

Acta eruditorum 2022

Выпуск 40

Главный редактор

К. В. Преображенская

Зам. главного редактора

М. Ю. Хромцова

Отв. секретарь редколлегии

О. И. Кулиев

Редакционная коллегия

И. А. Вахрушева

А. А. Синицын

С. М. Капилупи

Н. С. Широглазова

В. Б. Высоцкий

Издается с 2005 г.



Содержание

Азаренков А. А.

И. БРОДСКИЙ И О. СЕДАКОВА:
МОТИВЫ ХРИСТИАНСТВА В ПОЭТИЧЕСКОЙ СИСТЕМЕ 3

Баранова Т. Н.

СОБРАНИЯ СОЧИНЕНИЙ ИОСИФА БРОДСКОГО (РЕДАКТОРСКИЙ ОБЗОР) 7

Богданова О. В., Власова Е. А.

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЕ ПЛАНЫ МИСТЕРИАЛЬНОЙ ПОЭМЫ И. БРОДСКОГО 10

Бурая М. А.

РОЖДЕСТВЕНСКИЙ ПРЕТЕКСТ
КАК ОСНОВА СВЕРХТЕКСТОВОГО ЕДИНСТВА И. БРОДСКОГО 19

Бурая М. А.

ФУНКЦИИ ЗОЛОТОГО ЦВЕТА В СТИХОТВОРЕНИИ И. БРОДСКОГО
«ГОРЕНИЕ» КАК ЧАСТИ СВЕРХТЕКСТОВОГО ЕДИНСТВА. 26

Власова Е. А.

«ИДЕАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВО» ПЛАТОНА И ОБРАЗ ПЕТЕРБУРГА
В СТИХОТВОРЕНИИ «РАЗВИВАЯ ПЛАТОНА» И. БРОДСКОГО 31

Плеханова И. И.

СПОСОБЫ ОБЖИВАНИЯ ПУСТОТЫ (ИОСИФ БРОДСКИЙ VS ГЕНРИХ САПГИР) 33

Плеханова И. И.

«МИЗАНТРОПНАЯ» ВЕРСИЯ АНТРОПНОГО ПРИНЦИПА МЫШЛЕНИЯ
В ПОЭЗИИ И. БРОДСКОГО. 40

Плеханова И. И.

ПОЭТИЧЕСКАЯ ХРОНОСЕНСОРИКА И. БРОДСКОГО 49

Плеханова И. И.

ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНАЯ СУБСТАНЦИЯ ЛИРИКИ ИОСИФА БРОДСКОГО 54

Романова И. В.

«Я ПРОСТО БРЕЖУ РАЗГОВОРМ»:
ПОЭТИКА ДИАЛОГА В ПОЭЗИИ БРОДСКОГО 75

Романова И. В.

ТЕМА ВОЙНЫ В ПОЭЗИИ И. БРОДСКОГО 84

Федотов О. И.

О СТИХОТВОРЕНИИ ИОСИФА БРОДСКОГО «НА СМЕРТЬ ЖУКОВА» 88

Фокина С. А.

КОНЦЕПТ «ГОРЕНИЕ» В ЛИРИЧЕСКОМ ПОСЛАНИИ И. БРОДСКОГО 94

Шапиро А. М.

РЕДАКТОРСКИЙ АНАЛИЗ ИЗДАНИЙ И. А. БРОДСКОГО 2017–2022 ГОДОВ 98

Ян Сяоди

И. А. БРОДСКИЙ В КИТАЕ 102

Ян Сяоди

БРОДСКИЙ И ВАН ВЭЙ: ПОД ТЕНЬЮ ФИЛОСОФИИ ДАОСИЗМА 106

Издается
Русской
христианской
гуманитарной
академией

Адрес редакции:
наб. р. Фонтанки, 15,
комн. 505.
Санкт-Петербург,
191023

Тел. (812) 571-30-75
факс (812) 571-30-75
www.rhga.ru

ISSN 2307-6437

УДК 82.161.1
DOI 10.25991/AE.2022.22.40.001

А. А. Азаренков

Азаренков Антон Александрович — кандидат филологических наук, доцент, НИУ ВШЭ (СПб.),
Русская христианская гуманитарная академия
E-mail: azarenkov.aa@yandex.ru

И. БРОДСКИЙ И О. СЕДАКОВА: МОТИВЫ ХРИСТИАНСТВА В ПОЭТИЧЕСКОЙ СИСТЕМЕ*

В статье представлен сравнительный анализ художественных систем двух значительных русских поэтов второй половины XX века — Иосифа Бродского и Ольги Седаковой. Критерием для сопоставления выступило христианство: религиозный опыт как факт творческой биографии; место христианской доктрины в размышлениях Бродского и Седаковой о поэзии; некоторые особенности бытования христианских тем, мотивов и образов в лирике этих авторов.

Ключевые слова: И. Бродский, О. Седакова, христианство, поэтология, поэтика.

Azarenkov A. A.

I. BRODSKY AND O. SEDAKOVA: THE MOTIVES OF CHRISTIANITY IN THE POETIC SYSTEM

The article presents a comparative analysis of the artistic systems of two significant Russian poets of the second half of the 20th century — Joseph Brodsky and Olga Sedakova. The criterion for comparison was Christianity: religious experience as a fact of creative biography; the place of Christian doctrine in the reflections of Brodsky and Sedakova about poetry; some features of the existence of Christian themes, motifs and images in the lyrics of these authors.

Keywords: I. Brodsky, O. Sedakova, Christianity, poetology, poetics.

В 1989 году на вопрос Валентины Полухиной, можно ли провести между творчеством Бродского и Седаковой «прямую линию», Ольга Седакова ответила вполне определенно: «Если только косвенную. Или от противного (от Евтушенко, скажем)» [6, с. 221]. Седакова нередко высказывает свое умеренно критическое отношение к Бродскому, предпочитая для себя соседство иных поэтов. Тем не менее прямое сопоставление Бродского и Седаковой не представляется нам ни умозрительным, ни недопустимым.

Бродский и Седакова принадлежат к близким литературным поколениям: 1940 и 1949 гг. рождения соответственно. Оба — представители «второй культуры» СССР 1960-х — начала 70-х гг. с ее постулированием личной свободы, вниманием к «последним вещам» философии, уходом в мировую культуру, интеллектуальным голодом и поиском, если воспользоваться определением Седаковой, «обновляющих архаизмов» в области формы [6, с. 224]. Признаваемый круг поэтических влияний у обоих наших авторов практически идентичен (от Донна до Элиота; однако в этом списке весьма сдержанной оценки со стороны Седаковой удостоиваются важнейшие для Бродского авторы: Цветаева, Кавафис, Оден). И Бродского, и Седакову роднит установка на интеллектуализм, кроме того, оба поэта выступают и как тонкие теоретики литературы, и как философы. Это одни из самых дискурсивных и систематических авторов позднесоветской неофициальной культуры. Ныне же Седакова в ос-

новном и выступает как эссеист, практически не публикуя новых стихов.

Не секрет, что Бродский для всей неподцензурной поэзии — фигура центральная, если не символическая. Как говорит Седакова, после отъезда Бродского многие авторы более младшего, то есть ее, поколения напрямую соотносили себя с его творческой манерой — то как эпигоны, то как последовательные критики. Как мы покажем далее, этот логический закон «исключенного третьего» не работает в случае с Седаковой, всегда выбирающей, как она сама любит повторять, точку зрения, равноудаленную от обеих крайностей. Однако эта необходимость Бродского объясняет его присутствие в мысли и творчестве Седаковой — прямо или называемо, но вполне различимо. В целом же, несмотря на схожесть многих основных предпосылок, Бродский и Седакова всегда были весьма обособлены друг от друга, и их единственная личная встреча, имевшая место в Венеции в декабре 1989 года [12, т. III, с. 489], — яркое тому подтверждение. Перед нами два равнозначных поэта-мыслителя, в чем-то пересекающихся, но чаще — альтернативных друг другу. Тем интереснее сравнивать их на, казалось бы, примиряющей территории христианства.

И Иосиф Бродский, и Ольга Седакова выросли в обычных, как они оба пишут, советских семьях. «Обычность» эта выражалась в полном равнодушии к вопросам веры и, судя по всему, на этом и заканчивалась. Еврейство как социальная стигма в случае

* Исследование выполнено при поддержке гранта Российского научного фонда № 22–28–01671, <https://rscf.ru/project/22–28–01671/>; Русская христианская гуманитарная академия.

с Бродским, и ранние детские годы, проведенные в китайской школе, в случае с Седаковой — выделяют обоих авторов на «обычном» социалистическом фоне.

Начальные уроки христианства поэты получили от «бывших», то есть «старорежимных», людей [8]. Однако первое соприкосновение с православием у Седаковой произошло еще в полусознательном детстве — этому способствовала бабушка, научившая внука понимать язык богослужебных текстов [11]. Бродский же, по собственному признанию, до 22 лет считал себя «нормальным советским молодым человеком», «дикарем во всех отношениях», пока в его жизни не появилась Ахматова: «Если мне и привились некоторые элементы христианской психологии, то произошло это благодаря ей, ее разговорам, скажем, на темы религиозного существования» [1, с. 120].

Путь Седаковой в христианстве довольно последователен: в советские годы она принадлежала сразу к трем кругам неофициальной культуры — литературному, академическому и церковному — и нередко выступала посредником между этими, обычно сторонящимися друг друга, сообществами. С 1996 года Седакова является членом попечительского совета Свято-Филаретовского православно-христианского института; в 1998 году единственная из всех русских литераторов получила премию «Христианские корни Европы» имени Владимира Соловьева из рук папы Иоанна Павла II; с 2003 года Седакова имеет звание доктора богословия и ныне нередко становится героем интервью и публичных дебатов, связанных с вопросами веры, церковной жизни и морали. Несмотря на то, что время от времени раздаются голоса об «экumenизме» Седаковой [4; 5, с. 517–521], сама поэтесса прямо называет себя православной, «обыкновенной прихожанкой ближайшего храма» [7].

Что касается христианства Бродского, хорошо известна его колеблющаяся позиция, граничащая с агностицизмом. В доэмигрантский период Бродского, как и большинство представителей литературного подполья тех лет, можно отнести к представителям так называемой «бедной религии» (понятие, придуманное Михаилом Эпштейном для неритуализированных, стихийно-творческих поисков абсолюта [14]; к слову, еще один термин Эпштейна — метареализм — с легкой руки создателя теперь часто соотносят с поэтической манерой Седаковой [15]). В эмиграции Бродский часто уходил от вопросов своих интервьюеров о религиозной идентичности, иногда называя себя кальвинистом [3, с. 43], что ни слушателями, ни, кажется, самим поэтом всерьез не воспринималось. Поэт похоронен на протестантском кладбище на острове Сан-Микеле не в последнюю очередь потому, что ни православная, ни католическая стороны не увидели достаточных оснований считать Бродского «своим».

Итак, обилие христианских цитат и образов в творчестве Седаковой продиктовано жизненной практикой, кругом чтения и филологических интересов (Седакова — переводчик Синайского патери-

ка, автор словаря «Трудных слов из богослужения» [10], ряда работ о литургической поэзии и православной обрядовости [9]); Бродский же, очевидно, использует христианство как универсальный, общеевропейский культурный код. На вопросы же зачем и как он это делает, нам позволяют ответить некоторые положения его поэтологии.

В своих теоретических эссе Бродский не только ипостазировал, но и обожествлял язык. В языке поэт видел разумную силу, проявляющую себя в том или ином качестве в разных поэтах. Именно язык побуждает чуткого автора к письму. Эта сила влияет как на частную жизнь пишущего, так и развитие всей истории — подобно античному фатуму или библейскому Святому Духу. Закономерно, что в христианской — даже не религии, а фразеологии — Бродский особенно выделяет, а затем активно использует в своих размышлениях сопоставления языка, Времени и Бога [2, т. V, с. 260].

Язык, дистиллированный и «ускоренный» поэтической композицией, всегда стремится, по Бродскому, к состоянию Слова, своему максимально уплотненному, сверхкультурному бытию. Очевидно, что и образ Христа, воплощенного Слова, для Бродского выступает аллегорией абсолютной целостности, невозможной вещью в мире тотального распада; Бродский пишет об этом в прозе, но выразительнее всего, вероятно, в стихах: «Только то и держится на гвозде, / что не делится без остатка на два» («Римские элегии»).

Главным же принципом композиции, «выталакивающей» поэта к Слову, называется центробежность — поступательное смысловое расширение. На уровне системы образов это означает дозволение себе довольно свободно обращаться с некоторыми христианскими константами, такими как Рай, Ад, ангел, Христос... «Идея Рая есть логический конец человеческой мысли в том отношении, что дальше она, мысль, не идет; ибо за Раем больше ничего нет, ничего не происходит. И поэтому можно сказать, что Рай — тупик» [2, т. VII, с. 72] (и далее поэтическому языку выписывается санкция преодолевать этот тупик, говорить о чем-то дальше самого Рая. Это одна из самых часто повторяемых мыслей в поэтологии Бродского, очень рано нашедшая воплощение в стихах: «Большая элегия Джону Донну», где душа поэта Донна, т. е. его дар, поднимается выше Бога, написана уже в 21 год). «Пишущий под диктовку языка» обязан «довести образ до логического конца», сделать «следующий шаг», что в ряде случаев означает отход от догмы [1, с. 61–62].

Тем не менее христианская ценностная система (и ее трансгрессия) не являются в теории Бродского исходной точкой развития стихотворения — напротив, «сильные» библейские образы Бродский приберегает для финала. «Система христианства замечательная парадигма, которой пользуешься в своем творчестве. Это такие архетипические ситуации, которые как бы расширяют понятия» [1, с. 615]. То есть Бродский недвусмысленно отводит христи-

анству композиционную роль. Очевиднее всего эта тенденция завершать свои тексты христианской цитатой проявляется в так называемых «больших стихотворениях» Бродского, в полной мере реализующих претензии поэта на языковую всеохватность и гармонизацию мира.

Часто тема христианства появляется в тех местах интервью поэта, где он комментирует собственное чтение (называя его «литургическим»), сравнивая свою манеру с пением псалмов [1, с. 142]. По Бродскому, стихотворение звучит, поется, поэтом не терпит тишины, умолчаний и пауз, являясь «искусством красноречия» [2, т. VII, с. 166].

В этой связи любопытен комментарий по поводу авторского чтения, данный Седаковой в эссе о Пауле Целане. Она утверждает, что в полной мере понять и, следовательно, перевести стихи Целана на русский язык ей помогла кассета с записью голоса Целана. В этом голосе удивляла: «свобода... от лирической одержимости. Это не был уход от музыкальности — но включение другой музыки: другой, и совсем неожиданной. Ровные звуковые волны; тихие, как бы снисходящие, шадящие мягкие тоны — так взрослые говорят детям» [12, т. II, с. 529]. Седакова не раз возвращается в своей прозе и интервью к этому акустическому образу «укрошенного сообщения» порогового опыта, и, думается, это и является лучшим комментарием к ее собственному способу чтения.

Закономерно, что Седакова не может, подобно Бродскому, считать свои стихи «искусством красноречия», ища в них противоположного: «Слово для меня окружено как бы большой зоной белизны или молчания. Молчание в словах — исихастический принцип... это для меня предел поэзии» [6, с. 220]. Богословские термины «исихазм», «кенозис», «апофатика» часто звучат у Седаковой, а с недавнего времени — и у ее истолкователей (целый раздел сборника статей, посвященных Седаковой, так и называется — «Поэзия и богословие» [5]).

Но важнее, конечно, другое — отношение к языку. Седакова признает за ним лишь орудийную функцию, систему знаков для выражения несловесной психической — если не духовной — реальности. С этим справляется любое искусство, но поэзия попросту доступнее (напомним, что Бродский считал поэзию не только «высшей формой существования языка» и лучшим из искусств, но и человеческой «видовой целью» — см. знаменитую «Нобелевскую лекцию»). За хорошей поэзией, по Седаковой, стоит что-то иное. Поэт пишет об этом в прозе, но выразительнее всего, вероятно, в стихах:

Я только в скобках замечаю: свет —
достаточно таинственный предмет,
чтоб говорить Бог ведает о чем,
чтоб речь, как пыль, пронзенная лучом,
крутилась мелко, путано, едва...
Но значила — прозрачность вещества
(«Пятые стансы»)

Это отрывок из стихотворения Седаковой, имеющего подзаголовок «De arte poetica», об искусстве поэзии. Кстати, к образу речи, как пыли, кружащейся в луче, Седакова еще раз прибегнет в интервью о Бродском («Композиция его длинных вещей — пластический портрет преходящести, бренности, уравниности важного и неважного. “Все пройдет” — говорит для меня эта как бы размагниченная форма, кружение пыли, частиц в луче» [6, с. 223]).

Значит, поэзия, по Седаковой, не может быть центробежной, хотя бы потому, что в ее художественной системе есть вполне определенный центр. Оппозиция «центробежный — центростремительный» по отношению к поэзии встречается в эссеистике и интервью Седаковой и — что примечательно — часто без упоминания имени Бродского, казалось бы, апроприировавшего эти смыслы в русской словесности конца XX века (еще один пример скрытого диалога поэтов). Идеальной моделью центростремительной поэзии Седакова считает Рай «Божественной комедии», восходящий концентрическими кругами к божеству. Бродский так же называл некоторые свои стихи «центростремительными», прежде всего «Рождественскую звезду» [1, с. 603], заканчивающуюся так:

Внимательно, не мигая, сквозь редкие облака,
на лежащего в яслях ребенка издавдала,
из глубины Вселенной, с другого ее конца,
звезда смотрела в пещеру. И это был взгляд Отца.

Здесь поэты соглашались друг с другом. И Бродский, и Седакова с одинаковой ревностью обрушиваются на так называемую «религиозную поэзию», перекладывающую в стихи общие места священных текстов. От Бродского больше всего достается «провинциальным визионерам» [2, т. VI, с. 166] и всем спекулирующим на мистическом опыте, от Седаковой — разного рода косным традиционалистам, ни много ни мало нарушающим одну из десяти заповедей — «помянуть все» [6, с. 219]. Оба поэта считают, что живой религиозный смысл в стихотворении должен быть выражен иначе: разрушен и собран заново, согласно Бродскому, и перенесен в умолчание, в семантическую вертикаль слова, в особую интонацию, согласно Седаковой.

Критикуя Бродского за лингводицею, за «христианство без Христа», Седакова все же отмечает в его стихах присутствие единого стержня, внутреннего достоинства, который она связывает с чувством непрестанной памяти о смерти, «барочной травмой тления» [12, т. III, с. 500] и сетует, что за этим Бродский не замечает — отказывается замечать — доброкачественность бытия; что за стихией уносящего времени поэт не видит его созидательной силы. Однако эта ценностная цельность выгодно отличает Бродского от его эпигонов и сообщает, по Седаковой, его стихам особенное качество — этос [6, с. 223].

Тут-то, в дихотомии этики и эстетики, и пролегалось главное различие наших авторов. Как всем

хорошо известно, Бродский настаивал на главенстве эстетики над этикой; в его лекциях и эссе мы найдем множество оригинальных советов по улучшению выразительности поэтического текста. Седакова же называет красоту и принцип формы памятью — памятью о Рае. В разговорах об искусстве поэзии Седакова часто обращается к этической стороне дела, ссылаясь, например, на средневековые «Поэтрии».

Так, поэт должен обладать «легким сердцем», т. е. «возможностью из печальных тем и сюжетов сделать прекрасное сочинение. Соответственно, чем печальнее тема, с которой справляется поэт, тем этот поэт больше одарен “легким сердцем”. Тот, у кого оно есть легко принимает подарки. Еще один обязательный для поэта дар — “нежная дума”. Это умение видеть перед собой отсутствующий предмет — и глядеть на него, любуясь» [13]. Другими словами, Седакова акцентирует внимание не на словесном, а на дословесном этапе поэтической работы, что является прямым следствием ее размышлений о смысле поэтическом и смысле доктринальном.

В целом же, оба наших героя, расходясь, казалось бы, в самих основах своей поэтической мысли, глубинно связаны между собой — хотя бы общностью — часто дословной — затрагиваемых вопросов. И их творчество являет собой не два полюса, но точку, равноудаленную от всех крайностей.

