республики тогда продолжал оставаться «карликовый Сталин», Антанас Снечкус, в 1940 – 1941 годах отметившийся массовыми арестами и ссылками так называемых «буржуазных специалистов», «националистов» и других неугодных советской власти граждан.¹

Разумеется, Снечкус ни в какое вильнюсское кафе в 1972 году в галифе не заявлялся. К тому же в предпоследней строке второй строфы стихотворения вновь возникает мотив, провоцирующий внимательного читателя вспомнить о Сталине и его взаимоотношениях со знаковыми отечественными представителями «мировой культуры»: как все знают, «кремлевский горец» был регулярным посетителем спектакля «Дни Турбиных», поставленного Художественным театром по пьесе Михаила Булгакова. Напомним, что в проезде Художественного театра (Камергерском переулке) по соседству со зданием МХАТа долгие годы располагалось известное на всю Москву артистическое кафе.

3.

Зачин третьей, заключительной строфы стихотворения «Одному тирану» «сталинские» ассоциации еще усиливает:

Когда он входит, все они встают.
Одни – по службе, прочие – от счастья.
Движением ладони от запястья
он возвращает вечеру уют.
Он пьет свой кофе – лучший, чем тогда,
и ест рогалик, примостившись в кресле,
столь вкусный, что и мертвые «о да!»
воскликнули бы, если бы воскресли.

В 3-ей – 4-ой строках этой строфы очень точно описан характерный и многократно зафиксированный в газетных отчетах жест вождя, успокаивающий истово и стоя аплодирующих людей: «Хватит уже, садитесь!»¹ Но, возможно, в четырех начальных строках третьей строфы содержится и намек на ревнивую реплику Сталина, якобы прозвучавшую после того, как в 1946 году, на вечере, посвященном 25-летию со дня смерти Блока, весь зрительный зал поднялся, приветствуя Анну Андреевну Ахматову: «Кто организовал вставание?» У Бродского лишь часть присутствующих поднимается «от счастья», остальные привычно встают «по службе»¹.

Но в последних четырех строках стихотворения «Одному тирану» никакие биографические противоречия и нестыковки, по-прежнему, не снимаются. Диктатор, наслаждающийся рогаликом с кофе, абсолютно лишен индивидуальных черт лица, следовательно, его жертвы, упомянутые в предпоследней строке, могут быть «мертвыми» из ГУЛАГа, так же как из Освенцима или, скажем, из франкистского Мадрида...

Подведем краткие итоги. Фантастическая, никогда не имевшая места в реальности ситуация, в которой оказывается в стихотворении Бродского «Одному тирану» вполне узнаваемый советский властитель,¹ превращает его в фигуру обобщенную и символическую.¹ Как писал сам поэт, рассматривая феномен сталинизма в эссе 1973 года «Размышления об исчадии ада»: «Когда речь идет о человеческих существах, вообще лучше уклоняться, елико возможно, от всяких обобщений, и если я это себе позволяю, то потому, что судьбы в то время были предельно обобщены».¹

По-видимому, именно поэтому Бродский отказывается от обращения к тирану в своем псевдопослании: какой смысл к нему взывать, если следующему властителю «и духовно, и в других отношениях» «предстоит стать точной копией покойника» (из эссе поэта «О тирании»)?

4) ЕЩЕ РАЗ О «РОЖДЕСТВЕНСКОМ РОМАНСЕ» ИОСИФА БРОДСКОГО¹

РОЖДЕСТВЕНСКИЙ РОМАНС

Евгению Рейну, с любовью

Плывет в тоске необъяснимой
среди кирпичного надсада
ночной корабль негасимый
из Александровского сада,
ночной фонарик нелюдимый,
на розу желтую похожий,
над головой своих любимых,
у ног прохожих.

Плывет в тоске необъяснимой
пчелиный хор сомнамбул, пьяниц.
В ночной столице фотоснимок
печально сделал иностранец,
и выезжает на Ордынку
такси с больными седоками,
и мертвецы стоят в обнимку
с особняками.

Плывет в тоске необъяснимой
певец печальный по столице,
стоит у лавки керосинной
печальный дворник круглолицый,
спешит по улице невзрачной
любовник старый и красивый.
Полночный поезд новобрачный
плывет в тоске необъяснимой.

Плывет во мгле замоскворецкой
пловец в несчастье случайный,
блуждает выговор еврейский
по желтой лестнице печальной,
и от любви до невеселья
под Новый год, под воскресенье,
плывет красotka записная,
своей тоски не объясняя.

Плывет в глазах холодный вечер,
дрожат снежинки на вагоне,
морозный ветер, бледный ветер
обтянет красные ладони,
и льется мед огней вечерних,
и пахнет сладкою халвою,
ночной пирог несет сочельник
над головою.

Твой Новый год по темно-синей
волне среди шума городского
плывет в тоске необъяснимой,
как будто жизнь начнется снова,
как будто будут свет и слава,
удачный день и вдоволь хлеба,
как будто жизнь качнется вправо,
качнувшись влево.

1962¹

В первой строфе этого стихотворения читателю задается загадка: о каком таком «кораблике» и одновременно «фонарике» идет речь? Напрашивающийся ответ — о луне — несколько раз подтверждается при чтении полного текста «Рождественского романса». Строка «пчелиный хор сомнамбул, пьяниц» (2-я строфа) провоцирует внимательного читателя вспомнить о *лунатиках*. Словосочетание «дворник круглолицый» (3-я строфа) иронически отсылает к хрестоматийному пушкинскому уподоблению круглого лица «глуп<ой> лун<е>» на «глупом небосклоне». А в строках «ночной пирог несет сочельник // над головою» (5-я строфа) легко опознать еще одно замаскированное изображение луны, особенно если обратиться к стихотворению Бродского 1964 года с «кулинарным» заглавием «*Ломтик медового месяца*». Приведем также строки из рождественского стихотворении Анны Ахматовой «Бежецк» (1921): «И серп поднебесный желтеет, чем липовый мед».

Отметим, что тема *медового месяца*, восходящая к присутствующему за кадром стихотворения образу *луны*, активно разрабатывается в «Рождественском романсе». Так,

эпитет «пчелиный» употреблен во второй строфе стихотворения Бродского отчасти как сходный по звучанию с эпитетом «печальный», отчасти — как продолжающий тему медового месяца. В предыдущей строфе «медовую» тему намечал образ «желтой розы»; в следующей появится «поезд *новобрачный*»; а в предпоследней строфе «Рождественского романса» встречаем метафору «мед огней вечерних». Картиной воображаемого свадебного пира («льется мед», «пахнет сладкою халвою») завершается 5-я строфа стихотворения, причем «сочельник», подобно официанту, «несет над головою» «ночной пирог» луны (ассоциацию подкрепляют предшествующие строки 5-ой строфы, где возникает образ белых перчаток официанта: «морозный ветер, бледный ветер // обтянет красные ладони»).

Почему тайной «героиней» рождественского стихотворения Бродского оказывается именно луна, а не напрашивающаяся звезда? Потому, что соседкой луны, плывущей в «Рождественском романсе» «среди кирпичного надсада» кремлевской стены является как раз звезда, но звезда не та, *не* рождественская звезда¹. Так луна оборачивается в стихотворении субститутom, двойником звезды.

Посредством намеков и недомолвок в предметный мир «Рождественского романса» вводится еще один образ — образ реки. Кажется весьма вероятным, что и на Замоскворечье поэт, не в последнюю очередь, остановил свой выбор потому, что этот район группируется вокруг реки и ей обязан своим именем. Кстати сказать, чтобы кратчайшим путем попасть из Александровского сада (описанного в 1-ой строфе) на Ордынку (куда уезжает такси во 2-ой строфе) необходимо пересечь Москву-реку через Большой москворецкий мост (в скобках отметим, что московский Александровский сад был разбит на месте заключенной в трубу реки Неглинки). Избегая прямых упоминаний о Москве-реке, поэт зато всю пользуется «речными» и «корабельными» образами. С «кораблика», который «плывет в тоске необъяснимой» стихотворение начинается. Мечтой о том, что «жизнь», подобно кораблю, «качнется вправо, // качнувшись влево», стихотворение завершается. В промежутке между этими двумя кораблями все в стихотворении тоже «плывет» (глагол, повторяющийся в 6-ти строфах 8 раз) или, как в пятой строфе, — «льется». «Пловцом печальным», «пловцом в несчастье» в финале «Рождественского романса» предстает сам «Новый год», плывущий «по темно-синей // волне».

При этом Москва-река у Бродского не более чем двойник другой, родной реки, как и Москва — не более чем двойник другой, «настоящей» столицы. Само посвящение «Рождественского романса» ленинградцу с именем *Евгений* (и «речной» фамилией *Рейн*)¹, вкупе с многочисленными «речными» мотивами стихотворения, возможно, отсылает читателя к классической петербургской поэме «Медный всадник». И уже совершенно очевидным кажется то обстоятельство, что ночная Москва, какой она предстает в стихотворении Бродского:

Плывет в тоске необъяснимой
пчелиный хор сомнамбул, пьяниц...

чрезвычайно напоминает Петербург, каким он описывался создателями так называемого «петербургского текста» — Пушкиным, Гоголем, Достоевским, Андреем Белым... Почти прямой цитатой из Достоевского выглядит строка о «желтой лестнице печальной» из четвертой строфы «Рождественского романса»¹.

Но и этого мало. Вновь обратившись к начальным строкам нашего стихотворения, вспомним, что вплоть до 1918 года (и с конца 1991 года) «Александровским» именовался Адмиралтейский сад в центре Петербурга. Так что «кораблик негасимый», плывущий в стихотворении Бродского над кремлевской стеной Москвы — это не только луна, но и позолоченный флюгер-«кораблик» на здании Главного Адмиралтейства (один из наиболее распространенных символов Петербурга (Ленинграда) — эмблема Ленфильма).

Две столицы в «Рождественском романсе» объединяются мотивом «полночного поезда новобрачного». Как подсказала нам Н.Б. Иванова, речь у Бродского идет о

знаменитой «Красной стреле»¹, которая в полночь отправлялась в путь с Ленинградского вокзала в Москве и с Московского вокзала в Ленинграде — еще двух «закадровых» двойников «Рождественского романса».

Теперь, вооружившись некоторой, возможно, излишней, долей фантазии, попробуем восстановить биографическую основу фабулы «Рождественского романса». Ленинградский поэт встречает праздник в Москве, на Ордынке, может быть, у друзей — Ардовых. Выпив, он отправляется на улицу, чтобы протрезвиться и бредет к Александровскому саду через Большой Москворецкий мост¹. В глазах у него все плывет и двоится, сквозь новую старую столицу проступают черты старой новой, сквозь луну у стен кремля — адмиралтейский кораблик, он вспоминает, что сейчас в путь отправилась «Красная стрела», московские дома-«мертвецы» в его сознании соседствуют с петербургскими «особняками», современное «такси» пролетает мимо со старорежимными «седоками».

Главная причина всего этого зловещего двоения — следующая: в Советском Союзе празднование Рождества подменялось празднованием Нового года. Поэтому вместо Иосифа и Марии в стихотворении появляются их brutальные двойники — «любовник старый и красивый» и «красотка записная». А в финале «Рождественского романса» безнадежным «как будто» дважды сопровождаются строки, с помощью парафраз вводящие в стихотворение образ и тему Христа: Того, чья «жизнь начнется снова», Кто весь — «свет и слава», и Кто когда-то сделал так, чтобы у людей выдался «удачный день и вдоволь хлеба».

Федотов Олег Иванович (Москва, МПГУ, доктор филологических наук, профессор кафедры русской классической литературы: o.fedotov@list.ru).
«Столетняя война» Иосифа Бродского (из наблюдений над стихопоэтикой): 1) На манер «Снигирия»: о стихотворении Бродского «На смерть Жукова». 2) «20 сонетов для Марии Стюарт»

НА МАНЕР «СНИГИРИЯ»

(О стихотворении Бродского «На смерть Жукова»)*

*Иосиф Бродский: Проблемы поэтики. Сб. Научных трудов и материалов. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 208-218.



Вопреки устойчивой тенденции осмысления войны как некоего обобщенно-символического, никогда не прекращающегося состояния бытия, ближе всего к реальной войне, которую поэт пережил в раннем детстве, оказалось стихотворение 1974 года «На смерть Жукова».

Изобретательность Иосифа Бродского как стихотворца и — в определённой степени — стиховеда не знает границ. Ни географических, ни временных. С одинаковым интересом он изучал опыт Пушкина и поэтов его плеяды, особенно Баратынского, был поклонником Тютчева, Фета и Некрасова, через Анну Ахматову стал восприимчивым и продолжателем высочайшей поэтической культуры поэтов Серебряного века: Мандельштама, Цветаевой, Ходасевича. Огромное благотворное влияние оказали на него и западные поэты, итальянцы: Данте и Монтале и — более других — англо-американцы: Донн, Байрон, Блейк, Йейтс, Эллиот, Уитмен, Фрост, Оден. Отдельного упоминания заслуживает античная поэзия в лице Горация, которому Бродский адресует своё «Письмо»¹, Проперция, Овидия и Вергилия.

Версификационные образцы отечественного извода Бродский видит, начиная с поэзии XVIII века, в творчестве Кантемира и Державина. Каких-либо теоретических суждений на этот счёт поэт не оставил, зато активный интерес к их версификации практически воплотился в таких его произведениях, как «Подражание сатирам, сочинённым Кантемиром»¹, Март 1966, «К стихам», 22 мая 1967, и «На смерть Жукова», 1974

1.

Самым известным и, объективно говоря, самым виртуозным исполнением «на чужом инструменте» в творчестве Бродского является его стихотворение «На смерть Жукова», 1974, Лондон, написанное «на манер» державинского «Снигиря», 1800.

Опиравшийся на богатый новаторский опыт отечественной и немецкой поэзии, отличавшийся и сам неукротимой склонностью к эксперименту, Державин прославляет знаменитого русского полководца в высшей степени нетривиально. Эпитафию¹ он соединил с одой и – по лирической ситуации – с жанровой сценкой, что придаёт прощальным словам поэта, вернувшегося с похорон своего покойного друга и услышавшего из клетки снегиря колено военной песни, пронзительную искренность и доверительность тона. Необычной жанровой форме стихотворения соответствовали необычная метрика – имитация античного логоэда на дактилической основе (0.212.1/0) – и необычная строфика – четыре парно-цепных шестистишия, в которых два холостых стиха, замыкающие нечётную строфу, рифмуются со своими контрагентами в чётной (AbAb**Cd** EfEf**Cd** x 2):

Что ты заводишь песню военну
Флейте подобно, милый Снегирь?
С кем мы пойдём войной на Гиену?
Кто теперь вождь наш? Кто богатырь?
Сильный где, храбрый, быстрый Суворов?
Северны громы в гробе лежат.

Кто перед ратью будет, пылая,
Ездить на кляче, есть сухари;
В стуже и зное меч закаляя,
Спать на соломе, бдеть до зари;
Тысячи воинств, стен и затворов
С горстью россиян все побеждать?¹

Бродский не пошёл за Державиным след в след ни в формальном, ни тем более в содержательном отношении. Две пары цепных 6-стиший у него обернулись пятью автономно срифмованными строфами с тем же количеством стихов, но с небольшим отклонением от заданной в первом 6-стишии рифмовки:

AbAbbA+AbAbAb+AbAbAb+AbAbAb+AbAbAb

Ещё существеннее несовпадения в метрике и ритмике, хотя в целом Бродский весьма чутко реагирует на сигналы первоисточника. Вместо довольно стабильного «суворовского» логакса — $\cup\cup\cup\cup|\cup\cup\cup\cup(\cup)$ (в общей сложности, 24 стиха), с эпизодическими передвижками цезуры с пятого на шестой слог — $\cup\cup\cup\cup|\cup\cup\cup\cup(\cup)$ (4 стиха в нечётных строфах) и единственной его замены на 4-ст. дактиль в ключевом стихе последней

строфы: «Полно петь песню военну, снигирь!» ода-эпитафия Жукову содержит 30 стихов, представляющих собой соизмеримый сплав из 17 заданных Державиным логаязов с постоянной цезурой после пятого слога и 13 стихов 4-ст. дактиля, тоже, кстати, подсказанных горьким укором учёной птице. Поэтому вариант Бродского логичнее интерпретировать как тяготеющий к логаязу 4-ударный дольник, который, с одной стороны, напоминает об образце, с другой – привносит дополнительные, продиктованные более сложным идейным пафосом коннотации.

Внешним поводом для повествования о похоронах Жукова и последующих рассуждений о роли опального маршала в Великой Отечественной войне для него стали не акустические, как у автора «Снигиря», а зрительные впечатления. В наше время, конечно, легко допустить, что внимание поэта-изгнанника привлёк, скорее всего, телевизионный репортаж. Как же иначе он смог бы стать *свидетелем* этого события? Дело, однако, происходило в 1974 году, когда телевидение по крайней мере у нас ещё не стало тотальным поставщиком информации. По свидетельству Петра Вайля, о похоронах полководца Бродский узнал, будучи в Голландии, из газет¹. Можно не сомневаться, что соответствующее сообщение дополнялось фотографиями. Отсюда – бросающееся в глаза торжество видеоряда, значимое отсутствие звуков и подчёркнутая неподвижность изображения. В первой же строфе, причём в инициальной позиции двух строк настойчиво, дважды, повторяется пристальный глагол «вижу»:

Вижу колонны замерших внуков,
гроб на лафете, лошади круп.
Ветер сюда не доносит мне звуков
русских военных плачущих труб.
Вижу в регалии убранный труп:
в смерть уезжает пламенный Жуков.

(III, 73)

Но *видит* ли на самом деле субъект лирической медитации то, что описывает? Как сообщает дочь Георгия Константиновича Мария Жукова, её отец не был похоронен в гробу, как это мыслилось издавна Бродским: «В те долгие минуты, – пишет она, – когда мы ехали в автобусе из ЦДСА на Красную площадь, когда на улицах Москвы я видела много людей, их слезы, я, цепенея от ужаса, сидела рядом с черной урной, внутри которой – лишь горстка праха»¹. По решению ЦК КПСС тело маршала вопреки его воле было кремировано, урна с прахом выставлена для гражданской панихиды в Центральном Доме советской армии и замурована в кремлёвской стене. Следовательно, церемония похорон, воссозданная Бродским, активно реконструируется им не конкретно, по реальному событию, так или иначе *увиденному* им, а обобщённо, по идеальным образцам проводов в последний путь великих полководцев прошлого, в том числе и Суворова.

Под этим углом зрения мы и должны воспринимать все детали развёртывающегося на наших глазах действия. Так, к примеру, «колонны» ассоциируются не только с Колонным залом Дома Союзов, но и с воинским

караулом на его похоронах, в котором скорбно застыли внуки тех, кого когда-то посылал на смерть маршал, и, отчасти, бесчисленное множество их самих, замерших, согласимся с М.Ю. Лотманом¹, навсегда. «Гроб на лафете» и «лошади круп», по всей видимости, – это и перенесённая из «Снигиря» неказистая суворовская «кляча», и красавец-конь под полководцем в минуту его торжества, когда он принимал парад Победы в 1945 году, прообраз того голенастого коня, который застыл теперь в скульптурном ансамбле перед Красной площадью, и, наконец, конь с опустевшим седлом, которого принято вести за лафетом с гробом при погребении национальных героев... «Военные плачущие трубы» не случайно названы «русскими», не советскими; они, чьи звуки не «доносит сюда ветер», – одни и те же и для Суворова, и для Жукова. Наречие «сюда» дистанцирует лирическое «я» от описываемой церемонии, локализуя его как стороннего наблюдателя, но отнюдь не как пусть даже и воображаемого участника¹.

В отличие от Державина, воспевавшего Суворова как однозначно высокого героя, с ярко выраженными позитивными оценками: «вождь наш», «богатырь», «сильный», «храбрый», «быстрый», «Северны громы в гробе лежат», «Быть везде первым в мужестве строгом», «Нет теперь мужа в свете столь славна», «Львиного сердца, крыльев орлиных/ Нет теперь с нами», – Бродский оценивает Жукова по крайней мере амбивалентно. Более того, он сознательно со-противопоставляет двух полководцев, отталкиваясь от знаковых деталей державинского стихотворения: вместо «северных громов в гробе» у него «в регалиях убранный *труп*»; вместо пылкого, «*пылающего*» «перед ратью» Суворова «в смерть уезжает *пламенный Жуков*».

Стремясь к объективной оценке своего героя, он сопоставляет те реальные условия, в которых тот и другой совершали предначертанное им судьбой. Если Суворов, «закаляя в стуже и зное свой меч», личным примером увлекал за собой обожавших его «солдатушек» и одерживал победы «с горстью россиян», т.е. брал не числом, а умением, то Жуков, чей «меч был вражьих тупей, / блеском маневра о Ганнибале / напоминая средь волжских степей», должен был, забыв о милосердии, бросать в мясорубку войны огромные массы неподготовленных войск: «Сколько он пролил крови солдатской / в землю чужую!».

В итоге, оба оказались к концу своего жизненного поприща в унижительной опале, «как Велизарий или Помпей». Завоёвывая чужое пространство, они не обрели даже личной свободы. Обречённый беспрекословно подчиняться трону, Суворов мог позволить себе всего лишь отражать «шутками зависть, злобу штыком, / рок низлагать молитвой и богом, / скиптры давая, зваться рабом; / доблестей быв страдалец единых, / жить для царей, себя изнурять». Ещё незавиднее оказались последствия ратных подвигов Жукова, а вместе с ним и ведомых им в бой солдат, «тех, кто в пехотном строю / смело входили в чужие столицы, / но возвращались в страхе в свою». Можно ли в таком случае говорить об имперском сознании, двигавшем пером Бродского, по мнению некоторых исследователей его творчества, при написании этого стихотворения?

2.

Интертекстуальная переключка двух¹ замечательных произведений исследовалась неоднократно. Пройти мимо неё, действительно, невозможно. Она не просто бросается в глаза, но используется и воспринимается как очевидная содержательная доминанта, главный творческий импульс, благодаря которому стихотворение собственно появилось на свет.

Конечно, интерпретировать стихотворение Бродского только как пародийный римейк «Снигирия» Державина¹ столь же неправомерно, как «Пророка» Лермонтова считать пародией на «Пророка» Пушкина и, в свою очередь, их, в совокупности – отголосками нескольких библейских стихов из 6-й книги Пророка Исаии. Правда, автор этой идеи В.П. Скобелев предваряет предпринятый им сравнительный анализ обоих стихотворений теоретической преамбулой, в которой, вслед за Ю.Н. Тыняновым, предлагает дифференцировать литературное пародирование и пародическое использование: «Литературное пародирование сосредоточивается прежде всего на внутрихудожественных, собственно эстетических проблемах; явления внелитературного ряда оказываются на втором плане, могут входить в сюжет на правах подтекста, боковых, попутных ассоциаций и т.д. В условиях пародического использования ситуация совершенно иная: на переднем плане изображение внелитературной действительности, на втором плане – цели внутрилитературного изображения, которые, конечно, важны для художника и сами по себе, но при этом оказываются средством для того, чтобы выйти на изображение, в первую очередь, внелитературного бытия»¹.

В этих рассуждениях своя логика, несомненно, есть, только непонятно, зачем более чем очевидное «использование» тематических, жанровых и версификационных особенностей «Снигирия» в рамках весьма распространённого, хотя и форсированного интертекстуального взаимодействия надо было называть «пародийным»? «Взаимоналожение и взаимоперебивание двух метрических и строфических систем», в результате чего «фабула начинает перерастать в сюжет», возникает и реализуется вне пародийной установки. Если предположение об актуальности «принципа похожей непохожести» в композиции стихотворения Бродского, выдвинутое Скобелевым, вполне приемлемо, то дальнейший ход мысли исследователя: «поскольку в финале одного текста легко угадывается начало другого – это одно из проявлений принципа *кривого* зеркала» – к истине не ведёт. Метафора зеркала, пожалуй, достаточно точно отражает композиционную рокировку, но эпитет «кривого» как дань исходному положению о пародийности это отражение искажает.

Стержневой тезис концепции статьи Скобелева гласит: «В стихотворении «На смерть Жукова» роль фабулы выполняют в первую очередь метр и строфика». Конечно, это преувеличение. Точнее будет сказать: метр и строфика *актуализируют* художественные и идейные доминанты

стихотворения-образца и, тем самым, спаривают два произведения, заставляют воспринимать и анализировать каждое в общем контексте. Что касается фабулы, якобы перевоплощающейся в сюжет, то оба термина применительно к лирике более чем условны. Под фабулой, как и Б.В. Томашевский, Скобелев понимает «систему событий в их причинно-следственной связи» (т.е. фактически как «выпрямленный сюжет», в котором события располагаются в их естественной хронологической последовательности). Событийный план в обоих стихотворениях системно не развит. Как справедливо утверждала Т. Сильман, попавшие в лирическое стихотворение «скупы отмеренные эмпирические факты и подробности возникают и излагаются не столько в своей естественной последовательности (принцип традиционного эпического повествования), сколько «излучаются» в порядке воспоминания, суммирующего обобщения, предположения или пожелания, наконец, непосредственного видения все тем же переживающим субъектом. Сюжет, таким образом, разворачивается не своим естественным путем, не первично, а отраженно, через переживания героя, который, с точки зрения перспективы изображения, находится в некоей фиксированной пространственно-временной точке, соответствующей в психологическом плане состоянию лирической концентрации» Иными словами, «время протекания лирического сюжета затемнено... в стихотворении временем его переживания»¹.

В обоих стихотворениях повествуется, в сущности, об одном событии – смерти (похоронах) великих полководцев с ретроспекцией в их прошлое и с перспективой, т.е. заглядыванием в будущее. Собственно повествование в строгом смысле и у Державина, и у Бродского отсутствует, его заменяют своего рода «размышления по поводу», образующие некий шлейф самостоятельных микросюжетов. Разумеется, и они не имеют полнокровного событийного плана, а только намечают его контуры применительно к переживаниям лирического субъекта.

К сожалению, характеристика версификационных параметров, которую даёт Скобелев, также страдает неточностью. Ни «Снигирь», ни «На смерть Жукова» в схему цезурованного 4-стопного дактиля не укладываются. В обоих случаях мы имеем дело с отклонениями от классической силлаботонической метрики. Державин, похоже, сознательно обратился к имитации античного логоэда, скорее всего, ассоциировавшегося у него с коленом военного марша. В свою очередь, Бродский симитировал экзотический размер державинского стихотворения, а заодно и породивший его мотив «песни военной», всего лишь для того, чтобы актуализировать их общий интертекст, но вряд ли ради сложной фабульно-сюжетной игры, которую подробно описывает исследователь.

Особый интерес вызывает использование риторических вопросов обоими поэтами. Скобелев отмечает, что если у Державина они рассредоточены по всему тексту, то, наоборот, у Бродского спрессованы и локализованы в одной строфе. Во втором случае, вдобавок, «они еще и приглушены, поскольку сопровождаются ответами, в которых риторические вопросы, как известно, не

нуждаются. Но все дело в том, что ответы есть. В первом случае – комментарий повествователя, во втором – комментарий героя, где перефразируется фраза одного из деятелей Великой французской революции, который на вопрос, что он делал при якобинском терроре, ответил: «Я жил». И если державинские риторические вопросы направлены на то, чтобы поддержать воинскую славу умершего полководца, то вопросы Бродского, как и восклицание «Сколько он пролил крови солдатской!..», ориентированы на то, чтобы задуматься о цене побед, одержанных под предводительством Жукова»¹.

Всё это верно, однако разномыслие Державина и Бродского мало зависит от распределения риторических вопросов, оно задано изначально, так сказать, в идейном замысле, в мировоззрении поэтов, представляющих в чём-то схожие, а в чём-то противоположные эпохи: «Задумываясь над жизнью и смертью великого полководца, Державин и Бродский видят разное и думают по-разному. Для одного на передний план выдвигается полководческий талант и величие души, для другого – тоже полководческий талант, но рядом – цена победы, оплаченной кровью предводимых солдат и офицеров, и смысл победы, когда победители попадали в приниженное (едва ли не рабское) положение. Можно, таким образом, сказать, что, занимая общую исходную позицию, поэты расходятся в разные стороны»¹.

Пожалуй, и на этот раз сказано слишком категорично. О рабском положении победителей говорят *оба* поэта. Разница – в ракурсе высказывания, в деталях: Державина интересует целиком и полностью уязвлённая гордость почившего полководца, который «скиптры давая», (или возвращая), вынужден был «зваться рабом», Бродского же, в первую очередь, волнует умонастроение «тех, кто в пехотном строю / смело входили в чужие столицы, / но возвращались в страхе в свою» и уже во вторую – унижение их предводителя: «Воин, пред коим многие пали / стены, хоть меч был вражых тупей, / блеском маневра о Ганнибале / напоминавший средь волжских степей. / Кончивший дни свои глухо в опале, / как Велизарий или Помпей». Жуков, закономерным образом, замыкает целый ряд выдающихся полководцев, чей подвиг не был по достоинству оценён отчизной: Ганнибал – Велизарий – Помпей – Суворов. Сопоставление¹ с каждым из них зависит от эрудиции реципиента.

Другая немаловажная деталь: Державин в своей эпитафии, содержащей, кстати, изрядную долю жанровых примет народной заплачки (к примеру, обилие риторических вопросов, по сути дела, горестных возгласов), обращается исключительно к снегирю, одновременно свидетелю и символу славы Суворова; адресат риторических вопросов и восклицаний Бродского раздваивается или даже растраивается: это и сам Жуков («Спи!», «Маршал!»), и главные инструменты военного оркестра, провожающие его в последний путь («Бей, барабан, и, военная флейта, / громко свисти на манер снегиря»). Существенно разнятся и субъекты лирической медитации. Несмотря на дружеские отношения с Суворовым Державин не обращается к нему лично и вообще исключает какие-либо знаки личного присутствия в создаваемом им поэтическом мире, предпочитая глагольные и местоименные формы

множественного числа, т.е. максимально объективирует ситуацию, оплакивая почившего от лица целого поколения «россиян»: «С кем *мы пойдём* войной на Гиену? / Кто теперь вождь *наш*?», «Львиного сердца, крыльев орлиных / Нет уже с *нами*!».

