

Федотов Олег Иванович (Москва, МПГУ, доктор филологических наук, профессор кафедры русской классической литературы: [o.fedotov@list.ru](mailto:o.fedotov@list.ru)).  
«Столетняя война» Иосифа Бродского (из наблюдений над стихопэзией): 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»<sup>1</sup>, 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»<sup>1</sup>, 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. Эпитафию<sup>1</sup> 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 (AbAbCd EfEfCd 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?<sup>1</sup>

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» логоэда — — — — — ( ) (в общей сложности, 24 стиха), с эпизодическими передвижками цезуры с пятого на шестой слог — — — — — ( ) (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 газет<sup>1</sup>. 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»<sup>1</sup>. 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. Лотманом<sup>1</sup>, 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 участника<sup>1</sup>.

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 двух<sup>1</sup> 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» Державина<sup>1</sup> 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»<sup>1</sup>.

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 «скупые 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»<sup>1</sup>.

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 античногологаэда, 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»<sup>1</sup>.

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»<sup>1</sup>.

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. Сопоставление<sup>1</sup> 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 голосу<sup>1</sup>.

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»<sup>1</sup>. Утрируя этот тезис, как полагает О. Глазунова, М. Лотман несправедливо обвиняет поэта в обращении к «имперскому дискурсу», «имперской образности», где «всё несуразно, разнотильно, разновременно»<sup>1</sup>.

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)<sup>1</sup>. 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 собственной<sup>1</sup>. 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 адской<sup>1</sup> / 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](http://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.



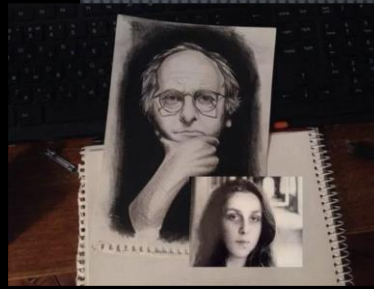
Начальный сонет в любом случае представляет собой оригинальную лироэпическую экспозицию в виде обращения автора-повествователя, лирического героя и собственно Иосифа Бродского (совмещенных в одном лице), к героине как к историческому персонажу, музе и интимному адресату произведения. Кроме того называется 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 двустигмой коды онегинской строфы<sup>1</sup>. 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, поодиночке, 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...»)<sup>1</sup>.

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»<sup>1</sup>. 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)<sup>1</sup> (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.: НЛЮ, 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.