Литература

1. Бродский И. Книга интервью. 5-е изд., испр. и доп. М.: Захаров, 2011. 784 с.
2. Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского: в 7 т. СПб.: Пушкинский фонд, 2001–2003.
3. Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. М.: Независимая газета, 1998. 327 с.
4. Корчагин К., Ларионов Д. Хрестоматия андеграундной поэзии. URL: <http://arzamas.academy/materials/1243>
5. Ольга Седакова: стихи, смыслы, прочтения. Сборник научных статей. М.: НЛЮ, 2017. 552 с.
6. Полухина В. Бродский глазами современников: сб. интервью. СПб.: Журнал «Звезда», 1997. 336 с.
7. Седакова О. «Можно жить дальше...». Интервью Ольге Андреевой для журнала «Русский репортер». URL: <http://www.olgasedakova.com/interview/1078>
8. Седакова О. В поисках «нового благородства». Разговор со Свято-Петровским малым православным братством. URL: <http://www.olgasedakova.com/interview/1511>
9. Седакова О. Маринины слезы. Комментарии к православному богослужению. Поэтика литургических песнопений. М.: Благодетельство изд-во, 2017. 164 с.
10. Седакова О. Словарь трудных слов из богослужения: Церковнославяно-русские паронимы. М.: Греко-латинский кабинет Ю. А. Шичалина, 2008. 432 с.
11. Седакова О. Трудные слова богослужения: как появился словарь — рассказывает Ольга Седакова. URL: <https://www.pravmir.ru/trudnye-slova-izbogosluzheniya-kak-poyavilsya-slovar/>
12. Седакова О. Четыре тома. М.: Русский Фонд содействия образованию и науке, 2010.
13. Седакова О. Что такое музыка стиха? URL: http://www.colta.ru/articles/specials/1090?fb_action_ids=1433971490159851&page=123
14. Эпштейн М. Постатеизм, или Бедная религия. URL: <http://magazines.russ.ru/october/1996/9/epsh.html>
15. Эпштейн М. Тезисы о метареализме и концептуализме. URL: http://www.emory.edu/INTELNET/pm_kontsep_metareal.html

УДК 82.161.1
DOI 10.25991/AE.2022.22.40.002

Т. Н. Баранова

Баранова Татьяна Николаевна — соискатель РГПУ им. А. И. Герцена
E-mail: mary2009-98@mail.ru

СОБРАНИЯ СОЧИНЕНИЙ ИОСИФА БРОДСКОГО (РЕДАКТОРСКИЙ ОБЗОР)

В статье рассматриваются вышедшие к настоящему моменту издания собраний сочинений Иосифа Бродского. Отсутствие полного собрания сочинений писателя осложняет проблему систематизации его наследия. Сравнительный анализ изданий собраний сочинений писателя с точки зрения максимального охвата диапазона его творчества позволяет автору статьи счесть наиболее репрезентативным собрание сочинений Бродского в семи томах (СПб., Пушкинский фонд).

Ключевые слова: И. Бродский, собрание сочинений, издательская практика.

Baranova T.

COLLECTED WORKS OF JOSEPH BRODSKY (EDITORIAL REVIEW)

The article discusses the editions of the collected works of Joseph Brodsky that have been published to date. The lack of a complete collection of the writer's works complicates the problem of systematization of his legacy. A comparative analysis of the editions of the collected works of the writer from the point of view of the maximum coverage of the range of his work allows the author of the article to consider the most representative collection of Brodsky's works in seven volumes (St. Petersburg, Pushkin Foundation).

Keywords: I. Brodsky, collected works, publishing practice.

Произведения поэта, нобелевского лауреата Иосифа Бродского не раз выходили в составе собраний сочинений. Наша задача — проследить динамику их появления и дать по возможности полный обзор этих изданий.

В 2020 году Иосифу Бродскому исполнилось бы 80 лет. Издательство «Лениздат» к юбилею поэта выпустило полное собрание его сочинений [3]. Парадное, художественно оформленное издание, безусловно, соответствует торжественности юбилейной даты. Но, помимо этого, издание представляет интерес для читателей и литературоведения.

Творчество Иосифа Бродского в современном мире весьма популярно, среди русских поэтов строки его цитируются чаще других, что порождает в литературоведении, в особенности благодаря просторам интернета, порой казусные ситуации. Так, к примеру, Е. Б. Рейн, друг Бродского, на одной из научных конференций говорил об «исследовании» некоего текста, якобы принадлежавшего перу Бродского. По словам Рейна, в ходе исследования текст был не только досконально проанализирован, но и научно обоснован, вписан в поэтический мир автора. Между тем стихотворение, найденное среди бумаг Бродского, на самом деле, как показал Рейн, принадлежал перу приятеля поэта.

Подобное (не)внимание к текстам Бродского обостряет необходимость систематизации его наследия и издания полного собрания сочинений, сопровождаемого достойным научным комментарием.

Однако следует отметить, что ленинградское собрание сочинений — не единственный вариант, претендующий на право полного и комментированного собрания сочинений. За последние годы появилось ещё несколько собраний сочинений поэта-лауреата.

Следует отметить, что в данной статье мы не ставим задачи упомянуть многочисленные сборники стихотворений Бродского. Наше внимание будет сконцентрировано исключительно на многотомниках, позиционирующихся как полные собрания сочинений писателя.

Известно, что первая публикация Бродского состоялась в ноябре 1962 года в журнале «Костёр». Начиная с этого времени Бродский регулярно печатал свои стихи и переводы как на Западе, так и в СССР, вплоть до эмиграции в июне 1972 года. И хотя публикации писателя в СССР были довольно редкими, советская аудитория всё же имела возможность ознакомиться с его творчеством. До начала девяностых труды Бродского распространялись в «самиздате» и «тамиздате», в издательствах Нью-Йорка, Парижа, Лондона и других европейских городов. В годы перестройки в СССР стали появляться первые изданные официально отдельные сборники произведений поэта. И только в 1993 году в печать вышло первое собрание сочинений Бродского — четырёхтомник, который обобщил его поэтическое наследие, но, к сожалению, в него не был включен ряд текстов писателя [2].

Однако в последние десятилетия на фоне нарастания популярности писателя в свет вышел ряд «образцовых» собраний сочинений автора. Проанализируем наиболее любопытные из них.

1. Бродский И. Собрание сочинений: в 3 т. СПб.: ИГ «Лениздат», 2017.

В том первый — «Меньше единицы» — вошли избранные эссе Бродского. Впервые сборник эссе был опубликован в Нью-Йорке в 1986 году и тогда же удостоен премии Национального совета критиков США. В России он в полном объёме выходил лишь однажды — в начале 2000-х годов — и потому мог бы

считаться библиографической редкостью. Большая часть текстов была написана Бродским по-английски и лишь несколько — на русском. Ряд переводов был авторизован и опубликован ещё при жизни автора. Специально для издания 2017 г. М. Немцовым был выполнен новый перевод эссе «Полторы комнаты», в котором Бродский вспоминает о родителях, о своей юности и о знаменитом доме Мурузи в Ленинграде, где он прожил до 1972 года и откуда был вынужден уехать в эмиграцию.

В том второй — «О скорби и разуме» — вошли эссе Бродского, отобранные самим автором. Впервые этот сборник эссе был опубликован в Нью-Йорке в 1995 году и стал последней вышедшей из печати книгой, изданной при жизни поэта. Издание содержит исторические и философские экскурсы, автобиографические сюжеты, поэтические разборы произведений русских и зарубежных классиков, а также речь, прочитанную Бродским в Шведской королевской академии на церемонии вручения Нобелевской премии по литературе в 1987 году.

Том третий — «Часть речи» — это одноименная книга поэта, подготовленная в 1990 году при его участии. Позднее, в начале 2000-х годов, она была дополнена стихотворениями из последнего сборника Бродского «Пейзаж с наводнением». Составителем данного тома стал Эдуард Безносков, целью которого было издать книгу, способную передать направление мысли поэта, и отразить темы, которые, возникнув ещё в 1960-е годы, видоизменяясь и усложняясь, в результате дали миру гениальность поэзии Бродского.

2. Наиболее полное собрание сочинений писателя — в семи томах — выпустило издательство «Пушкинский фонд» в 1997 году [1]. В нем впервые были опубликованы отредактированные Л. Лосевым и А. Сумеркиным тексты сборников поэта, изданные ещё при жизни и при активном его участии издательством «Ардис».

Том первый состоит из стихотворений 1957–1963 гг., второй том — стихотворения, написанные в 1964–1971 гг., третий включает стихи 1972–1986 гг. В четвертом томе, помимо стихотворений, написанных в 1987–1996 гг., содержатся стихотворные переводы Бродского и стихотворения на английском языке. Пятый том посвящён книге-эссе «Меньше единицы» («Less Than One Selected Essays»). Шестой том представлен книгой-эссе «О скорби и разуме» («On Grief and Reason»). В заключительный седьмой том вошли эссе и статьи, не включенные в сборники эссе «Меньше единицы» и «О скорби и разуме».

В настоящее время данное издание является наиболее полным сводом сочинений Иосифа Бродского, включает в себя самые подробные комментарии, составленные близким другом писателя и хорошим знатоком литературы Львом Лосевым. Значительная часть сочинений данного собрания публикуется впервые.

Единственное, что не охватило собрание сочинений 1997 г., — это переписка поэта, которая,

по личному его указанию, не может быть опубликована до середины XXI века.

К сожалению, уже сейчас издание является весьма редким и доступно только на букинистических площадках.

3. Наиболее доступным на сегодняшний день изданием является собрание сочинений в шести томах [3].

За последние 10 лет это издание — наиболее полное собрание стихотворений и поэм автора. В его основу положены шесть поэтических сборников, подготовленных при непосредственном участии автора и опубликованных в американском издательстве «Ардис» в 1970–1990-е гг.: «Остановка в пустыне» (1970), «Конец прекрасной эпохи» (1977), «Часть речи» (1977), «Новые стансы к Августе» (1983), «Урания» (1987), «Пейзаж с наводнением» (1996). В издание вошли также переводы Бродского из английской, американской, польской, литовской поэзии, стихи для детей, шуточные стихотворения и стихотворения, не публиковавшиеся при жизни автора. Примечательно, что сам Бродский писал, что издательство «Ардис» спасло от забвения многих русских писателей и изменило весь климат русской литературы в целом. В публикации сборников этого издательства Бродский принимал активное участие. Именно на основе этих публикаций Лосев совместно с Сумеркиным внесли позже авторские правки и исправили обнаруженные опечатки при редактировании сборников последних лет.

Вступительная статья и довольно обширные примечания написаны Л. Лосевым. Эти материалы — «своеобразная карта поэтического мира Бродского, позволяющая проследить интеллектуальную одиссею поэта от начальной поры до последних лет. В примечаниях даётся обзор критических откликов, объяснение нестандартных слов и выражений, устанавливаются прямые и скрытые цитаты, прослеживаются ключевые образы и мотивы в творчестве поэта, приводятся его автокомментарии» [7, с. 5].

В данном издании по сравнению с предыдущими собраниями — «Пушкинского фонда» и «Ардис» — внесены небольшие дополнительные правки, отмеченные в комментариях.

4. Нельзя не упомянуть оригинальный трёхтомник «Иосиф Бродский в Риме», выпущенный издательством «Perlov Design Center», автор-составитель — профессор русской литературы и кино Юрий Левинг. Неординарный подход к творчеству поэта, а также способ подачи материала выделяют данное издание из ряда многочисленных публикаций Бродского.

Как известно, Бродский приезжал в Италию каждый год и даже называл свои визиты в Италию «короткой дорогой в рай» и «лучшим временем в своей жизни» [6, с. 3]. Именно этот факт вдохновил авторов проекта на издание трёхтомника, посвященного Бродскому в Риме. Несмотря на то, что издание предназначено для «практического использования путешественниками, которые хотели бы изучить

как Рим Бродского, так и Рим с Бродским» [6, с. 4], оно интересно и литературоведам, так как содержит архивные документы, редкие фотографии, подробное описание мест, связанных с жизнью поэта.

Издание содержит стихотворения, посвященные Риму, отрывки из эссе и писем с комментариями составителя, а также римские рисунки, открытки и ранее не публиковавшиеся на русском итальянские интервью Бродского, беседы с современниками поэта, его друзьями и коллегами.

Остается добавить, что художественное наследие Бродского, к сожалению, пока еще полностью не охвачено ни в одном из упомянутых собраний. Будем надеяться, что каждое новое издание собраний сочинений Бродского будет дополнять и расширять наши представления о таланте поэта.

Литература

1. *Бродский И. А. Сочинения: в 7 т. / сост. Л. Лосев, А. Сумеркин. СПб.: Пушкинский фонд, 1997–2000.*
2. *Бродский И. А. Сочинения: в 4 т. / сост. Г. Ф. Комаров. СПб.: Пушкинский фонд, 1993.*
3. *Бродский И. А. Сочинения: в 6 т. / сост. Л. Лосев. СПб.: ИГ «Лениздат», 2020.*
4. *Бродский И. А. Сочинения: в 3 т. / сост. Л. Лосев. СПб.: ИГ «Лениздат», 2017.*
5. *Бродский И. А. Стихотворения и поэмы: в 2 т. / сост. Л. Лосев. СПб.: ИГ «Лениздат», 2019.*
6. *Иосиф Бродский в Риме: в 3 т. / сост. Ю. А. Левинг. СПб.: «Perlov Design Center», 2019.*
7. *Лосев Л. Вступительная статья // Бродский И. Собрание сочинений. СПб.: ИГ «Лениздат», 2020. С. 5–7.*

УДК 821.161.1
DOI 10.25991/AE.2022.22.40.003

О. В. Богданова, Е. А. Власова

Богданова Ольга Владимировна — доктор филологических наук, профессор,
Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена,
Русская христианская гуманитарная академия
orcid.org/0000-0001-6007-7657
E-mail: olgabogdanova03@mail.ru

Власова Елизавета Алексеевна — кандидат филологических наук,
Российская национальная библиотека,
Русская христианская гуманитарная академия
orcid.org/0000-0001-5781-7466
E-mail: kealis@gmail.com.

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЕ ПЛАНЫ МИСТЕРИАЛЬНОЙ ПОЭМЫ И. БРОДСКОГО*

На материале поэтической мистерии «Шествие» в статье последовательно выявлены и дифференцированы интертекстуальные планы, позволяющие проникнуть в подтекстовые пласты поэмы Иосифа Бродского, выявить философские размышления поэта о времени и о себе, о вечности и современности, о жизни и смерти, о жизни «после смерти».

Ключевые слова: И. Бродский, мистерия «Шествие», интертекстуальные пласты, философские векторы.

Bogdanova O. V., Vlasova E. A.

INTERTEXTUAL PLANS OF I. BRODSKY'S MYSTERY POEM

Based on the material of the poetic mystery "Procession", the article consistently identifies and differentiates intertextual plans that allow us to penetrate the subtext layers of Joseph Brodsky's poem, to reveal the poet's philosophical reflections on time and about himself, about eternity and modernity, about life and death, about life «after death».

Keywords: I. Brodsky, the mystery "Procession", intertextual layers, philosophical vectors.

О «поэме-мистерии в двух частях-актах и в 42-х главах-сценах» Иосифа Бродского писали многие исследователи [1, 7, 9, 11, 12, 13, 14 и др.]. Между тем мало кто обращался к непосредственному текстуальному анализу «Шествия». Как правило, критики ограничиваются указанием на трагический пафос поэмы, говорят о «настойчивых мотивах смерти» [7, с. 161], а те немногие, кто пишет с прямой опорой на текст «Шествия», предлагают несколько облегченные и далекие от Бродского интерпретации. Так, И. В. Романова видит поэму Бродского следующим образом:

Завязка фабулы поэмы-мистерии представлена в самом начале первой части: герой теряет свою любовь. <...> Потеряв любовь, он решает, как теперь жить и жить ли вообще <...> От этого выбора будет зависеть, как он справится с душевной драмой, что и составит развязку фабулы [13, с. 100].

В представлении исследователя, «финал поэмы расставляет все точки над "i"»:

Три месяца герой переживал свою драму и метался в поисках выхода. Три месяца он шествовал в своем воображении вместе с условными персонажами, рассуждающими о жизни. Результатом всего этого стало душевное спокойствие. Герой осуществил свой,

оригинальный выбор: он написал поэму. Его мучительное любовное чувство сублимировалось в творчество [13, с. 100].

В работе Е. Э. Феоктистовой, тоже непосредственно обращенной к тексту «Шествия», ставится задача «в преломлении к неоакмеистической парадигме рассмотреть <...> поэтику, хронотоп, композицию практически неисследованной поэмы-мистерии «Шествие»» [14, с. 109]. Однако итоговое наблюдение, к которому приходит исследователь, во-первых, слишком общее:

Мистерия И. Бродского — это причудливый синтез античной драмы (пролог, монолог, эпилог, интермедия), средневековой мистерии (жанр «романса», куртуазная тональность) и итальянской комедии «dell'arte» [14, с. 109];

во-вторых, требующее коррекции и уточнения (напр., ни пролог, ни монолог, ни эпилог не могут быть атрибутированы как признаки античной драмы, точнее — трагедии). Выводы Феоктистовой можно существенно дополнить, назвав, в частности, другие очевидные претексты Бродского — «Балаганчик» А. Блока или «Поэму без героя» А. Ахматовой [см. об этом: 1, с. 57]. В результате жанровые доминанты

* Исследование выполнено при поддержке гранта Российского научного фонда № 22-28-01671, <https://rscf.ru/project/22-28-01671/>; Русская христианская гуманитарная академия.

дефиниции, предложенной Феоктистовой, окажутся смещенными. Другими словами, на наш взгляд, поэма Бродского «Шествие» пока так и остается вне рамок серьезного научного исследования, что даст основание задуматься над ее текстом основательнее.

Прежде всего следует вспомнить, что в момент работы над поэмой Бродскому был только 21 год. Но, как отмечают друзья поэта, близко его знавшие (Я. Гордин [7], Л. Лосев [9]), именно этот период был связан у него с глубинным осмыслением темы смерти, осознанием трагизма человеческого существования. И, как можно предположить, не любовная тематика, но философская направленность размышлений составляет ядро поэмы-мистерии, в которой по «тротуарам» «вечного города» [5, с. 67] — Петербурга-Петрограда (Ленинграда) — проходит странное шествие видений-героев, теней-страстей, образов-архетипов. Бродский исходно предлагает емкую поэтическую метафору, которую будет реализовывать в ходе повествования: «Вот так всегда, — куда ни оглянись, / проходит за спиной толпою жизнь...» [5, с. 83], где «толпа» — человеческие мысли, страсти, персонифицированные видения.

В атмосфере «вечного города» и мистически «вечного» движения герой-повествователь фактически берет на себя роль проводника по царства теней — принимает на себя роль Харона [5, с. 113]:

Ступай, ступай, печальное перо,
куда бы ты меня ни привело,
болтливое, худое ремесло,
в любой воде *плещи мое весло* [5, с. 82].

Петербург-Петроград — не столько собственно город, сколько некая ощутимая часть незримого и мистически бесконечного пространства. Именованное города (на тот момент Ленинграда) удаленными во времени названиями (Петроград → Петербург) указывает путь-вектор в неизвестность, в доименное пространство «тьмы лесов» и «топи блат». Город-пространство предстает в поэме Бродского царством Аида, почти потусторонним миром, в котором ни разу ни в одной из 42 глав не появляется солнце, но постоянно льет непрекращающийся дождь (почти библейские «небесные хляби»). Контурный облик сумрачного и сумеречного города-пространства сформирован штрихами-впечатлениями от оград и ворот [5, с. 88, 89 и др.], дворов-колодцев, узких улочек и тупиков, порождающих представление о запутанных лабиринтах «пустого» [5, с. 89] и таинственно мистического межпутья — в «никуда» и в «никогда».

Тени прошедшей жизни выстраивают «за спиной» героя событийный (и персонифицированный) ряд ступеней жизненного (бытийного) познания. Образы-тени прочерчивают условный сюжет, ориентируют композиционное построение «в сторону сюжетной системы» [7, с. 198].

Нарратор-повествователь программно заявляет, что его не устраивает чужое, «книжное» («вот

книжка на столе» [5, с. 81]) знание о мире, наскучивший «разговорчик о добре и зле» [5, с. 81], и он (= Харон) намерен предоставить лирическому герою знание о мире «из первых уст». Причем тот, во имя кого разворачивается шествие, с одной стороны, невидим в поэме, с другой — наличествует в ней («присутствует герой» [5, с. 80]). Герой лишен права явления в тексте, даже права голоса (подобно Орфею в Аиде, получившему запрет оборачиваться):

Таков герой. В поэме он молчит,
Не говорит, не шепчет, ни кричит,
Прислушиваясь к возгласам других,
Не совершает действий никаких [5, с. 80].

Автор отделяет образ лирического персонажа от образа повествователя-Харона (почти демиурга), порождая систему субъективного и объективного знания, вопроса и ответа, сомнения и утверждения. Лирический персонаж (явно неп(р)освященный) словно бы вводится в сакрально бесконечное пространство-время, проходит обряд посвящения и, как следствие, взросления. По верному замечанию Я. Гордина, «диалог для Бродского важен как метод взаимоотношения с миром» [7, с. 204]. Однако в рамках поэмы эти взаимоотношения еще слабы, потому молчание и закулисность персонажа позволяют нарратору в какой-то момент определить его как «полугероя» [5, с. 115], которому еще только предстоит стать героем.