Ровно наоборот поступает Бродский. Первую строфу, кстати сказать, дополнительную, если сравнивать «На смерть Жукова» со стихотворением-образцом, он целиком отдаёт экспозиции, фиксирующей местоположение и переживания лирического героя, сливающегося с автобиографическим образом медитирующего поэта. Глагольные и местоименные формы на этот раз настойчиво актуализируют его личное присутствие в поэтическом мире с нескрываемым пристрастным отношением к происходящему: «*Вижу колонны...*», «Ветер сюда не доносит *мне* звуков...», «*Вижу* в регалиях убранный труп...». Даже выбор лексических и образных средств обнажает откровенно субъективное, сугубо личностное отношение к происходящему: «*в регалиях убранный труп*», «*В смерть уезжает пламенный Жуков*». Патетические обращения к покойному («*Спи!*» и «*Маршал!*») тоже приходится отнести к узнаваемому авторскому голосу¹.

Конечно, не будем лукавить, и в зачине державинского «Снигиря» ситуативно скрыта неявная презентация лирического героя с его интимно-домашним обращением к поющей птице: «Что ты заводишь песню военну / Флейте подобно, *милый* снигирь?». Но она заведомо имплицитна, надёжно закамуфлирована и остаётся внятной только для узкого круга реципиентов, хорошо знакомых с обстоятельствами частной жизни поэта. Так что намеченное выше противопоставление этой оговоркой не опровергается.

Оставшимися четырьмя строфами Бродский довольно близко следует медитативному дискурсу «Снигиря», развивая мотивы воинской доблести, полководческого таланта, несправедливого гонения и невозможности впредь совершать бранные подвиги во славу родины. Однако главным предметом его лирической страсти становится тема чрезмерной цены, заплаченной за одержанную маршалом победу. Здесь совершенно прав Скобелев, рассматривающий третью строфу, насыщенную риторическими восклицаниями и вопросами, как своеобразную кульминацию этой темы: «Сколько он пролил крови солдатской / в землю чужую! Что ж, горевал? / Вспомнил ли их, умирающий в штатской / белой кровати? Полный провал. / Что он ответит, встретившись в адской / области с ними? "Я воевал"».

Если говорить о суммарном пафосе стихотворения в целом, то именно он вызывает «далеко не беспристрастные варианты прочтения». В беседе с Соломоном Волковым сам поэт не исключал возможности рассматривать его как «государственное», даже «имперское» произведение, достойное публикации в газете «Правда»¹. Утрируя этот тезис, как полагает О. Глазунова, М. Лотман несправедливо обвиняет поэта в обращении к «имперскому дискурсу», «имперской образности», где «всё несуразно, разностильно, разновременно»¹.

Переселившись на Запад, Бродский действительно не развернул своего мировоззрения в противоположную сторону. Имперское сознание столь же

неотъемлемо от России, как православие, уживающееся, впрочем, с исламом, буддизмом и другими конфессиями. Ему, в принципе, привержены все, кому «выпало в империи родиться...»: от Пушкина до Бродского. В очерке «Путешествие в Стамбул» поэт недвусмысленно говорит о том, что узаконенное в Константинополе христианство в мгновение ока «овосточилось». В таком виде оно бежало (или распространилось) на север. Его приняла Киевская Русь уже не только без тог и статуй, но и без «выработанного при Юстиниане Свода Гражданских Законов» (374)¹. Поэтому, глядя на родную страну со стороны, с чужого берега, и вдобавок углубившись на несколько столетий в прошлое, Бродский всё ещё видит в ней аналог Оттоманской империи – «по площади, по военной мощи, по угрозе для мира Западного» – и задаётся отнюдь не праздным вопросом: «И не больше ли наша угроза оттого, что исходит она от обвосточившегося до неузнаваемости – нет! – до узнаваемости – Христианства» (390). Не потому ли в заключительной главке эссе ему грезятся «авианосцы Третьего Рима, медленно плывущие сквозь ворота Второго, направляясь в Первый?» (395). Таким образом Россия, по Бродскому, унаследовала восточный вариант христианства, щедро приправленный идеологией тоталитаризма, безграничного господства обожествленного тирана и безоговорочного подчинения послушных ему рабов. Бродский родился и вырос в СССР. Ни политической, ни религиозной культурой отчизна его не одарила. Поэтому он должен был признать, что его «отношение к людям (и, добавим, к историческим фактам!) тоже пахнет Востоком. В конце концов, откуда я сам?» (392).



Бродский не отличался ни толерантностью мышления, ни готовностью к его адаптации. Он был упорен и деспотичен в отстаивании своих идей. Как отмечает, в частности, ближайший его друг Анатолий Найман, он никогда не признавал чужой правоты, вообще иной правоты, кроме собственной¹. Конечно, он понимал, что великая победа была одержана чрезмерной ценой, что Жуков «пролил крови солдатской / в землю чужую» немерено. Риторическое «Что ж, горевал?» намекает на необязательный, но всё же однозначно отрицательный ответ. Умиравшего в штатской постели маршала наверняка мучили муки совести, но и здесь формула «Полный провал» тоже не оставляет вариантов. На вопрос «Что он ответит, встретившись в адской¹ / области с ними?» Бродский приготовил за Жукова по-военному суровый и лаконичный ответ: «Я воевал». Иными словами, поэт признаёт жестокую необходимость принесённых жертв, а их невольного виновника считает спасителем родины. И он, и погибшие вместе были заложниками тоталитарного имперского режима, осуждать который, отстранившись от него, Бродский считает себя не вправе. Это так же противоестественно, как отречься от собственных родителей.

Лишившись не по своей воле родины, поэт не перестал быть патриотом. Завещав похоронить себя в Венеции, южном аналоге Северной Пальмиры, он, конечно, думал о Васильевском острове.


ДИАЛОГ БРОДСКОГО С ПУШКИНЫМ В «ДВАДЦАТИ СОНЕТАХ ДЛЯ МАРИИ СТЮАРТ»

№1

Его называют Пушкиным XX века...



Памятник Пушкину
Иосиф Бродский



И тишина.
И более ни слова.
И эхо.
Да еще усталость.
Свои стихи
доканчивая кровью,
они на землю глухо опускались.
Потом глядели медленно
и нежно.
Им было дико, холодно
и странно.
Над ними наклонялись безнадежно
седые доктора и секунданты.
Над ними звезды, вздрагивая,
пели,
над ними останавливались
ветры...

Пустой бульвар.
И пение метели.
Пустой бульвар.
И памятник поэту.
Пустой бульвар.
И пение метели.
И голова
опущена устало.

В такую ночь
ворочаться в постели
приятней, чем стоять
на пьедесталах.

yebanko.ru/analiz/brodsky/tishina

Федотов О.И.

**ДИАЛОГ
БРОДСКОГО
С ПУШКИНЫМ
в «Двадцати сонетах
для Марии Стюарт»**

Миновать Пушкина не удавалось еще ни одному русскоязычному поэту всех последующих эпох. Диалог Бродского с «солнцем русской поэзии» был особенно интенсивным, хотя и по определению односторонним. Эта многоаспектная тема исследована предостаточно [Гордин 2016]. Вместо рутинного обзора литературы сошлюсь лишь на оптимально отвечающую избранной мной проблеме формулировку Андрея Ранчина:

Творчество Пушкина как квинтэссенция русской поэзии не может не быть ориентиром для Бродского, не может не быть интертекстуальным фоном его поэзии. Бродский, осознающий себя «последним поэтом» и хранителем культурной традиции, а свое поколение — последним поколением, живущим культурными ценностями, естественно, не может не вступить в диалог с первым русским поэтом. Его роднит с Пушкиным и своеобразный протезизм, способность осваивать, перевоплощаясь, самые разные поэтические формы. У обоих поэтов подчинение правилам жанра и риторики приобретает значение свободного выбора, перестает быть простым следованием заданным канонам. Эта близость к Пушкину, общность поэтических установок ни в коей мере не противоречат ориентированности поэзии Бродского на других блистательных стихотворцев пушкинского времени, например на Баратынского. Преемственность по отношению к Пушкину проявляется у Бродского в интертекстуальных связях, в цитатах. Она интенсивна лишь в нескольких стихотворениях, имеющих метаописательный характер [Ранчин 2000: с. 349-350].

По необходимости придется ограничить и материал исследования. Рассматривать обозначенный в заголовке диалог в пределах всего творчества Бродского или даже его грандиозной Сонетианы было бы верхом самонадеянности. Вполне достаточным и репрезентативным для достижения поставленной цели может служить написанный им в 1974 г. цикл из двадцати сонетов, посвященных Марии Стюарт.

Имя шотландской королевы в «Словаре Пушкина», как известно, отсутствует. Но Бродский в своей по сути дела поэме, где сонеты выступают в функции строф, описывает вовсе не трагедию Марии Стюарт, как, например, тот же упомянутый им Шиллер, а делится с ее каменным изваянием в Люксембургском саду Парижа своими личными переживаниями. Как известно, в ансамбле французских королей и иных знаменитых дам увековечено именно двадцать персон, что видимо и предопределило количество строф.

В числе собеседников Бродского (а именно к собеседникам, пусть даже заведомо безответным, в том числе и к себе самому, он обращается – устно или письменно – в большинстве своих произведений) заметное место занимают памятники. Среди скульптурных его адресатов преобладают исторические персонажи, так или иначе связанные с идеей Империи: «Торс», «Бюст Тиберия» и «Корнелию Долабелле». Бродский вслед за Пушкиным был страстным почитателем и продолжателем античной поэзии, образный строй которой отличает характерная скульптурность. Этой теме посвящено несколько циклизующихся стихотворений, образующих четырехчастную лирическую сюиту. В качестве своеобразной увертюры можно рассматривать загадочное стихотворение 1972 г. под многозначительным заголовком «Торс». После него с почти равным временным промежутком – в десятилетие – последовали еще три произведения, в которых адресатами лирического обращения оказываются каменные персонажи имперского достоинства. Это – изваяние шотландской королевы Марии Стюарт в цикле из двадцати сонетов, посвященных ей, 1974, бюст римского императора Тиберия в одноименном стихотворении 1985 г. и мраморная статуя римского проконсула в персонально поименованном послании «Корнелию Долабелле», Осень 1995 Hotel Quirinale, Рим.

Романом Якобсоном были обстоятельно исследованы аналогичные произведения Пушкина и, прежде всего, «Сказка о золотом петушке», «Каменный гость» и «Медный всадник», в которых скульптурные персонажи выступают зловещими заместителями живых существ, но не как статические, а как обретшие движение неживые объекты, реально действующие, влияющие на судьбы людей. У Бродского, напротив, они необратимо статичны и красноречиво безмолвны, вроде народа в сцене на Лобном месте в «Борисе Годунове». Ему не нужна была их сверхъестественная динамика, потому что они силой искусства уже переступили грань между текущим временем и навсегда застывшей, неподвижной вечностью.

Обнаруженное соотношение, разумеется, не абсолютно, т.е. это тенденция, а не доминанта. С одной стороны, и у Пушкина найдутся

неподвижные скульптурные образы: Царскосельская ли статуя в стихотворении того же названия, выполненном «мраморным» элегическим дистихом: «Чудо! не сякнет вода, изливаясь из урны разбитой; / Дева, над вечной струей, вечно печально сидит» [Пушкин 1977: т. III с. 171], «кумиры» ли в загадочном, написанном дантовыми терцинами стихотворении 1830 г. «В начале жизни школу помню я...», лики которых отмечены «печатью недвижных дум», равно как и «двух бесов изображения» [Пушкин 1977: т. III с. 191]. С другой стороны, у Бродского оживает бронзовый сатир, для того, чтобы превратиться (постепенно затвердевая «от пейс до гениталий»), как в «Метаморфозах» Овидия, в произведение искусства [Федотов 2017: с. 245].

Казалось бы, «Двадцать сонетов» логичнее рассматривать в одном ряду с трилогией об оживших скульптурах, но гораздо большее сходство они обнаруживают как ни странно с «Евгением Онегиным» и лирикой Пушкина. Первое, что бросается в глаза, – это использование в качестве повторяющихся строф пронумерованных четырнадцатистиший («Как весело стихи свои вести / Под цифрами, в порядке, строй за строем...» [Пушкин 1977: т. IV с. 235]). Онегинская строфа была сконструирована Пушкиным по упрощенной английской модели сонета, скрещенной с параметрами одического десятистишия и октавы, но при этом модификацией сонета и остается. Среди двадцати стюартовских сонетов большую часть составляют неклассические модификации. Лишь один из них – № 15 – по своей конфигурации совпадает с онегинским четырнадцатистишием: AbAbAbAbAbAbcc. Правда, вместо онегинского 4-стопного ямба задействован 5-стопный ямб да еще и со сплошной рифмовкой в катренах.

Самые явные онегинские аллюзии в «Сонетах для Марии Стюарт», однако, обнаруживаются, как выразился А. Ранчин, преимущественно «в цитатах». Поскольку сонеты выполняют функцию строф, существенно важно определить тесноту и жанровую специфику строфического ряда, выявить основополагающие принципы раскадровки его составляющих, от первого сонета до последнего: отсутствие или наличие последовательного событийного плана (эпического сюжета), ассоциативные «наплывы» лирического свойства, их комбинация, перемещение фокуса авторского сознания во времени или пространстве и т.д.

Рассмотрим несколько отмеченных в избранном нами аспекте сонетов в сопоставлении с «Онегиным» и любовной лирикой Пушкина.

* * *



ДВАДЦАТЬ СОНЕТОВ ДЛЯ МАРИИ СТЮАРТ

1.

Мари, шотландцы все-таки скоты.
В каком колене клетчатого клана
предвиделось, что двинешься с экрана
и оживишь, как статуя, сады?
И Люксембургский, в частности? Сюды
забрел я как-то после ресторана
взглянуть глазами старого барана
на новые ворота и пруды.
Где встретил Вас. И в силу этой встречи
и так как «все бывшее ожило
в отжившем сердце», в старое жерло
вложив заряд классической картечи,
я трачу, что осталось в русской речи
на Ваш анфас и матовые плечи.

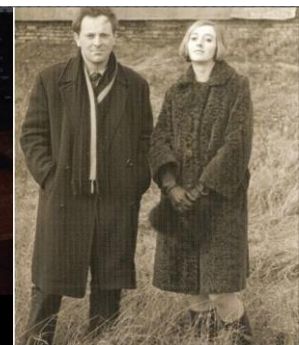


Начальный сонет в любом случае представляет собой оригинальную лироэпическую экспозицию в виде обращения автора-повествователя, лирического героя и собственно Иосифа Бродского (совмещенных в одном лице), к героине как к историческому персонажу, музе и интимному адресату произведения. Кроме того называется место отправного пункта в развитии сюжета – Люксембургский сад, куда в подчеркнуто неопределенное время («как-то») забрел автор «после ресторана, / взглянуть глазами старого барана / на новые ворота и пруды» [Бродский 2011: т.1 с. 348]. Иронически, как, впрочем, всегда у Бродского, обыгрывается парадоксальные параллели с Дантовым лесом в I песне «Божественной комедии», с коррелирующим с ним «чужим садом <...> / Под сводом искусственным порфирных скал» в уже упомянутых терцинах [Пушкин 1977: т. III, с. 190], с Летним садом, куда «водил гулять» Онегина «француз убогий» Monsieur l'Abbé, и, в конечном итоге, с реальным Царскосельским парком, где назначал первые свидания своим молоденьким музам юный лицеист. Трехстишие на одну рифму в завершение начального сонета воспринимается усугубленным эквивалентом отмеченной двустийной коды онегинской строфы¹. Оно подводит промежуточный итог экспозиции о реализации творческого намерения автора: «вложив заряд классической картечи, / я трачу что осталось русской речи / на Ваш анфас и матовые плечи».

№3 Среди двадцати сонетов для Марии Стюарт по привлечению и преобразению творческого наследия Пушкина выделяется несомненно VI сонет:

VI

Я вас любил. Любовь еще (возможно,
что просто боль) сверлит мои мозги.
Все разлетелось к черту на куски.
Я застрелиться пробовал, но сложно
5. с оружием. И далее: виски:
в который вдарить? Портила не дрожь, но
задумчивость. Черт! все не по-людски!
Я вас любил так сильно, безнадежно,
как дай вам Бог другими – но не даст!
10. Он, будучи на многое горазд,
не сотворит – по Пармениду – дважды
сей жар в крови, ширококостный хруст,
чтоб пломбы в пасти плавилась от жажды
коснуться – «бюст» зачеркиваю – уст!



* * *

Я вас любил: любовь еще, быть может,
В душе моей угасла не совсем;
Но пусть она вас больше не тревожит;
Я не хочу печалить вас ничем.
Я вас любил безмолвно, безнадежно,
То робостью, то ревностью томим;
Я вас любил так искренно, так нежно,
Как дай вам бог любимой быть другим.

[Бродский 2011: т.1, с. 350]

Если и можно рассматривать сонеты Марии-Стюартовского цикла автономно, поодионочке, изолированно от сложнейшего многовекторного их ансамбля, то в первую очередь это касается именно VI сонета, который А.К. Жолковский однозначно трактует как пародию на знаменитое пушкинское «Я вас любил: Любовь еще, быть может...» [Жолковский 2005: с. 292-308]. Виртуозный сравнительный анализ обоих текстов предметно убеждает в справедливости выдвинутого исследователем тезиса, но лишь при условии, что лирический герой *действительно* адресует свою любовную страсть к безжизненной статуе, а не к стоящей за ней живой женщине, совместившей в себе, как уже было отмечено, коварство, легкомыслие и непостижимость всех неверных женщин всех времен и народов, эдакой обобщенной Манон Леско. Ну а пародия, многообразные аспекты которой столь тонко выявлены и проанализированы в статье, конечно, использована поэтом исключительно эффективно. Мгновенно узнаваемый пушкинский зачин членит текст ровнехонько пополам, анафорически разрубая его вопреки канонической схеме рифмовки сонета на два семистишия (полусонета).

В результате манифестируется ставшая хрестоматийной тема благородной любовной страсти поэта, отвергнутого возлюбленной, но сохранившего гармонию между «робостью» и «ревностью», с парадоксальным пожеланием счастья при прощании не себе – ей. Предложенный Бродским вариант продолжения обеих сентенций производит эффект обманутого ожидания: резко меняется стилистика, образность и, что важнее всего, сама концепция любви.

В первом семистишии вместо не совсем угасшей в душе любви оказывается, «возможно, <что это> просто боль», которая пронзительно «сверлит мозги» (не мозг, а простовато-грубовато *мозги*) страдающему субъекту и, поскольку «все разлетелось к черту на куски», провоцирует его на

самоубийство, после чего в четырех заключительных строках обстоятельно излагаются несообразности, помешавшие его осуществлению, в сопровождении выделенным спондеем просторечным чертыханьем: «*Черт! все не по-людски!*».

Во втором семистишии контраст с пушкинским сдержанным благородством еще разительнее. Вместо его великодушного пожелания возлюбленной такой же искренней и нежной любви со стороны «другого», более счастливого соперника, лирический герой Бродского передает уже не «другому», а «другим» – подчеркнуто во множественном числе – эстафету своей «сильной», но «безнадёжной» страсти. Существенно также и его непоколебимая уверенность в том, что «гораздый на многое» Бог «не сотворит – по Пармениду – дважды / сей жар в крови, ширококостный хруст, / чтоб пломбы в пасти плавилась от жажды / коснуться» не то что «бюста», даже «уст» любимой.

Многозначительная преамбула укладывается в два стиха полноударного 5-стопного ямба, разделенных, правда, с гиперкаталектической клаузулой, разрывающей непрерывную череду десяти ямбических стоп. Тем не менее, два подряд непорочных ямбических пятистопника, выстраивают в высшей степени энергичный зачин, напоминающий о первоисточнике («Я вас любил: любовь еще, быть может, / В душе моей угасла не совсем...»). Экспрессию усиливают и две цепочки ассонансов на «о» и «и» : «ооооо / иии», предваряющих физиологически запечатленные приметы любовных страданий – «сей жар в крови, ширококостный хруст». Замешательство лирического героя при выборе способа расстаться с жизнью (оружия и виска, «в который вдарить») и его неуместную «не дрожь, но / задумчивость» в высшей степени эффектно обнажает целая серия резких enjambements и спондеев на 3-й стопе 7-го стиха с обращением к черту. Пиррихии на том же месте в 11-м и 12-м стихах, во-первых, ритмическим параллелизмом приравнивает их друг к другу и, во-вторых, своеобразным курсивом форсирует их семантику.

VII.

Париж не изменился. Плас де Вож
по-прежнему, скажу тебе, квадратна.
Река не потекла еще обратно.
Бульвар Распай по-прежнему пригож.
Из нового — концерты за бесплатно
и башня, чтоб почувствовать — ты вошь.
Есть многие, с кем свидеться приятно,
но первым прокричавши «как живешь?»
В Париже, ночью, в ресторане... Шик
подобной фразы — праздник носоглотки.
И входит айне кляйне нахт мужик,
внося мордovorот в косоворотке.
Кафе. Бульвар. Подруга на плече.
Луна, что твой генсек в параличе.



В чертах у Ольги жизни нет.
Точь-в-точь в Вандиковой Мадоне:
Кругла, красна лицом она,
Как эта глупая луна
На этом глупом небосклоне».

В концовке следующего, VII сонета фигурирует двустигмная кода весьма дерзкого в политическом смысле для того времени содержания: «Кафе. Бульвар. Подруга на плече. / Луна, что твой генсек в параличе» [Бродский 2011: т.1, с. 350]. Здесь просматривается весьма откровенная отсылка к сравнению круглого лица Ольги Лариной с ночным светилом: «Кругла, красна лицом она, / Как эта глупая луна / На этом глупом небосклоне» («Евгений Онегин», 3, V).

Любопытный парафраз пушкинского описания русской зимы содержится в IX «театрально-конфессиональном» сонете; после ремарки: «Потом — зима, узорчатые санки, / примерка шали» следует диалог, скорее всего, неназванной Марии Стюарт и ее русского любовника: «Где это — Дамаск? / Там, где самец-павлин прекрасней самки». / «Но даже там он не проходит в дамки» и в скобках поясняющая ремарка повествователя, ощущающего себя режиссером: «(за шашками — передохнув от ласк)». Кадры мелькают, повинаясь раскованной логике интертекстуальных поэтических ассоциаций. Зима, узорчатые санки и, очевидно, сирийская шаль, породившая мотив Дамаска, ассоциируется, как представляется, не только и не столько с эротическими коннотациями, указанными в комментариях Лосева [Бродский 2011: т.1, с. 598-599], сколько с волшебными зимними пейзажами Пушкина, в частности с «Зимним утром» («А знаешь, не велеть ли в санки / Кобылку бурую запречь...») и концовкой его не менее прославленного шедевра «Зима. Что делать нам в деревне? Я скучаю...» («Но бури севера не вредны русской розе»), а также, возможно, со 130 сонетом Шекспира в переводе С. Маршака («С дамаской розой, алой или белой, / Нельзя сравнить оттенок этих щек...»)¹.

X сонет будучи лирическим отступлением от знаменитого исторического сюжета, предстает вольными многоаспектными рассуждениями о бесплодном общении с музой, «якобы Каменной. / Увы, не

поднимающей чела», в воспетое Пушкиным идеальное для творчества время года (осени). Снова угадываются пушкинские аллюзии с уже упомянутым стихотворением «Зима. Что делать мне в деревне? Я скучаю...», отрывком «...Вновь я посетил...» и «Осенью». Затем естественным образом наплывают раздумья о всепоглощающих свойствах времени, являющего собой вечное превращение «сегодня во вчера», не утруждающего при этом себя переменами, когда дело касается атрибутов творчества («пера, бумаги, жижицы пельменной, / изделия хромого бочара / из Гамбурга»); в последнем случае речь, разумеется, идет не о пиве, а о луне, являясь своеобразной парафразой из гоголевских «Записок сумасшедшего»¹. Все это, в конечном итоге, приметы времени, не щадящего ни вещей, ни свежих овощей, поскольку все сущее, в конце концов, завершается неминуемым приходом смерти, которая буднично, почти по Пастернаку, «скрипнув дверью, станет на паркете / в посадском, молью траченом жакете».

С самого начала и практически до конца цикла внимательный читатель не может не заметить значимой путаницы с единственным и множественным числом личных и притяжательных местоимений 2-го лица, а также сочетающихся с ними глаголов: ты и вы, «двинешься», «оживишь», «Где встретил Вас», «на Ваш анфас», «на вас обеих».

№5

XV

Не то **тебя**, скажу **тебе**, сгубило,
Мари, что женихи **твои** в бою
поднять не звали плотников стропила;
не «**ты**» и «**вы**», смешавшиеся в «**ю**»;
не чьи-то симпатичные чернила;
не то, что — за печатями семью —
Елизавета Англию любила
сильней, чем **ты** Шотландию свою
(замечу в скобках, так оно и было);
не песня та, что пела соловью
испанскому **ты** в камере уныло.
Они **тебе** заделали свинью
за то, чему не видели конца
в те времена: за красоту лица.

* * *

Пустое **вы** сердечным **ты**
Она, обмолвясь, заменила
И все счастливые мечты
В душе влюбленной возбудила.

Пред ней задумчиво стою;
Свести очей с нее нет силы;
И говорю ей: «как **вы** милы!»
И мыслю: «как **тебя** люблю!»

Причем в XV сонете представлена одна из версий, отчасти объясняющая это недоразумение: «Не то *тебя*, скажу *тебе*, сгубило, / Мари, что женихи *твои* в бою / поднять не звали плотников стропила; / не “*ты*” и “*вы*”, смешавшиеся в “*ю*”...». Имеется в виду, конечно, вежливое английское «You». На этот раз Бродский апеллирует к одноимённому стихотворению Пушкина: «Пустое *вы* сердечным *ты* / Она, обмолвясь, заменила / И все счастливые мечты / В душе влюбленной возбудила. // Пред ней задумчиво стою; / Свести

очей с нее нет силы; / И говорю ей: “как *вы* милы!” / И мыслю: “как *тебя* люблю!”».

Применительно к героине и адресату поэмы в сонетах последнее обстоятельство, по мнению Льва Лосева, даже на условно-этикетном уровне препятствовало «установлению интимности между королевой Марией и ее избранниками» [Бродский 2011: т.1, с.601]. Не забудем, однако, и об устойчивой противоположной традиции, допускавшей именно к венценосным особам обращаться, как к земному божеству, на «ты». Для Бродского все-таки гораздо важнее была путаница между местоимениями, чем предпочтение тому или другому.

№6

XVI

Тьма скрадывает, сказано, углы.
К квадрат, возможно, делается шаром,
и, на ночь глядя залитым пожаром,
багровый лес незримо к курлы
беззвучно внемлет **порами коры;**
лай сеттера, встревоженного шалым
сухим листом, возносится к стожарам,
смотрящим на **озимые бугры.**
Немного, чем блазилась слеза,
сумело уцелеть от перехода
в сень пережня. Вечному перу
из всех вещей, бросавшихся в глаза,
осталось следовать за временами года,
петь на голос «**Унылую Пору**».



VII

Унылая пора! Очей очарованье!
Приятна мне твоя прощальная краса —
Люблю я пышное природы увяданье,
В **багрец** и в золото одетые **леса,**
В их сеньях ветра шум и свежее дыханье,
И **мглой** волнистою покрыты небеса,
И редкий солнца луч, и первые морозы,
И отдаленные седой **зимы угрозы.**

XVI сонет – лирическое отступление в чистом виде. Поэт обращается к мотиву осени, фиксируя в первом стихе наступление тьмы с намеком на библейскую притчу о катастрофе, постигшей Иова: «И вот, большой ветер пришел от пустыни, и охватил четыре угла дома, и дом упал на отроков, и они умерли; и спасся только я один, чтобы возвестить тебе» (Иов 1:19)¹ (К этому же источнику апеллирует в своей известной песне Новелла Матвеева: «Какой большой ветер напал на наш остров...»). Иными словами, безлюдная природа подвергается таким же крутым испытаниям, что и ветхозаветный страдалец; квадратура круга заменяется стереоскопическим «шаром»; пушкинский «багровый лес» «беззвучно внемлет» всеми «порами коры» «незримо», понятно, крику журавлей и «вертикально вверх» возносится лай сеттера, встревоженного шалым сухим листом, а «стожары» с высоты небес озирают «озимые бугры». Что делать в пору тотального «перехода / в сень пережня» рефлектирующему поэту, вооружившемуся «вечным пером», каламбурно рифмующимся с конечной «вещью»? Ясное дело: покорно «следовать за

временами года, / петь на голос “Унылую пору”» – классический романс на слова Пушкина.

Итак, проделанный интертекстуальный анализ приводит к выводу, что творческий диалог Бродского с Пушкиным был сугубо односторонним, но соответствующим твердому убеждению поэта в том, что каждый пишущий обращается не к грядущим поколениям, а к гениям прошлого, ища их одобрения. Он обращается к ним как к Учителям, подлинным создателям языка, осуществляющего свой непреложный диктат, ибо не язык является инструментом поэта, а он – средством языка к продолжению своего существования [Бродский 1992: т. 2, с. 460].