Таким образом, в «Шествии» на первый план выходит ракурс познания мира и самопознания персонажа, «по случаю» [5, с. 80] погруженного в сонм блуждающих теней («ведь мы и плоть и тень» [5, с. 112]), способных поделиться знанием-истиной о жизни/смерти.

Размах замысленного Бродским шествия с первых строк поэмы эксплицирует бытийный масштаб возникающего перед героем вопроса, им постигаемого через рефлексии девятнадцати персонажей-теней. Поскольку в Предупреждении Бродский актуализирует имя Шекспира и даже указывает более точно — на Гамлета («Прочие наставления — у Шекспира в “Гамлете”, в 3 акте» [5, с. 79]), то становится ясно, что в контексте шекспировского «Гамлета» центральным вопросом окажется вопрос «Быть или не быть?». Именно на него в самом начале повествования укажет повествователь-Харон: «Осмелюсь полагать, за триста лет, / принц-Гамлет, вы придумали ответ, / и вы его изложите...» [5, с. 81].

Имена Шекспира, Гамлета, Харона (включая и «затекстового» Платона с его философскими «Диалогами», с опорой на которые сформирована драматургия «Шествия») маркируют повествование, задавая вневременной масштаб поискам героя (и странствиям его наставника-проводника), высвобождая вечностную компоненту цели и направления незримого бытийного путешествия. Античные и средневековые прецедентные тексты мирового эпического наследия становятся для Бродского из-

бренным ориентиром при выборе «основного способа познания мира» [7, с. 200].

Однако вообразить, что двадцатилетний Бродский предполагал написать неоклассицистическую эпическую поэму в духе Вергилия или Шекспира, было бы наивно. Молодой поэт воспользовался «каркасом», который предлагала ему мировая культура, но применил его особым способом. В значительной мере Бродский *травестировал* исходный образец. С одной стороны, он актуализировал знаменитую шекспировскую трагическую философию «Вся жизнь — театр», с другой — ему доставало опыта, чтобы признать, что сегодняшняя жизнь — не просто театр, но балаган, точнее «Балаганчик» (уже по Блоку), с героями-куклами, героями-масками, героями-амплуа. Потому традиция итальянского *dell'arte*, намеченная Е. Э. Феоктистовой [14, с. 109–110], у Бродского скорее «русифицирована», точнее «символизирована» — выведена не из традиции итальянского площадного представления, но из традиции символистской поэтики Серебряного века, из текстов Блока, Ахматовой, Мандельштама, Пастернака, Цветаевой и др.

Примеривая «одежды» классицистического эпоса к современности, Бродский смело смешивает высокое и низкое (высокое прошлое и низкое настоящее) и, наряду с именем Шекспира, во вводной ремарке Предупреждения словно бы шутя квалифицирует замысел: «Идея поэмы — идея персонификации представлений о мире, и в этом смысле она — *гимн баналу*» [5, с. 79; выд. нами. — О. Б., Е. В.]. Бродский применяет «лекало» классики к современности, но не претендует на большее, чем на банальность. В целях «самооправдания» автор обращается к приему (само)иронии, намереваясь говорить о важном (хотя, может быть, и известном), понимая, насколько банальными могут выглядеть поиски его героя со стороны.

Постановка имени Шекспира и лексемы «банал» в единый контекст вводной «афишки» порождает некоторый стилиевой диссонанс, утверждая в мысли об иронии, привносимой автором в текст. При этом Бродский явно наследует стилистику «от противного» — по примеру известной лермонтовской «Благодарности»:

За все, за все тебя благодарю я:
За тайные мучения страстей,
За горечь слез, отраву поцелуя,
За месть врагов и клевету друзей;
За жар души, растроченный в пустыне,
За все, чем я обманут в жизни был... [8, с. 84]

Бродский словно вторит Лермонтову, благодаря за то, за что благодарить невозможно:

Пора давно за все благодарить,
за все, что невозможно подарить
когда-нибудь, кому-нибудь из вас
и улыбнуться, словно в первый раз
в твоих дверях, ушедшая любовь,
но невозможно улыбнуться вновь [5, с. 79].

Ритмический рисунок строк совпадает. Избранный Бродским в 1-й главе стихотворный размер отвечает лермонтовскому: пятистопный ямб (5Я). Как и в случае с именем Шекспира, оказавшимся рядом с «баналом», лермонтовское горькое «Устрой лишь так, чтобы тебя отныне / Недолго я еще благодарил» [8, с. 84], — у Бродского иронизируется обращением к ушедшей любви и погружением в современность: «Прощай, любовь, *когда-нибудь звони*» [5, с. 79]. Минорное настроение лермонтовского героя сменяется почти бравადой героя Бродского, становясь знаком не горечи прощания с возлюбленной (как полагает И. В. Романова [13]), а мерой благодарности за преподнесенный ему *дар* (от «подарить») размышления, за пробужденную расставанием способность услышать и увидеть шествие «по тротуару» героев-мыслей.

Заглавный образ поэмы «Шествие» (концепт *шествие*) и характер повествования в 1–3-й сценах I части позволяют говорить о важном композиционном приеме, который использует Бродский при контурировании поэмы. Уже в прологе обращают на себя внимание отчетливые повторы (напр., концептуально настойчивый мотив «процессия по улице идет»), которые множатся, дробятся, прирастают, повторяются, возвращаются. Причем мотив повтора словно бы мультиплицируется: он находит реализацию и в звуке и в букве, и в слове и в слоге, и во фразе и в речевом обороте, даже в повторении и вариациях частей строфы.

Звукопись «И шум дождя и вспыхи сигарет, / шаги и шорох утренних газет, / и шелест непроглаженных штанин... <и т. п.>» [5, с. 80] дополняется анафорическим многократным союзом/частицей **И**, усиливается повтором отдельных словоформ (напр., «кое-кто... кое-кто... кое-кто...» [5, с. 80; и др.]), утрируется возвращением к одним и тем же реалиям («а меж домами...» [5, с. 80, 81 и др.]), формирует одни и те же устойчивые образные ряды (напр., *дождь*), которые отмечены грамматическими вариантами и смысловыми вариациями, и — множится и множится, возвращается и возвращается. Суммарность вариантов и вариаций, повторений и импровизаций, ритмических сдвигов и переходов наводит на мысль, что Бродский в тоническом отношении ориентируется на некие музыкальные образцы-формы.

О музыкальном сопровождении «Шествия» уже писали исследователи, в частности Е. Петрушанская. Исследователь сравнила музыку «Шествия» с «баховскими „Страстями“»: «Это шествие-восхождение персонажей-призраков (если не мертвецов), где чередуются сольные высказывания („Романсы“-арии) с авторскими „комментариями“, а подчас <...> звучат „хоровые“ высказывания <...>» [10, с. 144].

Нельзя не довериться суждению специалиста-музыковеда. Однако, на наш взгляд, Бродский эксплуатирует в тексте поэмы не «архаичные» классические каноны (в т. ч. «романсы» и «баллады», которые жанрово маркируют монологи его героев-

теней — «Романс Арлекина» или «Баллада Лжеца», и др.), а ориентируется на более свободные музыкальные формы — джазовые вариации, блюзовые проигрыши, свинговые повторы, которые стилистически близки современности и не чужды пристрастиям повествователя (= автора).

Музыкальные вариации джазовых композиций, особая метрическая пульсация, дробление слов и составные рифмы помогают Бродскому оттенить (и отчасти оправдать) «банал» с его «повторами» / вариациями, представить «классику темы» в формах, родственных современности. Более того, даже название «Шествие» словно бы получает отзвук-отенок названия известной джазовой композиции «Когда святые маршируют» («When the saints go marching in...»; go marching in — возможный перевод «шествуют»), весьма популярной и в течение долгих лет актуализированной в репертуаре «Ленинградского диксиленда», любимого Бродским. Тематические векторы выделенной джазовой композиции вполне соотносимы с поисками героя Бродского:

I am just a lonesome traveler,
Through this big wide world of sin;
Want to join that grand procession,
When the saint go marching in.
Oh when the saint go marching in,
Lord I want to be in that number
When the saint go marching in.

Герой джазовой композиции не только желает («по случаю») присоединиться к этой «grand procession», вступает в диалог с Высшими Силами, ища ответы на свои вопросы, но и прибегает к тем же ритмико-стилистическим приемам, что и герой-повествователь Бродского: All my folks... // All my friends...; When the saint go marching in... // When the saint go marching in...; When the sun refuse to shine... // When the moon has turned the blood...; и др. (анафоры, повторы, синтаксический параллелизм, свободный диалог, и др.). Подобно тому как джаз — история о жизни, расписанная разными красками, с юмором, с сантиментами, с иронией и меланхолией, с особым «драйвом», так и поэма Бродского обретает определенную джазовую архитектуру, когда ритмический рисунок речи/стиха напоминает джазовое «раскачивание», которое уподобляется медленному (пере) движению — шаг вперед и полшага назад.

Некоторые строки и строфы поэмы Бродского приобретают весьма оригинальный вид: их пошаговая соотнесенность допускает переход с одной строки на другую не последовательно, а через строку, посредством пере-шагивания, пере-ступания:

Радость или злобу сотри с лица,
орлик мой орлик, крылья на груди,
Жизни и Смерти нет конца,
где-нибудь на свете, лети, лети [5, с. 100],

когда смысловая нить соединяет первую и третью строки («Радость или злобу сотри с лица, <...> Жизни и Смерти нет конца»), и соответственно вторую

и четвертую («орлик мой орлик, крылья на груди, <...> где-нибудь на свете, лети, лети»).

Некоторые строфы построены на джазовом «стыке», с перетеканием строки из финала одной строфы в начало следующей (т. н. «перенос»):

Я продолжаю. Начали. Вперед.
<Глава> 21
Вот шествие по улице идет [5, с. 104].

Музыкальная транскрипция позволяет объяснить особенности речестилевого оформления текста: джазовые «шаг вперед / полшага назад» или «step by step» находят формальное отражение на уровне текстуального (и визуального) контурирования строф или их частей.

Джазовая тональность, спонтанная импровизация, прямое общение с героями и слушателями, в свою очередь, опосредует и еще одну особенность повествования поэмы: на фоне отточенных и пронзительно выверенных в звуковом отношении стихов Бродского начала 1960-х годов «Шествие», как может показаться, отличается некой неряшливостью речи, взломанностью языка, сбоем словесных конструкций, нарушением стилистических норм и проч. На лексическом уровне: «будь к себе и к другим не плох...» [5, с. 84]; «в последние года» [5, с. 84]; «где-нибудь на свете потанцуй» [5, с. 95], «несложней тосковать» [5, с. 106] и др. На синтаксическом уровне: «иногда судьба, / иногда стрельба, / иногда по любви, иногда из-за книг...» [5, с. 83–84]; «мы в этом мире на столе / совсем чуть-чуть берем...» [5, с. 85]; «чего ты дорываешься над русскими людьми...» [5, с. 109]. Отсутствие пунктуации — прежде всего в пределах прямой и косвенной речи (напр., «Романс Крысолова и Хора» и др.). Но такая особенность речевой стихии сознательно продублирована автором поэмы и проистекает именно из природы джаза, который подталкивал Бродского к тому, чтобы речь его персонажей (в согласии с затекстовым музыкальным фоном-сопровождением) была спонтанной, простой, «невычищенной», подчас косноязычной, доступной ошибкам и оговоркам, бытовой, разговорной, уличной. Шествие героев Бродского словно бы марширует по пространству поэмы, как «святые маршируют» в джазовой композиции.

Напряжение трагического эпоса античности и средневековья нивелируется в поэме Бродского «баналом» джаза и уловимой иронией, однако серьезность вопроса, поставленного повествователем-Хароном, не снимается. В атмосфере подземно-пещерного Петербурга (не Ленинграда), погруженного во тьму веков, острейшую значимость сохраняет осознание инвариативной корреляции «жизнь/смерть». Мысль (героев) Бродского о том, что каждый раз «смерть приходит словно в первый раз» [5, с. 83], позволяет выстроить череду романсных монологов-зонгов героев. Один и тот же вопрос — «Быть или не быть?» (вариант «жизнь/смерть») — подобно джазовой импровизации варьируется

в размышлениях-«песенках» [5, с. 101] различных персонажей-идей.

Парад героев Бродского организован шествием персонажей-архетипов, неких культурных универсалий-ментефактов, с закрепленными за ними особыми кодами и узнаваемыми моделями мышления и поведения. Как известно, К. Юнг выдвинул гипотезу, что коллективное бессознательное состоит из константных «первичных моделей», неких «психических образов» — архетипов, которые закрепляются в сознании человечества и диктуют как устойчивую стратегию их (архетипов) восприятия, так и определенную реакцию на события, с ними связанные. Именно на архетипичность человеческого сознания и ориентируется Бродский, выстраивая шествие идей-абстракций поэмы, по сути — интертекстуальных философов.

Представление героев-теней начинается в поэме с Арлекина и Коломбины. Можно предположить, что акцент на этих героях (именно с них начинается представление персонажей и им же предоставляется первое слово-зонг) необходим Бродскому, чтобы актуализировать «балаганский» характер раздумий или, как уже было сказано ранее, травестировать, замаскировать серьезность «вечной» проблемы «жизнь-театр», признать ее «банальность». В том же контексте — но на ином уровне — оказывается и стремление актуализировать атмосферу мистического Серебряного века с розенкрейцеровской мистикой «Балаганчика» А. Блока [3] и трагической театральностью ностальгической «Поэмы без героя» А. Ахматовой [2].

Между тем Арлекин Бродского не таков, как типаж комедии dell'arte или одноименные персонажи Блока и Ахматовой. Из знаменитого «любовного треугольника» изгнан Пьеро, и его функцию (черты типа-характера) вбирает в себя Арлекин Бродского. Если традиционно Арлекин — шут и шутник, весельчак и балагур, лентяй и пустослов, то у Бродского Арлекин и трудяга («По всякой земле / Балаганчик везу...» [5, с. 83]), и романтик («... одна любовь ему нужна» [5, с. 84]), и «мудрец», который «плачет по ночам» о том, что «нам скоро всем придет конец» [5, с. 84].

В первых же романсах-монологих Арлекина и Коломбины проявляет себя устойчивый мотив смерти.

За веком век, за веком век
ложится в землю любой человек,
несчастлив и счастлив,
зол и влюблен,
лежит под землей не один миллион [5, с. 83] —

выплакивает Арлекин. Ему вторит Коломбина:

...мы едем, едем по земле,
покуда не умрем [5, с. 85].

Веселое балаганное представление dell'arte сменяется печальными зонгами героев-масок, рассуждающих о долгом, полном препятствий шествии

человека по жизни. Размышления героев отталкиваются от образа Петрограда («вот Петроград шумит во мгле, / в который раз мы здесь» [5, с. 85]), мистического города-локации, который «уводит в свою мглу» [5, с. 85] уставших от жизни персонажей. Дуэт Арлекина и Коломбины, подобно «трагическому тенору эпохи» Блоку и «трагической плакальщице» Ахматовой, задает сквозную тональность повторов и повторений (напр., городского пейзажа или мотивов усталости и тоски) и, как следствие, вводит в монологи ритм джаза, оттеняя повествование звуками (мелодией) непрекращающегося дождя.

Герой-Поэт — точнее архетип-поэт — в «коллективном бессознательном» программирует представление о герое-стихотворце, посвящающем вирши преимущественно любви и нередко грустящем об ушедших днях былого счастья, всецело отдающемся не-желаемому, но желанному одиночеству (нередко — искомой смерти). Произнесенные Поэтом Бродского слова, кажется, свидетельствуют именно об этом:

И жизнь, как смерть, случайна и легка,
так выбери одно наверняка,
так выбери, с чем жизнь свою сравнить,
так выбери, где голову склонить [5, с. 86].

Между тем, если вслушаться, зонг Поэта представляет собой «вариацию» на тему человеческого («поэтиного») одиночества, которую Бродский опробовал ранее в своей лирике: в сознании оживает стихотворный текст, в котором ситуация «возвращения» и даже стиливые обороты лирического героя уже были «слышимы». Речь идет об элегии Бродского «Воротишься на родину. Ну что ж...», созданной (чуть ранее) в том же 1961 году и входящей в «Июльское интермеццо» [5, с. 71].

Знаменитое «Воротишься на родину...» — насквозь интертекстуально. Прежде всего оно явно пробуждает в памяти романс А. Вертинского «Без женщины» (1940):

Как хорошо без женщины, без фраз,
Без горьких слов и сладких поцелуев,
Без этих милых слишком честных глаз,
Которые вам лгут и вас еще ревнуют!

Как хорошо без театральных сцен,
Без длинных «благородных» объяснений,
Без этих истерических измен,
Без этих запоздалых сожалений.

И как смешна нелепая игра,
Где проигрыш велик, а выигрыш — ничтожен,
Когда партнеры ваши — шулера,
А выход из игры уж невозможен. <...>

Как хорошо проснуться одному
В своем веселом холостяцком «флете»
И знать, что вам не нужно никому
Давать отчеты, никому на свете! <...> [6, с. 363]

Интонационный рисунок, пятистопный ямб (5Я), анафорическое «Как хорошо...», синтаксический параллелизм «Без... Без... Без...», центральный мотив одиночества («без женщины», «одному») — весь комплекс поэтических средств заставляет считать романс А. Вертинского ближайшим претекстом Бродского. Однако композиционная структура элегии Бродского и возникающая в первой строке лексема «родина» («Воротишься на родину...») пробуждает еще одну значимую аллюзию — к стихотворению М. Цветаевой «Тоска по родине! Давно...» (1934). Как помним, в продолжение девяти с половиной строф лирическая героиня Цветаевой упорно и настойчиво отрицает свою любовь к родине: «Всяк дом мне чужд, всяк храм мне пуст, / И все — равно, и все — едино...» [15, с. 315]. И только в двух заключительных строках (полу)признается, не договаривая: «Но если по дороге — куст / Встает, особенно — рябина...» [15, с. 315].

В стихотворении «Воротишься на родину...» Бродский использует стратегию Цветаевой: настаивая многократно «как хорошо...» остаться одному, «как хорошо...» быть «никому не нужным», «как хорошо...», что «никогда во тьму / ничья рука тебя не провожала» (и т. д.), только в последнем катрене элегии лирический герой («вдруг») проговаривается:

Как хорошо, на родину спеша,
поймать себя в словах неоткровенных
и вдруг понять, как медленно душа
заботится о новых переменах [5, с. 71].

Лирический герой Бродского, как и героиня Цветаевой, почти признается в собственной лжи («словах неоткровенных») и ощущает желание «перемен»: не быть «на свете одному», «до смерти любить» и быть «обязанным» кому-то.

В «Шествии» в «Романсе Поэта» тот же мотив «Как хорошо...» (мотив одиночества), с одной стороны, настойчиво повторяется, с другой — варьируется («Как нравится...»). Герой-Поэт словно бы прибегает к (авто)цитации, одновременно девальвируя и травестируя стиховой текст. Если лирический герой «Июльского интермеццо» рефлексировал по поводу жизни, вины, друзей, любви, то у персонажа-Поэта тематика существенно сужена, обмелена, сведена исключительно к любовной теме, о которой «нравится <ему>» «громко плакать днем» и «кричать по телефону» [5, с. 86]. Лексические маркеры «плакать днем», о любви «кричать», штамп «покуда я дышу» позволяют прочувствовать иронический подтекст, который вкладывает автор в «исповедальный» романс Поэта. Однако интертекстуальный фон зонга Поэта — романс А. Вертинского и элегия М. Цветаевой — подчеркивает эмоциональный диссонанс, который возникает на пересечении претекстуальных единиц. «Тень» Александра Вертинского, как известно, выступавшего на сцене в костюме Пьеро, словно бы восполняет недостающее звено балаганного «любовного треугольника» — роль несчастного обманутого любовника делегиру-

ется Поэту, горько плачущему «днем» и ночью о своей Коломбине. «Тень» Цветаевой дополняет символический контекст Серебряного века и удерживает «расшатанное» иронией повествование в рамках нешуточных авторских раздумий.

Подобно тому, как в блоковском «Балаганчике» самостоятельной роли удостоивается Автор, в поэме Бродского, как уже было сказано, комментирующая функция («Комментарий») возложена на проводника-повествователя. Его «партии» приносят аксиологический ракурс в оценку голосов-рассуждений героев, придают объективирующий акцент «баналу» суждений участников шествия. Он же — герой-повествователь — обеспечивают последовательность сцен-глав и связь между ними на уровне представления нового «соло». Повествователь словно бы режиссирует драматургию поэмы, выдвигая на авансцену тот или иной персонаж — тип, амплу, маску. Им определяется последовательность «репертуарных» тез, предлагаемых к осмыслению бессловесному герою, постигающему законы мира. Герой-повествователь выдвигает и контртезы. Так, после исповеди Поэта, кажется, искренней и открытой, повествователь без сантиментов итожит: «Вот наш поэт <...> он говорит неправду...» [5, с. 86]. А уже далее почти по-шекспировски: «Да, все слова...», вызывая аллюзию к гамлетовскому: «Слова, слова, слова...» [16, с. 98]. Дихотомия определяемой «истины» выходит на передний план, позволяя «качаться» (джазовый термин) в ту или иную сторону.