Литература:

- Баткин Леонид. Парапародия как способ выжить: Наблюдения над поэмой Иосифа Бродского «Двадцать сонетов к Марии Стюарт» // Новое литературное обозрение. 1996. №19. С.199-227.
- Бродский Иосиф. Стихотворения и поэмы. Новая библиотека поэта. В 2 т. СПб.: Изд-во Пушкинского Дома, Изд-во «Вита Нова», 2011. – Т. I – 656 с.; Т. II – 576 с.
- Бродский Иосиф. Форма времени: Стихотворения, эссе, пьесы. В 2 т. Минск: Эридан, 1992. Т. 2. – 480 с.
- Жолковский А.К. «Я вас любил...» Бродского // Жолковский А.К. Избранные статьи о русской поэзии. Инварианты, структуры, стратегии, интертексты. М., 2005. С. 292-308.
- Пушкин А.С. Полн. собр. соч. в 10 т. М., 1977. – 495 с.
- Ранчин А.М. На пиру Мнемозины. Интертексты Бродского. М.: НЛО, 2000. – 404 с.
- Федотов Олег. О мгновениях, которые не смог или не захотел остановить Бродский // Новое литературное обозрение. № 148. 2017. С. 237-248. См. также: <http://www.nlobooks.ru/node/9204>
- Федотов Олег. Сонет. М.: РГГУ, 2011. – 601 с.
- Vishniak Vladimir. Joseph Brodsky and Mary Stuart // Working Paper. №4. Manchester, GB: Alexander Herzen for Soviet, Slavic and East European Studies. April 1994. P. 43-44.

**Поляк Зинаида Наумовна (Алматы, Казахстан, кандидат филологических наук,
доцент: zinaida-polyak <zinaida-polyak@yandex.kz>). «Комментарий к стихотворению
Бродского «На смерть Жукова» как ученический проект**

**Комментарий к стихотворению И. Бродского
«На смерть Жукова» как ученический проект**

В программу 11 класса русских школ Казахстана включено изучение творчества Иосифа Бродского. Развернутая статья в учебнике [Абишева-1 2007: 369-384] и подборка стихотворений в хрестоматии [Абишева-2 2007: 392-400] позволяют составить достаточно полное представление о художественном мире поэзии И. Бродского. И все же у школьников возникает много вопросов. Учитель мог бы ответить на эти вопросы, но гораздо более продуктивным нам представляется предложить юным читателям отыскать ответы самостоятельно. Такая исследовательская работа – это еще не анализ в научном смысле. Но это необходимый фундамент для анализа – комментарий.

В комментарии нуждаются не только древние памятники. Как пишут М.Л.Гаспаров и К.М.Поливанов, «...в XX веке явилось очень много литературных произведений – и прежде всего, поэтических, которые заведомо нельзя считать “понятными в целом”. Они – сложные и сверхсложные, о понимании их спорят лучшие ученые, и перекладывать тяжесть этого понимания на неподготовленного читателя несправедливо» [Гаспаров 2005: 3].

Опыт работы со старшеклассниками позволяет утверждать: комментарий – это жанр, вполне доступный юному исследователю. Познакомив будущих авторов комментария с литературой по теме [Лотман 2002, Крепс 2007, Полухина 2008], мы в ходе совместной работы выстраиваем текст, поясняющий каждую строфу стихотворения. В настоящей статье мы предлагаем опыт подобного комментария.

Название стихотворения «На смерть...» отсылает нас к давней традиции поэтических портретов выдающихся общественных деятелей. Такие стихотворения-эпитафии писались по случаю смерти героя и включали в себя оценку его деятельности. Однако стихотворение И. Бродского имеет и конкретный источник в поэзии прошлого. Исследователи заметили, что оно перекликается со стихотворением Г.Р. Державина «Снигирь», написанным в память об умершем полководце А.В.Суворове (1729-1800) [Скобелев 1999, Минаков 2009]. Такое тематическое сближение (поэт ставит полководца современности со спорной репутацией рядом с гениальным полководцем прошлого), уже свидетельствует об оценке, которую дает Бродский герою своего стихотворения.

Георгий Константинович Жуков (1896-1974) – советский военачальник, Маршал Советского Союза (с 1943), министр обороны СССР (1955-1957), выдающийся, наиболее известный полководец Великой Отечественной войны, с чьим именем связано большинство громких побед.

Стихотворение И. Бродского начинается картиной похорон полководца.

*Вижу колонны замерших внуков,
гроб на лафете, лошади круп.
Ветер сюда не доносит мне звуков
русских военных плачущих труб.
Вижу в регалии убранный труп:
в смерть уезжает пламенный Жуков.*

На первый взгляд, автор описывает похоронную процессию глазами одного из ее участников – человека из толпы, которая заполнила улицы Москвы, чтобы в последний раз проститься с легендарным маршалом. Однако более точная трактовка первой строфы предполагает, что авторский взгляд обращен на экран телевизора, где в новостях показан сюжет о похоронах Жукова. Отсюда – «вижу» и «ветер сюда не доносит мне звуков», ведь

автор наблюдает события, находясь за океаном. Картина похорон дополнена авторским воображением, поэтому не во всем совпадает с реальной. После смерти тело Г. К. Жукова было кремировано, поэтому образ во второй строке («гроб на лафете») не соответствовал действительности. Однако лафет на похоронах был использован: когда церемония закончилась, урну повезли в центр Москвы на катафалке, а у Дома Советов перенесли на орудийный лафет. Лафет (нем. *Lafette*, фр. *l'affût*) – станок, на котором закрепляется ствол орудия с затвором. Существует традиция провожать на лафете в последний путь видных лиц. Лошадь в траурном кортеже («лошади круп») тоже была вымыслом автора — поэтическим приемом, позволяющим соотнести похороны Жукова с традиционным погребением великих полководцев древности. [Глазунова 2005].

Торжественно-величественный ритм начала стихотворения переходит во вторую строфу, в которой поэт вспоминает о делах умершего.

*Воин, пред коим многие пали
стены, хоть меч был вражьих тупей,
блеском маневра о Ганнибале
напоминавший средь волжских степей.
Кончивший дни свои глухо, в опале,
как Велизарий или Помпей.*

Используя метафору «меч был вражьих тупей», Бродский намекает на плохую подготовку к войне, отсутствие современного вооружения, обезглавленную репрессиями армию. Упоминание имени Жукова в ряду величайших полководцев – тоже дань уважения маршалу. Имя Ганнибала возникает здесь как символ полководческой гениальности. Ганнибал (247-183 до н.э.) был карфагенским полководцем. Он считается одним из величайших полководцев и государственных мужей древности.

Понятие «опала» в современном языке воспринимается как архаизм, поэтому нуждается в пояснении. Опала – немилость со стороны монарха или иного могущественного и влиятельного человека. Опала проявляется в различных формах: отстранение от должностей, ссылка, изъятие подарков.

Велизарий, (лат. *Belisarius*,) Флавий – полководец императора Юстиана I Великого (490-565). Один из величайших полководцев Византийской империи. Дважды за свою карьеру подвергался опале. Помпей Великий (*Pompeius Magnus*) Гней (106-48 до н. э.) – римский полководец. Преследовался Гаем Юлием Цезарем. Бежал в Египет, где был предательски убит.

У Бродского были все основания сравнивать маршала Жукова с полководцами прошлого не только благодаря его гениальности, но и в отношении фактов биографии, связанных с опалой. 29 октября 1957 года Пленум ЦК КПСС постановил, что Г.К.Жуков «нарушал ленинские, партийные принципы руководства Вооружёнными Силами». Жуков был исключен из состава Президиума ЦК КПСС и уволен с поста министра обороны. Несмотря на некоторое ослабление опалы после прихода к власти Л.И.Брежнев, общественное положение Г.К.Жукова до конца жизни было неустойчивым.

*Сколько он пролил крови солдатской
в землю чужую! Что ж горевал?
Вспомнил ли их, умирающий в штатской
белой кровати? Полный провал.
Что он ответит, встретившись в адской
области с ними? «Я воевал».*

Ряд авторов (генерал-майор П.Г.Григоренко, историки А.Мерцалов, Б.Соколов и др.) отмечают жёсткость военного руководства Жукова. Стихотворение Бродского с

горькой трезвостью, взысканием, но и с состраданием говорит о величии и трагедии полководца, который был вынужден посылать миллионы жизней на гибель. На все обвинения он даст один ответ: «Я воевал», т. е. был солдатом и выполнял свой долг.

*К правому делу Жуков десницы
больше уже не приложит в бою.
Спи! У истории русской страницы
хватит для тех, кто в пехотном строю
смело входили в чужие столицы,
но возвращались в страхе в свою.*

В этой строфе стихотворения Бродского война называется сталинским выражением «правое дело». Широко известна цитата из речи Сталина в начале войны: «Наше дело – правое. Враг будет разбит. Победа будет за нами!» Вспоминается также известный роман В. Гроссмана о войне «За правое дело». Используя архаизм «десница» (правая рука), поэт придает своей речи об умершем полководце возвышенную и торжественную интонацию. Далее намекается на страх Жукова, как и других советских маршалов, перед генералиссимусом Сталиным, способным на любые меры – вплоть до физического уничтожения неугодных ему людей: мужественные в бою, эти люди оказывались бессильными перед террором власти в собственной стране.

*Маршал! поглотит алчная Лета
эти слова и твои прахоря.
Все же прими их — жалкая лепта
родину спасшему, вслух говоря.
Бей барабан, и военная флейта
громко свисти на манер снегиря.*

Заключительная строфа стихотворения начинается с обращения к её герою. Поэт сознает, что в мире нет ничего вечного: в Лету, реку забвения из царства мертвых античной мифологии, погружается в конечном счете всё земное. (Вспоминается знаменитое стихотворение Г.Р.Державина «На тленность»). В отдельном пояснении нуждается слово «прахоря». На лагерном жаргоне это слово означает «сапоги» и таким образом, оно неожиданно высвечивает тему ГУЛАГа. [Шохина 2001]. Бродскому свойственно смешение высокого и низкого, использование в одном контексте торжественной архаической лексики и просторечий, жаргонизмов. Этот прием придает языку его поэзии особое напряжение, неповторимую интонацию. Вот и здесь вновь появляется античная «лепта» - мелкая монета Древней Греции, название которой стало обозначением маленького, незначительного вклада в какое-либо дело. Сопровождая это слово эпитетом «жалкая», Бродский скромно принижает значение своего поэтического слова о Жукове – по сравнению с тем высоким общественным признанием, которого достоин человек, спасший Родину. Поэт считает своим долгом, нарушая заговор молчания, сказать об этом «вслух» – на весь мир.

1. Абишева С.Д., Поляк З.Н. и др. Русская литература XX века: Художественный мир эпохи. Учебник для 11 класса. Алматы: Жазушы, 2007.
2. Абишева С.Д., Поляк З.Н. и др. Русская литература XX века: Художественный мир эпохи. Хрестоматия для 11 класса. Алматы: Жазушы, 2007.
3. Гаспаров М.Л., Поливанов К.М.. «Близнец в тучах» Бориса Пастернака: опыт комментария, М., 2005.
4. Лотман М. На смерть Жукова (1974). В сб.: Как работает стихотворение Бродского. Ред. Л.Лосев, В.Полухина. М.: НЛО, 2002.
5. Крепс М.. О поэзии Иосифа Бродского. СПб.: Журнал "Звезда", 2007.

<http://br00.narod.ru/10660353.htm>

6. Полухина В.. Иосиф Бродский. Жизнь, труды, эпоха. СПб.: Журнал «Звезда», 2008.
7. Скобелев В.П. «На смерть Жукова» И. Бродского и «Снигирь» Г. Державина (К изучению поэтики пародического использования) // Вестник СамГУ Литературоведение 1999 (1) <http://vestnik.ssu.samara.ru/gum/1999web1/litr/199910601.html>
8. Минаков С. «Что ты заводишь песню военну...» // Нева 2009, № 5.
<http://magazines.russ.ru/neva/2009/5/mi12.html>
9. Глазунова О. Стихотворение Бродского "На смерть Жукова" // Нева 2005, № 5.
<http://magazines.russ.ru/neva/2005/5/gl14.html>
10. Шохина В. Певец империи и провинции // Кулиса, № 10 от 15 июня 2000.

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 Кипра^[6], с. 342], «Стихи о зимней кампании 1980 года» – о вводе советских войск в Афганистан.

Ориентированное на одическую традицию стихотворение «На смерть Жукова» (1974)^[4; 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 продолжение 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 романах 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,*

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 расползлась 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].

Таблица 1

<i>война (военный) – город – жизнь – дребезжать</i>		
<i>война (военный) – город –</i>	В городке, из которого <i>смерть</i> расползлась по школьной карте,	<i>война (военный) – город –</i>
	мостовая блестит, как чешуя на карпе, на столетнем каштане оплывают тугие свечи, и чугунный лес скучает по пылкой речи. Сквозь оконную марлю, выцветшую от стирки, роступают ранки гвоздики и стрелки кирпичи; вдалеке дребезжит трамвай, как во время оно, но никто не сходит больше у стадиона. Настоящий конец войны – это на тонкой спинке венского стула платье одной блондинки,	

<p>да крылатый полет серебристой жужжащей пули, уносящей жизни на Юг в июле.</p> <p>1975, Мюнхен</p>	
<p><i>война (военный) – город – жизнь – дребезжать – кастрюля</i></p>	
<p>Мысль о тебе удаляется, как разжалованная прислуга, нет! как платформа с вывеской "Вырица" или "Тарту". Но надвигаются лица, не знающие друг друга, местности, нанесенные точно вчера на карту, и заполняют вакуум. Видимо, никому из нас не сделаться памятником. Видимо, в наших венах недостаточно извести. "В нашей семье, – волнуясь, ты бы вставила, – не было ни военных, ни великих мыслителей". Правильно: невымским струям отражение еще одной вещи невыносимо. Где там матери и ее кастрюлям уцелеть в перспективе, удлиняемой жизнью сына! То-то же снег, этот мрамор для бедных, за неимением тела тает, ссылаясь на неспособность клеток – то есть, извилин! – вспомнить, как ты хотела, пудря щеку, выглядеть напоследок. Остается, затылок от взгляда прикрыв руками, бормотать на ходу "умерла, умерла", покуда города рвут сырую сетчатку из грубой ткани, дребезжа, как сдаваемая посуда. 1985</p>	<p>Мы жили в городе цвета окаменевшей водки. Электричество поступало издалека, с болот, и квартира казалась по вечерам перепачканной торфом и искусанной комарами. Одежда была неуклюжей, что выдавало близость Арктики. В том конце коридора дребезжал телефон, с трудом оживая после недавно кончившейся войны. Три рубля украшали летчики и шахтеры. Я не знал, что когда-нибудь этого больше уже не будет. Эмалированные кастрюли кухни внушали уверенность в завтрашнем дне, упрямо превращаясь во сне в головные уборы либо в торжество Циолковского. Автомобили тоже катились в сторону будущего и были черными, серыми, а иногда (такси) даже светло-коричневыми. Странно и неприятно думать, что даже железо не знает своей судьбы и что жизнь была прожита ради апофеоза фирмы Кодак, поверившей в отпечатки и выбрасывающей негативы. Райские птицы поют, не нуждаясь в упругой ветке. 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 Tatra. Лев Лосев в комментарии к этому стихотворению предполагает, что Tatra 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 Tatra воспринимаются как анаграмма Тартара), можно рассматривать как движение мимо жизни и смерти – еще дальше – в вакуум, заполняемый не *знающими друга 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 невымским 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/BRODSKI/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 воронам, 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 (*спянуть 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 роцу 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,
вздыхая,
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 двумирность 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?

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 внутритекстовый, 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 снижены, 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, свишет 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 дерева. 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 усилья / 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 иницируя 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 есмь, когда есть собеседник!* В этом произведении художественными средствами исследуется, как Бродский любил говорить, метафизика диалога: представлены антагонисты 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
воззрится 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 сильней. 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. Перекличка 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.

Степанов Александр Геннадиевич (Тверской государственный университет, Институт иностранных языков Ланьчжоуского университета, Китай, кандидат филологических наук, доцент: poetics@vandex.ru) О переключках ленинградских поэтов 1970-х: Г. Григорьев и И. Бродский. «Поэма Осени» Рубена Дарио в переводе Геннадия Шмакова и «Пьяцца Маттеи» Иосифа Бродского

«ПОЭМА ОСЕНИ» РУБЕНА ДАРИО В ПЕРЕВОДЕ ГЕННАДИЯ ШМАКОВА И «ПЬЯЦЦА МАТТЭИ» ИОСИФА БРОДСКОГО: ПРОБЛЕМА ВЛИЯНИЯ

В 1967 г. к столетию со дня рождения никарагуанского поэта, лидера испаноязычного модернизма, Рубена Дарио (Rubén Darío, 1867–1916) в СССР вышла книга его стихов (Дарио 1967)¹. Ее составителем и одним из переводчиков был Геннадий Шмаков. В число трех его переводов вошла «Поэма осени» (Poema del otoño, 1908)¹. Объем текста (176 строк), ритмическое своеобразие (чередование длинных и коротких стихов), пантеистическое восприятие мира в сочетании с этикой эпикуреизма, наличие идиллической топики, обилие мифологических персонажей, тема любви и смерти, включение заглавия поэмы в название сборника «Поэма осени и другие стихи» (Poema del otoño y otros poemas, 1910) – всё говорит о программности произведения. Его перевод Шмаковым на русский язык – образец ритмической гибкости, интонационного богатства, звуковой выразительности:

Ты треплешь бороду рукой,
седой философ,
с земной прощаешься красой,
стучит твой посох,

ты сетуешь, что жизнь прошла,
но слушай: мудро
она пророчит – сгинет мгла,
проснется утро,

и станет сад росой блистать
в цветенье новом,
и ты украсишься опять
венком лавровым.

(Дарио 1967: 154)

Перевод выполнен 4–2 ст. ямбом с чередованием мужских и женских клаузул, что отличается от оригинала (в испанской силлабике большинство окончаний – женские, потому что их больше всего в языке):

Tú que estás la barba en la mano
meditabundo,
¿has dejado pasar, hermano,
la flor del mundo?

Te lamentas de los ayeres
con quejas vanas:
¡aún hay promesas de placeres
en los mañanas!

Aún puedes casar la olorosa
rosa y el lis,
y hay mirtos para tu orgullosa
cabeza gris.

(Dario 1967: 771)

Помимо разницы в окончаниях, нетрудно заметить ритмико-синтаксическое расхождение перевода с оригиналом. Если текст Дарио членится на четверостишия, каждое из которых (за исключением 27-го) – законченное предложение, то Шмаков нарушает строфические границы, подчиняя стих интонации, не всегда связанной с катренной схемой. Достаточно сравнить перевод Геннадия Шмакова с переводом Бориса Дубина, чтобы увидеть, насколько второй текст в формальном плане ближе к оригиналу. В нем сохранены женские рифмы, а подавляющее число четверостиший синтаксически замкнуты:

Поникнув безутешней старца
в раздумье сиром,
замыслил ты, мой друг, расстаться
с цветущим миром?

Но что над прожитым казнить
пустым укором –
не возвещает ли денница
о счастье скором?

Не вьет ли розы и лилеи
весна, чтоб снова
украсить свежестью свою
тебя, седого?

(Дарио 1981: 117)

В отличие от Дубина, Шмаков при переводе отталкивается, по-видимому, не столько от структуры оригинального текста, сколько от русских стихов, написанных Я4242аБаБ. Эта строфическая модель могла быть подсказана стихами Бориса Пастернака «Зимняя ночь» («Мело, мело по всей земле...», 1946) и «Во всем мне хочется дойти...» (1956), которые с середины 1960-х гг. были у всех на слуху¹. Не случайно, например, стихотворения Бориса Чичибабина, написанные этой строфой («Как стали дни мои тихи...», «Живу на даче. Жизнь скучна...»), датированы 1965 и 1966 гг. А в стихотворении «Свежеет к вечеру Нева...» (1969) Александр Кушнер признается:

И этот прыгающий шаг
Стиха живого
Тебя смущает, как пиджак
С плеча чужого.

Известный, в сущности, наряд,
Чужая мета:
У Пастернака вроде взят.

А им – у Фета.

(Кушнер 2016: 37)

Стихотворение Пастернака «Во всем мне хочется дойти...» о стремлении человека постичь смысл бытия типологически сходно с поэмой Дарио, а некоторые строки в них очень близки:

Я б разбивал стихи, как сад.
Всей дрожью жилок
Цвели бы липы в них подряд,
Гуськом, в затылок.

(Пастернак 2003: 404)

Люби стихи, в лесу гуляй
и птишек слушай,
напевам милых Муз внимай,
пока есть уши.

(Дарио 1967: 159)

Цель исследования – обосновать возможность влияния поэмы Дарио в переводе Шмакова на ритмическую организацию, тональность, некоторые мотивы и топику стихотворения Бродского «Пьяцца Маттеи» (1981)¹.

Оно написано тем же 4–2-ст. ямбом, но с женскими окончаниями. 144 строки разбиты на 18 восьмистиший с римской нумерацией. Это придает строфам большую самостоятельность, создавая условия для введения и развития новых тем (измена подруги ради соперника-графа, вызванные этим недовольство и грусть, примирение с любовной неудачей, зима в Риме, восхищение римской культурой, благодарность судьбе за возможность наслаждаться ее красотами, гимн свободе и творчеству). В интервью Петру Вайлю Иосиф Бродский отмечает центробежную силу этих стихов, которые, «разгоняя» его [поэта], позволяют добиться к концу освобождения (Бродский 1995: 176). «Освобождение» приходит и к субъекту Дарио (из эксплицированного адресата «ты» он превращается в лирическое «мы»), но не за счет подключения новых тем, а благодаря варьированию исходной – пока мы живы, жива и любовь к жизни, в которой удовольствие есть высшее благо:

Но жизнь прекрасна все равно,
прозрачен воздух,
люби красавиц, и вино,
и небо в звездах.

(Дарио 1967: 155)

Большинство образов из этого четверостишия встречаются в «Пьяцца Маттеи»: прозрачный воздух – примета зимнего Рима («В морозном воздухе, на редкость / прозрачном...»; 3, 209), звёзды («...сорвись все звезды с небосвода...»; 3, 212), вместо вина «чokolата кон панна» (cioccolato con panna) – [горячий] шоколад со сливками. Что касается красавиц, они также предмет внимания. Правда, в отличие от любовного языка Дарио, тяготеющего к утонченности:

Кто страсть на склоне лет узнал,
тот сир и жалок!
Несчастен тот, кто не срывал
любви фиалок,

кто не видал, подобно мне,
девичье тело,
как кровь в нем, словно на огне,
бурля, кипела,

(Дарио 1967: 158)

эротизм Бродского выражен прямолинейно и грубо:

VI

Как возвышает это дело!
Как в миг печали
все забываешь: юбку, тело,
где, как кончали.

(3, 208)

«Пьяцца Маттеи» начинается с мотива питья:

I

Я пил из этого фонтана
в ущелье Рима.
Теперь, не замочив кафтана,
канаю мимо,

который тут же сменяется темой женской неверности:

Моя подружка Микелина,
в порядке штрафа
мне предпочла кормить павлина
в имение графа.

(3, 207)

Образ Микелины снижен, попадая в разряд легкодоступных женщин. При этом бранное слово («...есть место крикнуть “Бляди”!»; 3, 207) семантически перекликается с поверхностно-обыденным представлением о древнегреческих гетерах. Имя одной из них – афинской натурщицы для статуи Афродиты – упоминается в «Поэме осени»:

Пока на свете есть Эрот,
плоды и вина, –
в паросском мраморе цветет
нагая Фрина.

(Дарио 1967: 159)

Мотив питья присутствует и в переводе Шмакова, но метафорически и стилистически переосмыслен:

Когда приходит к нам весна
прелестной гостьей,
мы чашу жизни пьем до дна,
забыв о злости,

о ненависти, о хуле,
чужих обидах,
о змеях в черной адской мгле,
об эвменидах.

(Дарио 1967: 156)

Герой «Пьяцца Маттёи» поступает в соответствии с приведенными выше строками:

VII

<...>

Забудем о дешевом графе!

Заломим брови!

Поддать мы в миг печали вправе

хоть с принцем крови!

(3, 209)

С любовной неудачей его примиряет средиземноморский пейзаж («Подсчитывает трамонтана / иголки пиний»; 3, 209) и *genius loci* (гений места), осенявший римских поэтов и, возможно, благосклонный к «пасынку державы дикой / с разбитой мордой» (3, 209):

X

<...>

я счастлив в этой колыбели

Муз, Права, Граций,

где Назо и Вергилий пели,

вещал Гораций.

XI

Попробуем же отстраниться,

взять век в кавычки.

Быть может, и в мои страницы,

как в их таблички,

кириллицею не побрезгав

и без ущерба

для зренья, главная из Резвых

взглянет – Эвтерпа.

(3, 210)

В «Поэме осени» также встречаются имена античных поэтов (Овидий, Анакреон). Причем Овидий (он есть и у Бродского – Назо) внесен в перевод Шмаковым (в тексте Дарио – Омар Хаям). Но особенно интересны сценки, разыгрывающие сюжеты из греческой мифологии:

Приап резвится меж кустов,

где спит Киприда,

рычит Гекаты стая псов,

но Артемида,

свежа, таинственно-легка,

она влюбленно

целует в роще пастушка

Эндимиона.

(Дарио 1967: 157)

Хочется думать, что не только легкомыслие Шмакова в повседневной жизни (Волков 2000: 297 – 298), но и его переводы, сочетающие высокое мастерство с великолепным знанием античной культуры, подсказали характеристику, данную ему Бродским в стихах

«Памяти Геннадия Шмакова»: «в дебрях северных мерзнувший эллин» (4, 59). В этой метафоре угадываются первые две строки из четверостишия поэмы:

В любом из нас живет Адам,
жива Эллада,
и сладко подносить к губам
гроздь винограда!
(Дарио 1967: 159)

Впрочем, для героя «Пьяцца Маттёи», как и для лирического «я» Пушкина из стихотворения «Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит...», существует понятие, чей вкус «усталый раб» ощутил здесь, в Риме, испив из фонтана черепах:

XVI
усталый раб – из той породы,
что зрим все чаще, –
под занавес глотнул свободы.
Она послаще
любви, привязанности, веры
(креста, овала),
поскольку и до нашей эры
существовала.
(3, 211)

По сути, Бродский реализовал призыв, прозвучавший в «Поэме осени»:

Как гулко небо бьет в набат!
Ты все изведай
и с поля жизненных утрат
вернись с победой.
(Дарио 1967: 160)

Этой победы его лирический alter ego не скрывает, когда говорит о пребывании в вечном городе, символизирующем торжество римской культуры над «варварской» Европой, где правят финансовые интересы:

IX
В морозном воздухе, на редкость
прозрачном, око,
невольно наводясь на резкость,
глядит далёко –
на Север, где в чаду и в дыме
кует червонцы
Европа мрачная. Я – в Риме,
где светит солнце!
(3, 209)

Солнце как главный источник и символ жизни определяет образный и эмоциональный строй финальных строк поэмы. Лирическое «мы» здесь получает признаки мифических существ:

От солнца головы поют
у нас с тобою,
в них, точно в раковинах, гуд
и гул прибоя.

Гуляет соль морской волны
по нашим венам,
мы, как тритоны, рождены
под стать сиренам.

У нас могучие тела
седых кентавров,
нас всех природа привела
под кроны лавров,

и нашу плоть сжигает кровь
земли и тверди,
вожатым изберем Любовь
в долину смерти.

(Дарио 1967: 160)

Вместе с тем без утоляющей силы воды невозможны не только наше существование, исполненное духовной жажды и страстей, но и творчество («...пока есть в горле влага...»; 3, 212) как наиболее продуктивная форма свободы. Вот почему для Бродского так важен фонтан на маленькой римской площади, носящей имя Святого апостола и автора первого канонического Евангелия – от Матфея¹, а для Дарио в переводе Шмакова – «сок» жизни, струящийся по нашим венам:

Пока сияет этот мир
звездой горящей,
нам в жилы силы льет эфир
животворящий.
<...>
Хотя судьба несет подчас
одни страданья,
как сусло, буйно бродит в нас
сок мирозданья.

(Дарио 1967: 159 – 160)

В диалогах с Соломоном Волковым Иосиф Бродский так отзывался о Геннадии Шмакове:

...Это человек, который действительно был – ну, не хочу сказать, что альтер эго, но в некотором роде у меня было оснований доверять ему больше чем кому бы то ни было. Не только потому, что он был одним из самых образованных людей своего времени. Что само по себе создавало колоссальный – если не пиетет, то, по крайней мере, колоссальные основания для доверия. То есть это происходило не только потому, что он читал все, знал все. Но именно потому, что мы с ним действительно были, как говорится, одного поля ягоды.

<...>

Кроме того, мы более или менее одновременно... начали заниматься переводами. И очень часто мы участвовали в переводах тех же самых авторов или

оказывались в тех же самых переводческих конкурсах. С той лишь разницей, что Шмаков действительно знал языки, с которых он переводил, а я – нет.

<...>

...Мы постоянно обсуждали степень эффективности нашей работы: что получилось, что не получилось и почему (Волков 2000: 284).

Можно предположить, что предметом подобных обсуждений был и перевод Шмаковым «Поэмы осени»¹. Его ритм, тональность, топка, атмосфера жизнелюбия с элементами гедонизма, мифологическая семантика образов могли сохраниться в памяти Бродского и прорасти в стихах. Но даже если поэт не знал этого перевода, типологическая близость двух текстов любопытна, как любопытно, например, ритмическое и коммуникативное сходство с ними стихотворения Ивана Жданова «По поводу Дон-Кихота»:

Прощай, идальго Ламаханский –
отбой победе!

На голове твоей лоханка
из Божьей меди.

Одной из ног левее правой
неравным шагом
ты по щекам отхлестан славой,
как ветер флагом.

<...>

Но не сыграть твоей личиной
чужих комедий.

Одеты демоны овчиной:

Аз, Буки, Веди,
пока с тобой играет в кости
пехотной миной
или заманивает в гости
бог из машины.