Логика и закономерности в последовательности появления героев-архетипов по ходу шествия у Бродского не оговорены. Если первые персонажи — Арлекин и Коломба, а следом и Поэт-Пьеро — были маркерами-сигналами мира-театра, то появление образа Дон Кихота в пространстве сумеречного Петрограда (Петербурга) отчетливо ничем не мотивируется. Никакая внешняя закономерность не опосредует его «очередность», если не исключать *внутреннюю* логику поэта-автора. Близкие друзья Бродского [см.: 12] не раз отмечали некое «донкихотство» в характере самого поэта — можно предположить, что таковая ипостась *субъективного* мира Бродского и инициировала актуализацию этого архетипа.

Рыцарь Печального образа М. де Сервантеса — «вечный» образ, возникающий в пространстве «вечного города» Бродского. Архетипически рыцарь-странник — мудрец и шут, герой и жертва, влюбленный романтик и обреченный идеалист. Но нравственное совершенство и духовные приоритеты личности Дон Кихота не обеспечивают ему связи с миром и людьми, становятся причиной одиночества и тоски, отторгнутости и отшельничества. Бродский опирается на «коллективное» культурологическое знание, на узнаваемость Дон Кихота, но не дублирует его хрестоматийные черты, а «маленький рассказ» [5, с. 88] героя пронзает мотивами «безликой беды», «чьей-то» вины, пророчеством близящей-

ся «великой войны». И главное — опытом, который акцентирован графически: «КАК ТЕНЬ ЛЮДЕЙ — НЕУЯЗВИМО ЗЛО!» [5, с. 88]. Наивный и доверчивый Дон Кихот Сервантеса оказывается обладателем нового знания — о неуязвимости зла и о несчастьях, заполняющих улицы города-вечности («по улице с несчастьями бегу» [5, с. 88]).

С образом Дон Кихота в поэме Бродского начинается формироваться еще один «банальный» мотив — *все мы дураки* («Да, все мы таковы», «легко теперь остаться в дураках» [5, с. 88]), который впоследствии будет трансформирован в мотив «все мы...» сумасшедшие, безумные, «идиоты» («...что в общем для меня одно и то же» [5, с. 90]). Петербург-Петроград становится тем мистическим пространством, которое в рамках мистического хронотопа актуализирует представления о мире-«маскараде» [5, с. 90], в котором сложно за маской различить лицо, за ложью истину (или наоборот). Потому очередной зонг — монолог Лжеца — облекается Бродским в форму баллады «без счастливого конца» [5, с. 90], а сам Лжец — парадоксальным образом — выводит поэму на разговор об искренности и истине. Традиционно облегченный в площадном театре образ Лжеца у Бродского обретает черты умудренного жизненными наблюдениями философа, который, как и другие персонажи-тени, обращен прежде всего к мысли о конечности жизни, в итоге — о желанности смерти:

Лови, лови. Лови меня на слове,
Что в улице средь солнца и метели,
Что во сто крат лежащий в луже крови
Счастливее лежащего в постели [5, с. 91].

Смерть — как избавление от хаоса жизни («счастливее»), уход — лучше болезни, в контексте поэмы — в том числе лучше болезни душевной (сумасшествие), болезни совести (обмана). «Лживый» персонаж Бродского осознает эвристический характер высказанной «банальности», но утверждает ее на уровне закона вселенской жизни:

Слова Лжеца — вы скажете. Ну что же.
Я щеголяю выдумкой и ложью,
лжецу всегда несчастья дороже:
они на правду более похожи.

Ночное шествие «во мраке» [5, с. 90] от арии к арии, от соло к соло аккумулирует трагические мотивы, нагнетая и подчеркивая символистский (и символический) ракурс миропонимания, исполненного философии *краткой жизни* как пути к *вечной смерти*. И дело не в том, чтобы понять, кто из философов — С. Кьеркегор или Л. Шестов — оказывал большее влияние на Бродского в тот период [11], существеннее иное — трагизм мировосприятия, присущий самому (еще совсем молодому) Бродскому и получивший отражение в многолюдном шествии его персонажей-теней.

Выбор «вариаций» во взаимоотношениях жизни и смерти, как демонстрирует повествователь-

комментатор в поэме Бродского, обширен, но и узок одновременно: победа неизменно остается за смертью. Каковыми бы ни были варианты выбора — итог один, будь то жизнь-война Короля [5, с. 98], или нравственные заповеди Честняги, осмеянные Хором [5, с. 108–110], или бегство из России «несчастливого русского князька» Мышкина [5, с. 106]. Как в джазовой композиции («...за сценой нарастает джаз» [5, с. 95]), каждый персонаж шествия привносит собственной импровизацией новый акцент в вариации «жизни-смерти», предлагает свой поворот, виток, зигзаг темы: мотив случайности жизни (Поэт: «жизнь <...> случайна» [5, с. 86]), мотив вины (Король: «чья вина», «кто виноват» [5, с. 99]), мотив одинаковости конца (Вор: «один конец» [5, с. 102]), мотив творческой силы несчастья (Честняга: «жизнь свою твори / всей силою несчастья своего» [5, с. 111]), мотив самоубийства (Скрипач [5, с. 95–97]) и т. д. Но каковыми бы ни были частности, общая тенденция сохраняется. Монолог Плача:

Звонки, гудки, свистки, дела,
в конце концов — погост,
и смерть пришла, и жизнь прошла
как будто псу под хвост [5, с. 102].

Примечательно, что в монологе героя-Плача проступает интертекстуальная аллюзия к Э. Хемингуэю, к его (и Джона Донна) образу колокола, который «звонит по тебе». Джазовый «судорожный дождь» [5, с. 112], затихающий, возобновляющийся, возвращающийся и отступающий, но не прекращающийся в продолжение всей поэмы, начинает осознать повествователем как «плач по самому себе», по всем.

Это плач по каждому из нас
<...>
Это крик по собственной судьбе,
это плач и слезы по себе,
это плач, рыдание без слов,
погребальный гром колоколов [5, с. 113].

Бесконечный петербургский дождь у Бродского — это слезы, это плач, это «общий крик за упокой» [5, с. 113], который выплакивает город и его шествующие ночные обитатели-тени. Плачущий дождливый Петербург становится своеобразным порталом вечности: метонимическим заместителем древнегреческого Аида, «Пещеры» Платона, «Ада» Данте: «Здесь <...> рядом вечность бьет, / и льется дождь, и шествие идет» [5, с. 115]. А голос мрачного ночного Хора-шествия трансформируется в синекдоху «похоронного хора» [5, с. 113], сопровождаемого аккомпанементом саксофона и ударных. Прошлое и настоящее, история и бесконечность смыкаются, интерферируют: в тексте Бродского появляется визуализированная метафора минуты-вечности, когда стрелки на циферблате, фиксирующие четверть часа, могут быть указанием на «вечность без пятнадцати минут» [5, с. 115]. Петербургская мистерия обретает очертания классической античной трагедии

и — аллюзийно — библейского Апокалипсиса, эксплицированного звуками галопа коня «всадника Апокалипсиса» и ожидания Судного дня [5, с. 117], Страшного Суда [5, с. 118].

Джазовое кружение и сюжетно повторяющиеся круги-темы закрепляются (стабилизируются) к финалу поэмы-мистерии кольцевой композицией, в 40-й главе-сцене возвращаясь к образам Шекспира и Гамлета, возникшим еще на уровне вводной ремарки (интерес Бродского к образам и мотивам Шекспира хорошо известен [см.: 4, с. 129–148]). Нарратор предоставляет слово Гамлету, и тот на заданный в Прологе вопрос отвечает: «НЕ БЫТЬ» [5, с. 130, 131].

Между тем одновременно с мотивом «НЕ БЫТЬ» возникает и мотив гамлетова безумия: «БЕЗУМИЕ — вот главное во мне» [5, с. 131]. И в результате императив «не быть» оказывается (словно бы) поставленным под сомнение. «Тень Гамлета» как бы отвергает собственный вопрос, отказывается от поиска ответа: «Не быть или быть! — какой-то звук пустой» [5, с. 131] — и персонаж отдается на чужую волю: «<...> Здесь все, как захотелось небесам» [5, с. 131].

Может возникнуть мысль, что герои Бродского, апеллируя к небесам, отдаются на суд Божий. Между тем весь текст поэмы, голоса участников шествия свидетельствуют о другом — Бродский и его всезнающий Харон, как и герои-тени, несмотря на длинное шествие-полилог, не ведают, от чего зависит человеческая жизнь/смерть, чьей волей определяется. Бродский эксплуатирует категорию неопределенных местоимений, чтобы квалифицировать эту не-определенность. Об Арлекине сказано, что он «*что-то* ищет в небесах» [5, с. 85]. Король признается, что «*было что-то* выше нас» [5, с. 98, 99]. Вор чувствует «*чей-то* взгляд», который «следит, следит за <ним> всегда, всегда» [с. 102], и обвиняет: «*кто-то* жизнь у нас крадет» [5, с. 102]. Подобно тому, как ранее в «Пилигримах» лирический герой отказывался от «веры в себя да в Бога» [5, с. 21], так и в близком по времени созданию «Шествии» роль Бога сдвинута на background. Заключительное слово (иронико-символично) предоставлено нарратором Чорту, который вполне (не)определенно заключает: «<...> кроме страха перед дьяволом и Богом, / существует *что-то* выше человека...» [5, с. 132; выд. нами. — О. Б., Е. В.]. Божественная инстанция признается, но не культивируется.

Некоторые исследователи бродское «что-то» определяют как творчество. И. В. Романова пишет: «Развязка и финал поэмы дают этот ответ: творчество спасает человека и мир от катастрофы» [Романова, 2010]. Образ Рождества, завершающий поэму, по мысли исследовательницы, воплощает «сам акт творчества и внутреннее возрождение героя» [Романова, 2010, с. 100–101]. Подобное решение можно принять к сведению, однако, на наш взгляд, у Бродского «сам акт творчества» менее значим, чем *время*, течение времени, которое дало возможность его

«полугерою» к концу повествования слиться в миропонимании (и даже отчасти в сущности) с Хароном-проводником. Герой Бродского словно метафоризирует фразеологему «Время лечит» и соглашается с Соломоновой истиной: «Все проходит, и это пройдет...» (ср. финальная фраза мистерии: «Шествие прошло» [5, с. 133]). Рождественское шествие у Бродского коннотировано не столько идеей возрождения, сколько временности, текучести, проходящности, смены времен как смены сезонов. И семантическими знаками этой перемены становятся пишущая машинка, которая заместила перо повествователя, и имя города, Ленинград, которое вернуло к настоящему исторические Петербург и Петроград. Смена перспективы организована обновленной детализацией пространства — исторический план приблизился к современному.

Как и Счастливец (которому предоставлено слово одним из последних), героя поэмы удивляет понимание: «Какое удивительное счастье / Узнать, что ты над прожитым не властен» [5, с. 119]. Своеобразный фатализм, отстраненность от суеты, «нежданно посещает» [5, с. 119] героя Бродского и порождает «ровное дыхание стиха» [5, с. 119]. Рассветная пора отделяет «чувством новизны» героя от «вчерашнего дня» [5, с. 119] и дарует понимание, что «когда над прожитым поплачешь всласть», то обретаешь власть над прошедшим («над временем захватывая власть» [5, с. 120]). С наступлением мистического утра жизнь продолжает «шуметь», и у героя выкристаллизовывается знание о том, что счет времени идет «не по часам», но «по чувствам» [5, с. 120]. Однако «это *описание* правды чувств» герой не воспринимает высшим знанием, наоборот — «занятием невысшим» [5, с. 120]. Творчество подчинено времени, время есть то нечто («что-то»), которое властвует над всеми и над всем. Иными словами, «рождественского» оптимизма, как считает И. В. Романова, у Бродского не возникает: прошедший «инициацию» герой повзрослел, чтобы понять, что завтра (даже в рождественскую пору) не зажжется вечный свет, но начнется вечно новое шествие, возникнет другая «гурия», вместе с которой снова и снова придется шествовать герою, постигая жизнь и время. И в них — себя.

Так научись минутой дорожить,
которую дано тебе прожить,
не успевая все пересмотреть,
в которой можно даже умереть,
побольше думай, друг мой, о себе,
оказываясь в гуще и в гурии... [5, с. 115]

Мистерия шествия героев Бродского заканчивается аспектацией бесконечности шествия, осознанием продолжения «после конца», видением и видением вереницы нескончаемых теней движущейся процессии.

Таким образом, завершая размышления над поэмой-мистерией «Шествие», можно заключить, что одна из ранних поэм Бродского включала в себя

уже многие из тех важных поэтических откровений-открытий, которые демонстрировало его позднее творчество. Героями «Шествия» становятся не типы и персонажи, но персонифицированные «представления о мире» [5, с. 79] — преимущественно литературные персонажи-архетипы, наделенные «коллективным бессознательным» вариативностью жизненных представлений, неизменно связанных с шекспировским вопросом «Быть или не быть?» Именно смерть (мотив смерти) становится у Бродского средством/способом наиболее интенсивного переживания жизни и постижения бытийного смысла. Интертекстуальный контекст мировой литературы — древнегреческая трагедия (прежде всего «Энеида» Вергилия), «Диалоги» Платона, «Божественная комедия» Данте, трагедии Шекспира (в первую очередь «Гамлет»), духовная поэзия Джона Донна, лироэпос Серебряного века (А. Блок, А. Ахматова) — позволяет охватить масштаб грандиозного мистического путешествия, которое совершают герои Бродского в поисках истины — о жизни и смерти, о мире и о себе. Фоновые интертекстуальные аллюзии порождают «второй план» поэмы-мистерии, позволяя за (внешним) любовным разочарованием лирического героя разглядеть (внутренний) абрис глубокой философской модели мироздания и метафизики его постижения, складывавшихся в 1960-е годы в поэтическом сознании Бродского.

Литература

1. Ахапкин Д. Иосиф Бродский после России: комментарии к стихам, 1972–1996. СПб.: Журнал «Звезда», 2009. 31 с.
2. Ахматова А. Собрание сочинений: в 6 т. М.: Эллис Лак, 1998–2004. Т. 3. Поэмы. М., 1998. 765 с.
3. Блок А. Собрание сочинений: в 6 т. М.: Правда, 1971. Т. 1. Стихотворения. 1897–1903. 480 с.
4. Богданова О. В., Власова Е. А. «Иногда чувствую себя Шекспиром...» (интертекстуальные пласты «Пилигримов» И. Бродского) // Научный диалог. 2021. № 8. С. 129–148. DOI: 10.24224/2227-1295-2021-8-129-148.
5. Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского. СПб.: Пушкинский фонд, 1998. 2-е изд. Т. 1. 304 с.
6. Вертинский А. Дорогой длиною... Стихи и песни. Рассказы, зарисовки, размышления. Письма. М.: Правда, 2006. 607 с.
7. Гордин Я. Рыцарь и смерть, или Жизнь как замысел. О судьбе Иосифа Бродского. М.: Время, 2010. 256 с.
8. Лермонтов М. Собрание сочинений: в 4 т. М.: Художественная лит-ра, 1975. Т. 1. Стихотворения. 1828–1841. 648 с.
9. Лосев Л. Иосиф Бродский. Опыт литературной биографии. М.: Молодая гвардия, 2008. 446 с.
10. Петрушанская Е. Музыкальное «Представление» Бродского // Петрушанская Е. Музыкальный мир Иосифа Бродского. СПб.: Журнал «Звезда», 2004. С. 141–161.
11. Плеханова И. И. Преображение трагического: метафизическая мистерия Иосифа Бродского. Дис. ... докт. филол. наук. 10.01.01 — русская литература. Иркутск, 2002. 429 с.
12. Полухина В. Иосиф Бродский глазами современников: в 2 кн. Изд. 2-е. СПб.: Журнал «Звезда», 2006.
13. Романова И. В. «Я попытаюсь вас увлечь игрой...»: взаимодействие коммуникативных моделей в поэме-мистерии И. Бродского «Шествие» // Вестник ВГУ. Сер. Филология. Журналистика. 2010. № 2. С. 99–106.
14. Фетисова Е. Э. Неоакмеизм И. Бродского: композиция мистерии «шествие» // Философская мысль. 2017. № 2. С. 109–117.
15. Цветаева М. Собрание сочинений: в 7 т. М.: Терра, 1997. Т. 2. Стихотворения. Переводы. 592 с.
16. Шекспир В. Собрание избранных произведений: в 5 т. СПб.: Terra Fantastica, КЭМ, 1992. Т. 1. 448 с.

УДК 821.161.1
DOI 10.25991/AE.2022.22.40.004

М. А. Буряя

Буряя Мария Анатольевна — кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка и литературы, Восточный Институт — Школа региональных и международных исследований Дальневосточного федерального университета, Русская христианская гуманитарная академия
orcid.org/0000-0002-2059-6345
E-mail: m_buraya@mail.ru

РОЖДЕСТВЕНСКИЙ ПРЕТЕКСТ КАК ОСНОВА СВЕРХТЕКСТОВОГО ЕДИНСТВА И. БРОДСКОГО*

В статье рассматриваются т. н. «сверхтекстовые единства» в поэзии Иосифа Бродского, составившие поэтический сборник «Новый стансы к Августе» (1983). Автор работы анализирует особый и своеобразный тип единства поэтических текстов Бродского, эксплицирующих взаимосвязь за пределами (сверх-) наличного текста. В исследовании показано, что «рождественский текст» Бродского составляет основу сверхтекстового единства, опосредует его лирический сюжет и систему лирических героев, образно-мотивный и тематический строй, хронотопическое своеобразие, интертекстуальные уровни и аллюзийные пласты.

Ключевые слова: И. Бродский, сверхтекстовое единство, рождественский текст, поэтика.

Buraia M. A.

THE CHRISTMAS PRETEXT AS THE BASIS OF I. BRODSKY'S SUPERTEXT UNITY

The article examines the so-called “supertext unities” in the poetry of Joseph Brodsky, who compiled the poetry collection “New Stanzas for Augusta” (1983). The author of the work analyzes a special and peculiar type of unity of Brodsky's poetic texts, explicating the relationship beyond the (super-) existing text. The study shows that Brodsky's “Christmas text” forms the basis of the supra-textual unity, mediates his lyrical plot and the system of lyrical heroes, figurative-motivic and thematic structure, chronotopic originality, intertextual levels and allusive layers.

Keywords: I. Brodsky, supertext unity, Christmas text, poetics.

В процессе изучения сверхтекстовых единств в поэзии Иосифа Бродского, как правило, доминируют работы, которые посвящены традиционным формам цикла, циклизации и, прежде всего, авторскому циклу и поэтическому сборнику, исследуемым в различных аспектах [см.: 1–5, 9, 12–13, 16, 20 и др.]. Так, С. Бройтман в книге «Поэтика русской классической и неклассической лирики» [9] посвящает раздел «Авторская позиция в лирике И. Бродского (на материале книги “Часть речи”)» корректировке утвердившихся в науке взглядов об отстранённости субъекта речи поэта и представляет комплексную интерпретацию системы форм лирического высказывания. Е. Семёнова рассматривает сборник «Часть речи» с точки зрения жанрового своеобразия и актуализации поэтической традиции Серебряного века, используя понятие поэма-цикл [20]. Среди нетрадиционных сверхтекстовых образований в творчестве Бродского интерес литературоведов вызывают прежде всего топонимные или тематические тексты: петербургский текст, античный текст, итальянский текст, рождественский текст [см., напр.: 3–5, 10–12, 14, 17–19, 23, и др.]. Однако учёные рассматривают каждое из этих явлений имманентно, не ставя во-

проса о возможности включения их в более широкий поэтический контекст.

Наиболее продуктивной идеей для исследования нетрадиционных циклических единств можно считать наблюдение, высказанное К. Тарановским, который предложил на основе повторяющихся в творчестве поэта тем и образов включать стихотворение «в более широкий контекст» [21, с. 18]. Учёный не оставил развёрнутого теоретического описания данного метода, но фактически применил его к интерпретации поэтического творчества О. Мандельштама [см. также: 10]. Именно этот подход, на наш взгляд, следует считать перспективным для изучения нетрадиционных циклов поэтического наследия других поэтов, в том числе И. Бродского.

Для наследия Иосифа Бродского, тяготеющего к циклизации в различных её формах, крайне значимо то субстанциональное свойство художественного мира, которое циклизация воплощает на поэтологическом уровне, — стремление к особенной целостности. Восстановление разрушенного или недостижимого в реальности, но необходимого единства в потенциальном состоянии бытия становится одним из основных импульсов творческого акта. При этом формирующаяся целостность не тре-

* Исследование выполнено при поддержке гранта Российского научного фонда № 22-28-01671, <https://rscf.ru/project/22-28-01671/>; Русская христианская гуманитарная академия.

бует обязательного эксплицитного выражения в традиционной циклической форме, последняя — частное по отношению к общему. Принципиально важным оказывается специфический ракурс перцепции, предполагающий активное участие читательского сознания в восстановлении данной целостности в акте чтения, который, таким образом, воспроизводит акт создания (творчества).

В творчестве Бродского циклообразующими единицами являются особые «частные» тексты, представляющие крупные составляющие части единого мифопоэтического пространства. К таким текстам могут быть отнесены топонимные (*античный, петербургский и итальянский* тексты), *рождественский и любовный* текст. Соотношение этих текстов в пределах отдельного стихотворного произведения, традиционного цикла или сборника может быть различным, однако идея действия целостности как стимула к формированию сверхтекста предполагает акцентуацию именно вторичных образований, формируемых в рамках творческого со-действующего акта читателя и автора. В результате такого эстетического события должно возникнуть особое сверхтекстовое единство с рядом содержательно-поэтологических признаков, обеспечивающих динамическое равновесие целого и частей. К таким признакам можно отнести общий лирический метасюжет, систему лирических субъектов, хронологическое своеобразие, а также сквозной тематикомотивный, образно-символический, интертекстуальный и мифопоэтический комплекс.

Потенциально в творчестве одного автора могут быть различные сверхтекстовые циклические образования, выстраиваемые в многообразные системы иерархических и равнозначных отношений. Однако можно говорить и о значимом доминировании отдельного сверхтекста по отношению к периферийным. К таковым относится и стихотворение Бродского «Я был только тем, чего» [8, с. 226]. Лирический сюжет стихотворения воспроизводит основные этапы метасюжета сверхтекстового единства с главными событиями инициации-испытания, приобретения особенных знаний или умений, пересечением границы в пространстве и времени, в результате чего можно говорить о значимом преображении субъекта, осмысление которого происходит в процессе порождения текста (творческом акте). В свою очередь текст, чьё возникновение происходит синхронно процессу чтения-восприятия читателем, представляет динамический процесс воспоминания-воссоздания истории любви. Для «Я был только тем, чего» реализация этого сюжета оказывается возможной в результате объединения трёх основных текстов Бродского: *рождественского, итальянского и любовного*.

С композиционной точки зрения следует прежде всего выделить посвящение *М. Б.*, которое не просто определяет диалогичность как одну из смысловых и поэтологических доминант, но является связующим элементов трёх указанных текстов, а также

направляет читательскую интенцию к актуализации не заданных эксплицитно смыслов. Так, непосредственно выраженным и обозначенным в данном стихотворении будет любовный текст, тогда как итальянский и рождественский, представленные в подтексте и в элементах поэтологического оформления, поддерживают предыдущий опыт чтения других стихотворений Бродского. Так, на уровне посвящения можно установить связь данного стихотворения с *рождественским* циклом, в котором представлен текст «25.XII.1993», также обращённый к *М. Б.* В свою очередь посвящение в «25.XII.1993» делает его частью не только рождественского текста поэта, но и *любовного*.

Сам факт посвящения позволяет определить связь уже выявленных текстов с ещё одним текстом — *итальянским*, который в стихотворении «Я был только тем, чего» функционирует в рамках минус-приёма эксплицитного выражения, однако определяет его содержательные и поэтологические особенности на различных уровнях. О присутствии итальянского текста прежде всего можно говорить на интертекстуальном уровне, где одно из центральных мест занимает имя Данте и его главного творения — «Божественной комедии». История любви Данте к Беатриче оказывает влияние на множественные компоненты стихотворения Бродского, среди которых — развитие лирического сюжета, тематическое своеобразие, особенности субъектной структуры и композиция как наиболее значимая в её троичном делении.

При акцентированной анафоре и частичном синтаксическом параллелизме конструкций ясно выделяются три группы стрóf, соответствующие трём композиционным частям стихотворения и тройному же членению системы субъектов. Первая группа — это первая, вторая и седьмая стрóфы с преобладанием сферы лирического героя; вторая группа — третья и четвёртая стрóфы, означенные присутствием местоимения «ты» и рядом его активных действий по отношению к герою-объекту «я»; третья группа — шестая и седьмая стрóфы с отсутствием эксплицитно выраженных местоименных форм и символическим субъектом большого мира / миров. При таком троичном делении возникает вопрос о количестве стрóf: семь вместо канонических девяти. Однако число стрóf Бродского оказывается неслучайным с точки зрения символической семантики и парадигматических связей с произведением Данте. С точки зрения семантики числа можно говорить о значимом сопоставлении семёрки и девятки, что будет поддержано смысловым различием композиционно-архитектонической формы стихотворения Бродского как части ненаписанной «Божественной комедии», а потому невозможности воспроизвести её форму.

Не менее значима и архитектура стрóf: три стрóфы первой части говорят о преобладании лирического героя в сюжетном движении, что объясняется характером основных лирических событий

инициативной семантики, в которых он участвует. В то же время количественно число местоименных форм первого и второго лица — сфер лирического героя и его собеседницы-возлюбленной уравнены: их двенадцать в сумме. При этом строфы, входящие в первую часть, своего рода сферу бытия лирического героя, вбирают в себя вторую часть — мир действия его возлюбленной, «ты», а затем смыкаются с частью третьей, вводящей итоговое лирическое событие, — творение миров. Более того, последний стих последней строфы, принадлежащей сфере лирического героя, за счет синтаксического параллелизма и анафоры может быть рассмотрен как пограничный, имеющий отношение к обеим частям одновременно. Тогда в пятой строфе происходит своеобразная встреча трёх выделенных сфер.

Первая строфа стихотворения открывает первый этап сюжета, с которого начинается абсолютное преобладание в хронотопе прошедшего времени со значением процессуальности и повторяемости. Стоит отметить, что темпоральные смысловые различия глагольных форм как поэтологическая особенность текста устанавливают имплицитную связь с «Божественной комедией» Данте, язык которой представляет эту градацию между простым прошедшим и прошедшим длительным. В первой строфе «Я был только тем, чего» Бродского акцентуацию получает глагол, вводящий состояние лирического героя: «был» [8, с. 226]. В данном случае одновременно развиваются все семантические компоненты лексемы. Во-первых, сам факт наличия, присутствия, существования, который в абсолютном начале стихотворения еще не знает возможности бытования до данного момента, не связан со сферой прошлого героя, а сразу задан в прямой и даже жёсткой корреляции с бытием-действием героини. Расположение субъектных форм в архитектонике первой строфы обуславливается действием закона и тесноты стихового ряда, в результате чего «я» и «ты» занимают параллельные позиции абсолютного начала первого и второго стихов, однако их различия выявляются в соотношении глагольных форм, им соответствующих. Так, состояние лирического героя не просто оказывается пассивным и лишенным активности, но сам факт его возможности полностью определяется активностью героини. С первых стихов первой строфы стихотворение намеренно строится как эротическое, а основное лирическое событие дублируется в мотиве сближения героев, в том числе физического. Встреча героев и их знакомство происходит в других частях сверттекстового единства, между тем отсылки к этим предшествующим этапам легко восстанавливаются и возникают на протяжении всего стихотворения.

Второй стих первой строфы уже является ретроспекцией лирического героя, творящейся в слове в данный момент настоящего, которое актуализирует в акте чтения каждый воспринимающий. Попытка определения формы бытия лирического героя, которое и служит своего рода материалом для

творения, и одновременно ограничивает его в этих пределах происходит в описательно-указательном перифразе «тем, чего» [8, с. 226], который не получает в первой строфе дальнейшего уточнения. Указание без обозначения и без отнесённости к предмету или явлению может быть связано с мотивом творения из своего рода пустоты, возникновения из небытия.

Мотив творения, результатом которого становится обретение формы, вызывает ассоциации с многочисленными мифами, главный из которых для европейской культуры репрезентирован в истории Пигмалиона и Галатеи. Однако для стихотворения значим акцент трансформации мотива формы, который в мифе ассоциируется с идеально воплощённой материальной скульптурой, тогда как у Бродского это то неопределённое, на которое можно лишь указать при корреляции с созидательным жестом героини.

Мотив касания в контексте поэзии Бродского является одним из наиболее важных в ряду мотивов, обозначающих действия и движения. Немаловажной семой в значении мотива касания оказывается лёгкость, в сочетании с отнесённостью действия к ладони — потенциальная нежность, забота, порождённая стремлением уберечь. Невыраженный эксплицитно мотив отношения возлюбленной к лирическому герою реализуется в подтексте, творение сопровождается защитой и лаской. Однако образ ладони может быть значим и в ином отношении — в связи с системой параллелей между субъектами в развитии лирического события в последующих строфах. Творение ладонью в акте прикосновения-оформления потенциально соотносится со значимостью именно этой части человеческого тела для традиционного изображения пишущего человека, а жест письма — как аналогичный прикосновению пера к бумаге.

Вторая часть первой строфы продолжает хронотопическое развитие основного события первой части стихотворения, вводя указание на уточнение времени в процессуальном прошлом и пространственное расположение субъектов. Идея вертикали, движения, охватывающего верх и низ, опоясывающего или вбирающего в себя в подтексте, могла уже возникать в связи с жестом касания-творения женскими руками (ладонями). Однако эксплицитно этот мотив пространства вводится в третьем стихе во втором повторе оборота «тем, чем» с акцентуацией мотива, разделяющего сферы верха и низа предлогом «над».

Помимо возникающего эротического подтекста физического сближения субъектов значимым оказывается мотив разделения пространства на две области, в которой низ принадлежит герою, находящемуся в процессе становления, а верх — творящей героине. Такая атрибуция пространственных сфер представляется оправданной в контексте мифопоэтического сюжета творения, где героиня относится к сфере сакрального верха (неба, вечности),

а ее перемещение в пространстве сверху вниз соотносится с мотивом нисхождения, одаривания низа (земли) своими благами.

С *рождественским* текстом стихотворение сближает углубление темпорального развития первой части стихотворения — указание на ночь с двумя характерными эпитетами в составе анжамбемана («в глухую, воронью / ночь» [8, с. 226]). Ночь сохраняет традиционные амбивалентные значения: с одной стороны, это время действия нечистых сил, связанное с опасностью и отсутствием света, останков привычной жизни, с другой — это время ожидания, одиночества, время интимное и сокровенное, магически или волшебным маркированное.

Ночь как время действия лирического сюжета связана с художественным миром «Божественной комедии» Данте [см.: 15]. Известно, что путешествие Данте начинается в шесть часов вечера Страстной пятницы и завершается в шесть часов вечера Страстной субботы. При этом особое темпоральное развитие предполагает именно Ад как тотальное преобладание ночи в противопоставлении Раю как царству дня и различное соотношение частей суток в Чистилище. В лирическом сюжете «Я был только тем, что» первая строфа, открывающая первую из трёх композиционных частей, — это царство ночи, соответствующее первому этапу путешествия Данте. Соответственным оказывается и выбор двух эпитетов у Бродского для характеристики этого времени-состояния («глухая» и «воронья»). Однако в отличие от средневековой культуры эмблематика Бродского не аллегорична, а акцентированно символична: ворон в ряде национальных традиций обретает качества и функции культурного героя, способного добыть важные знания и ценности, или выступает в качестве творящего мир демиурга. Последнее соотносится с главным лирическим событием всей первой части, в границах которой происходит создание-становление лирического героя.

Вторая строфа продолжает обозначенное содержательно-поэтологическое своеобразие первой, однако с рядом значимых новых мотивов. Так, первый стих второй строфы, вводя аналогичную первому стиху первой строфы конструкцию «тем, что», представляет иной, ослабленный анжамбеман, который уже не разделяет субъектов, теперь герои занимают пространство одного стиха. При этом действие героини второй строфы уже не физически-активное, а интеллектуально-духовное: различать, то есть узнавать что-то, выделять среди другого.

Начальная стадия трансформации героя — появление смутного облика — представлена как акцентированно длящийся во времени процесс. На данном этапе развития сюжета лирический герой становится произведением (творением) героини, который не сразу обретает свою завершённую и воплощённую форму. В сущностном хронотопе стихотворения возможность перехода в восприятии от смутного облика к видимым чертам может предполагать смену глухой вороньей ночи наступающим

рассветом, что соответствует динамике путешествия героя Данте в «Божественной комедии».

В первом стихе третьей строфы возникает мотив нового восприятия — тактильного, чувственного, *любовного*. Здесь эпитет *горячий* как признак является одним из наиболее ожидаемых и объяснимых в логике развития эротического сюжета. Однако семантика мотива *горячего* в контексте сверхтекстового единства принципиально амбивалентна. Горячий может быть высшей степенью теплоты, активного и созидательного присутствия жизни, интимной близости и любовного чувства, но может быть и уничтожающим жаром, сжигающей до тла страстью, симптомом болезни и т. п. Хотя в данном случае можно предположить, что касание горячей ладонью возлюбленной лирического героя наделяет его её же способностью-признаком, когда можно говорить о своего рода оживлении, сопровождающемся обретением формы (части тела, ушной раковины).

Актуализация творения ушной раковины как парного органа оказывается значимой. С одной стороны, жест творения ушных раковин героя предполагает близкий интимный контакт, связывающий субъектов в ограниченном пространстве. С другой — идея охвата пространства жестом героини и слева, и справа задаёт имплицитный мотив всеохватности, расширения пространства, его целостности в единстве разных частей. Здесь уместно вспомнить о мифологической семантике: левое воспринимается как имеющее отношение к inferнальному, тогда как правое — к божественному. Обе сферы тем не менее подвластны лирической героине, которая наделяет этой силой и героя.

Образ ушной раковины как первое *материализованное воплощение* лирического героя становится особенно важным в развитии сюжета. Возникает оппозиция звука, звучания, слуха их отсутствию, связанного с мотивом глухоты из первой строфы. То есть образ ушной раковины актуализирует два мотива — слуха и формы (ушной раковины), причём второй — не менее значим. До сих пор действия героини не имели предметно обозначенного результата, являясь перифрастическими и абстрактными. Первое же творение оказывается дуальным (две ушные раковины), что мотивировано и женским началом его создателя, и его сущностью. Раковина на мифопоэтическом уровне связывается с целым рядом образно-мотивных комплексов стихотворения и актуализированных в нём *частных* текстов. Так, любовный сюжет помимо очевидного участия во взаимодействии героя и героини (она творит непосредственно его) задаётся ещё и имплицитным контекстом мифа об Афродите, чьи изображения вызывают в памяти читателя контекст итальянской культуры, оставившей самые знаменитые образительные воплощения любовного мифа (Боттичелли, Тициан, Тьеполо и др.).

Морская раковина необходимо вызывает и ассоциативную связь с водой, водной стихией (морем).

Последний комплекс значений связывается с библейским персонажем, чьим атрибутом выступает раковина, — Иоанном Крестителем. Раковина в символическом смысле оказывается аналогична рыбе и обозначает крещение, а оно в свою очередь предполагает идею перерождения, очищения от греха, начала новой жизни. При этом не менее важно для контекста стихотворения и понимание раковины как символа эротического, чья дуальность в строении непосредственно связывалась с интимным сближением.

Творение ушной раковины сопровождается мотивом звука — точнее, шёпота. В рамках мифологической и христианской традиции акт создания, воплощения необходимо требует не только жеста-касания, но и называния словом. Интимный сюжет личной близости вновь осмысливается как сюжет сакральный: очевидно, что божественный статус героини здесь находит свое подтверждение. Шёпот как действующая сила героини, осуществляющая творение ушных раковин лирического героя, напоминает мифологический, *архаический* по происхождению мотив передачи силы, требующий непосредственного взаимодействия субъектов. Шёпот предсказывает и появление голоса у героя в следующей строфе.

Дальнейшее значимое событие в лирическом сюжете — это действие лирической героини в четвёртой строфе, представленное в первых двух стихах. Акцентированная анафора устанавливает связь с третьей строфой, однако далее поэтическая интонация прерывается маркированным анжамбеманом действия и объекта, на который оно направлено (здесь — штора). Это первый неодушевленный конкретно-материальный предмет в окружающем пространстве: из описанного в метафизических категориях первых строф оно становится воплощённым и связывается с противопоставлением мотивов внутреннего пространства — внешнему. Образ штор предполагает пространство дома, суженного до комнаты, в контексте эротического сюжета — вероятно, спальни. Важно участие образа шторы и действия, с ней производимого, в ближайшем текстовом окружении, которое представляет главное событие строфы: ещё один дар возлюбленной герою — обретение голоса. Голос — это и способ выражения метафизического для поэта языка, обретения им формы в звуке, и непосредственная манифестация жизни.

У голоса как передаваемого дара есть и его пространственное определение: «сырая полость рта» [8, с. 226]. Мотив сырости, с одной стороны, связывается с комплексом значений недостаточной готовности, неполной стадии обработки, недоделанности и т. п., с другой — со значениями влажности, противопоставления сухости. Как определяющий признак *сырой* в творчестве Бродского может быть отнесён к самым разным реалиям, как субъектным, так и объектным. В контексте стихотворения «Я был только тем, чего» эпитет *сырой* по отношению к полости рта не является столь избыточным и очевид-

ным в виду его противопоставленности состоянию сухости, отсутствия влаги во рту. Сырость полости рта в сюжете любовном и эротическом может объясняться особенным эмоциональным состоянием лирического героя, соотносясь с мотивом *горячего* как характеристики его возлюбленной в предшествующей строфе. Очевидна актуализация мифологической семантики, мотивированной космогоническим сюжетом, когда творение предполагает появление воды, заполнение пустого пространства жидкостью, в ряде случаев преобладание воды — это исходное состояние, необходимое для последующих созидających актов творения. Образ-мотив полости рта, имеющий, как и ушная раковина, терминологическую точность как анатомическое определение, связывается с амбивалентным кругом значений. Полость — это и пространство в организме для различных органов, смежное внутренними поверхностями, предполагающее идею заполненности, и одновременно это подчёркнуто пустое пространство, способное потенциально быть хранилищем чего-либо, однако связанное ассоциативно с идеей пустоты, отсутствия.

Очевидно, что символически в этой части стихотворения представлена кульминация эротического сближения героев, одновременно — и центральная часть сюжета творения, дарующего лирическому герою способность говорить (в потенциале — и творить, в частности — быть поэтом, свидетельством чего и является *творение* им данного стихотворения). Однако первым актом и функцией этого дара становится возможность коммуникации, адресатом которой выступает возлюбленная: «*окликавшая тебя*» [8, с. 226]. Выбор именно данной лексемы обусловлен актуализацией ряда мотивов: прежде всего, мотивом, отсутствующим у синонимичных вариантов, — позвать по имени. Минус-приём, связанный с отсутствием имени героини, при подразумеваемом его использовании с обретением голоса лирическим героем, можно рассмотреть как апофатический мотив. Появление последнего логично вытекает из общей концепции сакрального статуса возлюбленной, её высших сверхъестественных функций и проявлений.

Результатом открывшейся у лирического героя способности к активной деятельности в стихотворении оказывается возможность самостоятельного участия в общении с героиней, своего рода приближение к ней, реальное или потенциальное, что засвидетельствовано первым и единственным появлением объектной формы местоимения, обозначающего героиню. Данная форма неслучайно появляется в связи с возможностью владения голосом и словом, с ней аллюзийно связывается сакральный жанр молений в различных религиозных традициях. Так, христианская культура прежде всего воплощает подобное в Псалтыри, которая и является собранием таких гимнов (молитв, восхвалений) с множественными обращениями. Этим и завершается вторая часть, посвящённая сфере героини-возлюб-

ленной, и открывается финальная часть, включающая в себя и сферу лирического героя, и мировую сферу.

Три первых стиха пятой строфы — продолжение уже привычного сюжета творения первой и второй строфы, однако первый стих пятой строфы отличается от соответствующих в начальных строфах стихотворения. Так, в композиции первых двух стихов отсутствует анжамбеман при маркированном совпадении границ первого стиха и синтаксического предложения, завершающегося точкой. До сих пор в текстовом развитии стихотворения не было другого такого случая совпадения границ стиха и предложения, тогда как позже такое совпадение будет использоваться еще дважды: в последнем стихе пятой строфы и в первом стихе шестой, т. е. всего три раза. Взятые вместе они образуют что-то вроде своеобразной градации: «я был попросту слеп» — «так оставляют след» — «так творятся миры» [8, с. 226].