(Жданов 2006: 165 – 166)

Ритмико-строфическое тождество с «Пьяцца Маттёи», наличие эксплицитного лирического адресата, национальный генезис образа, ставшего достоянием мировой культуры, наводят на мысль, что мы имеем дело с бессознательным проявлением литературной памяти. Впрочем, не исключено и случайное совпадение, подобное тому, которое связывает «По поводу Дон-Кихота» Ивана Жданова со стихами Бориса Чичибабина из цикла «Генриху Алтуняну»¹ (1980):

II

<...>

Придется ль мне о днях ненастных
твой лоб взъерошить?

Где меч твой, рыцарь курам на смех,
где твоя лошадь?

Уж ты-то, гордый, не проямлишь,
что ты немолод.

А праведниками тремя лишь
спасется город!

III

<...>

Ах, Дон Кихоту много ль счастья
сидеть на месте
и не смешно ли огорчаться,
что он в отъезде?

<...>

Пока живем, как при Батые,
при свежей крови,
как есть пророки и святые,
так есть герои.

(Чичибабин 2015: 212 – 213)

Объяснить подобное сходство, не впадая в рискованные допущения, невозможно. Но и огорчаться по этому поводу не стоит. Науке, в отличие от искусства, доступно далеко не всё. Надо лишь помнить о границе достоверности, за которой начинается полоса догадок. Происходит это уже не в тексте, а в читательском сознании, за которое филология ответственности не несет.

Литература:

Бродский 1995: Бродский, И. Комментарии. // И. Бродский. *Пересеченная местность. Путешествия с комментариями: стихи*. Москва: Независимая газета, 1995, 147 – 183.

Бродский 2000–2001: Бродский, И. *Сочинения Иосифа Бродского: в 7 т.*; общ. ред. Я. А. Гордина. Санкт-Петербург: Пушкинский фонд, 2000–2001. Т. 1–7.

Волков 2000: Волков, С. *Диалоги с Иосифом Бродским: литературные биографии*. Москва: Независимая газета, 2000.

Дарио 1958: Дарио, Р. *Стихи: пер. с исп.*; сост. Р. Похлебкина; предисл. Ф. Кельина; ред. пер. М. Шехтера. Москва: Гослитиздат, 1958.

Дарио 1967: Дарио, Р. *Лирика: пер. с исп.*; предисл. В. Столбова; сост. Г. Шмакова. Москва: Художественная литература, 1967.

Дарио 1981: Дарио, Р. *Избранное*; сост., предисл. и примеч. В. Столбова. Москва: Художественная литература, 1981.

Жданов 2006: Жданов, И. Ф. *Воздух и ветер: сочинения и фотографии*. Москва: Наука, 2006.

Кушнер 2016: Кушнер, А. С. *Избранные стихи*. Санкт-Петербург: Журнал «Звезда», 2016.

Пастернак 1965: Пастернак, Б. Л. *Стихотворения и поэмы*; вступ. ст. А. Синаевского; сост., подгот. текста и примеч. Л. Озерова. 2-е изд. Москва; Ленинград: Советский писатель. Ленинградское отделение, 1965.

Пастернак 1966: Пастернак, Б. Л. *Стихи*; сост. и подгот. текстов З. Пастернак и Е. Б. Пастернака; вступ. ст. К. Чуковского; послесл. Н. Банникова. Москва: Художественная литература, 1966.

Пастернак 2003: Пастернак, Б. Л. *Полное собрание стихотворений и поэм*; вступ. ст. В. Н. Альфонсова; сост., подгот. текста и примеч. В. С. Баевского и Е. В. Пастернак. Санкт-Петербург: Академический проект, 2003.

Чичибабин 2015: Чичибабин, Б. А. *Сияние снегов*. Москва: Время, 2015.

Шмаков 1991: Шмаков, Г. Г. *Страница-любовь: избранные переводы*; сост. М. Д. Яснов; вступ. ст. Э. Л. Линецкой. Ленинград: Петрополь, 1991.

Dario 1967: Dario, R. *Poesias completas*; ed., introd. y notas de Alfonso Méndez Plancarte. Madrid: Aguilar, 1967. Vol. 2: Cantos de vida y esperanza. Los cisnes y otros poemas. El canto errante. Poema del otoño y otros poemas. Canto a la Argentina y otros poemas. «Del chorro de la fuerre». Apéndice poético, 626 – 1309.

О ПЕРЕКЛИЧКАХ У ЛЕНИНГРАДСКИХ ПОЭТОВ 1970-х:

Г. Григорьев и И. Бродский

В ленинградской поэзии 1960-х, по воспоминаниям ее представителей, самой влиятельной фигурой был И. Бродский, хотя на роль «первого поэта» выдвигались Л. Аронзон, Г. Горбовский, В. Соснора, С. Красовицкий, А. Волохонский¹. Сильное воздействие Бродский оказывал на молодых авторов, а после известных событий, спровоцировавших его отъезд из СССР в 1972 г., это влияние только усилилось. Ниже речь пойдет о трех стихотворениях Г. Григорьева (1950–2007), которые метрически (5-ст. ямб с мужскими и женскими окончаниями) и семантически связаны с тремя поэтическими текстами Бродского 1960-х гг.¹

Судя по мемуарным источникам, симпатии к Нобелевскому лауреату Григорьев не испытывал и его репутации не признавал. Он считал, что Бродский получил премию незаслуженно и учиться надо не у него, а у других питерских авторов, к сожалению, забытых: И. Михайлова, Н. Брауна, А. Гитовича¹. Став известным в петербургских литературных кругах, Григорьев сохранил эстетическую независимость от своего знаменитого земляка. Тем интересней стихотворения, в которых ощущается влияние Бродского.

Одно из них датировано 1974 г.:

Осенней ночью, бледен и небрит,
как после всенародного гулянья,
я возвращаюсь к женщине. Стоит
глухая ночь. Стоят глухие зданья.
Стоит фонарь на мокрой мостовой.
Стоит луна, роняя свет свой тусклый.
Стоит троллейбус. Урна. Постовой.
Стоят часы на старой башне думской.
Стоят часы... Ну это ли не ересь?
Когда бы я на Невском ни бывал,
они всегда названивали через
пятнадцатиминутный интервал.
Теперь стоят. Гул времени затих.
Все замерло вокруг. И поневоле
стоят Кутузов и Барклай де Толли
на постаментах каменных своих.
Стоит в Неве чугунная вода.
Стоит речной трамвайчик у причала.
Стоят семидесятые года. И только я,
беспечный и усталый,
неудержимо прохожу сквозь ночь,
движением своим не обольщаясь,
поскольку тоже постоять не прочь,
но к женщине,
к любимой,
возвращаюсь¹.

Стихотворение написано графически не прерывающимися катренами смежной рифмовки (в одном из четверостиший рифмовка кольцевая) и напоминает «Большую элегию Джону Донну» (1963):

Джон Донн уснул, уснуло все вокруг.
Уснули стены, пол, постель, картины,
уснули стол, ковры, засовы, крюк,
весь гардероб, буфет, свеча, гардины.
Уснуло все. Бутыль, стакан, тазы,
хлеб, хлебный нож, фарфор, хрусталь, посуда,
ночник, белье, шкафы, стекло, часы,
ступеньки лестниц, двери. Ночь повсюду.
<...>
Уснули тюрьмы, замки. Спят весы
среди рыбной лавки. Спят свиные туши.
Дома, задворки. Спят цепные псы.
В подвалах кошки спят, торчат их уши¹.
<...>

Подобно Бродскому, Григорьев использует полноударные формы 5-ст. ямба, хотя и значительно реже – только в трех стихах (4-й, 6 и 8-й). По контрасту с ними выделяется экзотическая для данного размера двухударная строка («пятнадцатиминутный интервал»), которой нет в «Большой элегии...». Вместе с тем в «Осенней ночью...» встречаются случаи стихотворного переноса: «Стоит / глухая ночь», «они всегда названивали через / пятнадцатиминутный интервал», «И поневоле / стоят Кутузов и Барклай де Толли / на постаментах каменных своих». Два из них – *contre-rejet* и *double-rejet*, созвучны *enjambements* Бродского в «Большой элегии...»: «К лесам / он лошадь повернет движеньем резким», «И так он одиноко / плывет в снегу. Повсюду холод, мгла...»

Помимо описания городской ночи, стихотворения объединяет одна композиционно-речевая особенность – многократный повтор ключевой глагольной лексемы. У Бродского таких лексем две («уснуть» и «спать»¹), у Григорьева – видовая глагольная пара «стоять» / «постоять». При этом семантика слова «стоять» вполне соответствует значениям «замереть», «застыть», «уснуть».

Стихотворения сближают образы, которые маркируют пространство крупного (столичного) европейского города на воде. Причем, пространство здесь не столько географическое, сколько культурное:

Бродский	Григорьев
Ночь повсюду. <...> Уснули арки, стены, окна, всё. Булыжники, торцы, решетки, клумбы. <...> Ограды, украшенья, цепи, тумбы.	Стоит глухая ночь. Стоят глухие зданья. Стоит фонарь на мокрой мостовой. <...> Все замерло вокруг. И поневоле стоят Кутузов и Барклай де Толли на постаментах каменных своих.
Уснули тюрьмы, замки.	Стоят часы на старой башне думской.
Спит парусник в порту. Вода со снегом	Стоит в Неве чугунная вода.

под кузовом его во сне сипит...

Стоит речной трамвайчик у причала.

Различия произведений проявляются в замысле, тематике, проблематике. Если в «Большой элегии...» Бродский, открыв для себя английского проповедника и поэта Джона Донна (John Donne, 1572–1631), решает, прежде всего, вопросы композиции, положения «тела в пространстве»¹, обращаясь попутно к вечным проблемам человеческого бытия, то Григорьев в «Осенней ночью...» создает образ уснувшей северной столицы. Ее ночному созерцанию лирический субъект предпочитает нечто более целенаправленное и конкретное – возвращение к любимой женщине. При этом развертывание двух текстов строится на основе «каталога образов» – индивидуального, как принято считать, приема Бродского. Наиболее последовательно он реализовался в «Большой элегии Джону Донну», мир которой включает 157 предметов¹.

В отличие от Бродского, расширяющего пространственные круги, Григорьев завершает стихотворение мотивом, которым текст открывается: возвращение мужчины к женщине. Повторное обращение к этому мотиву в финале предваряется самоиронией: «И только я, / беспечный и усталый, / неудержимо прохожу сквозь ночь, / движением своим не обольщаясь, / поскольку тоже постоять не прочь...» Отчетливые композиционные различия, смена модальности могут указывать на генетический характер взаимодействия двух текстов.

Второе стихотворение, вызывающее ассоциации с произведением Бродского, – «Елагин мост» (1975):

Поскрипывая,
спит Елагин мост.
Осенний мрак заляпан фонарями.
Вселенная,
зеленая от звезд,
спокойно отражается над нами.
И, берегами черными зажат,
речной поток гнетет волну упруго.
И наши отражения – дрожат.
И удержать пытаются друг друга.
Не знает милосердия поток.
Ничто не вечно. И проходит осень.
И все, чему сегодня вышел срок,
течение безжалостное сносит.
Оно стремится унести листву –
останки парков, сентябрем сожженных.
И нас с тобой. Не тех, что на мосту.
А тех – внизу, – дрожащих, отраженных.
И все же мы удержимся с тобой,
печалются глаза твои напрасно.
Ведь небо, отраженное волной,
течению ночному неподвластно.
Ведь эта ночь,
зеленая от звезд,
твоим, любовь, дыханием согрета...
Поскрипывая,
спит Елагин мост.
И пальцы обжигает сигарета.

(с. 144–145)

А вот стихотворение Бродского «Прачечный мост» (1968):

На Прачечном мосту, где мы с тобой
уподоблялись стрелкам циферблата,
обнявшись в двенадцать перед тем,
как не на сутки, а навек расстаться,
– сегодня здесь, на Прачечном мосту,
рыбак, страдая комплексом Нарцисса,
таращится, забыв о поплавке,
на зыбкое свое изображение.

Река его то молодит, то старит.
То проступают юные черты,
то набегают на чело морщины.
Он занял наше место. Что ж, он прав!
С недавних пор все то, что одиноко,
символизирует другое время;
а это – ордер на пространство.
Пусть
он смотрится спокойно в наши воды
и даже узнает себя. Ему
река теперь принадлежит по праву,
как дом, в который зеркало внесли,
но жить не стали.

(2, 242)

Если Григорьев соединяет ритмические окончания рифмой, то «Прачечный мост» написан белым стихом. В первой строке, содержащей название моста, на втором сильном слоге пропущено ударение: «Поскрипывая, спит Елагин мост». То же самое наблюдаем у Бродского: «На Прачечном мосту, где мы с тобой...» Это может быть случайным совпадением, а может – проявлением ритмической памяти.

Другие переключки связаны с формой лирического субъекта («мы») и топикой. В обеих элегиях мост (каменный у Бродского, деревянный у Григорьева), будучи приметой Петербургского текста, воспринимается как романтический локус. Это – место свиданий и расставаний, чья семантическая функция усиливается ночью («...мы с тобой / уподоблялись стрелкам циферблата, / обнявшись в двенадцать перед тем, / как не на сутки, а навек расстаться...»). На мосту стоят влюбленные (у Бродского ситуация отнесена в прошлое) и смотрят на реку.

В стихотворении «Прачечный мост» есть персонаж, отсутствующий у Григорьева. Это рыбак, взирающий с моста «на зыбкое свое изображение» (Бродский). Тем же, по сути, заняты он и она в стихотворении «Елагин мост» – созерцают себя внизу, «дрожащих, отраженных». При этом если субъект речи Бродского глядит из настоящего в прошлое («Он занял наше место. Что ж, он прав! <...> Пусть / он смотрится спокойно в наши воды / и даже узнает себя. Ему / река теперь принадлежит по праву...»), то «мы» Григорьева надеется сохранить настоящее в будущем («И наши отражения – дрожат. И удержаться пытаются друг друга. <...> И все же мы удержимся с тобой»). Оставляя рассуждения о бренности бытия, восходящие к Книге Екклесиаста и перекликающиеся с «Рекой времен» Г. Державина («Ничто не вечно... / И все, чему сегодня вышел срок, / течение безжалостное сносит»), лирический субъект останавливает движение времени. Для Вселенной и любящих (ср. у Б. Пастернака в «Единственных днях»: «И дольше века длится день, / И не кончается объятье») его как бы не существует. Звездное небо «неподвластно» течению реки, а носитель речи у Григорьева «пробуждается» оттого, что «пальцы обжигает сигарета».

Как видим, субъектная, предметно-образная и сюжетная динамика произведений может указывать на существование между ними исторической связи.

Третье стихотворение, отсылающее к Бродскому, посвящено теме искусства:

Опять ведут щенка на поводке.
И держат поводок накоротке,
Пытаясь приручить щенка... Однако
Искусство, словно взбалмошный щенок,
Сермяжный обрывает поводок,
Оно всегда – Бродячая Собака!

(с. 32)

Его возможный прообраз – стихотворение Бродского «Подсвечник» (1968):

Сатир, покинув бронзовый ручей,
сжимает канделябр на шесть свечей,
как вещь, принадлежащую ему.
Но, как сурово утверждает опись,
он сам принадлежит ему. Увы,
все виды обладания таковы.
Сатир – не исключенье. Посему
в его мошонке зеленеет окись.
<...>
Нас ждет не смерть, а новая среда.
От фотографий бронзовых вреда
сатиру нет. Шагнув за Рубикон,
он затвердел от пейс до гениталий.
Наверно, тем искусство и берет,
что только уточняет, а не врет,
поскольку основной его закон,
бесспорно, независимость деталей.
<...>

(2, 240)

Хотя строфика произведений не совпадает (у Григорьева шестистишие с ронсаровой рифмовкой ааБввБ, у Бродского восьмистишие на четыре пары рифм – аабВггбВ), она конструктивно схожа. Между двумя смежными рифмами находится звуковой комплекс, который образует с парным к нему созвучием кольцо. Если у Григорьева – одна кольцевая рифма, то у Бродского их две, с женской и мужской клаузулами, а сами рифмы разделены интервалом в три строки.

Тожественна ритмика начальных строк. Они начинаются двусложным словом (стопобойный ритм выделяет у Григорьева три лексемы), а пропуск ударения приходится на четвертый сильный слог: «Опять ведут щенка на поводке» (Григорьев); «Сатир, покинув бронзовый ручей» (Бродский). Это совпадение обусловлено преобладанием данной ритмической формы в звучании 5-ст. ямба, хотя нельзя исключать и влияние ритмической памяти.

Литературные, мифологические и философские контексты стихотворения «Подсвечник» отмечены А. А. Житеневым¹. Для Григорьева они, пожалуй, не актуальны, но идея обладания как исходный мотив сюжетной коллизии определяет смысловой посыл текста. Если у Бродского сатир, вопреки описи, считает канделябр своим («вещь, принадлежащая ему»), то у Григорьева грамматически не выраженный субъект полагает таковым «щенка на поводке».

С «Подсвечником» стихотворение о ценке и искусстве роднит аллегоричность сюжета. Он важен не сам по себе, а как иллюстрация абстрактной идеи. Причем, в ее реализации можно усмотреть признаки художественной логики барокко, когда «предмет оказывается отправной точкой для моделирования нравоучительного, этически обязывающего сюжета»¹.

Наконец, о возможном генетическом контакте между текстами свидетельствует enjambement по типу contre-rejet. Позицию стихотворного переноса у Григорьева занимает союз «однако», у Бродского – междометие «увы» и местоименное наречие «посему». Несмотря на разницу в ритмических окончаниях, сам интонационный ход, акцентирующий семантическую роль неполнозначных слов, говорит о формульности данного типа переноса в сознании младшего поэта.

Осознавал ли Григорьев ритмическую и семантическую связь с Бродским? Сопоставление текстов прямого ответа на этот вопрос не дает. Однако ситуация может проясниться, если привлечь биографические сведения.

По воспоминаниям одного из современников, к смерти Бродского Григорьев отнесся своеобразно:

...Гена признался, что когда умер Бродский, ему сразу полегчало и он ощутил эйфорию, как будто его какой-то черт отпустил. Ему было настолько весело, что он написал около сорока стихотворений. Он ходил всюду и говорил людям: «Какой праздник! Иосиф отправился в лучший мир. Ему наконец-то будет хорошо. А то он несчастный так страдал. Человек без всего. Без языка, без родины»¹.

В этом поведении много от желания действовать вопреки принятым нормам, «валять дурака». Думаю, Григорьев это понимал. Не случайно написанное им стихотворение на смерть Бродского он определил как «дурацкий стишок»¹:

На смерть поэта

На Васильевский остров
я приду умирать...

И. Бродский

Нет ни горя, ни печали –
абсолютно ничего...
Ждали, ждали, ждали, ждали
на Васильевском его.

Нас одних в России бросив,
на съеденье, так сказать,
на Васильевский Иосиф
не приехал умирать.

Продолжаются разборки,
нечисть снова правит бал...
Ну а он усоп в Нью-Йорке.
Надинамил, на...!

(с. 152)

Несмотря на провокативность финала, текст убеждает в следующем: так прощаются с тем, о ком невозможно забыть. Как бы субъект Григорьева ни ерничал, надев на себя маску шута и циника, он проговаривается. Смерть Бродского в Нью-Йорке и его

незахоронение в Петербурге нарушают поэтический порядок со сложившейся иерархией. Отсюда разочарование, обида, ощущение хаоса, потому что бог умер и «нечисть снова правит бал». В то же время, если верить мемуарным свидетельствам, Григорьев переживает нечто похожее на радость освобождения от власти «сильного поэта», перед которым он испытывал (и небезосновательно) «страх влияния» (Х. Блум).

Азаренков Антон Александрович (Смоленск, кандидат филологических наук).

Мотивная структура «больших стихотворений» И. Бродского

Мотивная структура «больших стихотворений» И. Бродского

Ключевые слова: *Иосиф Бродский; «большие стихотворения»; композиция поэтического текста; лейтмотив; инвариантный мотив.*

В статье приведены результаты анализа мотивной структуры корпуса «больших стихотворений» И. Бродского. Выделены основные инварианты и наиболее частотные случаи их реализации. Выявлен конструктивный принцип функционирования композиции «больших стихотворений» – лейтмотивное развертывание инварианта. На основании предикативной структуры сделана попытка спецификации формы «больших стихотворений» Бродского.

Из диахронического и сравнительного анализа корпуса «больших стихотворений» Иосифа Бродского можно сделать два общих вывода. Во-первых, мотивная структура «больших стихотворений» организована лейтмотивным развитием нескольких инвариантных мотивов (1) взамен фабульного развертывания, характерного для объемных лирических текстов. Во-вторых, семантика этих мотивных инвариантов в наиболее абстрагированном виде сводится к предикатам **1) движения как перемещения, 2) распада, 3) письма.**

Выделяемые нами три основных инварианта реализуются целым веером вариантов, объединяемых общей семьей.

Инвариант движения-перемещения в «больших стихотворениях» Бродского чаще всего представлен посредством лейтмотивной вариации следующих предикатов.

1. *Физическое перемещение в пространстве* – движение во внутреннем пространстве помещения и внешнем пространстве улицы или пейзажа.

2. *Перемещение по «жизненному пути»* – мотив, выделяемый нами ввиду характерного для Бродского метафорического комплекса «жизнь-пространство» [10, с. 172], где судьба лирического субъекта и Время в целом представлены в понятиях длины, скорости, «перспективы» и «тупика» (*Жизнь моя затянулась... Точных примет с лихвой хватило бы на вторую / жизнь. Из одних примет можно составить... пейзаж* («Эклога 4-я (зим-няя)», 1980) [5, т. III, с. 197–202]).

3. *Изгнание* – предикативная характеристика лирического субъекта, репрезентирующего себя в качестве поэта (*За какое реченье-жречество <...> чаши лишившись в пиру Отечества, / ныне стою в незнакомой местности* («1972 год», 1972) [5, т. III, с. 16–19]).

4. *Уход* – комплексный мотив, представленный в разных вариантах: от покидания города субъектом-«туристом» (одна из важнейших культурных «масок» лирического субъекта Бродского после 1972 года [16, с. 68–69]) до смерти, трактуемой в значении удаления; сюда же следует отнести такой семантический «спутник» мотива ухода, как *разлука* (*...посуху двину туда, куда ты // первой ушла, в ту страну, где все мы / души всего лишь* («Памяти Т.Б.», 1968) [5, т. II, с. 228–237]).

5. *«Движение души»* – перемещение двойника лирического субъекта, носителя поэтической идентичности в метафизическом пространстве; в большинстве случаев это движение имеет вертикальную направленность, тогда мы говорим о мотиве *поэтического восхождения*, часто выступающего предикативной характеристикой образов разнородных возвышенностей, неба, полюса или Космоса (*И образ мой второй, как человек, / бежит от красноватых век, / подсакивает на волне...* («Новые стансы к Августе», 1964) [5, т. II, с. 90–94]).

6. *Переход границы* – нарушение как пространственных (в том числе и политических), так и метафизических преград; так, характерный локус многих «больших стихотворений» Бродского – рубеж между Временем и Вечностью, носящий

пространственное значение «острия» [6; 15, с. 143] или берега Моря. В этом случае мотив перехода границы выступает естественным следствием «движения души» (*И вот, с соленым / вкусом этой воды во рту / я пересекаю черту; Местность, где я нахожусь, есть пик / как бы горы. <...> Мыс, вдающийся в море* («Колыбельная Трескового мыса», 1975) [5, т. III, с. 81–91]).

7. «Следующий шаг» – долго мотивируемое в процессе развития стихотворения побуждение лирическим субъектом самого себя к возобновлению прерванного движения. Как правило, мотив «следующего шага» разворачивается в метафизическом пространстве и соотносится с семантикой «движения души». Обе номинации мотивов мы заимствуем из поэтологии Бродского [1], для которой характерно «идеограммное» мерцание предикативной семантики: движение в пространстве, «движение души» (авторской интенции) и движение текста воспринимаются как грани одного и того же действия (*...вам, подтянув кушак, / приятно, подставив ей, / этой свободе, грудь / сделать к ней лишний шаг* (финал стихотворения «Тритон», 1994) [5, т. IV, с. 186–192], где под «свободой» подразумевается море, смерть (вечность) и поэтическая речь).

8. «Движение» как (мета)физическая категория, активность как свойство предметов вообще (тематизация мотива) (*Помни: / любое движение, по сути, есть / перенесение тяжести тела в другое место* («Сан-Пьетро», 1977) [5, т. III, с. 156–159]).

Логика мотивного развития (2) в «больших стихотворениях» предусматривает **инвертирование инварианта движения** в следующих случаях.

1. *Изначальная неподвижность в пространстве* (ср. пятикратное «я сижу на стуле» в «Речи о пролитом молоке», 1967 [5, т. II, с. 179–190]).

2. *Остановка движения* (*Остановившись в пустыне, складывай из камней / стрелу, чтоб, внезапно проснувшись, тотчас узнать по ней, / в каком направлении двигаться*) («Назидание», 1987) [5, т. IV, с. 13–16]).

3. *Возвращение* (мотивным «спутником» часто выступает встреча) (*Вот я вновь посетил / эту местность любви, полуостров заводов...* (От окраины к центру», 1962) [5, т. I, с. 201–204]).

4. «Овеществление» – превращение тела лирического субъекта в вещь, в подчеркнуто неподвижную статую (наиболее частотная вариация мотива – *оледенение*) (*...я застываю, встречая взгляд / камеры Лейц или глаз Горгоны* («Письмо генералу Z», 1968) [5, т. II, с. 220–224]).

5. *Мотив отказа от поэтического восхождения* – движение вниз, падение, придавленность к земле и проч. (*Будь помоложе ты, я б взор направил / туда, где [небытия] в избытке. Ты же / стара и ближе* («Муха», 1985) [5, т. III, с. 281–289]).

6. «Статика» как (мета)физическая категория (тематизация мотива) (*Всякий распад начинается с воли, / минимум коей – основа статики* («1972 год»)).

Перечисленные выше вариации инварианта движение / статика выделяются нами с некоторой долей условности, так как в пределах «большого стихотворения», подчас реализующего большинство из них, всегда возникают каузальные сцепки мотивов, контекстуальное насыщение семантикой друг друга. Так, изгнание и переход границы обуславливают скитание по миру субъекта-«туриста» и неизбежность все новых уходов и разлук; возвращение и встреча чаще всего совершаются посредством «движения души» и точки зрения «сверху», обретаемой в результате поэтического восхождения (перехода границы уже в метафизическом смысле: *Полагаю, и вправду / хорошо, что мы врозь, / чтобы взгляд астронавту / напрягать не пришлось* («Строфы», 1978) [5, т. III, с. 181–187]).

Вследствие этого в «больших стихотворениях» происходит процесс раздвоения художественного пространства на эмпирически данное и метафизическое Пространство-Время, в котором разворачивается «жизненный путь» лирического субъекта. Объединению этих пространственных моделей служит реализация предикативной семантики движения: **на субъектно-биографическом, объектно-феноменальном и абстрактно-**

метафизическом уровнях. То есть развертывание инварианта становится конструктивным принципом организации системы образов.

Часта в мотивике «больших стихотворений» причинно-следственная обусловленность и антонимичных мотивных пар. Так, неподвижность в пространстве лирического субъекта (как правило, сидящего за письменным столом или спящего) является необходимым условием «движения души» (например, «*сердце*» лирического субъекта в стихотворении

«Чаша со змейкой», 1964 [5, т. II, с. 64–66], «*усиленно карабкается вверх*», в то время как сам он неподвижен за работой). В некоторых «больших стихотворениях» мотивы смотрения принимают на себя семантику механического движения, вступая с вариантами последнего в системные отношения (*Перемена империи связана с взглядом за / море* («Колыбельная Трескового мыса»); *Тусклый взгляд <...> это лучший способ покинуть Челси* («Тем- за в Челси», 1974) [5, т. III, с. 76–78] и т.д.). Мы соотносим подобные мотивы с их контекстуальным значением перемещения, но не рассматриваем перцептивную поэтику «больших стихотворений» отдельно.

Другой магистральный для структуры «больших стихотворений» Бродского инвариант – **распад** – выражается в следующих предикатах.

1. *Распад целостности внешнего облика лирического субъекта* – угроза насильственной телесной деформации (*Неповинной главе всех и дел-то, что ждать топора* («Конец прекрасной эпохи», 1969) [5, т. II, с. 311–312]); физический ущерб, связанный с мотивно-тематическими комплексами «болезнь» и «старение» (*Заглянем в лицо трагедии. Увидим ее морщины, / ее горбоносый профиль, подбородок мужчины* («Портрет трагедии», 1991) [5, т. IV, с. 104–106]); синекдохическое разложение лирического субъекта на объекты-вещи (*Кожа спины благодарна коже / кресла за чувство прохлады...* («Колыбельная Трескового мыса»)) и, как следствие, его растворение, метаморфоза (*Тело, застыв, продлевает стул. / Выглядит как кентавр...* («Полдень в комнате», 1978) [5, т. III, с. 173–179]).

2. *Сущностное отчуждение лирического субъекта от самого себя* – расщепление его идентичности на «телесно-профанную» («тело», «человек в плаще», «мужчина» и т.п.) и «поэтическую» («тень», «отражение», «при-зрак», «душа», «авиатор», «астронавт», различного рода *птицы*) составляющие, реализация стратегии «двойничества» (о поэтических двойниках Бродского см.: [10, с. 70–78]). В ранних стихах предикативным «спутником» этого процесса выступает мотив *отражения*. На наш взгляд, развитие данного мотива со временем обусловило принцип *деиндивидуализации*, всегда проявляющийся в «больших стихотворениях», когда отчуждение от самого себя изначально закладывается в структуру лирического субъекта посредством эллиптического сокращения вариативной мотивной цепочки: «описание физического ущерба» – «отражение» – «отчуждение поэтического “другого”» – «ироническая точка зрения “другого” и действия “другого”».

3. *Деление жизни «на два»* – частый мотив в творчестве Бродского после 1972 года, знаменующий распад судьбы лирического субъекта на две половины: жизнь до и после изгнания и / или жизнь земная и жизнь посмертная, осуществляемая посредством культуры. Эти две модели бытия часто метафорически определяют друг друга (*...смерть – это всегда вторая / Флоренция с архитектурой рая* («Декабрь во Флоренции», 1976) [5, т. III, с. 111–113], где «*вторая Флоренция*» контекстуально связывается

с образом покинутого Петербурга; ср. там же: «*Одну ли, две ли / проживаешь жизни, смотря по вере*» и т.п.).

4. *Констатации отдельности бытия лирического «я»* – репрезентация лирическим субъектом своей судьбы как «частного» существования, связанного не только с провозглашением собственной политической и гражданской свободы, но и с разрушением личных и социальных связей (мотивно-тематические комплексы «*одиночество*», «*мизантропия*») ([*Это стихотворение есть*] *ария меньшинства, / нетая сумме тел, / в просторечьи – толпе...* («Сидя в тени», 1983) [т. III, с. 255–261]).

5. *Утверждение феноменальной множественности, дискретности окружающей реальности* – предикативная характеристика, сопровождающая прием амплификации (о взаимосвязи перечисления и мотива «разделения души и тела» в «большом стихотворении» «Большая элегия Джону Донну» см.: [11, с. 292]), а также усиление грамматического значения множественного числа. В пределах текста дискретность мира по контрасту противостоит единичности лирического субъекта.

6. *Разложения объектов художественной картины мира* (сюда же примыкают мотивы недостачи и потери в значении отсоединения части от целого, распада единства) (*Вещь можно грохнуть, сжечь, / распотрошить, сломать. / Бросить* («Натюрморт», 1971) [5, т. II, с. 422–424]).

7. *«Распад» как (мета)физическая абстракция* (тематизация мотива) (*Сумма двух распадов, с двух / жизней сдача – я и ты...* («В горах», 1984) [5, т. III, с. 266–271]).

Инвариант распада инвертируется в мотивах восстановления целостности вещей, собирания осколков, обретения, встречи; относительно образа лирического субъекта с этой точки зрения актуализируется мотив «овеществления», выступающий как форма защиты «я» от разрушительного воздействия Времени, превращение в *«голую вещь»*, не подверженную дальнейшему разложению и смерти.

Как можно заметить, значения нескольких мотивных вариантов групп **«движение»** и **«распад»** пересекаются: двойную семантику имеют мотивы разлуки / встречи, «движения души» как перемещения и одновременно – отчуждения от самого себя, нарушение границы, «овеществление» и проч. Эти мотивы одновременно развиваются сразу в двух лейтмотивных плоскостях, способствуя углублению и усложнению структуры текста, что в конечном итоге приводит к увеличению его объема.

В мотивной структуре «больших стихотворений» между вариациями магистральных мотивов движения и распада устанавливается сложная система притяжений-отталкиваний, следствием чего выступает взаимообусловленность предикативных значений, образование устойчивых мотивных связей. Так, движение часто влечет за собой распад: сущностное отчуждение лирического субъекта от самого себя выступает необходимым условием «движения души», поэтического двойника субъекта; изгнание же санкционирует деление жизни «на два» и проч. В процессе развития лирического сюжета между лейтмотивами движения и распада возникают двунаправленные «тезисно-антитезисные» отношения, синтезом которых выступает важнейший для «больших стихотворений» **инвариант письма**, выражающийся в следующих случаях.

1. *Собственно формулы письма* и предикативные характеристики соответствующих образов (*«пишу»*, *«широх пера по бумаге»*, *«строки»*, *«клинышки букв»* и др.).

2. *Метонимические субституты письма*, в целом восходящие к традиции представления поэтического творчества как речевого акта (*«пою»*, *«речь»*, *«эти слова»* и др.).

3. *«Филологические метафоры»* – характерные для Бродского тропы [2], в чью структуру входит само звучание / начертание слова или буквы (*О неизбежность “ы” в правописании “жизни”* («Декабрь во Флоренции»)), а также апеллирующие напрямую к составу данного стихотворения (*Генерал! Я взял вас для рифмы к слову / “умирал” ...* («Письмо генералу Z»)). На наш взгляд, реализация подобных метафор также актуализирует мотив письма.

Мотивный инвариант поэтического письма в художественном мире «больших стихотворений» Бродского носит **авторerefлексивный характер**. Прежде всего это выражается в том, что данный мотив приводит к усложнению образа самого лирического субъекта «больших стихотворений», приближающегося к их «автору». В структуре лирической ситуации «больших стихотворений» всегда присутствует стратегия переживания субъектом фактов собственной биографии, явлений окружающего мира и метафизических категорий через письмо, представленное в виде процесса написания данного стихотворения. Например, говоря: *«Плачу. Вернее, пишу, что слезы / льются»*

(«Памяти Т.Б.»), субъект-автор дистанцируется от ранее описанных в тексте трагических событий, обнаруживая их истинную природу – текст и его законы. Отстранение лирического субъекта от «реального» мира и репрезентация его как «пространства текста» парадигматически соотносится с мотивами отчуждения поэтического двойника и тенденцией к усложнению художественного пространства «больших стихотворений».

В этой связи мы говорим об **«авторефлексии формы»**, присущей многим «большим стихотворениям» риторической условности, обращающей внимание читателя на объем стихотворения. Это могут быть метафоры, в которых основанием сопоставления выступает сам протянувшийся по странице стихотворный «столбик» (например, *«башня слов»* из «Разговора с небожителем» [т. II, с. 361–367]); но чаще это прямые высказывания, указывающие на длину текста (*«эта речь длинновата»*, *«эта песнь без конца»*, *«длинноты эти»*, *«длинноты, затасканных сравнений лоск»*; более опосредованно: *«терзаю Музу»*, *«схолостика»* и т.п.).

Авторефлексивность лирического сознания, функционирующего в «больших стихотворениях», сообщает подобным текстам характер метатекста, стихотворений о самих себе, на образном и мотивном уровнях апеллирующих к собственной природе. Так, мотивы «движения души» и «следующего шага», выделяемые нами из поэтологии Бродского, реализуются в «больших стихотворениях» сразу в двух своих значениях – прямом и авторефлексивном (движется поэтический двойник субъекта, его «душа», и одновременно развивается композиция стихотворения, чьи строфы, как известно, Бродский призывал связывать «движением души» [6, с. 28]). То же относится и к метафизической топографии «больших стихотворений», где Космос и Море выступают знаками-символами композиции данного текста.

Развертывание инварианта движения пересекается с семантикой письма через мотив «движения души», поэтического восхождения и функционирования лирического сознания. Движение в пространстве лирического субъекта, заканчивающееся статикой, письменным столом, переходит в *«перемещение пера по бумаге»*. Само представление Бродского-теоретика о законах развития поэтической композиции как о «движении души», «следующем шаге», «центробежной» силе языка (ср. «ускорение сознания», стихотворный объем как «средство передвижения» и т.д.) также способствует взаимообусловленности предикатов движения и письма в «больших стихотворениях» [1].

Инвариант распада тоже находит свое завершение в сцепке с мотивом письма. Так в творчестве преодолевается пространственный и временной разрыв с адресатом; в даруемом поэзией бессмертии превозмогаются разрушительное воздействие Времени и собственная немощь; раздробленность окружающего мира структурируется в сверхрегулярной форме «больших стихотворений».

Подобная стратегия ведет к образованию в стихотворении сетки переплетающихся лейтмотивов; структурная спецификация формы «больших стихотворений» состоит в следующем: чем длиннее стихотворение, тем большее число внутренних (вариантных) и внешних (межмотивных) связей обнаруживает инвариант. Также именно в «больших стихотворениях» частотность появления вариантов мотива письма и тематического комплекса «Язык» (занимающих ключевое место в художественной картине мира Бродского) стремится к абсолютным показателям (ввиду метатекстуальной природы «больших стихотворений»).

Для всех «больших стихотворений» характерна принципиально схожая мотивная структура, эволюционирующая количественно (появление новых реализаций инварианта и актуализация потенциальных мотивных сцеплений), но не качественно (сам лейтмотивный принцип развертывания инварианта остается прежним, то есть сохраняется единый «инвариантный код смыслопорождения» [14, с. 18]). Автоматизация некоторых мотивных связей в тот или иной период творчества обуславливает принцип структурной автоцитации и установку на интертекстуальное прочтение «больших стихотворений».

ЛИТЕРАТУРА

1. Азаренков А.А. «Красноречие» как конструктивный принцип поэтики «больших стихотворений» Иосифа Бродского // Вестник УдГУ. История и филология. 2015 (6). С. 78–82.
2. Ахапкин Д.Н. Филологическая метафора в поэтике И. Бродского: автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2002. 21 с.
3. Бем. А. К уяснению историко-литературных понятий // Изв. Отд. рус. яз. и лит-ры АН. 1918. Т. 23, кн. 1. СПб., 1919. С. 225–245.
4. Бродский И. Книга интервью / сост. В. Полухина. 5-е изд., испр. и доп. М.: Захаров, 2011. 784 с.
5. Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского в 7 т. СПб.: Пушкинский фонд, 2001–2003.
6. Ваншенкина Е. Острие. Пространство и время в лирике Иосифа Бродского // Литературное обозрение. 1996. No 3. С. 35–41.
7. Гордин Я. Рыцарь и смерть, или Жизнь как замысел: О судьбе Иосифа Бродского. 2-е изд., испр. М.: Время, 2010. 256 с.
8. Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Работы по поэтике выразительности: Инварианты – Тема – Приемы – Текст / предисл. М.Л. Гаспарова. М.: АО Издательская группа «Прогресс», 1996. 344 с.
9. Мелетинский Е.М. Семантическая организация мифологического повествования и проблема создания семиотического указателя мотивов и сюжетов // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 635. Тарту, 1983. С. 115–125.
10. Полухина В.П. Больше самого себя: О Бродском. Томск: ИД СК-С, 2009. 416 с.
11. Романова И.В. «Самостоятельная реальность» перечислений в лирике И. Бродского // Подробности словесности: сборник статей к юбилею Людмилы Владимировны Зубовой. СПб.: Свое издательство, 2016. С. 291–308.
12. Силантьев И.В. Поэтика мотива / отв. ред. Е.К. Ромодановская. М.: Языки славянской культуры, 2004. 296 с.
13. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика / вступ. ст. Н.Д. Тамарченко; коммент. С.Н. Бройтмана при участии Н.Д. Тамарченко. М., 1996. 333 с.
14. Фатеева Н.А. Поэт и проза: Книга о Пастернаке / предисл. И.П. Смирнова. М.: Новое литературное обозрение, 2003. 400 с.
15. Чевтаев А.А. Повествовательные стратегии в поэтическом творчестве Иосифа Бродского: дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2006. 197 с.
16. Turoma Sanna. Brodsky Abroad. Empire, Tourism, Nostalgia. Madison: The University of Wisconsin Press, 2010. 292 p.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Инвариант – условное обобщение семантики близких мотивов [3, с. 227–228]; лейтмотив – часто повторяющийся (варьирующийся) в пределах одного текста, сквозной свободный мотив [13, с. 187]; в теории мотива понятия инварианта и лейтмотива находятся в неразрывной связи [8, с. 19]; за родовое свойство художественного мотива мы принимаем «предикативный аспект событийности» [12, с. 87], что позволяет выделять мотивную семантику не только в (от)глагольных частях речи, но и в других словах, содержащих в себе «комплекс характерно-вероятностных действий-предикатов» [12, с. 85].
2. Закон «зеркального инвертирования» при развитии инварианта был теоретически обоснован Е.М. Мелетинским [9, с. 122–123].

Двоенко Яна Юрьевна (Смоленск, кандидат филологических наук).

Лирическая коммуникация и образ возлюбленной в книге И. Бродского «Новые стансы к Августе»

ЛИРИЧЕСКАЯ КОММУНИКАЦИЯ И ОБРАЗ ВОЗЛЮБЛЕННОЙ В КНИГЕ И. БРОДСКОГО «НОВЫЕ СТАНСЫ К АВГУСТЕ»

Аннотация: В настоящей статье исследуется влияние лирического адресата «возлюбленная» на развитие сюжета книги стихов Иосифа Бродского «Новые стансы к Августе». На протяжении книги происходит трансформация женского образа в источник существования и творчества – Музу. Соответственно меняется отношение лирического субъекта к адресату: от романтических переживаний до философского осмысления любовных отношений как духовного опыта.

Ключевые слова: И.А. Бродский; лирика; лирический адресат; лирический герой; мотивы; лирическая коммуникация.

Единственная составленная самим Бродским книга стихов, которую он считал главным делом жизни – «Новые стансы к Августе», – это стихотворения, создававшиеся на протяжении двадцати с лишним лет и объединенные одним адресатом – М.Б. Именно эту книгу отличает абсолютно сознательная коммуникативная направленность, причем как внутритекстовая, связанная с лирическим сюжетом, так и внешняя, рассчитанная на читателя, воспринимающего этот сюжет.

В центре нашего внимания находится внутритекстовая коммуникация и ее составляющие: лирический субъект, сообщаемое и лирический адресат (сложный образ лирического персонажа, к которому обращено сознание и речь лирического субъекта), который в тексте может быть выражен по-разному.

Объектом исследования данного доклада является одна из сторон внутритекстовой (лирической) коммуникации, а именно образ адресата возлюбленной, характер коммуникативной направленности и их взаимосвязь в книге.

Нами выдвинуто предположение о том, что апелляция лирического героя к возлюбленной на протяжении всей книги позволяет проследить изменения в характере лирической коммуникации.

Все тексты книги мы распределили на блоки в зависимости от трансформации образа возлюбленной и развития лирического сюжета.

Открывается книга стихотворением «Я обнял эти плечи и взглянул...». Текст не содержит апелляции к возлюбленной, однако отсылает нас к ее образу. Героиня в стихотворении описана с помощью дистанцирующего определения «эти плечи», кроме того, в тексте подразумеваются болезненные переживания героя, направленные на созерцание окружающей комнаты, чтобы заглушить боль или подчеркнуть равнодушие. Принимая во внимание это, а также тот факт, что стихотворение открывает книгу, в основе которой лежит любовный конфликт, мы предполагаем, что перед нами расставание или «своеобразная ментальная фотография на память, кадрирование реальности по принципу кинематографического видения» [Суханов 2004: 100]. «Я обнял эти плечи и взглянул...» является исходной точкой лирического сюжета.

Закономерно, что следующие тексты («Песенка», «Ночной полет») после экспозиции описывают дистантную коммуникацию, и лирическому герою приходится обращаться к своему адресату издалека.

В обоих текстах разлука является следствием побега героя, изгнания: «Я бежал от судьбы, из-под низких небес, / от распластанных дней, / из квартир, где я умер и где я воскрес / из чужих простыней» [Бродский 1983: 9]. В этих же стихотворениях еще есть уверенность, что воссоединение возможно. Заголовок «Песенка» и лексика текста («перстеньки», «рыжье») указывает на фольклорную стилизацию, близкую к свадебным народным песням. В стихотворении есть мотив приезда жениха к невесте со сватовством.

Возлюбленная предстает в образе невесты, которая ждет возвращения жениха. Совместного «мы» инклюзивного в этом тексте еще нет, но чередование сфер «ты» и «я» акцентирует внимание на строящихся взаимоотношениях, которые возможны в будущем.

Далее в текстах «В твоих часах не только ход, но тишь...», «Что ветру говорят кусты...», «Загадка ангелу», «Ветер оставил лес...» адресат выражен в форме обращенности или вообще отсутствует. Эти стихотворения иносказательно иллюстрируют любовный сюжет: с помощью метафор природы (ветер, лес, кот, мышь) и образов
--

предметного мира (две лодки, створки раковин). Лирический герой предстает в стихотворениях этого периода созерцателем, он тот – «кто бродит в темноте по пляжу» [Бродский 1983: 18].
На фоне этих текстов выделяется стихотворение «Ты – ветер, дружок. Я – твой лес...», в котором, на первый взгляд, в образах природы предстают идиллические отношения двух влюбленных. Здесь реализуется цепочка парадигм образов ‘возлюбленная → северный ветер → помех творчеству’, противопоставленная на уровне
композиции образу ‘поэт → листва (лес) → лист бумаги’. Такая же парадигма образов, только усеченная, встречается в этой же группе текстов в безлично-безадресном стихотворении «Ветер оставил лес...»: ‘Возлюбленная → ветер’, ‘герой → лес’. В нем присутствует тема смерти, и впервые появляется мотив ‘возлюбленная оставляет лирического героя’:
Тексты этой группы содержат апелляцию в виде обращенности к возлюбленной, или ее образ представлен метафорически. Лирический герой одинок, разлучен с любимой, но много размышляет о любви и проецирует свои мысли на окружающую природу.
В «Ломтик медового месяца» впервые появляется обращение к адресату с призывом «Вспомни!» или «Не забывай!»: «Не забывай никогда, / как хлещет в пристань вода» [Бродский 1983: 22]. Тем самым лирический герой стремится сохранить в памяти совместное счастливое прошлое. Сфера «ты» является оторванной от «я» описаниями морского пейзажа курортного города, где, влюбленные проводили медовый месяц. В тексте заголовочный «ломтик» меняется на ироничное «обрывок»: «Пусть же в сердце твоём, / как рыба, бьется живьем / и трепещет обрывок / нашей жизни вдвоем» [Бродский 1983: 22]. Обрывок символизирует материальность любви по аналогии с тряпьем. После этого стихотворения возлюбленная начинает обретать конкретные черты. Ее образ создается отныне не только метафорически, но и на бытовом, вещном уровне и такая тенденция достигает своего пика в стихотворении «Псковский реестр».
Стихотворение «Песни счастливой зимы» на фоне окружающих его трех текстов («Заспорят ночью мать с отцом...», «Зимняя свадьба», «Ты выпорхнешь, малиновка, из трех...») выделяется обращенностью к адресату с просьбой «Не забывать» и тем самым сближается с текстом «Ломтик медового месяца».

«Песни счастливой зимы» первое стихотворение в книге, в котором на первый план выходит образ лирической героини, а лирический субъект изображен имплицитно («только что взрежь»).

Далее мы выделяем следующий блок: от стихотворения «Песня» до стихотворения «Гвоздика», после которого начинается центр книги со стихотворением «Новые стансы к Августе». Здесь Бродский отходит от иносказательного изображения героини. Образ возлюбленной материализуется и передается через портретные черты (взгляд, губы, рот, волосы), элементы одежды (шапка, носки, шаль), ментальные действия (непонимание героя, равнодушие).

Образ возлюбленной представлен в динамике: она постоянно стремится вперед, не желая оставаться в прошлом.
Этот композиционный отрезок в книге предшествует блоку, когда лирический адресат окончательно останется только в памяти героя и приобретет абстрактные черты обобщенного образа женщины.
Поэтому в стихотворениях («Песня», «Как тюремный засов», «Шумливня воскрешает по углам...», «Для школьного возраста») расстояние между героем и его адресатом увеличивается и из физического становится метафизическим, помещенным в сознание лирического субъекта. Так, в «Песне» герой еще пытается преодолеть эту физическую разлуку, добравшись до своей «девы» с извозчиком («Запрягай коней да поедem к ней» [Бродский 1983: 27]). Но в итоге он попадает в монастырь, где царит запустение и безумие, а не в терем любимой. Чем больше поддается герой этому безумию от отчаяния и одиночества, тем дальше от него его конечная цель – воссоединение с возлюбленной: «по версте, по версте / отступает любовь от безумия» [Бродский 1983: 29], «боль разлуки с тобой / вытесняет действительность равную» [Бродский 1983: 28]. Коммуникация в текстах данного периода имеет косвенный характер и является дистантной.

Стихотворение «Псковский реестр» построено на чередовании обращения героя к своему адресату с просьбой «припомни» и деталей совместного путешествия в Псков. Воссоздается образ героя и его спутницы на момент времени путешествия. Образ возлюбленной представлен метонимически: элементами одежды и телесными составляющими: «и вязаный твой шлем / из шерсти белой» [Бродский 1983: 40], «и взгляд, печалью / сокрытый – от меня – как плечи – шалью» [Бродский 1983: 40]. Субъект речи находится в двух пространственно-временных зонах: в момент произнесения обращения к адресату (в настоящем) и в прошлом времени (в воспоминаниях). Поэтому образ лирического субъекта доминирует: это его сознание и его воспоминания, а возлюбленная в них лишь экспонат – в «музее (зеркальных зальцев)» [Бродский 1983: 42].

«Гвоздика» строится на основе образа адресата, который имеет обобщенные черты. В этом стихотворении впервые появляется сравнение женщины с кошкой («под нос мурлычешь песни, как всегда» [Бродский 1983: 43.]), которое к концу книги станет все более неуловимым, аморфным («

Бродский 1983: 140
«ты все шатаешься, как тень» [Бродский 1983: 43]).

«Гвоздика» обозначает не только границу изменения в образе адресата, но также является текстом, после которого «центр тяжести» в субъектно-объектных отношениях сдвигается в сторону переживаний лирического героя. Она теряет антропоморфные черты,

а герой становится все более человечен: стареет, изменяется внешне и внутренне. Два эти процесса тесно взаимосвязаны между собой.

Центральный блок организуют стихотворения «Тебе, когда мой голос отзвучит...», «Твой локон не свивается в кольцо...», «Румянцевой победам», «Осенью из гнезда...», «Новые стансы к Августе». В них появляется новый комплекс мотивов и образов, и кардинально меняется характер отношений лирического героя и адресата. Стихотворения объединяет звучащая в книге тема разлуки героя и его адресата. Еще нет мотива предательства возлюбленной, однако герой тяжело переносит расставание, его охватывает безумие, которое достигнет своего предела в стихотворении «Новые стансы к Августе». В памяти героя окончательно стирается грань между реальным образом женщины и абстрактным образом возлюбленной. Так, в стихотворении «Твой локон не свивается в кольцо...» появляется собирательный образ любимой женщины: «Ведь каждый, кто в изгнание тосковал, / рад муку, чем придется, утолить / и первый подвернувшийся овал / любимыми чертами заселить» [Бродский 1983: 46]. Локон кажется последней материальной уликой реально существовавшей женщины, однако и он становится неземным, ведь «пальца для него не подобрать» [Бродский 1983: 105]

После стихотворения «Новые стансы к Августе» образ реальной возлюбленной окончательно становится зыбким, призрачным, существующим только в памяти героя. Ее образ трансформируется в обобщенный образ возлюбленной, а затем и в образ Музы, который появляется в этом стихотворении пока что в виде обращения: «Эвтерпа, ты? Куда зашел я, а? и что здесь подо мной, вода, трава?» [Бродский 1983: 56].

Стихотворение «Колокольчик звенит» открывает новый сюжетный блок, в котором лирическая ситуация представлена в основном в ролевых стихотворениях на мифологическую тему. С. Крылова в статье «Образ “разжалованной” Музы в поздней лирике И. Бродского» замечает, что этот текст является показательным для композиции книги, поскольку оно «пронизано болью иного характера, чем горько-сладостная мука страсти предыдущих стихов» [Крылова 2006: 54]. Конкретная боль «от неустойчивых отношений сменилась душевной раной» [Крылова 2006: 55], связанной с более глобальным источником потрясения, который, как и героиня, в тексте не назван.

Любовный конфликт книги в этот период реализуется в мифологических и исторических инвариантах: Ариадна и Тезей, Дидона и Эней, наместник и его жена. Эти стихотворения объединяет образ коварной возлюбленной и мотив женского предательства, измены.

Примечательно, что в качестве адресатов данных текстов выступает не возлюбленная, а исторические, мифологические персонажи, что «возводит интимную драму в масштаб универсальных законов и отношений» [Крылова 2006: 55].

Эти стихотворения чередуются с текстами, в которых образ возлюбленной уже не является главным объектом размышлений лирического героя. В стихотворениях («Сонет», «Элегия», «Почти элегия», «Отказом от скорбного перечня жест...») появляется элегическая интонация, которую задают две подряд идущие элегии. В «Элегии» и «Почти элегии» меняется образ лирического героя: он позиционирует себя как калеку – человека, изувеченного любовью, который до сих пор не может прийти в себя от потрясения: «инвалид – зане / потерявший конечность, подругу, душу». Возлюбленная окончательно переводится в статус очередной «красавицы», с которой герой когда-то составлял «крупное целое» и которая заставила его пережить невероятный духовный опыт. Вплоть до стихотворения «Ты забыла деревню, затерянную в болотах...» лирический герой не знает, как ему пережить и во что трансформировать свои страдания. До этого текста расположен обширный период, который включает цикл «Двадцать сонетов к Марии Стюарт». В нем имеется собирательный женский образ, который передается с помощью ролевых масок героини. В этом же блоке находится такое стихотворение, как «Любовь», в котором лирический субъект констатирует наличие любви в прошлом и ее «недостигаемость» в настоящем. В тексте нет полноценного образа адресата, а только обращение к

возлюбленной. После этого стихотворения в оставшихся текстах («Ты, гитарообразная вещь...», «Элегия», «Горение», «Келломяки», «То не Муза воды набирает в рот...», «Я был только тем, чего ...») обобщенный образ возлюбленной заменяется Музой, поскольку любовь констатируется как преобразующее духовное начало, созидающее и разрушающее, способное вдохновить любого смертного. В «Ты, гитарообразная вещь...» голос возлюбленной буквально пересказывает герою образы, которые, как мы понимаем, увидены были его глазами: «спой мне песню о том, как шуршит портьера, / как включается, чтоб оглушить полтела, / тень, как лиловая муха сползает с карты, / и закат в саду за окном точно дым эскадры» [Бродский 1983: 131]. Символика белого цвета меняется: он означает не смерть, как в ранних текстах, а (по мнению Лотмана) скорее всеобщую истину, божественность, которая выражается у поэта «белизной или полным отсутствием цвета» [Лотман 1972: 204]. В «Горении» эта божественность, прозрение от страсти земной достигает пика. Герой окончательно утверждает свою зависимость от любви, героиня – источник не только творческого вдохновения, но и существования. Это сопоставление проводится через ряд сакральных христианских образов. Герой соотносит себя с Назореем, который полностью посвятил себя Богу, – так и влюбленный полностью отдается страсти: «Назорею б та страсть, / воистину бы воскрес!» [Бродский 1983: 136].

В этой сюжетной линии «Келломяки» – символ жизни, которую нельзя воскресить.
В этом тексте больше всего реминисценций из «Божественной комедии» Данте. Лирический герой, как и Данте в середине своей жизни, находится в густом лесу: «В середине жизни, в густом лесу, / человеку свойственно оглядываться – как беглецу» [Бродский 1983: 142]. Он, как и Данте, находится перед входом в загробный мир.
Кровать влюбленных в стихотворении возводится в ранг универсальных понятий и приравнивается к целому миру, который герой покидает.
Далее в стихотворении «То не Муза воды набирает в рот...» появляется образ Музы и развивается мотив смерти героя. «Это стихотворение становится своего рода прощанием с самым дорогим существом: с возлюбленной» [Байрамова 2013: 8]. Но окончательный апофеоз лирического сюжета – это финальное стихотворение «Я был только тем, чего ...».
«Я был только тем, чего ...» не только подтверждает и закрепляет за возлюбленной статус источника духовного прозрения. Это стихотворение оставляет финал книги открытым, поскольку в нем поэт пытается ответить на глобальные вопросы мироздания. В конце

Однако в контексте всей книги финальный парафраз строки из «Божественной комедии» («Любовь, что движет звезды и светила» [Алигьери 1982]) имеет более универсальное значение. Эта строка у Данте помещена в последней 33-ей песни «Рая», в которой прямо воспевается любовь, лежащая в основе мироздания. В финальных строках своего главного произведения Данте провозглашает: ему не нужно было пытаться «постичь, как сочетаны были лицо и круг в слиянии своём» [Алигьери 1982: 542], а достаточно было поверить, что любовь движет мир. Как любовь Беатриче приводит Данте к пониманию устройства мира, так и героиня Бродского приводит к тому же его лирического героя. Для Данте Беатриче не умерла: воссоединение с ней возможно было в раю. Для Бродского возлюбленная будет жить вечно, только если будет исполнять функции Музы, которая бессмертна априори, и «в этом состоит ее главное отличие от возлюбленной» [Бродский 1990].

Анализ апелляций героя к адресату-возлюбленной позволяет проследить: трансформацию образа возлюбленной в источник существования и творчества – Музу, изменение отношения лирического героя к адресату: (от романтических переживаний до философского осмысления любовных отношений как духовного опыта), а также основные изменения в лирическом сюжете книги.

ЛИТЕРАТУРА

Бродский И. *Altra ego* (пер. с англ. Е. Касаткиной) / И. Бродский // Иосиф Бродский: Стихи и о стихах. – 1990. [Электронный ресурс] URL: <http://brodsky.ouc.ru/altra-ego.html> (Дата обращения: 11.02.2014).

Бродский И. Новые стансы к Августе: стихи к М.Б. 1962 – 1982 / И. Бродский. – Ann Arbor: Ardis, 1983. – 144 с.

Бродский И. Стихотворения и поэмы: в 2 т. / И. Бродский; вступ. ст., сост., подгот. текста, прим. Л.В. Лосева. – СПб.: Вита Нова, Пушкинский Дом, 2011. – 656 с.

Байрамова, К.А. Категории лирического героя и предметного мира в любовной лирике И.А. Бродского (сборник «Новые стансы к Августе»): особенности взаимодействия / К.А. Байрамова // *Studia Humanitatis*. – 2013. – No 1 [Электронный ресурс]. URL: <http://sthum.ru/content/bayramova-ka-kategorii-liricheskogo-geroya-i-predmetnogo-mira-v-lyubovnoy-lirike-ia> (Дата обращения: 11.02.2014).