В пятой строфе происходит завершение сюжета творения-создания лирического героя, причём в контексте стихотворения впервые появляется эксплицитно выраженный мотив дара. Предваряет это первый из трёх стихов, своего рода констатация лирическим героем своего состояния, предшествующего воздействию на него возлюбленной. В данном случае описание бытийного статуса-состояния героя не сопровождается усилением ограничительной частицей, но появляется словоформа «попросту», маркированная как разговорная, отличаясь от нейтральных «только» и «лишь» стилистической коннотацией и дополнительным семантическим комплексом. В своём прямом и основном значении «попросту» означает буквально, элементарно, бесхитростно [см.: 6, с. 923]. В таком случае состояние лирического героя до встречи с возлюбленной можно обозначить очень «просто», не нуждаясь в более сложных и более образных выражениях: его статус в прошлом — слеп, глух, пуст. Однако одновременно возникает и мотив простоты, который диктует употребление частицы «просто» и её производных как обозначение представлений о максимально ясной, однозначной и не нуждающейся в дополнениях или вариантах идее, состоянии, действии. Так, известно, что в русской традиционной культуре соединяется осознание простоты как особого состояния чистоты и первозданности. Но одновременно и потенциальной глупости, излишней наивности, которая может помешать или навредить. Для лирического героя Бродского оба эти значения соединяются. Его характеризует и простота как неосведомлённость, невежественность и ограниченность (слепота) до встречи с героиней, и простота как особая мудрость, открывшая ему видение и ясное понимание «простых» истин после встречи.

Мотив слепоты как отсутствия зрения связан и с мотивом света, причём эта связь задаётся уже на лексическом уровне в производном мотиве ослепительного — высшего проявления — света, спо-

собного лишить зрения. Мотивы темноты-света, возникающие с первой строфы, и мотив глухой ночи обретают особенную важность в связи с появлением у героя зрячести. Подобное семантическое соотношение характерно для дантевой «Божественной комедии», где мотивы ночи-дня, тьмы-света играют ключевую роль в ходе путешествия героя. Как известно, свет как метонимическое обозначение солнца есть след-проявление божественного присутствия. С учетом сакрализованного статуса возлюбленной дарование именно ею зрения лирическому герою оказывается логически мотивированным.

Третий дар, в стихотворении «Я был только тем, чего», связанный со сферой органов чувств лирического героя, трансформирует его, подобно Данту, чей путь от тьмы к свету во многом был ориентирован на сюжет о призвании Павла (Савла). С одной стороны, именно в пятой строфе, после своего рода завершения сюжета творения возлюбленной героини уравниваются в статусе, становятся своего рода полноценными и равнозначными друг другу. В текстовом отношении это засвидетельствовано в стиховой архитектонике строфы, где оба субъекта занимают одинаковые позиции абсолютного начала, как это было в первой строфе, однако теперь отсутствует их взаимозависимость, предполагающая анжамбеман, графически они уравниваются: Я — Ты. В пятой строфе впервые форма обращения героя к возлюбленной представлена в оформлении заглавной буквой, при ранее строчных у героини и прописных у Я-субъекта. Становление героя дает ему возможность увидеть возлюбленную адекватно и осознать не только себя, но и её как субъект, другое-Я.

Если рассматривать главное лирическое событие пятой строфы как обретение зрения и видения лирическим героем возлюбленной, то понятным становится ряд мотивов, характеризующий образ её действия: «возникая, прячась» [8, с. 226]. Здесь можно говорить о своеобразной эпифании (явлении), которая не сразу открывается созерцающему. Для лирического героя завершением этого процесса оказывается обретение зрения, однако именно с обретением этого дара происходит исчезновение возлюбленной из текста. Сам факт её полноценного явления можно предположить только как потенциальный, так как он в сущности не получает эксплицитного выражения.

Двадцатый стих в композиции стихотворения оказывается сознательно актуализирован двойными смысловыми и логическими отношениями: как итог сюжета творения возлюбленной героя и как начало сюжета космогонии. Возможность для такого соположения масштабов имеет самые разные мотивации: это и концепция тождества микро- и макрокосмоса с представлением о человеке как модели мира, и идея любви как движущей силы, и становление человека творящего, способного направить свои дары на создание миров, прежде всего словесных.

Четырёхчастная схема финальной части стихотворения задается в рамках развёрнутого срав-

нения первыми двумя частями с сюжетом творения и соответствует основным этапам мифологической сюжетной схемы в её вегетативном варианте (в виду осуществляемого процесса создания лирического героя). Все этапы вместе и есть инициация, которую проходит лирическое «я» при деятельной помощи-соучастии возлюбленной, берущей на себя функции и значение Божества. Так, первому и второму этапу (исчезновение и страдание) у Бродского соответствует слепота, отсутствие формы, возможность перцепции. Там лирический герой ассоциировался с позицией пространственного низа и глухой ночи, что находит параллель с уходом мифологического героя под землю. Третья, центральная стадия, — поиски — в данном случае осуществляется не самим лирическим героем, а его возлюбленной, которая в творении реализует обретение героем самого себя.

Таким образом, мотив творения связывается Иосифом Бродским с мотивом полноты и неизбежности, гармонии как динамического баланса всех возможных проявлений, что вызывает перечислительный ряд, вводящий череду стихий-состояний (жар — холод — темень — свет) и наиболее совершенную форму для мировой культуры — шар. Интересно, что дважды в финальной части возникает имплицитный мотив одиночества: «оставляют вращаться», «в мироздании потерян» [8, с. 226]. Однако теперь можно говорить о трансформации этого значимого для поэтического контекста Бродского мотива в иной, лишённый отрицательных коннотаций, связанный с самодостаточностью созданного объекта и его возможности к полноценному автономному существованию. Идея круга, дважды заданная в мотивах вращения и шара, предполагает аллюзию на теорию небесных сфер, связанных в пифагорействе с музыкой. Лирика как изначальное пение усиливает эту аналогию между творением мира и поэтического текста, вплоть до их абсолютного совпадения: мир как текст (и возможен обратный смысловой ход). Стихотворение, признанное смысловым центром такого единства, помогает читателю реконструировать предполагаемую модель целого лирического сюжета, отдельное произведение выступает метонимической репрезентацией целого, направляя перцепцию других текстов автора.

Литература

1. Ахапкин Д. «Источники света» Иосифа Бродского // Звезда. 2018. № 5. С. 37–56.
2. Ахапкин Д. Цикл Иосифа Бродского «В Англии»: подтекст, многозначность, канон // Australian Slavonic and East European Studies. 2017. Vol. 31. № 1–2. P. 167–195.
3. Богданова О. В. «Петербургский текст» Бродского-эссеиста // Профессия: литератор. Год рождения: 1940. Коллективная монография. Елец: Елецкий гос. ун-т им. И. А. Бунина, 2021. С. 50–58.
4. Богданова О. В., Власова Е. А. «Иногда чувствую себя Шекспиром...» (интертекстуальные пласты «Пилигримов» И. Бродского) // Научный диалог. 2021. № 8. С. 129–148.
5. Богомолов Н. О двух «рождественских стихотворениях» И. Бродского // Богомолов Н. От Пушкина до Кибирова. Статьи о русской поэзии. М.: НЛЮ, 2004. С. 478–485.
6. Большой толковый словарь русского языка / гл. ред. С. А. Кузнецов. С.-Пб.: Норинт, 1998. 1536 с.
7. Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского: в 7 т. СПб.: Пушкинский фонд, 1998–2001.
8. Бродский И. «Я был только тем, чего» // Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского: в 7 т. Т. III. СПб.: Пушкинский фонд, 1998. С. 226.
9. Бройтман С. Поэтика русской классической и неклассической лирики. М.: РГГУ, 2008. 488 с.
10. Бурая М. Развитие темы природы в сверхтекстовом единстве о познании О. Э. Мандельштама // Азиатско-тихоокеанские исследования: социум, культура, политика: сб. материалов / под. ред. А. Л. Лукина. Владивосток: Изд-во ДВФУ, 2019. С. 225–229.
11. Бурая М. Стихотворение «Preseprio» в контексте рождественского цикла И. Бродского // Acta eruditorum. 2021. Вып. 37. С. 6–16.
12. Венцлова Т. «Кенигсбергский текст» русской литературы и кенигсбергские стихи Иосифа Бродского // Как работает стихотворение Бродского: сб. статей / ред.-сост. Л. Лосев, В. Полухина. М.: НЛЮ, 2002. С. 43–63.
13. Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. М.: Независимая газета, 2000. 325 с.
14. Гудониене В. «Рождественская звезда» в контексте евангельских стихов И. Бродского // Славянские чтения. Даугавпилс, 2000. № 1. С. 195–201.
15. Данте А. Божественная комедия / пер. М. Лозинского. М.: Наука, 1967. 655 с.
16. Лекманов О. «Рождественская звезда»: текст и подтекст // Новое литературное обозрение. 2000. № 5. С. 162–165.
17. Паван С. Посещения. Иосиф Бродский во Флоренции // Firenze e San Pietroburgo: Due culture si confrontano e dialogano tra loro: Atti del Convegno (Firenze, 18–19 giugno 2003). Firenze, 2003. P. 159–185.
18. Ранчин А. «На пиру Мнемозины»: интертексты Бродского. М.: НЛЮ, 2001. 462 с.
19. Савченко Т. Субъектная структура рождественских стихотворений Иосифа Бродского // Проблемы поэтики и стиховедения: сб. / отв. ред. Х. А. Адибаев. Алма-Аты: КазПИ, 1993. С. 67–69.
20. Семенова Е. Поэма-цикл в творчестве Иосифа Бродского: Традиции А. Блока, М. Цветаевой, А. Ахматовой в поэме И. Бродского «Часть речи» / ИМЛИ им. А. М. Горького: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2000. 19 с.
21. Тарановский К. О поэзии и поэтике. М.: Языки русской культуры, 2000. 432 с.
22. Чернявская Д. С. А. С. Пушкин и И. Бродский как проблема современной литературной герменевтики // Автор — твор — читач: зб. наук. праць / ред. кол. Є. М. Черноіваненко, Н. М. Шляхова, М. В. Пашенко. Одеса: Астропринт, 2012. С. 135–145.
23. Шерр Б. Стрфика Бродского: новый взгляд // Как работает стихотворение Бродского: сб. статей / ред.-сост. Л. Лосев, В. Полухина. М.: НЛЮ, 2002. С. 269–299.

УДК 82.161.1

DOI DOI 10.25991/AE.2022.22.40.005

М. А. Бурая

Бурая Мария Анатольевна — кандидат филологических наук,
доцент кафедры русского языка и литературы, Восточный Институт —
Школа региональных и международных исследований
Дальневосточного федерального университета,
Русская христианская гуманитарная академия
orcid.org/0000-0002-2059-6345
E-mail: m_buraya@mail.ru

**ФУНКЦИИ ЗОЛОТОГО ЦВЕТА В СТИХОТВОРЕНИИ И. БРОДСКОГО
«ГОРЕНИЕ» КАК ЧАСТИ СВЕРХТЕКСТОВОГО ЕДИНСТВА***

В работе исследуются функции золотого цвета в стихотворении И. Бродского «Горение», которое рассматривается как значимый элемент специфического нетрадиционного циклического образования — сверхтекстового единства. Особенно отмечается амбивалентность цвета в его семантике и символике, что находит отражение на всех уровнях художественного текста. Отдельное внимание уделяется интертекстуальному аспекту, прежде всего связям стихотворения с творчеством О. Мандельштама.

Ключевые слова: И. Бродский, О. Мандельштам, сверхтекстовое единство, золотой цвет.

Buraia M. A.

THE FUNCTIONS OF THE GOLDEN COLOR IN I. BRODSKY'S POEM "BURNING"
AS PART OF THE SUPERTEXTUAL UNITY

The paper examines the functions of the golden color in the poem "Burning" by I. Brodsky, which is considered as a significant element of a special non-traditional cyclic formation — a supertextual unity. The ambivalence of color in its semantics and symbolism is especially noted, which is reflected at all levels of the artistic text. Special attention is paid to the intertextual aspect, first of all to the poem's connections with the works of O. Mandel'stam

Keywords: I. Brodsky, O. Mandel'stam, supertextual unity, golden color.

Наиболее ёмко традицию эстетического восприятия стихотворения Бродского «Горение» описал И. Шайтанов: «одни числят среди лучших созданий Бродского, от которого другие отшатываются как от богохульного», подытожив: «и который в любом случае является одним из наиболее метафизических у поэта» [7, с. 265]. Создается впечатление, что читательское и исследовательское постижение «Горения» нуждается в такой перспективе прочтения, которая позволит, не редуцируя противоречия, осознать их как значимые составляющие художественного замысла. Возможностью для этого может стать расширенный контекст перцепции и функционирования стихотворения, а именно — контекст сверхтекстового единства. Для установления таких контекстных связей необходимо обратиться к образно-мотивной структуре текста, так как система значимых повторов — один из главных признаков формирования нетрадиционного циклического образования. Среди системы ведущих образно-мотивных повторяющихся единиц как в составе «Горения», так и всего сверхтекстового единства выделяется менее исследованный мотив золотого цвета / отнесённости к золоту.

Эксплицитно мотив золота появляется во второй строфе в составе портрета героини-возлюблен-

ной: «как золотится прядь / Слепотою грозя!» [2, с. 213]. В дальнейшем мотив развивается исключительно имплицитно во взаимосвязи образно-мотивных рядов волос героини и огня-горения. Важным оказывается и единственное непосредственное упоминание именно золотого и образованного от него действия, приписанного волосам, как менее интенсивной степени проявления признака по сравнению со следующим развитием лирического сюжета, где будут представлены крайне насыщенные по своей эмоциональной и фактической силе действия и состояния. Можно говорить о специфической градации, в которой первые три строфы представляют своего рода лирическую экспозицию, отличающуюся особым состоянием воспринимающего сознания, не выделенного эксплицитно на данном этапе из окружающего его пространства. В четвёртой строфе впервые появляется форма обозначения субъекта и первое действие лирического героя, которое предполагает уже активное постижение стихии огня. Отсюда начинается введение интенсивных мотивов горения, полыхания и т. п., потенциально связанных с иными цветовыми оттенками сходной группы: красный, рыжий, огненно-желтый и т. п., которые предполагаются лишь в подтексте. Поэтому можно говорить об исключительной маркирован-

* Исследование выполнено при поддержке гранта Российского научного фонда № 22-28-01671, <https://rscf.ru/project/22-28-01671/>; Русская христианская гуманитарная академия.

ности золотого, что ставит вопрос о возможном значении цвета.

С одной стороны, отдельный комплекс представлений возникает при рассмотрении особых отношений между золотым цветом и жёлтым, как отмечает ведущий исследователь философии цвета Мишель Пастуро, «и в большинстве толковых словарей, начиная от XVII века до наших дней, определение прилагательного “жёлтый” начинается словами: “...имеющий цвет золота”» [4, с. 11]. Соответственно, рассматривая историю жёлтого, учёный показывает динамику восприятия цвета: от благоговеяного почитания (золото в мифах и солярных культах, стремление окрашивать ткани в жёлтый или золотой) до его практически полной девальвации, начиная с XIII века (жёлтая звезда иудеев, жёлтый как цвет болезни и бедности и т. п.). С другой стороны, традиция восприятия собственно золотого как связанного с драгоценным, царственным, с высшим проявлением признака, солнечной энергией и т. п. устойчиво сохраняется в мировой культуре. Тем самым, можно говорить о свойственной этому цвету амбивалентности значений, которые и будет развивать Бродский в лирическом сюжете «Горения».

В контексте поэтического творчества поэта мотив золотого встречается чуть меньше сорока раз в русле двух указанных выше традиций восприятия: «слетает вновь на золотую тризну», «и вновь увидеть золото аллей», «летит мошкара в золотое окно», «так начнётся двадцать первый, золотой», «от фонтана бегут золотистые фавны и нимфы», «золотистые лиры наполняют аккордами зданье», «золотой диск-силэнд», «золотой головой октября», «золотая луна высоко над кирпичной тюрьмой, за золотым лучом», «к нам не плывёт золотая рыбка», «дожили до золотого века», «и золотушные девицы», «солнце золотит», «большая золотая буква М», «от золота волос», «перед ним золотая груд», «есть местный комплекс Золотой Орды», «действительно разжились золотышкой», «светит жёлтая лампочка, чуть золотя сугробы», «золотистые лошади без уздечек», «полынью и золотой сурепкой» и др. Стоит отметить, что золото и его производные сравнительно редко употребляются применительно к человеку, а представленные случаи появления признака цвета входят в состав двух противопоставленных друг другу контекстов, составляющих ту самую амбивалентность. Так, «золотушные девицы» [1, с. 369] — маркированно сниженный образ, связанный с мотивом болезни, неблагополучия, русской классической литературной традицией (жёлтый и золотушный Петербург Достоевского), тогда как «от золота волос / светло в углу» [1, с. 426] — предполагает идею обожествления, имплицитную аналогию с изображением божества, озаряющего пространство при значимом отсутствии или игнорировании других источников света («не зажигая лампы» [1, с. 426]).

Последний случай приобретает особое значение в стихотворениях рождественского текста, где им-

плицитно мотив золотого цвета традиционно соотносится с многочисленными атрибутами праздника, прежде всего — звездой, а по отношению к субъектам представлен маркированными употреблением, отнесёнными к двум персонажам: «над Которою — нимб золотой» [2, с. 7], «младенец дремал в золотом ореоле» [3, с. 43]. Немаловажен не только выбор героев для эксплицитного наделяния их характеристикой золотого, но и мотив геометрической формы: круг, соотносящийся в «Горении» со спиралью, окружностью и другим рядом синонимических значений, ассоциативно связанных с образом локона. Ассоциация поддерживается и возникающим в составе сравнения второй части первой строфы «Горения» мотивом головы: золотистые локоны-пряди возлюбленной аналогичны золотому ореолу-нимбу Богородицы и младенца в рождественских стихотворениях. При этом выбор номинации «прядь» в первой части второй строфы предполагает установление отношений с ещё одним значимым для сверхтекстового единства текстом — топосным (итальянским), где золотой — один из ведущих и многообразно символически нагруженных цветов: «и золотые пряди склоняющейся за редкой / вещью», «и золотистая бровь как закат на карнизе дома», «небо бледней щеки с золотистой мушкой», «на сетчатке моей — золотой пятак», «за золотой чешуёй всплывших в канале окон», «и лучшая в мире лагуна с золотой голубятней».

На мифопоэтическом и архетипическом уровне актуализация золотого цвета в итальянском тексте представляется более чем логичной с учётом важности золота и его репрезентантов в античной, а затем — христианской культуре. В последней происходит усиление его амбивалентности: как известно, это и цвет, широко используемый в оформлении фресок и мозаик, представляющий триумф веры, Христа во славе, духовную чистоту и свет и т. п., с другой же стороны, цвет, непосредственно связанный с драгоценным металлом, воплощающим суету мира дольного, заботу об обогащении, идолопоклонничество и потенциальную продажность души. Данный ряд оппозиционных мотивов соотносится различно как в лирическом сюжете самого «Горения», так и всего сверхтекстового единства.

Одно из оснований для сопоставления, связанное с амбивалентностью золота, предполагает оппозицию мотивов драгоценности, дорогого и редкого — простому и повседневному и их варианты (имеющего власть, торжествующего — смиренному, праздничного — обыденному и др.). Такая оппозиционность и амбивалентность мотивов может быть связана с противопоставленностью в мотиве цвета христианского и языческого как широко понимаемых архетипических и культурологических категорий, типов мироотношения, чувствования и восприятия. Исторически христианство возникает как альтернатива роскоши и изобилию империи с подчеркнутой простотой и аскетизмом. Однако в дальнейшем развитии стоит отметить важную динамику, при-

ведущую к неоднозначному синтезу власти, царственности, богатства и смирения уже в самом христианстве. Отсюда становится понятной противоречивость лирического героя, для которого Назарей — ролевой двойник. Так, первая строфа, рассмотренная как своего рода экспозиция лирической ситуации, акцентирует мотив ясности, поддержанный в дальнейшем в продолжающих её второй и третьей строфе мотивом золотого. Сочетание этих двух мотивов имплицитно актуализирует ассоциативный ряд, связанный с образом Христа, лишь обозначенный в первой строфе процесс ещё не собственно горения, но его потенциального начала — подготовки и начала службы/служения, в конечном развитии — крестового (страстного) пути. Данное предположение поддерживает и традиция изображения Христа в искусстве с обильным использованием золотого цвета.

Христианская сущность лирического героя проявляется в особенной «ясности» восприятия происходящего первой строфы, однако, ориентирована она на подчеркнута земную любовь, заданную введением мотива женского присутствия. Интересно, что женские волосы и, в частности, локоны в традиционной мифологической картины мира предполагают этимологически и семантически связь с иной, на первый взгляд, неожиданной стихией — водой (волнистые волосы в народных культурах понимаются как признак особенного знания, приобщения к потусторонним силам, их источник — аналогия с водным источником, выполняющим те же функции). С одной стороны, волнообразный прерывистый характер может быть рассмотрен и как характеристика огня при горении, с другой же — возникает значимая нюансировка в характеристике героини и её ролевого двойника-менады.