Данте Алигьери. Божественная комедия; пер. М. Лозинского. – М.: Изд. «Правда», 1982. – 628 с.

Крылова, С. Образ «разжалованной» Музы в поздней лирике И. Бродского / С. Крылова // «Чернеть на белом, покуда белое есть...»: антиномии Иосифа Бродского: сборник статей. – Томск: PaRt.com, 2006. – С.53 – 68.

Лотман, Ю.М. Анализ поэтического текста. Структура стиха / Ю.М. Лотман. – Л.: Просвещение, 1972. – 271 с.

Суханов, В.А. Принципы создания художественной реальности в поэзии И. Бродского 1960-х годов («Я обнял эти плечи и взглянул») / В.А. Суханов // Вестник Томского государственного педагогического университета. – 2004. – No 3. – С.99 – 103.

Трифорова Анастасия Владимировна (Смоленск, кандидат филологических наук) «Птичьим языком»: поэтика звука в поэзии Бродского

«Птичьим языком»:

Поэтика звука в поэзии Иосифа Бродского

Опубликована: Трифорова А.В. «Птичьим языком»: поэтика звука в поэзии

Бродского // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина.

Т. 1. Филология. № 4. СПб., 2013. С. 63-70.

В статье на материале корпуса лирических произведений Иосифа Бродского рассматриваются темы, мотивы и образы, связанные со звуком, а также выявляются особенности их функционирования в поэтическом мире и на уровне композиции поэтических текстов на примере анализа отдельных стихотворений.

Ключевые слова: Иосиф Бродский; акустические темы, мотивы и образы; композиция лирического произведения.

Исследованию акустических тем, мотивов и образов в творчестве Бродского посвящено немало работ. Петрушанская в книге «Музыкальный мир Иосифа Бродского» погружает своего читателя в музыкальный словарь поэта в главе «Система мира в образах звука» [4, с.79-114]. Помимо лексики и образов, связанных с музыкой, исследователь рассматривает повышение и понижение звука, а также образ тишины в творчестве поэта. Глазунова в исследовании «Иосиф Бродский: американский дневник. О стихотворениях, написанных в эмиграции» [3] рассматривает звуковые метафоры и символы в поэзии Бродского, их пересечения со зрительными образами, но на материале лишь части стихотворений.

Сам Бродский не раз говорил о том, какое значение звуковая сторона и поэзии, и жизни имеет для поэта: «Поэт работает с голоса, со звука. Содержание для него не так важно, как это принято думать» [2, 172], «<...> поэту постоянно приходится забираться туда, где до него никто не бывал, — интеллектуально, психологически и лексически. Попав туда, он обнаруживает, что рядом действительно никого нет, кроме, возможно, исходного значения слова или того начального различимого звука» [1]. О важных для человека типах восприятия Бродский говорит в стихотворении «Памяти Т.Б.»: «...тело – незримость; душа, быть может, / зренье и слух» [5, Т.2, с.234].

Мы поставили цель выявить, по каким законам звук существует в поэтическом мире Бродского и как «работают» темы, мотивы и образы, связанные со звуком, на уровне композиции лирических произведений.

В текстах, созданных в период с 1957 по 1996 год и вошедших в семитомник «Сочинения Иосифа Бродского» [5], нами выявлено 1356 словоупотреблений, имеющих в составе звуковую сему. Это самая многочисленная из всех групп, связанных с различными типами восприятия. При этом мы не включали в выборку лексемы, относящиеся к речевой деятельности, например, «говорить, высказываться», а также реплики персонажей в целом, поскольку они делают акцент скорее на смысле сказанного, чем на его звучании.

Прежде всего, опираясь на тексты стихотворений, познакомимся со звуком в авторском понимании. И сразу наткнемся на двойственную природу этого самого звука. С одной стороны, он объясняется с точки зрения физики: «Всякий звук, будь то пенье, шепот, дутье в дуду, – / следствие тренья вещи о собственную среду» [5, Т.4, с.95]. Но с другой стороны, звук становится взаимным дополнением не-звука: «Звук – форма продолженья тишины, / подобье развевающейся ленты» [5, Т.2, с.325]. Причем тишина – явление всеобъемлющее. Звук продолжает какую-то часть тишины, но он же одновременно сосуществует с этой тишиной: «И звук поплыл, вплетаясь в тишину, / вдогонку удалявшейся корме» [5, Т.2, с.327].

Продолжением и одновременно хранителем звука является эхо: «Как эхо, продолжающее звуки, / стремясь их от забвения спасти» [5, Т.2, с.272]. А продолжением эха вновь становится тишина: «когда мой голос отзвучит / настолько, что ни отклика, ни эха» [5, Т.2, с.45]. Получается замкнутый круг тишины, в котором зарождаются и длятся звуки, потом становятся эхом, гаснут, и вновь воцаряется тишина. Отсутствие звука может восприниматься двояко – угнетающе или освобождающе: «и молчанье не знает по году, / то ли ужас питает оно, / то ли сердцу внушает свободу» [5, Т.1, с. 245].

Сходную мысль автор вкладывает в уста спорящих Горбунова и Горчакова в одноименной поэме: «"А все-таки приятна тишина". / "Страшнее, чем анафема с амвона"» [5, Т.2, с.264].

Возникает аналогия между тишиной с возникающим в ней звуком и образом белого листа бумаги с возникающими на нем черными символами. Белый цвет – пустота, но и некая творческая потенция для черного, который сродни заполняющему лист шрифту, – самому творчеству. Так и тишина – это и отсутствие звука, и потенция любого звучания, будь то звучание объекта, события, жизни, творчества.

Автор говорит и о физической природе эха: оно возникает, когда звук встречает преграду: «Это только для звука пространство всегда помеха: / глаз не посетует на недостаток эха» [5, Т.3, с.131]. Но по ходу объяснений механизм возникновения эха дополняется элементами метафизики, например, возникают понятия «чистое время», «апофеоз звука»: «Ибо в чистом времени нет преград, / порождающих эхо» [5, Т.3, с.90]; «по небосводу, где / нет эха, где пахнет апофеозом / звука, особенно в октябре» [5, Т.3, с.105].

Звук в обобщенном смысле обладает рядом характеристик и свойств. Например, в огне звук разгорается и начинает гудеть: «Гори сильней. Ведь каждый звук в огне / бушует так, как некий дух в бутылке» [5, Т.2, с.110-111].

Звук обладает долей самостоятельности и порой существует автономно от человека или – парадокс – от кого-то воспринимающего его: «В холодное время года нормальный звук / предпочитает тепло гортани капризам эха» [5, Т.3, с.158] или «Звук отрицает себя, слова и / слух» [5, Т.3, с.45]. Об органе слуха автор тоже упоминает и опять же в связи с феноменом времени: «старение есть отрастанье органа / слуха, рассчитанного на молчание» [5, Т.3, с.17]. С возрастом лирический герой не вслушивается в звуки внешнего мира, а позволяет себе сосредоточиться на звучании мира внутреннего, духовного. Звук чаще других раздражителей органов чувств оказывается связан со временем: именно во времени он существует, длится. Но есть и другой вид связи звука и времени, более тесный, более образный: «Потусторонний звук? Но то шуршит песок, / пустыни талисман, в моих часах песочных» [5, Т.4, с.110].

Особые отношения складываются друг с другом у частных выражений звука: у чистого звука, шума, песни, напева, крика, с одной стороны и у наиболее содержательно наполненной стороны звука – речью, с другой. На звуковом спектре есть как четкие границы между видами выражения звука, так и размытые участки: «мой слух об эту пору пропускает: / не музыку еще, уже не шум» [5, Т.2, с.225]. В определенной ситуации, при отрицательной коннотации крик оказывается более громким, звонким, чем песня: «Песня, как ни звонка, глуше, чем крик от горя» [5, Т.2, с.17]. Чистые не наполненные смыслом звуки звучат громче речи: «а после в разговор вмешались звуки, / сливавшиеся с речью поначалу, / но вскоре – заглушившие ее» [5, Т.2, с.167]. И предпочтение отдается именно звучанию, не наполненному смыслом: «Трудным для подражания / птичьим языком. / Лишь бы без содержания» [5, Т.4, с.18]. «Птичьи язык» становится высшим видом творчества в стихотворении «Прощальная ода» [5, Т.2, с.14-19], где щебет дается герою на просьбу о даре песни, достойной его потерянной возлюбленной, а также в стихотворении «Осенний крик ястреба» [5, Т.3, с.103-106].

Доминирование бессодержательного звука над обремененным содержанием как особенность существования звука в поэтическом мире объясняется чуткостью слуха

воспринимающего: «Дело, наверно, было / в идеальной акустике, связанной с архитектурой, / либо – в твоём вмешательстве; в склонности вообще / абсолютного слуха к нечленораздельным звукам» [5, Т.4, с.84]

Даже неприятный слуху звук оказывается предпочтительнее тишины, молчания: «Но даже режущий ухо звук / лучше безмолвных мук» [5, Т.2, с.219]. Порой лишь бессодержательный звук может быть услышан: «Я слышу не то, что ты мне говоришь, а голос» [5, Т.4, с.78];

И зачем мой слух
уже не отличает лжи от правды,
а требует каких-то новых слов,
неведомых тебе – глухих, чужих,
но быть произнесенными могущих,
как прежде, только голосом твоим. [5, Т.2, с.249]

Способной на эти неведомые «глухие слова» помимо лирического героя оказывается только его возлюбленная. Ей же принадлежит прерогатива создания органа слуха героя, его способности и умения вслушиваться, а сам герой является лишь творением: «Это ты, горяча, / ошую, одесную / раковину ушную / мне творила, шепча» [5, Т.3, с.226].

Порой звук выступает в несвойственной ему ипостаси – он становится картиной, изображающей того, кто звук издает: «Жужжанье мухи, / увязшей в липучке, – не голос муки, / но попытка автопортрета в звуке / "ж"» [5, Т.3, с.221].

Появляется связь «творение-звучание»: возникая в этом мире, существо получает способность слышать и издавать звук, и самого себя в этом звуке запечатлевает. Творение становится творцом.

Зачастую слух сравнивается со зрением и противопоставляется ему, и преимущества получает то одно, то другое: «слуху зренье не чета, / ибо время – область фраз, / а пространство – пища глаз» [5, Т.2, с.227]; «Звук уступает свету не в / скорости, но в вещах» [5, Т.3, с.176]; «Но, устремляясь ввысь, / звук скидывает балласт: / сколько в зеркало не смотришь, / оно эха не даст» [5, Т.3, с.177].

При всем взаимном соперничестве слух и зрение дополняют друг друга. Когда оказывается бессилён один из этих способов восприятия, второй функционирует интенсивнее: «но, знаете, когда лица не видно, / чуть-чуть острее воспринимаешь голос» [5, Т.2, с.293]; «в ночную пору то звучит, / что нужно им и нам скрывать» [5, Т.1, с. 240]. При этом звук как раздражитель слуха и свет как раздражитель зрения в конце концов роняются в своей оторванности от человека: «Оба счастливы только вне / тела. Вдали от нас» [5, Т.3, с.176].

Из текстов мы знаем, что со временем ожидает звук голоса, что с ним случится: «Так, с годами, улики становятся важнее преступления, дни – / интересней, чем жизнь; так знаками препинания / заменяется голос» [5, Т.4, с.171].

Речь идет о паузах и интонациях, которые создают в потоке речи знаки препинания, То есть, со временем звук голоса превратится в условные графические изображения, в текст. Устное творение станет письменным.

Чтобы понять, какую роль играет звук и звуковые темы, мотивы и образы на уровне композиции лирических произведений, рассмотрим несколько текстов. Звук часто играет роль детали, участвующей в создании экспозиции. Именно такую функцию звуковые образы выполняют в стихотворении «Раньше здесь щебетал щегол» [5, Т.3, с.264].

Раньше здесь щебетал щегол
в клетке. Скрипела дверь.
Четко вплетался мужской глагол
в шелест платья. [5, Т.3, с.264]

Перед читателем предстает помещение, где раньше торжествовала жизнь, зарождалось чувство. На звуковом фундаменте выстраивается корпус стихотворения. Но на этом функции звуковых образов не заканчиваются. По ходу текста разворачивается описание нынешнего состояния этого квадрата стен:

Знающий цену себе квадрат,
видя вещей разброд,
не оплакивает утрат;
ровно наоборот:
празднует прямоту угла,
желтую рвань газет,
мусор, будучи догола,
до обоев раздет. [5, Т.3, с.264]

Интерьер удручает, но «пространству вонь / небытия к лицу» [5, Т.3, с.264]. Обесчелоченное, а оттого обеззвученное пространство привлекательно, по мнению автора. Но оно может позволить себе погрузиться в тишину забвения, потому что уже стало местом появления новой жизни. В финале стихотворения семантическое кольцо защелкивается на двойной замок: «мужской глагол», сплетающийся с шелестом платья, смыкается с упоминанием о двоих в конце текста, а звуки, обозначающие кипение жизни, в начале текста перекликаются с появлением новой жизни в последнем стихе и уже вначале предсказывают ее. А скрип двери будто бы украдкой заменяется упоминанием дверного проема, как границы двух пространств – внешнего и внутреннего.

Только дверной проем
знает: двое, войдя сюда,
вышли назад втроем. [5, Т.3, с.264]

Более очевидное «звуковое» кольцо возникает в стихотворении «Точка всегда обозримей в конце прямой» [5, Т.3, с.251]. В тексте рядом с акустическим образом, подтверждая наше наблюдение, оказывается образ, связанный со зрением:

Веко хватает пространство, как воздух – жабра.
Изо рта, сказавшего все, кроме "Боже мой",
вырывается с шумом абракадабра. [5, Т.3, с.251]

И вновь звук обесценивается смыслом. Все, кроме упоминания Господа, бессмысленно, непонятно, беспорядочно и суетно. Еще больше обесценивается речь в финальном катрене стихотворения: «Дальше ехать некуда. Дальше не / отличить златоуста от золоторотца» [5, Т.3, с.251]. Языковая игра превращает златоуста, красноречивого оратора, в золоторотца – бродягу и оборванца, уравнивает их. С другой стороны, та же языковая игра превращает уста – вместилище слов, в рот – вместилище еды.

Финальные стихи замыкают акустическое кольцо. Помимо этого рядом со звуком упоминается время, чем подтверждается еще одно вышеупомянутое наблюдение: «И будильник так тикает в тишине, / точно дом через десять минут взорвется» [5, Т.4, с.97]. Звук неумолимо идущего времени – единственное, что оглашает тишину комнаты, единственное, что оглашает вообще тишину.

«Я проснулся от крика чаек в Дублине» [5, Т.4, с.97] – стихотворение, относящееся к позднему периоду творчества Бродского. В первом же стихе возникает тема звучания, причем звучания резкого, пробуждающего лирического героя ото сна:

На рассвете их голоса звучали

как души, которые так загублены,
что не испытывают печали. [5, Т.4, с.97]

Рядом со звуком вновь оказывается зрение. Возникает и тут же перестает существовать, отрицаемое образом брайлевского алфавита, алфавита слепых, который не может быть прочитан, потому что осязать его невозможно из-за стекла, разделяющего лирического героя и надпись:

Облака шли над морем в четыре яруса,
точно театр навстречу драме,
набирая брайлем постскриптум ярости
и беспомощности в остекленевшей раме. [5, Т.4, с.97]

Слов, наполненных смыслом, не существует, потому что напечатанные и написанные слова не могут быть прочитаны – зрение отсутствует, слова, написанные брайлевским алфавитом, каплями дождя, не могут быть почувствованы. К лирическому герою приходит осознание: «И я вздрогнул: я – дума, вернее – возле» [5, Т.4, с.97]. Почему возле? Потому что дума предполагает хоть какую-то формулировку, смысл облекается в форму, а до этого герой оказался вне слов. Поэтому остается искать себя в одной из крайностей: в звуке, лишенном смысла, или в застывшей тишине, также бессмысленной.

Жизнь на три четверти – узнавание
себя в нечленораздельном вопле
или в полной окаменелости. [5, Т.4, с.97]

В финале стихотворения следует смена точки зрения. Если ранее рассуждение велось от лица лирического героя, некоего я, то в конце герой самоустраняется, заранее говоря о себе в прошедшем времени:

Я был в городе, где, не сумев родиться,
я еще мог бы, набравшись смелости,
умереть, но не заблудиться. [5, Т.4, с.97]

От пары человек и звук, человек, ищущий себя в звуке и издающий звук, остается только чистый звук, лишившийся человека. Отделяясь от человека, звук очищается и от смыслов, вносимых людьми, от положительных и отрицательных эмоций, и от грамматики, и от языка, становясь не обремененной ничем посторонним чистой нотой:

Крики дублинских чаек! конец грамматики,
примечание звука к попыткам справиться
с воздухом, с примесью чувств праматери,
обнаруживающей измену праотца –
раздирали клювами слух, как занавес,
требуя опустить длинноты,
буквы вообще, и начать монолог свой заново
с чистой бесчеловечной ноты. [5, Т.4, с.97]

Данный текст подтверждает наше наблюдение о том, что человек «вреден» звуку, он искажает его своими эмоциями и смыслами, которые он облекает в этот звук. Поэтому «бесчеловечный» звук, будь то даже резкий крик птиц, чище любого звука, связанного с человеком. Композиция стихотворения закольцована, словно эхом, криком чаек. Именно этот повторяющийся звук объясняет, что лексема «проснулся» в отношении лирического

героя означает не просто выход из состояния сна, а осознание природы звука и природы человека, начиная еще с праматери и праотца.

Теперь становится понятно, почему появилось на свет стихотворение о тайне поэтического творчества: «Тихотворение мое, мое немое» [5, Т.3, с.136]. Немое стихотворение, судя по законам поэтического мира Бродского, окажется самым «чистым», искренним, и более говорящим. Поэтому характеризуется оно: «однако, тяглое – на страх поводам» [5, Т.3, с.136]. Оно честнее любого стихотворения будет служить тому, ради чего было создано. Вновь рядом со звуковым образом, оправдывая тенденцию, появляется зрительный образ, конкретизирующийся до цветового: «Как поздно за полночь ища глазунию / луны за шторой зажженной спичкою, / вручную стряхиваешь пыль безумия / с осколков желтого оскала в писчую» [5, Т.3, с.136].

Потому автор и говорит «ломоть отрезанный, тихотворение» [5, Т.3, с.136], что такой «немой» текст не родня всем кричащим, говорящим и потому невнятным произведениям. Тихотворение, словно лирический герой, и словно сам автор – изгой, настаивающий на своей немоте, на своей принадлежности к чистому звуку и честно тянущий свою лямку.

Подведем итоги всему, сказанному выше.

1. Звуковые темы, мотивы и образы в поэтических текстах Бродского являются частотными. Нами выявлено 1356 словоупотреблений, связанных со звуком. Лексемы, связанные с речью, а также реплики персонажей не рассматривались, так как в них акцент сделан не на звуковой, а на смысловой составляющей.

2. Звук в поэтическом мире Бродского имеет двойственную природу: физическую и метафизическую. Первая проявляется в рождении звука при трении вещи об окружающую среду. Второе – в связи его со временем. Звук, с одной стороны, существует во времени, с другой стороны он сам отсчитывает время, что проявляется в образах хода механических часов или шуршания песка в теле песочных часов.

3. Звук в своем существовании проходит определенные этапы: в царящей тишине он зарождается, длится, при встрече преграды становится эхом, которое выступает как хранитель звука, затем затихает. Тишина тоже амбивалентна: она освобождает от засилья звуков, но она же внушает ужас.

4. Лирический герой, получивший при прикосновении возлюбленной возможность воспринимать звуки, становится способным на воплощение себя в звуке, как и все живое воплощается звуча. Творение становится творцом благодаря звуку.

5. Звук и зрительная информация, слух и зрение в поэтическом мире Бродского идут рука об руку, дополняя друг друга. Если одно из этих чувств пропадает, второе обостряется. Но и слух, и зрение выигрывают при автономности, оторванности от человека.

6. Звук, не обремененный содержанием, звучит громче и чище, чем звук с примесью человеческих эмоций или звук под грузом смысла. Смысл обесценивает звук, превращая его в абракадабру. Единственное слово имеет право на существование, то, которое было в начале. Бессодержательный «птичьи язык» оказывается честнее речи. Вершиной поэтического воплощения звука – парадоксальное «немое тихотворение», текст об отсутствии самого текста, озвученного смысла. Но при этом звук, даже самый резкий, лучше абсолютного безмолвия. Хотя со временем, к старости, человек более склонен к тишине, чем к звуку.

7. На уровне композиции лирических произведений звуковые темы, мотивы и образы участвуют в создании экспозиции произведения, выполняют функции тематического стержня, помогают организовать семантическое кольцо. Отдельные тексты, несущие в себе вышеупомянутые темы, мотивы и образы, объединяются в метатекст, благодаря которому можно установить законы и особенности существования звука в поэтическом мире Бродского и проследить путь звука от физического к метафизическому.

Список литературы

1. Бродский И. Скорбь и разум (Из книги эссе. Перевод с английского Е. Касаткиной) // Иностранная литература. 1997, №10. URL: <http://magazines.russ.ru/inostran/1997/10/brodscy.html> (дата обращения: 29.10.2013)
2. Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. М.: Издательство Независимая Газета, 2000.
3. Глазунова О.И. «Иосиф Бродский: американский дневник. О стихотворениях, написанных в эмиграции». – СПб.: Издательство Санкт-Петербургского института истории РАН «Нестор-История», 2005.
4. Петрушанская Е.М. Музыкальный мир Иосифа Бродского. СПб.: Журнал «Звезда». 2007.
5. Сочинения Иосифа Бродского: в 7 томах. – С-Пб.: Пушкинский фонд, 2001.

Серафимова Вера Дмитриевна (Москва, МПГУ, кандидат филологических наук, доцент каф. рус. лит. XX-XXI вв.: serafimova@yandex.ru) Диалог с культурным пространством в творчестве Бродского

ДИАЛОГ С КУЛЬТУРНЫМ ПРОСТРАНСТВОМ В ТВОРЧЕСТВЕ И.А.БРОДСКОГО

Аннотация: В лекции исследуется произведения И.А.Бродского в философско-этическом, и в эстетическом планах, прослеживается развитие гуманистических традиций русской и мировой литературы

Ключевые слова: диалог культур, поэтика, А.С.Пушкин, Оден Уистен Хью, Джон Донн, Элиот Томас Стернз, А.Ахматова, Нобелевская Премия

Поэзия И.Бродского – поэзия экзистенциальных вопросов, касающихся первооснов жизни, смысла человеческого существования. . В творчестве поэта отразились взгляды на время – важную и емкую категорию в морально-этических представлениях художника. Об этом свидетельствует высказывание Бродского в интервью (1990), данному американскому слависту, профессору Мэрилендского университета Джону Глэду. «...Меня более всего интересует и всегда интересовало на свете - это время и тот эффект, какой оно оказывает на человека, как оно его меняет...».[10, с.287]

Так, культура XX века в стихотворении «**Строфы**» (1968) предстает как средство против расчеловечивания человека, против разрушения национального очага: «Распадаются дома, / Обрывается нить./ Чем мы были и что мы / не смогли сохранить...» ». [1, с.61]. Озабоченность современным состоянием мира выражена в стихотворении «**Остановка в пустыне**»(1966), давшем название второй книге Бродского. Изданием книги «Остановка в пустыне» (1970) и переводами стихов поэта был предвещан приезд Бродского на Запад, в Вену, где состоялась его встреча с англо-американским поэтом **Уинстеном Хью Оденом**, важная для его творческого становления, для равноправного вхождения в круг западной культуры. В медитативном стихотворении «Остановка в пустыне» Бродского, как истинного гуманиста, интересовали вопросы веры и памяти, верности традициям, преемственности поколений, общения людей разных стран и народов.

Даже откликаясь на злободневные события (как, например, война в Афганистане), поэт переводит их освещение в философский план. В стихотворении «**Стихи о Зимней кампании 1980-го года**» (1980) - с емким эпиграфом из **М.Ю.Лермонтова** «В полдневный зной в долине Дагестана», Бродский развивает мотивы русской литературы XIX в., размышляет о разрыве человеческих связей, об осквернении матери-земли, разрушении семьи, домашнего очага, задается вопросом – «зачем»? – говорит о человеческой ответственности:

*« Все неустойчиво (раз – и сдуло)
семьи, частные мысли, сакли...»*[.2, с. 159, 160]

Войну в Афганистане, похожую на все войны, Бродский воспринимает как экзистенциальный кошмар: «Я воспринял эти танки как орудие насилия над природной стихией. Земли, по которым они шли, даже плуг никогда не касался, не то, что танк ... И я задумался о солдатах, которые там воюют – они теоретически могли бы быть моими сыновьями»».[2, с. 95.].

Бродский преемствует и развивает гуманистические, антивоенные традиции русской литературы серебряного века. Его интеллектуально-аналитическая манера письма вызывают явные аналогии с поэзией А.Ахматовой, В.Маяковского, Н.Гумилева, с прозой И.С.Шмелева («Наступление», «Памяти 19 июля 1914», «К ответу», рассказ «Забавное приключение» и др.). Желая выразить неприятие раздора стран и народов, взаимоуничтожение людей на войне, сеющей ненависть и смерть,

эпиграфом к стихотворению **«Письмо генералу Z»**(1968) Бродский берет строки из французской песни об осаде Ла-Рошели – «Война, Ваша Светлость, пустая игра. Сегодня удача, а завтра – дыра», подчеркивая народный взгляд на войну, разделяемый поэтом. И.Бродский отрицает войну как источник горя и разрушения, утверждая любовь, человеческие чувства, наполняющие жизнь светом; реальная жизнь человека, по Бродскому, есть высшая ценность и в философско-этическом и в эстетическом планах.

Диалог с поэтами серебряного века Бродский ведет в изложении своих взглядов на процесс творчества. Процесс творчества в поэзии Бродского ассоциируется с парящим в голубом небе гордым ястребом (**«Осенний крик ястреба»**(1975), здесь просматриваются явные аллюзии на стихотворение **Н.С.Гумилева. «Орел»** (1909) [8,с. 131]. Жажда простора влечет птицу ввысь, дает возможность *«смешанную с тревогой гордость»*, готовность пожертвовать собой, чтобы с высоты – *«лучших помыслов»* – взглянуть вниз, на землю. Гордый ястреб *«...догадывается: не спастись»*. Птица, ставшая радужным *«пятном»*, *«горстью юрких хлопьев»*, летит на склон холма:

*И, ловя их пальцами, детвора
выбегает на улицу в пестрых куртках
И кричит по-английски «Зима, зима!» ...»*. [3, с. 127]

В многозначный диалог с мировой и отечественной литературой вступает поэт в стихотворении **«Я памятник воздвиг себе иной»** (1962). В нем выражена бескомпромиссность поэта: отрицается ложь и насилие, с болью повествуется о чуждости поэта своему времени: «... Какой ни окружай меня ландшафт, / чего бы ни пришлось мне извинять, – / я облик свой не стану изменять».. [4, с. 12].

Как и его великие предшественники: К. Г. Флак, Г.Р.Державин, А. С.Пушкин, А. Ахматова и др., Бродский, развивая тему «памятника», вписывает свое произведение в литературный ряд, выявляет свое отношение к Музе, в первых же строках подчеркивает свою позицию емким определением *«иной»* (**«Я памятник воздвиг себе иной»**), подчеркивает непримиримость к унижению человека (*«к постыдному столетию - спиной»*), неприятие *«полуправд»*, прославляя любовь как великий дар (*«к любви своей потерянной – лицом»*).

Бродский – виртуозный мастер реминисценций. Вся мировая культура присутствует в его книгах **«Остановка в пустыне»** (1970), **«Часть речи»** (1974), **«Конец прекрасной эпохи»** (1977), **«Урания»** (1987) и обеспечивает целостность этого мира, образуя единое культурное пространство. Так, стихотворение Бродского **«На смерть Жукова»** (1974) является вариацией на тему **«Снегиря»** (1800) **Г.Р.Державина**, восхваляющего *«львиное сердце»* полководца Суворова, возвращавшего русским государям их могущество, славу и умершего в опале. (Эта параллель развивалась в статье **Анатолия Наймана** **«Сгусток языковой энергии»**). Стихотворение **«Рождественская звезда»** (1987) – это отзвук **«Рождественской звезды»**(1940–1955) **Б.Пастернака**. В **«Рождественской звезде»** И.Бродского близость поэтике Б.Пастернака выражается в передаче ритмико-синтаксических приемов, во внимании к звуковому составу слова, к благозвучию. Анафоры, аллитерации – характерные особенности поэтической речи И.Бродского.

О чем бы ни говорил поэт, каких бы тем и проблем ни касался в своих произведениях, поэтическим, пространством его художественных произведений остается человек, его душа, свобода, индивидуальность. Все сюжеты И.Бродского – это восхождение к судьбе человека во вселенной, это размышление о жизни-смерти. (**«Памяти Т.С. Элиота»** (1965), **«Большая элегия Джону Донну»** (1963). Произведения американских, английских поэтов – **Д.Донна, Т.С.Эллиота, У.Х.Одена, Р. Ли Фроста** Бродский переводил еще в период ссылки в Норинскую и позднее, знакомя русского читателя с языком поэтов метафизической школы. Они

стали для него поэтическим абсолютом, своего рода образцом, что нашло отражение в посвященных поэтом стихах:

*...Уже не Бог, а только время, Время
зовет его. И молодое племя
огромных волн его движенья бремя
на самый край цветущей бахромы
легко возносит и, простившись, бьется
о край земли, в избытке сил смеется.
И январем его залив вдается
в ту сушу дней, где остаемся мы. ...».[5, с. 35,36]*

Величию замысла – воспеть человеческую жизнь, воспеть певца из «*семейства Муз*» - у Бродского соответствует избирательно- выразительный арсенал стихотворения: ритмико-интонационная организация стихотворной речи, анжамбеман, переносы, инверсии, создающие иллюзию разговорной речи и придающие стиху большую выразительность, сложный синтаксис с множеством придаточных конструкций, афористичность языка. Обращение к греческой, античной мифологии, к библейским образам – образам Адама, Евы, Нарцисса, Гомера – . отражает восторг перед человеческим гением, и боль стойка за несовершенство мира – «*смерть выбирает не красоты слога, / а неизменно самого певца*».[5, с. 35,36]/

Стихотворения И.Бродского 60-х годов при всем их скептицизме отличает романтически приподнятая манера. («**Стихи о принятии мира**» (1958), «**Холмы**» (1962), «**Ты поскачешь во мраке**» (1962)) Вместе с тем, романтическое восприятие мира сопрягается ощущением с трагическим. Ощущением трагичности бытия. Стоицизм станет характерной чертой Бродского на всем пространстве его жизненного и творческого пути.. Отмечая элементы романтизма в ранней поэзии И.И.Бродского, Лев Лосев в интервью с преподавателем русской литературы в Кильском университете имени Кристиана Альбрехта (Германия) Валентиной Полухиной, автором первой монографии (1989) о поэзии И.Бродского , справедливо подчеркнет универсальность таланта Бродского: « *У Иосифа (...) поэтика вообще не определяется терминами ни романтизма, ни классицизма, ни авангардизма, – а тем и другим, и третьим, как у Пушкина, у него это очень ярко выражено*» [12, с.165].

Поэтическое слово приобретает у И.Бродского автономность, становится инструментом познания мира, оставляет место для эмоционального отклика читателя, так как повествует о бурной внутренней эмоциональной жизни сдержанно, но не беспристрастно.

*...Шум шагов и лиры звук
Будет помнить лес вокруг
Будет памяти служить
Только то, что будет жить».[5, с. 35,36].*

Беспристрастность стиха И.Бродского, некую отстраненность, освобождение от эмоциональности рассматривают в современном литературоведении как одну из тенденций искусства XX века. Поэт Алексей Парщиков, анализируя стихотворения И.Бродского, в частности, новый жанр «**Большие Стихотворения**», назовет его поэтом словаря и эпиком языка, отметит привнесение поэтом в русскую литературу английской, американской струи, языка поэтов метафизической школы, особенно Джона Донна, Томаса Стернса Элиота: «*Через Бродского транслируется западная англоязычная литература. Через него эти миры сообщаются. Он как Жуковский, который перетащил к нам немецкий романтизм*» [8, с. 241.] .

Об интеллектуально-аналитической манере И.Бродского, его поэтике убедительно и аргументировано пишет В.Уфлянд: «*Иосифу пришла идея соединить*

русский смысл и форму, русский образ мысли с западным смыслом и формой и образом мысли. До этого такую работу успешно совершали разве что Пушкин и Тютчев» [10, с. 157]. Склонность И.Бродского к всеохватности, к монументальности отметит поэт **Ольга Седакова**. «Что больше всего отличает его от других современных поэтов и его поколения, и младшего – это врожденная склонность к универсализму, к монументальности, к охвату жизни с неба до земли и по всем горизонтальным направлениям, «вид планеты с Луны» [11, с. 225].

Чувство меры, математической дисциплины характеризует «античный» цикл И.Бродского с точными и пластически зримыми образами иных культур. («Эвтерпа, ты?» (1964), «К Ликомеду на Скирос», (1967). «Одиссей Телемаку» (1972), «К Урании» (1987). Античные образы поэта лишены книжности и умозрительности, они , рождают ассоциации или целую их цепь; некоторые стихотворения имеют явный автобиографический подтекст. Живой плотью обрастают образы древнегреческой мифологии – Каллиопы и Эвтерпы – покровительниц лирической поэзии, музыки и эпоса, беседующих с лирическим героем. Актуализируя образы античной, древнегреческой мифологии, Урании и Клио, И.Бродский создает музы истории в древнегреческой мифологии, И.Бродский создает исповедальную лирику, передает драматизм своего времени в образах прошлого. Так, древнейшая из муз Урания – покровительница астрологии – позволяет поэту по-новому взглянуть на пространство, пустоту, чтобы с классической пушкинской сдержанностью выразить свои ностальгические настроения.

Заслугу А.И.Бродского перед отечественной и мировой культурой мы усматриваем и в том, что он написал свое знаменитое «Предисловие к повести «Котлован» А. П. Платонова, изданного в американском издательстве «Ardis» в 1973 г., и, анализируя язык повести, проницательно отметил: «...Платонов... сам подчинил себя языку эпохи, увидев в нем такие бездны, заглянув в которые однажды он уже более не мог скользить по литературной поверхности, занимаясь хитросплетениями сюжета, типографскими изысканиями и стилистическими кружевами» [6, с. 155].

Репутацию писателя, свободно черпающего из различных языков и традиций, принес Бродскому сборник эссе, написанных на английском языке, **Less Than One** («Меньше единицы») (1986)., в котором он приобщает читателя к миру русской поэзии. Книга была удостоена премии как лучшая литературно-критическая книга Америки за 1986 год, получила награду Национального объединения литературных критиков США. В. В. Ерофеева, писал о И.Бродского, что в его творчестве «сошлись и причудливо переплелись две разнородные культуры, и их «конвергенция», случай в известной мере уникальный, чем-то напоминает творческую судьбу В.Набокова» [9, с. 207].

В лекции, по случаю присуждения. И.А.Бродскому Нобелевской премии, поэт заявил о своей приверженности Слову в духе библейского изречения: «Если тем, что отличает нас от прочих представителей животного царства, является речь, то литература, – и в частности поэзия, будучи высшей формой словесности, – представляет собой, грубо говоря, нашу видовую цель ... Скорей интуитивно, чем сознательно мы стремились именно к воссозданию эффекта непрерывности культуры, к восстановлению её форм и тропов». И эта цель И. Бродскому несомненно удалась.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Бродский И.А. Стифы // И.А.Бродский. Назидание. Стихи 1962 – 1989. – Ленинград: СП «Смарт», 1990. – 260 с. Составитель И.Ф. Уфлянд, 1990. – 255 с.
2. Бродский И.А. Стихи о Зимней кампании 1980-го года //И.А.Бродский. Назидание. Стихи 1962 – 1989 – Ленинград: СП «Смарт», 1990.
- 3 Бродский И.А. Осенний крик ястреба // Бродский И.А. Назидание. Стихи 1962 – 1989. - – Ленинград: СП «Смарт», 1990.

4. *Бродский И.А. Я памятник воздвиг себе иной* // Бродский И.А. Назидание. Стихи 1962 – 1989. — Ленинград: СП «Смарт», 1990.
5. *Бродский И.А. Памяти Т.С. Элиота* // Бродский И.А. Назидание. Стихи 1962 – 1989— Ленинград: СП «Смарт», 1990.
6. *Бродский Йосиф. Нью-Йорк.* Предисловие к повести «Котлован» // Андрей Платонов: Мир творчества М.: Современный писатель, 1994. — 432.
7. Бродский И, А. К Урании И.К. // Бродский И.А. Назидание. Стихи 1962 – 1989
8. . Интервью Джона Глэда с Бродским // Время и мы. Москва – Нью-Йорк, 1990
8. Ерофеев В.В. «Поэта далеко заводит речь» Иосиф Бродский: Свобода и одиночество // Ерофеев В.В. В лабиринте проклятых вопросов.
- 9.. Парщиков А. Абсолютное спокойствие при абсолютном трагизме // Звезда, 1997, №1. . Валентина Полухина. «Бродский глазами современников».
10. . Уфлянд В. Традиция и новаторство в поэзии И. Бродского // Звезда. -1997.-№ 1.
11. Редкая независимость. Интервью И.Бродского с Ольгой Седаковой 25 ноября 1989г., Глазго // Валентина Полухина. «Бродский глазами современников». Звезда №1. . Санкт-Петербург.

Беренштейн Ефим Павлович (канд. филол. наук, доцент Тверского госуд. университета). По ту сторону смерти (анти-античность Бродского)

ПО ТУ СТОРОНУ СМЕРТИ (АНТИ-АНТИЧНОСТЬ БРОДСКОГО)

Существует ли подобная статистика (возможно, и существует), но, во всяком случае, создается устойчивое впечатление, что всего за 15 лет после ухода Иосифа Бродского из жизни его творчеству посвящено столь много статей, монографий, диссертаций, и это не может не вызывать удивления, а то и определённой подозрительности. Возникает ощущение, что на него теперь навесили хомут «лучшего и талантливейшего». Пишут о Бродском все, кому не лень, и как всегда в таких случаях, — огромный процент чуши: то его изображают «поэтом пушкинской школы», «классиком», хотя школьнику ясно, что его избыточная метафорика, многословие, enjambement'ы и пр. явственно маркируют барочный или, если угодно, нео-барочный тип письма. То его именуют трагическим, а то и политическим поэтом, хотя ни тем, ни другим автор не страдал. То его начинают вписывать в традиции и контекст мировой поэтической культуры, опираясь на его как бы эрудицию, которая на деле была весьма поверхностной и несистемной. Этот ряд я продолжать не буду — он уведет нас в ненужную сторону.

Кто бы спорил — Бродский, действительно, талантливый поэт, и, пожалуй, он является единственным, кто сумел органично впитать в своё творчество тенденции и традиции как русской, так и западной поэзии XX века. В дурной русской поэзии второй половины прошедшего века (именно так; Пастернак и Ахматова, понятно, не в счёт) он оказался и для читателей, и для исследователей тем важнейшим связующим звеном между русской литературой и литературой мировой. Связь эта была установлена в пушкинскую эпоху, распахнула крылья в эпоху символизма, а после... Все мы знаем, что было после. Поэтому многочисленность публикаций о Бродском — это своего рода «догонялки», стремление наверстать не столько запрещённое, сколько неведомое, очередной раз утвердить незыблемость единого мирового культурного континуума при всём, естественно, сохранении и обогащении (!) национальных традиций, начиная с самого главного — с языка.

О Нобелевской премии я речи вести не буду: мало ли кому её давали... Однако вот что следует сказать: среди воистину достойных русских поэтов Бродский, пожалуй, самый неряшливый. Удручает его уже упоминавшееся избыточное многословие, а уж косноязычные доходящие до безграмотности формулы... «Смерть — это все мужчины, галстуки их висят»; «я делаю из эпохи сальто» (?); «не присягал я косому (?) Будде»; «адрес мой храпоидол»; «...зачем вся дева, раз есть колено»; «слеза к лицу разрезанному сыру»; «разыщу большой кувшин, воды налью им»; «рок, жадный до каракуля с овцы»; «вызывает слезу в зрачке»; «рыба интереснее груши»; «наполовину софа, в просторечии — Софа»; «муу-танки»; это подобрано только, как говорится, навскидку: ряд «примеров» можно продолжить. Удручает

Бродский неимоверным количеством «глубокомысленных» дидактических сентенций, «косящих» под афоризмы философского содержания, причём это нередко делается с совершенно необоснованными якобы ссылками на Парменида, Платона, Горация, Вергилия, Гоббса и др. Здравомыслящему человеку ясно, что это игра, однако у Бродского она слишком навязчива. Философия и литература, таким образом, для него существует только как маркер культуры, а не как реальное интеллектуально-эстетическое поле. Это особая и продуктивная тема, которая вполне может поставить нашего героя в один типологический ряд с торжественно бездарным Александром Безыменским (помните его «шедевр» про «катерпиллер», «насос» и прочее, завершающийся словами: «Что может быть этого краше? И всё это – наше!»).

И всё же Бродский не «комсомольский» поэт, и его ангажированность в культурный космос весьма серьёзна и принципиальна. И я очередной раз коснусь вопроса о его контакте с античной поэзией.

О связи творчества нашего автора с античностью уже писалось. Назову лишь несколько работ: Ичин К. Бродский и Овидий // Новое лит. обозрение, 1996. №19. С.227 – 249; Ковалева И. А. Античность в поэтике Бродского // Мир Иосифа Бродского. Путеводитель. СПб.: Изд. журн. «Звезда», 2003. С. 170 – 206; Паван С. Диалог Иосифа Бродского с Овидием Назоном: «Отрывок» и «Ex Ponto (Последнее письмо Овидия в Рим)» //»Чернеть на белом, пока белое есть...» Антиномии Иосифа Бродского, Томск, 2006. С. 219 – 233; Жолковский А. Плиний на скамейке // Звезда, 2007. № 5. С. 208 – 216.

Действительно, поэт предоставляет весьма обильный материал для исследования этой темы: в его стихах часто появляются имена греко-римских мифологических, исторических и квази-исторических персонажей. Однако вот что сразу бросается в глаза: поэт принципиально и последовательно отказывается от трактовки того или иного мифа и, более того – реально существовавшие мыслители и поэты весьма мало соответствуют, а то и вовсе не имеют точек соприкосновения со своими историческими прототипами. У него есть стихотворение «Развивая Платона», однако это деепричастие вполне могло бы быть применимо к содержанию стихов о Пармениде, Гомере, Горации и пр. («К Ликомеду на Скирос»; «Anno Domini»; «Дидона и Эней»; «Письма римскому другу (из Марциала)»; «Одиссей Телемаку»; «Из Парменида»; «Вертумн» и многие другие).

Греко-римские культурные реалии и концепты служат Бродскому своего рода аллегориями, скорее даже, – эмблемами, вольно трактуемыми, что, не преминем сказать, – вполне в барочной манере. Скажу более: античная культура как таковая, поэту, собственно, неинтересна, даже когда он обращается к ней, чтобы попробовать выстроить свою, весьма наивную, историософскую концепцию. Не поймите меня превратно: дело вовсе не в том, что знание Бродским античности ограничивается довольно поверхностным, хоть и нередко навязчивым набором древних имен, реалий и артефактов (прочих имён и реалий у него тоже в избытке). Античная культура как таковая просто неостребована поэтом; творческий метод Бродского сопротивляется органичному диалогу с греко-римской классикой. Это отнюдь не упрек.

Просто он поэт иного типа, нежели А. Пушкин или А. Фет, И. Анненский, Вяч. Иванов или О. Мандельштам... В одном из стихотворений Пастернака «Любимая – жуть! Когда любит поэт...» есть строки: «Он вашу сестру, как вакханку с амфор, поднимет с земли и использует», – вот это прямой «вектор» к методу Бродского.

И всё-таки парадокс: обилие – и невострребованность. Что вы! – еще какая востребованность. Во-первых, эмблематика смысла (воспользуемся этим выражением Андрея Белого): любое содержание существенно усиливает свою убедительность, когда для его демонстрации используются «беременные» многомерной и углублённой семантикой устойчивые культурные концепты (в виде примера: Жан Ануй «Антигона»; Жан Жироду «Троянской войны не будет»; Жан-Поль Сартр «Мухи», – почему примеры из драматургии – они попросту более открыты и рельефны). Во-вторых, создание подчас иллюзорного, но единого культурного континуума. В-третьих, демонстративное неприятие навязываемых социумом культурных моделей (помните, у Мандельштама: «Нет, никогда, ничей я не был современник...»). В-четвертых, что напрямую следует из «третьих», – не столько эскапада, сколько гордое и даже высокомерное позиционирование широты и свободы своего таланта, одной из черт которого является умение всерьёз (вполне в модернистском духе) свободно «играть» «познавательными способностями» (как все поняли, здесь я привлёк себе в «помощники» великого кёнигсбергского философа).

Представив наиболее существенные ориентиры, без учёта которых разговор об отношениях Бродского с античностью будет (как бы сказать помягче) поверхностным, мы теперь несколько сузим нашу тему, пристально взглянув на одно из ранних стихотворений поэта. И это не случайный, капризный выбор: в нём сконцентрированы очень многие кардинальные особенности как поэтики Бродского в целом, так и эксплуатация им культурной традиции. Речь идёт о стихотворении «Отрывок», написанном в 1964 г., когда поэт, как известно, находился в ссылке. Исследователи, в частности, К. Ичин и С. Паван (обе, кстати, из Сербии) рассматривали это стихотворение. Я, поверьте, с уважением учитывая их опыт, не поплечусь за ними в хвосте, в чем вы вскорости убедитесь.

Я, естественно, не стану залезать сейчас в грандиозную тему русской овидианы, однако напомним, что в ней доминирует «тристианский» мотив, связанный со скорбью изгнанничества – индивидуального изгнанничества или, что сложнее, изгнанничества одной эпохи из другой (как снова не вспомнить Мандельштама). Биографические послылы стихотворения Бродского лежат на поверхности и всем известны в подробностях, посему я их оставляю в стороне. А вот что касается онтологического, телеологического и культурного космоса, моделируемого автором, – об этом мы и поговорим.

Я должен предупредить читателя, что в ряде аспектов анализа данного текста нам придётся делать условные допущения, которые не следует путать с подтасовкой фактов. Первым же таким допущением будет то, что двадцатичетырёхлетний Бродский, обладая определённой, но мало

систематизированной эрудицией вряд ли знал напрямую творчество Овидия. Латинским языком поэт не владел. Русские переводы А. Клеванова (М., 1874) и А. А. Фета (М., 1893) вряд ли были ему доступны, а первое советское издание «Скорбных элегий» вышло в свет лишь в 1973 г. Итак, есть основания полагать, что римский поэт для Бродского важен как эмблема тоски и несбыточной надежды.

Для дальнейшего анализа целесообразно привести текст стихотворения полностью:

Назо к смерти не готов.
Оттого угрюм.
От сарматских холодов
в беспорядке ум.
Ближе Рима ты, звезда.
Ближе Рима смерть.
Преимущество: туда
можно посмотреть.

Назо к смерти не готов.
Ближе (через Понт,
опустевший от судов)
Рима – горизонт.
Ближе Рима Орион
между туч сквозит.
Римом звать его. А он?
Он ли возразит.

Точно так свеча во тьму
далеко видна.
Не готов? А кто к нему
ближе, чем она?
Римом звать её? Любить?
Изредка взывать.
Потому что в смерти быть,
в Риме не бывать.

Назо, Рима не тревожь.
Уж не помнишь сам
тех, кому ты письма шлѐшь.
Может, мертвецам.
По привычке. Уточни
(здесь не до обид)
адрес. Рим ты зачеркни
и поставь: АИД.

Сразу следует отметить непривычные для Бродского регулярный 4/3-стопный хорей, буквально тезисная лаконичность дискурса практическое отсутствие столь любимых поэтом метафор и enjambement'ов (лишь в третьей строфе 1-2 и 3-4 стихи и в четвертой – 2-3 и 5-7 стихи). Такой ход позволяет блестяще выявить, «оголеть» самые предельные точки бытия и человеческого существования.

Несколько важных слов о заглавии. Отрывком мы преимущественно называем такие произведения, где наличествуют очевидные сюжетно-композиционные лакуны. Они могут быть естественными (ну, допустим, автор по той или иной причине недописал или забросил произведение), но могут быть и искусственными, то есть сознательно смоделированными и входящими в художественный замысел автора. К слову скажу, что таким приемом весьма продуктивно начали пользоваться романтики, ну и те, кто пошёл за ними. Примеров приводить не буду – их уйма. Что же мы наблюдаем здесь? Композиционная стройность и логичность не вызывает сомнений – достаточно (пока) указать хотя бы на «кольцо»: «неготовность» к смерти в первом стихе и «вектор», направляемый в царство смерти – в последнем. В тексте полностью отсутствует такой традиционный формально-пунктуационный маркер «отрывка» как многоточная фигура умолчания.

Итак, о каком же отрывке ведет речь поэт? Во-первых, это почти (!) последний отрывок жизни Овидия. Почему «почти»? Потому что человеческое существование еще цепляется за иллюзию жизни, которая формально завершена, но еще не закончена... Во-вторых, слова «отрывок» и «отрыв», естественно, однокоренные, а поэт дает нам картину полной оторванности героя от всех сфер и уровней бытия, и тогда вполне логично толковать слово «отрывок» как одушевлённый неологизм: «отрывок» – это тот, кто от чего-то оторван. В таком случае именно сам Назо и является этим «отрывком».

Теперь об имени. Не вдаваясь в подробности, напомним, что римские имена, в устойчивой схеме, имели три составляющие (речь идет, естественно, о патрицианских именах): *praenomen*, то есть личное имя человека, *nomen gentile*, то есть имя родовое, и *cognomen*, то есть нечто вроде прозвища, которые затем могли переходить к другим поколениям. В именительном падеже ряд латинских когноменов звучит не совсем привычно для русского уха: *Cicero*, *Cato*, *Nero*, *Naso*, *Maro* и т.д. Откуда взялось конечная «н»? Во-первых, она появляется в родительном падеже латыни (*Nasonis*), во-вторых, не знающий склонений французский язык, к тому же, как известно, характеризующийся фиксированным ударением на последний слог, на свой лад адаптировал произношение римских когноменов и стал посредником в передаче русскому языку способа написания и произношения подобных имён. Это утвердилось в русской традиции, начиная со второй половины семнадцатого века и благополучно существует доселе. В редчайших случаях русская поэзия калькирует изначальное латинское произношение («Покинь, Купидо, стрелы / Уже мы все не целы». (В. К. Тредиakovский, «Прошение любви»). Но вот что здесь стоит отметить: у старого русского поэта имя

римского божества имеет форму не именительного, а звательного (!) падежа, что в данном случае не нарушает законов русской грамматики 18 века.

Теперь снова к Бродскому. Назо с латыни переводится просто как «носатый» – ничего в этом слове «высокопоэтического» нет, скорее, тут присутствует некая уничижительная насмешка. Образ оказывается снижен и – безымянен (!). Похожий прием встречается у Бродского нередко: стоит вспомнить одиссеево «Никто» или «имяреку, тебе...» и т. д. Снова вернёмся к разговору об «отрывке»: от героя оторваны не только два первых, коренных имени, но и прозвище усечено. Имя употребляется в стихотворении трижды, причём начальные стихи первой и второй строф дублируют друг друга. В этих строфах повествование ведётся от третьего лица. Однако в первой неготовность к смерти несет за собой определённые интеллектуально-психологические последствия, во второй – попытка объяснить смысл этой неготовности и варианты (обреченные на полный провал) вырваться из кольца обреченности. В третьей строфе всё та же неготовность выступает не столько как призыв к смирению, сколько как обращение к герою с просьбой понять безвыходную абсурдность ситуации. И здесь повествование от третьего лица плавно переходит в дидактические, а ниже и императивные формы дискурса. Авторское «я» Бродским непосредственно не отмечено, что, опять же характерно для поэта, «беседующего» со своими персонажами по ту сторону времени и пространства. И вот в четвертой-то строфе имя Назо стоит именно в звательном падеже, и этот термин можно воспринимать одновременно историко-грамматически и прямолинейно в значении «зов», «призыв». Как видим, семантика используемого Бродским имени весьма многомерна.

Далее. Этот «почти никто» (концепт, весьма продуктивный у нашего поэта: достаточно вспомнить, хотя бы, знаменитый «сгусток пустоты» и массу других примеров) оказывается центром изображаемого Бродским космоса, в котором весьма драматично складываются отношения между «нечто» и «ничто».

Метафизические отношения между центром и периферией в поэзии Бродского занимают существенное место («От окраины к центру», «Колыбельная Трескового Мыса» и мн. др.) и исследованы в целом ряде работ. Бродский во время написания стихотворения, я убеждён, не знал Х. Л. Борхеса и очень сомневаюсь, что знал Б. Паскаля, но переданные аргентинцем слова француза о том, что Вселенная – это «ужасная бездна, центр которой везде, а окружность нигде» [Борхес 1994: т. 2, с.15] вполне конгениальны поэтической метафизике Бродского. Назо, воистину, присутствует везде, но это не непосредственный наивно понимаемый эпистолярный контакт. «Письма с Понта» у нашего поэта не имеют ничего общего с известным горьким циклом Овидия. Это «радиусы», которых может быть бесконечное количество, направляемые с безумной надеждой на то, чтобы наткнуться хоть на одну точку в паскалевой окружности. (Необходимая оговорка: я ничего не додумываю, я только анализирую текст, в который сам по себе органично входит широчайший интеллектуальный контекст мировой

культуры не на уровне начётничества, а как, если угодно, интуитивное присутствие в оном контексте. Может быть, в этом одна из загадок гения...)

В стихотворении поэт игнорирует «школьную» схему, в которой бытие «делится» на «пространство» и «время» (конечно, мы не станем входить в «бессмысленную и беспощадную» (простите, Александр Сергеевич!) аналитику этих категорий).

Время. В стихотворении через глагольный ряд ни прошедшего, ни будущего нет. Настоящее в большой степени номинативно, то есть дано – по ту сторону текучести времени. Теперь о временных пределах. Смерть, как предел, абстрактна, поэтому «Назо к смерти не готов». Смерть, как «АИД», есть не менее абстрактная перспектива, причём перспектива не личной судьбы, а крайности адресата. Слова «в смерти быть» означают не аннигиляцию жизни, а продолжение существования, впрочем, – того же, что и в собственно сюжете стихотворения. АИД – это только адрес, заменяющий предыдущий адрес «Рим». Там, в АИДе есть «мертвецы», остающиеся пусть иллюзорными, но – корреспондентами.

Пойдём ещё на шаг дальше. Мы, надеюсь, поняли, что время как характеристика бытия попросту отсутствует. Теперь о пространстве. Поскольку «сарматские холода» не имеют никакой «тёплой» альтернативы, то мы имеем все основания считать, что «реальная» «география» (это насчёт сарматов – в детали биографии Овидия не стану вдаваться – все и так знают) – знак конкретного присутствия Назо в разрушающем человека мире («в беспорядке ум»).

Далее. Рим является для героя стихотворения той самой крайней и вожденной точкой отсчёта. Далее Бродский начинает разлагать пространство. Присутствие Рима в бытии мерится его близостью-отдалённостью от прочих объектов. И здесь поэт идёт ещё дальше: он снимает пространственные координаты вертикаль – горизонталь. Удалённость вожденного, но недоступного Рима сужает осязаемое пространство, которое само по себе – бесконечно. «Ближе Рима ты, звезда. / Ближе Рима смерть. / Преимущество: туда / можно посмотреть», – двусмысленные строки: куда можно посмотреть? Скорее всего, в сторону Рима, но ведь «звезда» и «смерть» – ближе... Но мы же отчётливо осознаём, что Бродский не использует глаголы «видеть», «увидеть»...

Абстрактная «звезда» и столь же абстрактная «смерть» во второй строфе как бы (!) пытаются обрести некие более конкретные если не очертания, то ориентиры. И мы опять сталкиваемся с драматической динамикой поиска надежды, хоть и неосуществимой. «Ближе <...> Рима – горизонт. / Ближе Рима Орион / между туч сквозит». Итак: горизонт, как бы, виден. Доступен ли? Вопрос нелепый. С Орионом чуть интереснее. Еще раз сделаю акцент на том, что горизонталь («горизонт») и вертикаль («Орион») утрачивают свои пространственные характеристики, будучи сведены к некому абсолютному недостижимому пределу. О квази-реальности горизонта мы немного сказали. Что же Орион? Не буду долго говорить о мифологическом пра-образе этого созвездия (именно не звезды, как в первой строфе, а созвездия!). Дитя

хтонических божеств, небесный охотник, ослеплённый и прозревший, ходивший по земле, по водам и по воздуху, вознесённый на небеса... Орион – самое яркое и самое красивое экваториальное созвездие, отчетливо видимое в северном полушарии на закате каждого года. Из орионова семизвездия три звезды – Бетельгейзе, Ригель и Белатрикс – самые красивые и большие (несоизмеримо больше Солнца) в нашей Галактике. Не уверен, что Бродский (как и автор данной статьи) был знатоком астрономии (хотя уж про Бетельгейзе должен бы знать каждый), но вот что следует отметить (это касается той самой интуитивной конгениальности Бродского): астрология устойчиво считает созвездие Ориона прообразом и хранителем Санкт-Петербурга, а эзотерика приписывает этому созвездию качество Любви – Мудрости, являющимися атрибутами Бога-Сына. Еще раз повторю: я избегаю всяческих «натяжек», но совпадения, согласитесь, удивительны.

Дальше – снова непросто толкуемые строки: «Римом звать его. А он / Он ли возразит», – кто возразит? Рим? Орион? Безразлично. Называть можно кого хочешь и как хочешь: равнодушие видимого или мыслимого бытия к человеческим стремлениям и исканиям с горечью утверждается в этих стихах.

«Световой» образный ряд как бы «меркнет». «Звезда», «Орион», «свеча», которая «во тьму далеко видна» знаменует собою угасание надежды на спасение. Теперь, в третьей строфе, формула «Римом звать её?» имеет вопросительную форму и смысл безнадежного скепсиса. «Любовь», «взывание» обречены на безответность.

Поэтому вполне логично следующее обращение в завершающей строфе: «Назо, Рима не тревожь...» Близость – отдалённость, иллюзорность света и реальность тьмы, бесконтактность с живым и «реальным» миром («уж не помнишь сам...» и далее) – всё это, вроде бы подводит окончательную черту в отношениях между «кафкианским» (голым на голой земле) человеком и трансцендентальным бытием, даже образы которого, создаваемые человеческим сознанием, растворяются, как мороки.

Однако финал стихотворения ставит неожиданный акцент: даже при «смене адреса» писать письма надо, даже если их никто не прочтёт, даже если они направлены в абсолютную пустоту и бездну. Зачем? – ведь бессмысленно... Нет, не бессмысленно, потому что «Назо к смерти не готов». И смерть его не победит, пока он пишет.

Вот такой мощный смысловой «выверт» даёт нам, будучи ещё весьма юным, один из лучших поэтов XX века...

Литература:

Борхес Х. Л. Соч.: В 3 т. Т. 2. Рига, 1994.