Так, волнистые волосы у возлюбленной героя — не естественное, природное свойство, а приобретённое, что ставит вопрос о возможностях её обладания особым знанием (однако, вполне возможно, что и здесь вероятна амбивалентность: противопоставление мотивов естественного-искусственного, истинного-ложного и в то же самое время данное априорно — полученное-приобретённое с последним как более высоким в ценностной иерархии). Сам по себе мотив вторичного (полученного) знания потенциально актуализирует сюжет инициации, развивающийся в метасюжете сверхтекстового единства, который в «Горении», очевидно, должен быть рассмотрен в отношении обоих героев, особенно с учётом их ролевых двойников. На это же указывает и мотив связи волнистых волос героини и огня, заданный в седьмой строфе.

Дважды повторённая номинация портретной детали возлюбленной (впервые — маркированно-сниженной «патлы», затем — нейтральная «завивку») каждый раз сопровождается выразительным анжамбеманом, выделяющим в синтаксической структуре стиха и строфы прямой объект (во второй раз к этому добавляется и парцелляция). Очевидно, что при

таком построении происходит и усиление общего компонента, в данном случае — глагола, характеризующего действие субъекта — лирического героя: «я узнаю» [2, с. 213]. Мотив узнавания в развитии и лирического сюжета «Горения», и сверхтекстового единства крайне важен, с ним связан ряд ключевых мотивов, вместе составляющих инвариантный сюжет познания. Узнавание у Бродского в контексте сверхтекстового единства, как правило, актуализирует все пять основных значений глагола: получать информацию, сведения о ком-либо или чём-либо; обнаруживать, признавать в ком-либо или в чём-либо знакомого или что-либо знакомое; распознавать, определять кого-либо или что-либо по каким-либо признакам; находить, обнаруживать в ком-либо прежние черты характера, привычки; получать знание чего-либо, представление о чём-либо, знакомиться с чем-либо, познавать что-либо. В целом, эти значения можно разделить на две группы, первая из которых будет в главном совпадать с первым и отчасти пятым значением, акцентирующим идею познания без опоры на предшествующий опыт или независимо от него, тогда как остальные значения необходимо связаны с временным процессуальным развитием и/или опорой на прошлый опыт.

В контексте лирического сюжета «Горения» развитие получают все основные значения лексемы, которые выступают как ведущие на том или ином этапе, охватывая всё произведение. Очевидно, что начало процессу узнавания положено уже в первых строфах, где лирический герой выступают в своей «ясной», христианской ипостаси, однако потенциально первое искушение возникает в первой строфе в связи с появлением мотива женского тела (головы). Вторая строфа развивает данную исходную лирическую ситуацию, для героя появляется ситуация выбора, одновременно и угроза потери зрения от слепящей пряди. Мотив исходной слепоты и появления зрения в результате действия возлюбленной на лирического героя крайне значим для развития сюжета стихотворения «Я был только тем, чего», в «Горении» же представлена обратная ситуация — потенциальная потеря зрения, причём важна причина этого: от золочения пряди волос героини. Данный мотив может быть рассмотрен в самом очевидном смысле в рамках любовного текста как опасность разрушительной для лирического «я» связи с возлюбленной, по аналогии сопоставленной с действиями огня-горения. Однако на мифопоэтическом уровне значимой оказывается и сакрализация образа героини, свойственная всему сверхтекстовому единству, и подвергающаяся в «Горении» не снижению, а скорее наложению смыслов, создается двоящийся амбивалентный образ, одним из вариантов (а по хронологии развития — первичным и исходным инвариантом) может быть признан образ Богини-Матери.

Известно, что главными идентификационными чертами этого свойственного различным культурным традициям ключевого образа признаются

двуединая связь жизни и смерти, отнесённость к свету и позиции верха, акцентуация рук/рогов/головного убора и др. Очевидна связь героини в стихотворении Бродского с мотивом света, который является частью заглавного явления, а во второй строфе акцентирован в уже отмеченном цвете. При этом в пятом стихе актуализируется интертекстуальный ряд ассоциаций с поэтическим творчеством Мандельштама, где золотой и отнесённость к золоту — частотны: «сусальным золотом горят», «а в небе танцует золото», «золотые в тёмном кошельке», «не покоробит тёмных позолот», «золотой ракеты струны», «волы на пастбище, и золотая лень», «а счастье катится, как обруч золотой», «мерой века золотой», «эра звенела, как шар золотой», «разнообразные медные, золотые и бронзовые лепёшки», «смолот мокко золотой», «в золотой стоит овчине», «и тулупы золотые», «золотыми пальцами краснодеревца», «часы песочные желты и золотисты», «золотыми обмолвками, ябедами» и др. Особенно важна семантика и символика золотого в античном тексте у предшественника Бродского, где золотой — и непосредственная прямая характеристика предметов и явлений, и метафорический признак, однако и в том, и с другом случае оказываются одинаковыми основные комплексы значений: драгоценность, царственность, высшая мера и степень, связь с солярным кругом представлений и золотым веком, прошлым и др.: «сухое золото классической весны», «мерцают звёзд булавки золотые», «золотистого мёда струя из бутылки текла», «золотых десяти благородные, ржавые грядки», «золотое руно, где ж ты, золотое руно», «тихонько грея золотой живот», «золотая забота, как времени бремя избыть», «уносит ветер золотое семя».

Стоит отметить особую роль в мандельштамовском античном интертексте «Горения» стихотворения «Золотистого мёда струя», оба произведения сближает ряд, образов и мотивов, а также поэтологических особенностей. На уровне архитектоники и композиции это диалогическая форма, у Мандельштама представленная непосредственно как драматизированный диалог между лирическим субъектом и его собеседницей-хозяйкой (в данном случае номинация героини также существенна как наделённая авторитетом и высокой ролью в иерархическом ряду, по отношению к которой возникает вопрос о статусе лирического героя), в обоих стихотворениях есть посвящение, в стихотворении Мандельштама — двум лицам, а именно — супружеской паре. На уровне системы образов — взаимодействие мужского и женского персонажа, причём, как это часто бывает в случае с Мандельштамом, любовный сюжет не получает развития в настоящей реальности лирического события, но смещается в мифопоэтическое пространство прошлого.

Значимым оказывается и целый ряд мотивных перекличек, в частности, вакханалия, подразумеваемая у Бродского в связи с образом менады, — Бахус у Мандельштама. Золотящаяся же прядь в «Горе-

нии», которая и способствует введению интертекстуального ряда, также имеет свой аналог в произведении Мандельштама: это золотистые грядки, которые курчавятся. Таким образом, устанавливается параллель между образом винограда (лозы), золотого мёда и волос героини, при этом интересно отметить, что виноград у Мандельштама сопоставляется с битвой всадников (возможная отсылка и к мифам троянского цикла, и к рыцарским турнирам, в обоих случаях акцентируется сакральный женский образ), а характер взаимоотношений героев у Бродского, в свою очередь, тоже может быть соотнесён с поединком, по крайней мере — с точки зрения борения, реального или потенциального у лирического героя с его чувствами и желаниями.

Наконец, акцентированное сходство между двумя стихотворениями — в актуализации аналогических связей с культурными героями, у Мандельштама — с персонажами античных мифов (троянского цикла). Значима здесь и параллель парного введения образов в оба текста (мужского и женского), и амбивалентность женского персонажа: характерный мотив ошибки-припоминания женского имени, вносящий в контекст развития лирического сюжета у Мандельштама Елену, ставшую причиной войны и раздора, и перифрастическая номинация добродетельной Пенелопы. При этом финальный образ, парный образу Пенелопы, — Одиссей (Улисс), являющийся аналогической параллелью для лирического героя Мандельштама, — играет важную роль в творчестве Бродского, представляя собой одну из ипостасей лирического «я» свертхтекстового единства.

Однако интертекстуальная связь с мандельштамовским текстом, установленная введением образа золотистой пряди во второй строфе «Горения», может быть рассмотрена и на уровне буквального повтора портретной детали, представленного в стихотворении «Не веря воскресенья чуду»: «под смуглой прядью золотой» [4, с. 93]. Интересно, что стихотворение Мандельштама также входит в разные тексты, прежде всего в любовный, в частности — выделяемый читателями и исследователями цикл из трёх произведений, вдохновлённых Мариной Цветаевой и встречами с ней в Москве. При этом в своеобразном триптихе, адресованном имплицитно Цветаевой, Мандельштам вводит и другие значимые тексты своего свертхтекстового единства: античный и итальянский, которые, в свою очередь, взаимосвязаны, так как итальянский текст может быть рассмотрен и как самостоятельный, репрезентирующий реалии именно итальянской культуры, и как входящий в состав античного (Италия как продолжение древнего Рима).

Очень естественно при обращении к стихотворениям, посвящённым Марине Цветаевой, возникает соблазн провести параллель между инициалом имени двух адресатов Мандельштама и Бродского, тем более вероятную с учётом и особой роли Цветаевой для формирования поэтического стиля Брод-

ского, и образа, созданного в лирике Мандельштама, прототипом которого Цветаева послужила. Так, образ героини у поэта Серебряного века также амбивалентен, а возникает это противоречивое единство образного-мотивного ряда значений из наложения различных культурологических аналогий, своеобразных масок, примеряемых лирическим героем на возлюбленную: монашка, черница, Марина Мнишек, Аврора. Однако при этом стоит отметить, что в каждом из случаев у обоих поэтов остаётся особый статус героини, вероятно, мотивированный уже упомянутой характеристикой Богини-Матери: связь с позицией верха, в пространственном или же — в переосмыслении — иерархическом отношении. Героиня сохраняет свою власть над возлюбленным в той или иной ипостаси. Отсюда же и возникновение мотива опасности, потенциальной смерти для лирического героя, в свою очередь составляющего важную сущностную черту мифологического прообраза: двуединство жизни и смерти. Тем не менее надо заметить, что в лирическом сюжете «Горения» результатом встречи (воссоздаваемой или бывшей реально в прошлом) не является непосредственно смерть героя, более того, смерть его аналога-двойника Назарея вызвана скорее обратным.

При углублении семантических и символических возможностей золотого цвета и расширения контекста до пределов сверхтекстового единства, можно отметить также и важность архитектурного уровня стихотворений, а именно — количества строф. Ощущающееся читателем как относительно большое по объёму, стихотворение состоит из двенадцати строф. Так, в мировой культурной традиции число двенадцать прежде всего связано с идеей великого солнечного делания Гермеса Трис-

мегиста, затем подхваченной и развитой алхимическим учением, значительно повлиявшим на традицию европейской культуры и искусства, что нашло отражение в поэтике ряда стихотворения Бродского в составе сверхтекстового единства. Для адептов великого делания двенадцать ассоциируется с полной завершённостью и воплощённым совершенством, а потому становится числом философского камня, соответственно — и золота. Таким образом, через золотящуюся прядь во второй строфе образ героини-возлюбленной получает дополнительную смысловую нюансировку, а уточнение роли золотого цвета через расширение контекста до сверхтекстового единства позволяет актуализировать важные возможности прочтения и отдельного стихотворения в его составе.

Литература

1. *Бродский И. А.* Сочинения Иосифа Бродского. СПб.: Пушкинский фонд, 2001. Т. II. 440 с.
2. *Бродский И. А.* Сочинения Иосифа Бродского. СПб.: Пушкинский фонд, 2001. Т. III. 312 с.
3. *Бродский И. А.* Сочинения Иосифа Бродского. СПб.: Пушкинский фонд, 2001. Т. IV. 432 с.
4. *Мандельштам О. Э.* Полное собрание сочинений и писем: в 3 т. Т. 1. М.: Прогресс-Плеяда. 2009. 808 с.
5. *Пастуро М.* Жёлтый. История цвета. М.: Новое литературное обозрение, 2021. 160 с.
6. *Фокина С. А.* Литературные и мифологические ипостаси поэтического двойника М. Б. в лирическом послании И. Бродского «Горение» // Уральский филологический вестник. Сер. Русская литература XX–XXI вв.: Направления и течения. Екатеринбург, 2015. № 2. С. 203–213.
7. *Шайтанов И. А.* Уравнение с двумя неизвестными: поэты-метафизики Джон Донн и Иосиф Бродский // Компаративистика и/или поэтика: английские сюжеты глазами исторической поэтики. М.: РГГУ, 2010. С. 238–274.

УДК 82.161.1
DOI 10.25991/AE.2022.22.40.006

Е. А. Власова

Власова Елизавета Алексеевна — кандидат филологических наук,
Российская национальная библиотека
E-mail: kealis@gmail.com

«ИДЕАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВО» ПЛАТОНА И ОБРАЗ ПЕТЕРБУРГА В СТИХОТВОРЕНИИ «РАЗВИВАЯ ПЛАТОНА» И. БРОДСКОГО

Образ Санкт-Петербурга сформировался в поэзии И. Бродского под влиянием как литературных, так и внелитературных факторов. После лишения советского гражданства Бродский невольно стал автором стихотворений — послеотъездных, проникнутых особым тоном изгнания. В 1976–1977 годах, получив признание в Америке, Бродский продолжал размышлять о судьбе покинутого города и родины и создал стихи («Декабрь во Флоренции» и «Развивая Платона»), где Петербург анонимен, подчёркнуто не назван. В стихотворении «Развивая Платона» отсылка к древнегреческой традиции и опора на платоновскую идею идеального государства дополняют и расширяют анонимный образ Петербурга-Ленинграда, позволяя снова увидеть «город, в который нет возврата» (как в «Декабре во Флоренции»), не с эмоциональной и чувственной, а метафизически, с платонической точки зрения.
Ключевые слова: Бродский, Платон, Петербург.

Vlasova E. A.

PLATO'S "IDEAL STATE" AND PETERSBURG IN THE POEM "DEVELOPING PLATO" BY I. BRODSKY

The image of St. Petersburg was formed in the poetry of I. Brodsky under the influence of both literary and extra-literary factors. After the deprivation of Soviet citizenship, Brodsky involuntarily became the author of poems — post-departure, imbued with a special tone of exile. In 1976–1977, after receiving recognition in America, Brodsky continued to reflect on the fate of the abandoned city and Homeland and created poems ("December in Florence" and "Developing Plato"), where the image of St. Petersburg is anonymous. In the poem "Developing Plato", a reference to the ancient Greek tradition and reliance on Plato's idea of an ideal state complements and expands the anonymous image of St. Petersburg, allowing you to see again the "city to which there is no return" (as in "December in Florence"), not from an emotional and sensual, but metaphysically from Platonic perspective.

Keywords: Plato, Brodsky, Petersburg.

Петербургская образность и поэтическая семантика всегда волновала поэта — вот так он сам отзывается о ней: «Если уж говорить серьезно, петербургский пейзаж классицистичен настолько, что становится как бы адекватным психическому состоянию человека, его психологическим реакциям. То есть, по крайней мере, автору его реакция может казаться адекватной. Это какой-то ритм, вполне осознаваемый. Даже, может быть, естественный биологический ритм» [7].

Особое отношение Иосифа Бродского к Петербургу и, как следствие, особое место Петербурга в его поэзии, эссеистике и художественном мире продиктовано большим количеством причин как литературно-эстетического характера, так и лично-биографического. Как известно, Бродский был вынужден уехать из Ленинграда в 1972, лишившись перед этим советского гражданства. Став эмигрантом, Бродский поневоле стал автором стихов — «послеотъездных», то есть появившихся после эмиграции, особых по своей тональности. С одной стороны, образ Петербурга включает в себя понятие утраты, бегства, с другой стороны, не перестаёт быть родным, близким поэту. Ощущение разорванности, изгнания также становится неразрывно связанным с образом Петербурга, и это ощущение оторванности от любимого родного места проникает в символику поэзии, не оставляет

поэта и тогда, когда Бродский добивается в Америке признания.

Стихотворение «Развивая Платона» написано в 1976. В следующем, 1977 году Бродский покупает квартиру в Нью-Йорке и окончательно обосновывается в США. Внешняя обустроенность и успешность не замещают поэту утраченный город. В «агрессивно урбанистическом пространстве Нью-Йорка» [3, с. 118] Петербург служит местом бегства, призрачной надеждой на (ментальное) возвращение.

Важнейшей составляющей образа Петербурга является анонимность, присущая и лирике, и эссеистике Бродского, в первую очередь послеотъездной [9]. Например, литературовед А. Ранчин отмечает, что, «если в Набережной [неисцелимых] лёгкий абрис Петербурга все же различим за кружевом венецианских палаццо», то «Петербург в поэзии Бродского, как правило, анонимен» [5, с. 163]. Исключения были возможны в стихах, написанных до эмиграции. Как, например, в стихотворении «Я уезжаю из Москвы» — где в строчке о сумраке от Москвы до Петербурга мы видим прямое название города [1, с. 128]. Учёные неоднократно подмечали, как менялся образ города в стихах Бродского после эмиграции, становясь, по мнению М. Кёненен, «манифестацией пустоты» [9, с. 330]. Таким неназванным, но узнаваемым оказывается Петербург в стихотворении «Развивая Платона» того же 1976 года, что и «Декабрь

во Флоренции». Таким образом, можно было бы согласиться с исследователем К. Соколовым, говорящем об отсутствующем образе Петербурга-Ленинграда у Бродского, однако, угадываемость образа города сохраняется.

Очевидно, что Бродский имеет в виду известное место из платоновского Государства:

«И здесь все имеет два смысла, и ни о какой вещи нельзя твердо предполагать, что она такая или иная либо что к ней подходят оба обозначения или не подходит ни одно из них.

— Что же ты сделаешь с такими обозначениями? <...>

— А у нас уже прежде было условлено, что, если обнаружится нечто подобное, это надлежит считать тем, что мы мним, а не тем, что познаём, так как то, что колеблется в этом промежутке, улавливается промежуточной способностью» [4, с. 260].

Такая платоновская мысль вполне созвучна приведённой в начале цитате из Бродского о том, что петербургский пейзаж адекватен психическому состоянию, биологическому ритму поэта.

В целом всё стихотворение, если присмотреться к модальности наполняющих его глаголов, обозначает мнимое: см. сослагательное наклонение: «я хотел бы», «был бы», «узнавал бы» [1] и др. То есть «мнимое» замещает «познаваемое».

Отсылки к Платону, конечно, возникают начиная с названия стихотворения и звучат в самой форме диалога, где лирический герой обращается к собеседнику по имени Фортунатус (см. известные платоновские диалоги). Но главным, в отличие от Платона, не названным, но узнаваемым персонажем становится в стихотворении город — город Петербург-Ленинград, отличительные приметы которого лирический герой тщательно и бережно воскрешает в памяти: «мнит». Это и река, Опера, яхт-клуб и футбольный клуб, Библиотека, Галерея, Суд и другие узнаваемые знаки города, среди которых немаловажное место занимает и «кофейня с недурным бламанже» [1].

Воссоздание абриса города — конструирование образа Петербурга — происходит у Бродского в стихотворении в рамках подмеченной В. Вейдле «петербургской поэтики» — не путать с «петербургским текстом», обладающий строгим наполнением. По мнению В. Н. Топорова, не всякий текст о Петербурге становится «петербургским текстом» [8]. Вейдле причислил к «петербургской поэтике» Ахматову, Мандельштама, акмеистов и Бродского, указав, что основным объединяющим началом служит особая «предметность — большая точность, более строгая взвешенность и большая скромность слова» [2, с. 314].

Неназванный город Петербург из «Декабря во Флоренции», в который «нет возврата», становится в стихотворении «Развивая Платона» сущностью пейзажа, психическим состоянием лирического героя. Из мнимой урбанистической фантазии Петербург перевоплощается в повсеместное, неотъемлемое психическое состояние героя.

Литература

1. Бродский И. Часть речи. Избранные стихи. 1962–1980. М.: Худож. лит-ра, 1990. С. 299–302.
2. Вейдле В. Петербургская поэтика. М., 1968. С. 314–341.
3. Лапин Л. Р. «Гудзонская нота» в поэзии русской диаспоры // Литературоведческий журнал. 2005. № 19. С. 117–130.
4. Платон. Собр. соч.: в 4 т. М.: Мысль, 1994. Т. 3 С. 260–261.
5. Ранчин А. М. Этюд о двух городах (Петербург и Венеция в поэзии Иосифа Бродского) // Новый мир. 2016. № 5. С. 150–168.
6. Соколов К. Отсутствующий образ: Петербург в стихотворении Бродского «Я родился и вырос в балтийских болотах, подле» // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2013. С. 279–281.
7. Сочинения Иосифа Бродского. Т. 5. СПб.: Пушкинский фонд. 1999. 376 с.
8. Топоров В. Н. Петербург и Петербургский текст русской литературы (Введение в тему): Миф. Ритуал. Символ. Образ. СПб., 1995. С. 259–367.
9. Kõnönen M. A postcard from Florence? // J. Brodsky's «Декабрь во Флоренции» Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia. VIII: История и историософия в литературном преломлении. Tartu, 2002. S. 322–338.