Витковская Мария Игоревна (Нижний Новгород, студентка V курса; н. рук., - доктор филологических наук, проф. Е. М. Дзюба, Нижегородский государственный педагогический университет имени Козьмы Минина). Вильнюсское городское пространство в художественном восприятии Иосифа Бродского («Литовский дивертисмент», 1971) и Юргиса Кунчинаса (роман «Туула», 1993)

Особое место в контексте историко-литературных связей русской и европейской культур занимает *вильнюсский текст* [5; 7].

Данная работа обращена к проблеме сравнительно-типологического исследования национального художественного текста на примере романа литовского писателя Юргиса Кунчинаса «Туула» (1991) и «Литовского дивертисмента» И. Бродского (1971).

Объектом исследования стала художественная специфика вильнюсского городского пространства второй половины XX века, его типологические характеристики, объединяющие произведения Бродского и Кунчинаса. В центре внимания также тема памяти, индивидуальной и социальной, позволяющая сопоставить художественное воплощение образа города у Бродского, чей «дивертисмент» написан в начале обозначенного периода, и Кунчинаса, творчество которого стало своеобразным прощанием с «советским» периодом вильнюсского текста.

Для Бродского и Кунчинаса Вильнюс – это место, где сосуществуют многообразные культурные традиции – польская, еврейская, русская. Для героя романа Кунчинаса – это еще и немецкая культура, так как он учится на переводчика. В текстах обоих произведений бесконечно переплетаются историческое прошлое и настоящее вильнюсской жизни, личная история и история страны.

Пространственные характеристики вильнюсского текста сопряжены с течением времени – с прошлым и будущим, с текущим моментом и вечностью.

Так, во фрагменте «Леиклос», посвященном улице, на которой жил Бродский в Вильнюсе, отражено стремление стать частью вечного временного потока:

*«Родиться бы сто лет назад
и сохнувшей поверх перины
глазеть в окно и видеть сад,
кресты двуглавой Катарины...» [1, с. 251].*

Воображение позволяет вернуться на сто лет назад и прожить совсем иную вильнюсскую историю, историю многих, кто пережил и Первую мировую войну, и путешествие на заработки, и эмиграцию в Америку.

Вильнюсская топография, воспроизведенная в «Литовском дивертисменте» Бродского, и в романе Ю. Кунчинаса является носительницей и хранительницей вечных для многих поколений ценностей. От бытового восприятия: от луж, снег, аэропорта, возвращения домой «под хмельком» до вневременного, бытийного – «от жертвы толчеи» к «детали местного барокко», к костелу Святого Духа (*Dominikana*) [1, с. 251].

Роман Кунчинаса «Туула», изданный в 1993 году, по определению самого автора является романом «о чувствах, но прежде - это роман о времени, об определенном периоде в Вильнюсе, с конкретными местами, об обращении к еще более ранним временам, студенческим, к тому как выглядел Вильнюс 20-25 лет назад...» [6, с.6] .

Рефлексия над недавним прошлым заставляет рассказчика погрузиться в воспоминания. Все ключевые локусы романа соотнесены с ретроспективным изображением города. Образ Вильнюса создается с помощью приема сложного взаимоналожения социального и исторического пластов городского текста. С одной стороны, Вильнюс существует как пространство *социальное* – материальная оболочка, внутри которой и существует герой, пытаясь преодолеть воздействие обыденной жизни

(бессмысленность существования, нехватка денег, любовные истории, ссоры с хозяйкой квартиры). Но социальный пласт вильнюсской жизни существует только внутри «кокона» исторической жизни: узких улочек, низеньких домов с апсидами, величественных костелов, мостиков через Вилейку.

Все эти детали вильнюсской *вечности* в романе становятся порталом в параллельный, скрытый от чужих глаз Вильнюс *сакральный*, путь к которому часто становится единственной возможностью спасения для героя. Неслучайно, именно в старом городе живет возлюбленная героя Туула – героиня с вымышленным, нелитовским именем.

В этом мире каждая деталь становится символической, обретает почти сакральный смысл: *«В ту пору Туула жила между двумя мостиками — крытым, современным, ведущим прямо к входным дверям ее бывшего института, и грузовым, бетонным, неподалеку от Бернардинского монастыря. На берег, где она снимала жилье, и в окутанный дымкой город Туула ходила по бетонному... Я тоже попал в темную утробу Заречья только по этому мосту; долгое время мне и в голову не приходило, что в единственном доме с апсидой, расположенном между двух прочных, сравнительно новых мостиков, обретается она, Туула, которая шмыгает здесь утром и вечером, приводит к себе гостей...»* [6, с.15]. Читателю с первых строк становится понятно, что оба этих Вильнюса находятся в тесном сопряжении друг с другом, пересекаются, перетекают из одного в другой.

Прием взаимопроникновения *социального* и *сакрального* пластов обнаруживаем и в «Литовском дивертименте» Бродского. Противоречивость человеческого бытия заключена в строчках «Вступления». Этот переход от сиюминутного неудобства к вечности осуществляется молниеносно:

*«Весенний полдень. Лужи, облака,
бесчисленные ангелы на кровлях
бесчисленных костелов; человек
становится здесь жертвой толчеи
или деталью местного барокко»* [1, с. 251].

Художественное восприятие Вильнюса рождается из оппозиции *прошлое - настоящее*, вектор которой всегда обращен в прошлое. Оппозиция влияет на рождение мотива ностальгии, необъяснимой тоски по минувшему.

Так, у Бродского ностальгическое чувство реализовано не только в воспоминаниях, обращенных к вымышленной судьбе (*«тележку с рухлядью толкать по желтым переулкам гетто; вздохнуть, накрывшись с головой, о польских барышнях, к примеру»* [1, с. 252]), но и в стремлении к свободе художественных трансформации привычных образов (превращение «Драконоборческого Егория» в литовскую «Погоню» времен Витовта).

В романе Юргиса Кунчиаса мотив ностальгии помогает осмыслить генетическая тоска героя по личному и связанному с ним историческому прошлому: *«...И вот я снова бреду мимо реставрируемого Бернардинского монастыря, по опавшим листьям кленов и тополей, по асфальту и клинкеру со стороны Пречистенской церкви к дому с апсидой, останавливаюсь на одном из мостиков, опираюсь о перила, закуриваю и впериваюсь в пронизанный сыростью дом по ту сторону речки - разглядываю вытянутый монастырь, где жила когда-то моя тетка Лидия и кузены-американцы, в дверь которого осенью 1945 года, вернувшись из поверженного Рейха, постучался отец...Эта связь приобретает другие формы, и в то же время становится прочнее, не знаю, понятно ли я выразился. Но одно знаю совершенно определенно: я обречен приходить сюда снова и снова, никуда не денешься»* [6, с.203].

Самоирония героя Бродского, дисгармоничность жизни и неустроенность быта героя Кунчиаса, встречаясь с вечностью архитектоники старинного города, переплавляются в размышления о непреходящих ценностях. Можно сказать, что город становится местом, где герои обретают баланс между социальностью и сакральностью:

«сядь на скамью, и погода,

*в ушную раковину Бога,
закрытую для шума дня,
шепни всего четыре слога:- Прости меня»*) [1, с 255].

Одним из локусов памяти, воссозданных Бродским как особое сакральное пространство, становится знаменитое у литовской и русской интеллигенции кафе «Неринга». Напомним, что это вильнюсское кафе, расположенное в центре города, стало для поэтов, музыкантов, интеллектуалов того времени знаковым местом. Привлекательным его делал и европейский интерьер, и дух западного свободомыслия. Здесь бывали художник С. Красаускас, скульптор К. Валайтис, Т. Венцлова и И. Бродский, Б. Окуджава, Б. Ахмадулина, А. Вознесенский и мн. др. С образом «Неринги» связано и представление о молодости, беззаботности, свободе нравов. В пространстве «Неринги» время оживает: оно *«уходит в дверь кафе»*, утекает под *«дребезг блюдец, ножей и вилок...»*.

Кунчинас также упоминает в романе «Туула» знаменитое кафе как место встречи друзей, непризнанных талантов: *«Притащил бы сюда знакомого музыканта из «Неринги»: гляди, Вацловас, какой нынче все приняло вид! Между прочим, если гений тут и в самом деле жил, то он мог обретаться разве что в гостиной...»* [6, с.97].

В «Литовском дивертисменте», как и в романе Кунчинаса, сиюминутное существует в оболочке вечных ценностей. В частности, роль этой ценностной оболочки играет и пространство кафе «Неринга». Время и пространство там подчиняются каким-то особым законам, не связанным с законами физики: время *«уходит в дверь кафе»*, а пространство *«долго смотрит ему в затылок»* [1, с. 253].

Не действуют законы физики и в романе Кунчинаса. К любовной истории героя и Туулы, зародившейся в Вильнюсе и длившейся всего неделю, рассказчик обращается на протяжении всего романа, который представляется своеобразным дневником его памяти. В романе город определяет алгоритм любви. История любви как призрак, как фрагмент воспоминания сопровождает «Литовский дивертисмент» (часть 5. «Amicum-philosophum de melancholia, mania et plica polonica»), заставляя героя в очередной раз задуматься о космическом одиночестве и его неприкаянности в обыденной жизни:

*«И ты в потемках одинок и наг
на простыне, как Зодиака знак»* [1, с.254].

Для Кунчинаса и Бродского память о близком и далеком — одна из важнейших функций человеческого сознания. В текстах обоих авторов обнаруживаем проявление *памяти личной и памяти исторической*, а город становится своеобразным мостом, позволяющим соединять *индивидуальное и социальное*.

В изображении Кунчинаса Вильнюс ценен не только как исторический или социальный объект, он является ключом к пониманию мыслей и чувств героя. Город становится невольным свидетелем жизни и, соответственно, хранителем воспоминаний: *«Видишь ли меня, давящегося грязью, воспоминаниями, слюной, слезами, ощущаешь ли в паху мой вновь настроенный по-боевому прут, отправишься ли верхом вместе со мной по проклятой ухабистой дороге прямо в преисподнюю, сполохи которой уже видны из-за тех холмов, со стороны Мотылькового кладбища, Полоцкого шоссе, улицы Филарету и Бельмонтского леса?»* [6, с.23].

У Бродского в седьмом стихотворении «Литовского дивертисмента» «Dominikanaj» каждая деталь города, архитектурное сооружение или элемент ландшафта становятся знаковыми, поскольку вызывают в душе героя отклик, который сразу же преобразуется в воспоминание. Возникает мотив преображения современного героя, связанный с категорией памяти и детерминированный городской топонимикой:

*«Сверни с проезжей части в полу-
слепой проулок и, войдя
в костел, пустой об эту пору,
сядь на скамью...»* [1, с 255].

Объединяет Бродского и Кунчинаса изображение личности в контексте социально-исторического времени. *Социально-историческое, бытовое время* представлено как время выживания, мучительного поиска смысла существования, самоиронии по этому поводу (у Кунчинаса – обретения мнимой свободы в алкоголе; у Бродского – в обретении мнимой свободы в «скромной приморской стране»).

Т. Венцлова, характеризуя это время, заметил: *«Империя, как это ей свойственно, давит, но дает заметные трещины: в каких-то ее закоулках, норах, углах можно художнически существовать, более того - прожить полную и цельную, единственную в своем роде жизнь. Вильнюс сам по себе - особый угол»* [4, с.7].

Оба автора так или иначе затрагивают тему человека в условиях системы, но стремясь переступить через рамки советской действительности, Кунчинас и Бродский изображают жизнь Вильнюса в неразрывном единстве с культурной жизнью Европы. Оба автора приходят к пониманию того, что Вильнюс и литовская история обретают сакральную проекцию только тогда, когда личная история начинает отождествляться с общей. Лирический герой Бродского, так же, как и герой Кунчинаса, чувствуют свою причастность к европейской цивилизации, ощущают себя не как часть определенного социального уклада, а как граждане мира. Они оба ощущают желание быть подальше от власти, от столиц, от политической жизни. Об этом и знаменитые строчки Бродского: *«Если выпало в империи родиться, лучше жить в провинции у моря»*....[2, с. 270], и желание в «литовском дивертисменте» быть частью Европейской культуры.

Герой Кунчинаса уже в начале повествования пишет о себе как о европейце по определению: *«Мы с Туулой никогда не заводили разговор о своих генах, вероятнее всего потому, что и без того чувствовали себя нормальными европейцами»* [6, с.78].

Вильнюс в 70-е – начале 90-х годов жил столичной жизнью, но по сравнению с Москвой или Ленинградом все же осмысливался как европейская провинция, что придавало городской жизни и особый ритм, и специфические ценностные ориентации. Это, безусловно, ощущается в текстах Бродского и Кунчинаса.

Типологически близким для Бродского и Кунчинаса становится стихотворение Ч. Милоша «Дитя Европы» (в переводе И. Бродского), в котором он представляет историю политических катаклизмов, завершающуюся потерей страны. Текст сопровождается мощной энергией отрицания:

«Не влюбляйся в страну: способна исчезнуть с карты.

Ни тем более в город: склонен лежать в руинах

Не храни сувениров. Из твоего комода

может подняться дым, в котором ты задохнешься.

Не связывайся с людьми: они легко погибают..» [3, Выделено мной – М. В.].

Герой Кунчинаса расстается с прежней страной, но навсегда сохраняет память о любви и высокой истории Вильнюса. В представлении героя Бродского современная история не может существовать без вечных ценностей.

Итак, в центре внимания стихов Бродского и романа литовского автора Кунчинаса оказывается человек, его личный опыт, чувства, сопряженные с вечными ценностями. Камертоном к этим размышлениям и ощущениям выступает образ городского вильнюсского пространства. Вильнюс чутко прислушивается ко времени и вбирает в себя его настроения, сохраняя приметы бытийного исторического времени, отрицая все наносное, бытовое и социальное, возвращая это время людям из настоящего как память, как нравственную опору, как возможность возрождения героя.

Список литературы:

1. Бродский, И.А. Литовский дивертисмент / И.А. Бродский /Бродский И.А. Форма времени: стихотворения, эссе, пьесы: В 2-х т. Т.1: Стихотворения., 1992. с. 251-255.
2. Бродский, И.А. Письма римскому другу/ И.А. Бродский /Бродский И.А. Форма времени: стихотворения, эссе, пьесы: В 2-х т. Т.1: Стихотворения., 1992. с. 269-271.

3. Бродский И. А. Стихотворения и поэмы. В 2-х томах. СПб, Лениздат. 2017
4. Венцлова Т. Роман без вранья // Кунчинас, Ю. Туула: Роман; Менестрели в пальто маски: Рассказы / Пер. с лит. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2008. – С. 5–10.
5. Видугирите, И., 2011. «Вильна» Константина Бальмонта: русский голос в «Вильнюсском тексте» литовской литературы. *Literatūra*, 53 (2), 17–25.
6. Кунчинас Ю. Туула: Роман; Менестрели в пальто макси: Рассказы / Пер. с лит. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2008. – 464 с.
7. Лавринец П. М. Присвоение Вильнюса в русской литературе. Уральский исторический вестник. 2014. № 3 (44). С. 63-69.

Рудакова Ольга Игоревна. (Москва, МПГУ, магистрант 2 курса Института филологии). «Хронотоп Санкт-Петербурга в эссе И.А. Бродского «Полторы комнаты» и художественном фильме А. Хржановского «Полторы комнаты, или Сентиментальное путешествие на родину»

Эссе Иосифа Бродского «Полторы комнаты» обладает интересной композиционной особенностью: оно разделено на множество глав, каждая из которых напоминает фотографию, настолько детально прописаны эпизоды из жизни поэта и главные герои повествования – его родители, а всё произведение, соответственно, похоже на фотоальбом. Такой образ возникает не случайно – мотив фотографии свойственен художественному миру

И.А. Бродского, он встречается и в эссе «Полторы комнаты» и «Путеводитель по переименованному городу», и в некоторых стихотворениях. Этот мотив связан с памятью, воспоминаниями и образом времени, занимающего центральное место в творчестве И.А. Бродского. Интересно и то, что отец писателя был фотографом, и большой эпизод детства Иосифа Александровича связан с искусством фотографии.

Однако главы «Полтора комнат» не просто застывшие фрагменты памяти – они динамичны и расположены нелинейно в хронотопе эссе, что и даёт возможность для кино-интерпретации.

«Нет смысла стремиться к соблюдению последовательности в моих воспоминаниях. Отсутствие непрерывности в этих фрагментах – это ведь как кино, да?»¹⁰ - говорит главный герой фильма «Полторы комнаты, или Сентиментальное путешествие на родину» Иосиф Бродский. В этих словах содержится одна из основных режиссёрских задумок, и, соответственно, особенностей исходного текста – нелинейность и динамичность повествования, жизнь не как последовательность событий, но как их непрерывная связь и взаимопроникновение друг в друга сквозь время и пространство.

И в художественном произведении, и в его кино-интерпретации особое место занимает Санкт-Петербург – родина, к которой так стремится И.А. Бродский. Стоит отметить, что сюжет фильма построен на возвращении Иосифа Бродского в родной город, так и не состоявшееся в действительности, поэтому фильм приобретает метафорический контекст: в нём биографический текст соединяется с художественным вымыслом, образностью и символическими деталями визуального ряда.

¹⁰ «Полторы комнаты, или Сентиментальное путешествие на родину» реж. А. Хржановский (2009)

Для И.А. Бродского Санкт-Петербург многолик: он мифологичен, сакрален, символичен, реален и метафизичен одновременно. Его хронотоп и в эссе, и в фильме также нелинеен, в прозе это показано обрывками воспоминаний, в каждом из которых город принимает определенный облик, а в экранизации мы замечаем эту особенность и на уровне цветовой гаммы, и в анимационных вставках, о которых отдельно будет сказано ниже.

Санкт-Петербург в жизни И.А. Бродского начинается с дома Мурузи и тех самых полутора комнат, в которых поселилась семья Бродских. «Наши полторы комнаты были частью громадной анфилады длинною в треть квартала по северной стороне шестизэтажного жилого дома, выходившего одновременно на три улицы и одну площадь. Здание – из тех громадных тортов в так называемом мавританском стиле, которыми в северной Европе отмечен рубеж веков. Выстроили его в 1903-м, в год рождения отца, и оно тогда стало архитектурной сенсацией Санкт-Петербурга; Ахматова как-то рассказывала мне, что родители возили её в экипаже посмотреть на это чудо. На западной его стороне, окнами на один из самых знаменитых проспектов в русской литературе, Литейный, когда-то жил Александр Блок. Что же до нашей анфилады, в ней обитала пара <...> – Дмитрий Мережковский и Зинаида Гиппиус»¹¹.

Говоря о доме, И.А. Бродский использует приём экфрасиса, создавая в эссе визуальный образ знаменитого петербургского здания. Для автора этот дом выступает в качестве личного, камерного и сакрального пространства, и, более того, оно является таковым и для русской литературы начала XX века, так как пропитано стихотворениями, образами и картинами того времени. Это очень ярко показано в фильме А. Хржановского: с помощью анимационной вставки в основное повествование, которое здесь мы можем считать своеобразным лирическим отступлением. Само здание возникает на экране как фотография, а при приближении камеры зрителю раскрывается и то, что происходит внутри дома: Н.И. Альтман пишет портрет Анны Андреевны Ахматовой, неподалёку среди остальной интеллигенции стоит Александр Блок, играет оркестровая музыка, танцует Арлекин. Эта маленькая анимационная вставка максимально насыщена образами Серебряного века, за счёт этого проза И.А. Бродского раскрывается перед читателем наиболее подробно и глубоко, на уровне скрытых мотивов и деталей.

Десакрализация пространства дома Мурузи происходит во время революции: на экране вместо поэтов появляются революционеры с винтовками, разбивающие штыками предыдущую жизнь, показанные режиссёром как обезумевшая толпа. Меняется и цветное сопровождение: всё пространство заливается красным, символическим цветом русской

¹¹ Бродский И.А. Полторы комнаты. // Бродский И.А. Власть стихий: стихотворения, эссе. СПб.: Издательская группа «Лениздат», «Книжная лаборатория», 2016. С. 673-674.

революции. Уничтожаются все вещные детали: картины, изысканная мебель, старинные часы и вовсе оказываются на улице, лежащими под медленно идущим снегом. Образ снега в поэзии Иосифа Бродского занимает особое место и наделяется символическим значением памяти, связи поэта с миром прошлого. Этот мотив и подхватывает режиссёр, показывая связь

И.А. Бродского с некоторыми поэтическими традициями Серебряного века и акмеизма в частности.

В продолжение анимационной вставки звучит закадровый голос главного героя – И.А. Бродского в исполнении Григория Дитятковского. Благодаря такому приёму в контексте фильма буквально соединяется прошлое и настоящее одного и того же пространства. Дом Мурузи становится не только домом для И.А. Бродского, но и ярким петербургским символом, частью петербургского текста эссе «Полторы комнаты».

Ещё один важный петербургский символ в эссе И.А. Бродского и фильме А. Хржановского – Спасо-Преображенский собор. «В годы войны в его подвале местные власти устроили бомбоубежище, и мама держала меня там при авианалётах – в большом ларе с поминальными записками. Только этим я и обязан православию – его связи с матерью»¹². Несмотря на то, что в эссе об этом эпизоде сказано всего лишь несколько слов, в экранизации ему отведена довольно подробная сцена со стилизацией под кинохронику (возможно, ассоциация с военным документальным кино). Стоит отметить, что И.А. Бродский помещает это воспоминание в 33 главу, а режиссёр ставит его практически в самое начало фильма, усиливая тем самым временную хронологическую последовательность, делая её более чёткой. Однако образ собора как места спасения души трансформируется в место спасения тела, что сохраняется в эссе, но теряется в экранизации, поскольку Хржановский выводит на экран общую молитву, подчёркивая именно идею «соборности».

Через несколько кадров картина Санкт-Петербурга меняется: город становится сказочным, предрождественским пространством, наполненным символами поэзии И.А. Бродского. Для визуализации символики режиссёр использует анимационные вставки: здесь появляются пегасы, ангел, рыба, крылатый петербургский лев и мальчик на санках в сопровождении кота на дельтаплане. Они летят через весь город, огибают стрелку Васильевского острова, памятники В.И. Ленину и Петру I, и наконец, становятся созвездиями, переходя в вечность и мир художественных образов.

Закадровый голос читает отрывок стихотворения И.А. Бродского «25. XII. 1993.»:

¹² Бродский И.А. Полторы комнаты... С. 698.

Что нужно для чуда? Кожух овчара,
щепотка сегодня, крупица вчера,
и к пригоршне завтра добавь на глазок
огрызок пространства и неба кусок¹³.

Тем самым «огрызком пространства» в кино-интерпретации и оказывается родной для поэта Санкт-Петербург, который объединяет символические визуальные детали и становится мифологическим пространством, существующим в воображении, фантазии и памяти поэта.

В размышлениях о биографическом тексте в эссе и кино современный исследователь И.В. Бибина трактует эту анимационную вставку так: «Параллельно с собственно рождественской темой детское желание летать метафорически толкуется в фильме как чудо – рождение поэта, который выходит в пространство мира и творчества»¹⁴. Опираясь на это высказывание, можно говорить о хронотопе Санкт-Петербурга как своеобразном «месте между мирами»: реальным и метафорическим.

Следующий виток воспоминаний детства писателя, связанный с Санкт-Петербургом – Военно-морской музей и прогулки через центр города. «Он [отец] руководил фотоотделом Военно-морского музея, который находился в самом красивом здании города. Что означает – всей империи. То было здание бывшей биржи – постройка гораздо более греческая, чем любой Парфенон, и уж точно гораздо лучше расположенная: на Стрелке Васильевского острова, которая врезается в Неву в самой широкой её части»¹⁵. Перевод с языка литературы на язык кино этого фрагмента не составил для режиссёра труда: и музей, и центр города показаны А. Хржановским такими, какие они были при И.А. Бродском и какими остаются сейчас.

Точно также показан и эпизод прогулки поэта с отцом: «Пока шли через центр города, он рассказывал мне об истории того или иного фасада, о том, что тут было до войны или до семнадцатого года. Кто строил, кто владел, кто жил, что с ними стало и, на его взгляд, почему»¹⁶. Конечно, и рассказы отца, и само пространство города влияли на поэта и формировали его взгляд на мир, что и отражено режиссёром в фильме. Однако интересно здесь и цветовое решение: улицы города в детстве писателя показаны исключительно в чёрно-белых тонах, но как только главный герой заходит домой, в школу или музей – всё становится ярким и цветным. Можно предположить, что таким приёмом режиссёр

¹³ Бродский И.А. 25. XII. 1993. // Бродский И.А. Власть стихий: стихотворения, эссе. СПб.: Издательская группа «Лениздат», «Книжная лаборатория», 2016. С. 599.

¹⁴ Бибина И.В. Биографический текст в литературе и кино: «Полторы комнаты» И. Бродского и А. Хржановского // Изв. Саратов. ун-та. Нов. сер. Сер. Филология. Журналистика. 2017. Т. 17, вып. 4. С. 467.

¹⁵ Бродский И.А. Полторы комнаты... С. 682.

¹⁶ Бродский И.А. Полторы комнаты... С. 683.

стремится показать зрителю и особенности детского восприятия мира, и мотив воспоминания, и непрерывную серость и туманность Санкт-Петербурга как неотъемлемый мотив петербургского текста, подчёркиваемый и самим И.А. Бродским в «Путеводителе по переименованному городу»: «В Петербурге может измениться всё, кроме его погоды»¹⁷.

Юность и начало взрослой жизни И.А. Бродского показаны А. Хржановским лишь в нескольких отдельных эпизодах: уже не чёрно-белый, но такой же прекрасный Петербург, прогулки с друзьями по набережным и с С.Д. Довлатовым по Летнему саду. Здесь появляется и частичка венецианского будущего поэта: фотография Венеции в журнале как отсылка и на дальнейшее будущее писателя, и на один из мотивов его творчества.

Важный композиционный элемент фильма – возвращение И.А. Бродского в родной город. Режиссёр выстраивает это путешествие не только как странствия по памяти, но и как переход в другой, загробный мир. На это намекают несколько визуальных деталей. Первая из них – это паром, на котором Иосиф Бродский возвращается в Петербург и который ассоциируется с лодкой Харона и переправляет героя фильма из мира жизни в мир смерти. Также в кино-интерпретации довольно часто в анимационных вставках встречается образ кота и как альтер-эго И.А. Бродского, и как своеобразного проводника в иной мир. «Поскольку в традициях разных культур кошки наделены способностью проникать в потусторонний мир и общаться с духами, органичны в фильме идея воображаемого возвращения поэта домой по воде (отсылающей наши ассоциации к реке Стикс) и его встреча с умершими родителями. Благодаря «кошачьей» параллели в зооморфном плане повествования герой Бродского после посещения царства мертвых воспринимается зрителями как живой и ничуть не меняется»¹⁸.

Сопровождают поэта и две вороны, поселившиеся около дома И.А. Бродского в Америке и образно связанные с его родителями: «Здесь, в Саут-Хэдли, у меня на заднем дворе живут две вороны. <...> Появились они тут одна за другой: первая – два года назад, когда умерла мама; вторая – в прошлом году, сразу после папиной смерти»¹⁹. Более того, писатель практически намекает на возможную мифологизацию этих птиц: «Их возраста я определить не могу, но мне кажется, что это двое стариков. На прогулке. Мне недостаёт мужества их прогнать, но и пообщаться с ними я никак не могу. <...> Если

¹⁷ Бродский И.А. Путеводитель по переименованному городу. . [Электронный ресурс] URL: <https://brodskiy.su/proza/putevoditel-po-pereimenovannomu-gorodu/> (дата обращения 27.04.2020)

¹⁸ Кузнецова Л.В. Трансформация оппозиции «живое/мертвое» при переводе литературного текста на киноязык. // Мортальность в литературе и культуре. Коллектив авторов. М.: Новое литературное обозрение. 2015. С. 61. [Электронный ресурс] URL: <https://www.litmir.me/br/?b=282302&p=60> (дата обращения 27.04.20)

¹⁹ Бродский И.А. Полторы комнаты... С. 684.

мифология создается от страха и одиночества, я тут изолирован что надо»²⁰. Этот образ-символ подхватывает

А. Хржановский и помещает его не только в самое начало фильма, но и в анимационные вставки, и в финал кино-повествования, делая его многозначным.

Интересно и то, что Санкт-Петербург в своём «загробном» воплощении, так же, как и главный герой, остаётся прежним. Изменения заметны зрителю только в «полутора комнатах». Квартира Бродских в финале фильма – полупустая, украшенная белыми лёгкими тканями, словно саваном. После встречи с родителями главный герой воссоединяется с городом, растворяется в пейзаже. Заключительный кадр фильма – мальчик, бегущий по закованной льдом Неве на фоне символических петербургских мест. «Образ мальчика в городе и в литературном, и в кино-тексте находится в сильной позиции – в конце, причём мальчик и город подан как существующие на равных, наедине»²¹. Действительно, и в «Полутора комнатах» и в «Путеводителе по переименованному городу» И.А. Бродским подчёркивается его особая связь с Санкт-Петербургом, будь то прямые улицы, напоминавшие китель отца, или чувство одиночества, переносимое здесь легче, «чем в других местах, потому что и сам город одинок»²².

Хронотоп Санкт-Петербурга в эссе И.А. Бродского «Полторы комнаты» и фильме А. Хржановского представлен сложным переплетением реального и метафорического планов, что в экранизации выражено более ярко благодаря наложению на основной сюжет анимационных вставок, содержащих символы и образы поэзии И.А. Бродского. Петербург предстаёт перед зрителем не только как реальный город, но и как сакральное, метафорическое и мифологическое пространство, в котором время течёт нелинейно, подобно переменчивым волнам реки памяти.

²⁰ Там же. С. 701.

²¹ Бибина И.В. Указ. соч. С. 467.

²² Бродский И.А. Путеводитель по переименованному городу. . [Электронный ресурс] URL: <https://brodskiy.su/proza/putevoditel-po-pereimenovannomu-gorodu/> (дата обращения 27.04.2020)