УДК 82.161.1
DOI 10.25991/AE.2022.22.40.007

И. И. Плеханова

Плеханова Ирина Иннокентьевна — доктор филологических наук, профессор (Москва)
E-mail: oembox@yandex.ru

СПОСОБЫ ОБЖИВАНИЯ ПУСТОТЫ (ИОСИФ БРОДСКИЙ VS ГЕНРИХ САПГИР)

В работе показано, что поэтические системы Г. Сапгира и И. Бродского совпадают в самом общем смысле, но эта общность знаменательна: оба поэта раздвинули границы поэзии до беспредельности — в освоении пространства, переходящего из физического в метафизическое, в хронотопе неопределённости — многомерной реальности и относительного времени. Конкретность переживаний одного поэта или «научность» рассуждений другого исключали и мистику, и точность.

Ключевые слова: И. Бродский, Г. Сапгир, поэтический мир, философия пустоты.

Plekhanova I. I.

WAYS OF SETTLING THE VOID (JOSEPH BRODSKY VS HEINRICH SAPGIR)

The work shows that the poetic systems of G. Sapgir and I. Brodsky coincide in the most general sense, but this commonality is significant: both poets pushed the boundaries of poetry to infinity — in the development of space, passing from the physical to the metaphysical, in the chronotope of uncertainty — multidimensional reality and relative time. The concreteness of one poet's experiences or the "scientific" reasoning of another excluded both mysticism and accuracy.

Keywords: I. Brodsky, G. Sapgir, poetic world, philosophy of emptiness.

Цель сопоставления идей Иосифа Бродского (1940–1996) и Генриха Сапгира (1928–1999) — показать *жизнетворческий поиск русской поэзии* последней трети XX века в разнообразии потенциалов. Полярность поэтов очевидна и самоценна, но необходимо найти общее в их ответах на вызов XX века — существование-творчество в условиях неопределённости, в нестабильности физического мира и аксиологии, релятивизме науки и культуры.

Несмотря на разный возраст, Сапгир и Бродский начали одновременно — на рубеже 1950–1960-х годов. Становление шло в неконформистской культурной среде, её главные ценности — разномыслие и индивидуализм, не только творческий, но духовный. Когда возможность быть собой отстаивается как *испытание силы жизни в себе и в стихах*, этот импульс не менее важен для обновления языка, чем право на правду.

Правда жизни предстала не только социальным открытием. Проблемой оказалось само ощущение жизни, её остротное понимание, когда точка отсчёта — смерть. Бродский начинается с открытия пограничного существования («Еврейское кладбище около Ленинграда», 1958), Сапгир нашёл себя как поэта в «Голосах» (1958) — в анализе восприятия смерти безликим сознанием: «Вон там убили человека <...> Что он? — кричит или молчит?..» [1, с. 15–16]. На фоне идеологизированно-ювенильного оптимизма оттепели трагическое чувство жизни обладало всеми творческими преимуществами — духовными и эвристическими. Оба поэта страдали болезнью сердца — и экзистенция была буквальным источником и условием письма, как сказано у молодого Бродского: «Как земля, как вода / под небесною мглой, / в каждом чувстве всегда / сила жизни иглой» («В темноте у окна», 1961) [2, I, с. 139].

Напряжённая интеллектуальная рефлексия искала небывалый способ высказать острое переживание смерти и превратила жизнь в феномен, в предмет трепетно-отчуждённого исследования. Бродский видел человека кентавром плоти и духа, чьё сознание балансирует на грани опыта и фантазии о небытии — как «помесь прошлого с будущим». Высказаться об этом значит «дать это вслух, крикливо, / мыслью о смерти — частой, саднящей, вечной. / Дать это жизнью сейчас и вечной / жизнью» («Кентавры III», 1988) [2, II, с. 46]. Сапгир предлагал испытать экзистенцию в перформансе, тему действия указывал вопрос в названии: «Что это — жизнь?» (1989). Текст не давал ответа, он — как ремарка — прописывал условия рефлексии: «(глубокий вдох — / выдох мелкими порциями / до “ничего не осталось”» [1, с. 677]. Оценка действия вынесена за скобки, его смысл — вне текста, в рефлексии читателя-участника акции. Синекдоха «жизнь — дыхание» ощущается физиологически и как пульсирующий образ.

Признания Бродского и акции Сапгира показывают: их *жизнетворчество* открывало напряжение двойственного существования — в здешнем и запредельном проявлениях. Сугубо личное, оно не имело никакого отношения к поэтическим утопиям модернизма — проектированию одухотворённых форм социальной деятельности или артистическому поведению. Поэты искали подлинное, не разделяли профанное и сакральное в стихах и в реальности. Насущной задачей было преодоление условности искусства — замкнутости в себе и в строгих формах. Острое ощущение жизненных сил побуждало творение быть средством разрешения проблем гносеологии и экзистенции, ибо новизна, трепет, динамика, многосложность чувств, углубляя

рефлексию, становились посредником в эвристичном диалоге с запредельным, в чём состояла особая полнота жизни.

Разновекторность творческих установок и сходство в восприятии жизни. Расхождение интересов, конфликт идей, несовпадение вкусов, разность природных потенциалов лишь подчёркивают насущно-общее в жизнетворческом поиске. Поэты представляли противоположные полюса на карте поэзии — географические («У них в Питере был Бродский, а у нас в Москве — Сапгир» [цит. по: 1, с. 4]) и эстетические. Отличались принципы творчества — медиумический и волюнтаристский. Г. Гецевич настаивал: «По значимости для русской литературы эти величины, возможно, эквивалентны, но по стилистике — это поезда, идущие в разных направлениях, с разной скоростью. У Иосифа Бродского есть знаменитое высказывание: “Не язык орудие поэта, а поэт орудие языка”. Генрих Сапгир никогда не был орудием языка, для него язык был единственным и незаменимым орудием, которым поэт владел виртуозно» [3].

Взаимный интерес поэтов, человеческие симпатии зафиксированы свидетелями их встреч в 1960–70-е годы [4]. В 1996 году Сапгир прилетел в Нью-Йорк на похороны Бродского. Творческие отношения складывались по-другому. У Сапгира они эволюционировали от восхищения к отчуждению. На ссылку Бродского он откликнулся восторженно-прочувственной апологией «пророка» «не нашей породы»: «Там будешь ты Иосиф / Бродить пилу забросив / Стихи читать над озером / В бараке творить чудеса / И вновь населять архангелы / Архангельские леса» («Уедешь ты Иосиф...», 1964) [5, с. 140–141]. Эмигрантская жизнь описана уже с иронией по отношению к вольному гедонисту и его завистникам: «А по Гарлему ходит хиппи Бродский / И негритянок ласковых кадрит / В своём коттедже рыжий и красивый / Он их берёт тоскуя по России» («Московские мифы», 1974) [5, с. 188].

Эстетические расхождения зафиксированы в самом конце — как один из пунктов в спорах Вен. Ерофеевым: «Веничкин ангел / Бродского любит / Обериутов читает / Ангел Сапгира ему возражает — / любит он Холина / и Сагуновского / больше чем обэриутов» («Ангел Веничка», 1999) [5, с. 408]. Тогда же Сапгир объяснял В. Кривулину причину не расположения к Бродскому: «скучный поэт — неоклассик». Их стихи наполняла разная энергетика: «Каждый из нас берёт своим: я — напором и концентрацией, Иосиф — мощью длиннот» [цит. по: 6]. Так возникла коллизия соперничества. Это касается и Бродского: в его стихах [2], рассуждениях [7] и в интервью [8] не нашлось упоминаний Сапгира и высказываний о его поэзии. В эмиграции, в отсутствие цензуры, выветрился пиетет перед запрещённым авангардом, и «неоклассик» крайне резко высказывался о нём: «Теперь я думаю, что это дерьмо на девяносто процентов, если не больше» («Поэзия — лучшая школа неуверенности», 1980) [8, с. 67].

Творческий спор поэтов воспроизводит контрверзу аполлонизма и дионисийства. Бродский выводил истоки своей поэтики из образа города над рекой: «Это не стремление к свободе ради свободы, а идея — вызванная духом места, архитектурой места — идея порядка, сколько бы он ни был скомпрометирован» (осень 1988 — зима 1992) [7, с. 292]. Сапгир вдохновенно играл в аморфность, созерцая процесс со стороны, так он описывал ситуацию наития и фиксации автоматического письма: «Сказать, что я ничего не ощущал, было бы неправдой. Это была тень чужого, нет, не чужого, но какого-то постороннего вдохновения, чувства искреннего и возвышенного» [9, с. 149]. Текучая строгость поэтики Бродского коррелировала с динамикой дискретных связей Сапгира в двух пунктах — обе воплощали художественные идеи, а не спонтанность чувств, и *содержанием идей было особое осознание жизни в её диалоге с пустотой.*

Суть жизнетворчества состояла в разработке темы инобытия, в поиске образов, приближающих к его пониманию в облике пустоты, и средств передачи чувственно-умозрительных представлений о ней. Поэзия виделась адекватным способом достижения запредельного знания. Бродский заявил об этом в стихах: «В конечном счёте, чувство / любопытства к этим пустым местам, / к их беспредметным ландшафтам и есть искусство» («Новая жизнь», 1988) [2, IV, с. 49]. Сапгир определял собственное творчество как изобретение и испытание средств проявления всецелого: «Все многообразие в творчестве <...> сливается для меня в единое — божественная игра материи с пустотой, если кратко» [10]. Жизнетворческое содержание игры в обоих случаях состояло в достижении ощутимой достоверности познания непостижимого — не только пятью органами чувств, но и буквально «нутром», висцерально (тревога, страх, головокружение, напряжение, боль). Так жизнь осваивала умозрительное пространство в реальном времени восприятия, наполняя собой объективно запредельное. Поэт вытеснял небытие-смерть из своего сознания, а уж потом из самой реальности, транслируя витальность вовне.

Визионерство как волевое вторжение в инобытие. Волевое визионерство — не оксюморон, но вдохновенный поиск, уверенный в возможности диалога с инобытием. Цель осознана, изливание энергии ведёт к обретению нового знания, средства диалога действительны и потому оправданы. Творческая интенция, порыв, упование, эксперимент — не фантазия, но сама реальность, сбывающаяся в тексте со всей безусловностью. Свидетельство подлинности — полнота чувств, проживание события во времени, запечатление открытия в тексте, удовлетворение от стиха-результата.

Разработка темы пустоты — независимый личный поиск, но знаменательно сходство в обращении с ней: пустота/ничто должны быть обжиты. Бродского побуждал к этому изначальный импульс самосознания — уклонение от давления внешней среды.

Творческий вызов узнаваемому вел в неведомое: «в сущности, всю мою жизнь можно рассматривать как непрерывное старание избегать наиболее назойливых ее проявлений» («Меньше единицы», 1976) [2, V, с. 9]. Психофизика стимулировала интуицию, опыт одиночества в ссылке открыл вектор развития, причём поэт как будто следовал за природой: «Здесь на холмах, среди пустых небес, / среди дорог, ведущих только в лес, / жизнь отступает от самой себя / и сморщит с изумлением на формы, / шумящие вокруг. <...> И вот брежу я по ничьей земле / и у Небытия прошу аренду, / и ветер рвет из рук моих тепло» («Новые стансы к Августе», 1964) [2, II, с. 92]. Сапгир включал освоение пустоты в свод своих «идей»-экспериментов, пустота как мерцающее отсутствие была и темой, и материалом: «Пропуски, пустоты, зияющее ничто. <...> Заполняемая пустота. Наполненная пустота» [10]. Поэт признавал, что воспринял «идею» в 70-е годы от художника-концептуалиста И. Кабакова: «Именно через него я увидел в новом свете проблему пустоты в художественном пространстве, я понял, что пустота тоже художественный элемент, и я стал активно осваивать это в стихах» [11, с. 328].

Отождествление метафизических понятий Пустоты и Ничто с объектом действия и средством текстопорождения превращает философскую категорию в осязаемый хронотоп, в среду духовного обитания. Ментальный образ присваивается и обживается в соответствии с авторскими представлениями о бесконечном потенциале неведомого и непостижимого. В этом видится не просто ресурс обновления тем и средств поэзии, но преобразование самой её функции — она наполняет невыразимое содержанием, не боясь свести неисповедимое к определённости. Воля поэта преодолевает пietet перед безмерным и ментальный запрет на попытки точно представить его содержание, но восприятие невыразимого передаётся неопределённо, ибо общение с ним переживается как некий энергетический резонанс, а не обмен конкретными смыслами.

Визионерство Бродского — умозрение, метафора в действии: «Теперь представим себе абсолютную пустоту. / Место без времени. <...> И в нём / мелко подёргивается день за днём / одинокое веко» («Квинтет», 1977) [2, III, с. 153]. Процесс осязаем висцерально — нутром, кожей вбирая безмерность неопределяемого знания: «И по комнате, точно шаман, кружа, я наматываю, как клубок, / на себя пустоту её, чтоб душа / знала что-то, что знает Бог» («Как давно я топчу, видно по каблуку...», 1980) [2, IV, с. 25]. Контакт с непостижимым начинается с призыва к диалогу с неземным, но узнаваемым, например — с самим Христом: «Наклонись, я шепну Тебе на ухо что-то: я / благодарен за всё; за куриный хрящик / и за стрёкот ножиц, уже кроющих / мне пустоту, раз она — Твоя. <...> Ты был первым, с кем это случилось, правда? <...> Я был в Риме. Был залит светом. Так, / как только может мечтать обломок! / На сетчатке моей — золотой пятак. / Хватит на всю

длину потёмок» («Римские элегии», XII, 1981) [2, III, с. 232]. Внутренний свет направлен в непроглядное — и оно осваивается на языке здешнего опыта.

Визионерство Сапгира — чувственный процесс рефлексии, событие перформанса. Сознание проходит этапы от физиологического переживания пустоты к ясности мыслепредставления, от растерянности, страха, отчаяния к анализу. Так три стихотворных периода передают чувство попадания в никуда — при снижении самолёта, падении лифта, обрыве сердца («Падение», из книги «Элегии», 1965–1970). В конце пунктир мысли приводит к ясному знанию: «я знаю на что похожа пустота — она определённа — ей нет конца — на чистый лист бумаги — я знаю что такое п у с т о т а» [5, с. 173]. Обратный процесс — превращение слова в чувствование — дан в опытах с дыханием в тексте-перформансе «Конец света». Ассоциативно пустота связана с опустошением, поэтому название-метафора указывает на физиологию проживания — связь органичных впечатлений: «(вдох) / свет // (выдох) / конец света» (1989) [1, с. 673]. Теоретически процесс осмыслен в «Заметках по поводу стихов» (1999), где пустота переносится из внешней запредельности во внутреннюю бесконечность: «Пространство воображения многослойней и неожиданней любого виртуального пространства. Там может встретиться всё — и ничто там рождает» [1, с. 668].

Ритуальное действо придаёт ощущение достоверности переключке внутреннего амбивалентного «ничто» с безмерной внешней пустотой. Сапгир, задумав восстановление ненаписанных строк в «Черновиках Пушкина» (1985–1995), шёл к резонансу, имитируя образ письма: «Я начал с почерка, вглядываясь в его черновики, и писал, подражая ему... <...> Я чувствовал, что каким-то образом, как при спиритизме, моя душа с его душой приходит в соприкосновение» [цит. по: 12, с. 318–319]. Аналогом сапгириновского поэтического «ничто» в себе у Бродского было самоощущение себя как «никто» — неопределённость виделась условием резонанса с аморфной бесконечностью. В конце жизни самоотчуждение разыгрывается как действо, поэт представляет себя странником: «Я не знаю, кто я, где моя родня. / И даже местоимение для меня — / лишнее. Как число для дня. // И мне часто кажется: я — никто, / вода, текущая в решето» («Театральное», 1994–1995) [2, IV, с. 179].

Успешная игра в резонанс с инобытием апеллирует к семантике текучести — вода как ипостась бесконечности коррелирует с лирической анонимностью. Амбивалентность воды поддерживает иносуществование «я», его особую миссию. Подлинность события подтверждается извне: «когда ты невольно вздрагиваешь, чувствуя, как ты мал, / помни: пространство, которому, кажется, ничего / не нужно, на самом деле нуждается сильно во / взгляде со стороны, в критерии пустоты. / И сослужить эту службу способен только ты» («Назидание», 1987) [2, IV, с. 16]. Мысль о себе как «критерии пу-

стоты» и о порождающем и наделённом сознанием ничто выдаёт авторскую волю за интуицию, но так жизнетворчество в условиях неопределённости делает инобытие доступным читателю.

Жизненный образ инобытия: условия убедительной игры с неуловимым. Непостижимое воспринимается как самобытное, но благодатное, несмотря на чуждость, ибо соответствует творческому потенциалу поэта и витальному бесстрашию. Оба поэта ищут не душевно-духовного контакта с неведомым (на основе анимизма), но диалога с ним как обмена энергией, поэтому небытие видится инобытием.

Поэтическая и жизненная энергия Бродского, сила его воображения не принимают, вопреки доминированию темы распада, полное исчезновение. В молодости пристальное созерцание разрушения тел не мешало убеждённости: «Нас ждет не смерть, а новая среда» («Подсвечник», 1968) [2, II, с. 240]. Охлаждение чувств чеканит саркастичную формулу, демонстрируя мужество «стойка»: «жизнь — синоним // небытия и нарушения правил» («Муха», 1985) [2, III, с. 285]. Поэт обращается к тем, кто ушёл в ничто («Памяти Т. Б.», 1968; «Памяти Геннадия Шмакова», 1989) и владеет тайной возвращения («Вертумен», 1990). Ответы не пугают, даже если чудовищно абсурдны: «И внезапно в трубке завывло “Аделаида! Аделаида!” / загремело, захлопало, точно ставень / бился о стенку, готовый сорваться с петель. // Всё-таки это лучше, чем мягкий пепел / крематория в банке, её залога — / эти обрывки голоса, монолога / и попытки прикинуться нелюдимом» («Памяти отца: Австралия», 1989) [2, IV, с. 69]. Цель поэта — не бессмертие, но экспансия поэзии в ничто и преодоление невозвратных границ: «И если за скорость света не ждёшь спасибо, / то общего, может, небытия броня / ценит попытки её превращения в сито / и за отверстие поблагодарит меня» («Меня упрекали во всём, кроме погоды...», 1994) [2, IV, с. 173].

Для Сапгира загадка смерти не решалась умозрительно, он был слишком эмоционален и жизнелюбив, чтобы отдался даже поэтическим спекуляциям. Смерть исключалась только изменённым сознанием: «Руки вслепую Чем я рискую? Ведь смерти нет...» («Лунатик», 1998) [1, с. 590]. Поэт и в экстазе сохранял контроль разума [9, с. 149]. Все, кого он любил, жили в памяти («Художники в саду», 1999), но вопросы к умершим оставались безответными. Это касалось как онтологии: «Неужели не стало времени?» («Памяти отца», 1963) [5, с. 122] — так и телеологии существования: «Пожалуйста Андрей! Пусть книги С полки / просыплются Или сервис в осколки / весь разлетится... Поддай хотя бы знак / Тогда я буду знать Что мы Не просто так» («Андрею Сергееву — послание», 1999) [1, с. 611]. Здешнее существование тоже странно: название стихотворения «Из глубины» (1999) повторяет начало поминального псалма «De profundis...» — и жизнь видится из бездны космоса или из иной тьмы. Самосо-

знание раздваивается, почти дематериализуется, но ликует от полноты чувств: «А я... Меня здесь нет Не досчитав до ста / Ничто рождающее! Матерь-пустота!» [1, с. 611]. Энергия пронизывает всецелое, выворачивающееся наизнанку, как лента Мёбиуса, и поэт ощущает в себе её превращения и отождествляется с ней.

Бродский, будучи агностиком, представлял всецелое как разные формы Хроноса — сгущённого здешнего и разреженного небытия/инобытия, а поэзию — вследствие соприродности — средством управления временем. Сущность времени — не сознание, а сила, антропоморфные образы проявляли не её отношение к человеку, но внутренние процессы, чтобы приблизить их узнавание. Так олицетворение — «пустоте стало страшно за самоё себя» («Мир создан был из смешенья грязи, воды, огня...», 1993) [2, IV, с. 95] — говорит не о «чувствах» пустоты, но об избытке смертности от заполонившей мир неодухотворённой материи. Пустоте, т. е. совершенному бытию, передаётся авторское неприятие инерции размножения. Проблема бессмертия тоже решается сугубо поэтически — оно существует только как человеческое ощущение времени, и, развивая эту хроносенсиорику, можно как бы продолжить своё инобытие вовне: «само пространство по кличке фон / жизни, сильно ослепнув от личных дел, / смещается в сторону времени, где не бывает тел. / Не бойся его: я там был! Там, далеко видна, / посредине стоит прялка морщин. Она / работает на сырьё, залежей чьих запас / неиссякаем, пока производят нас» [2, IV, с. 95]. «Прялка морщин» (метафора рождающего-уничтожающего Хроноса) пребывает «посредине», в центре мира — она «далеко видна» и, как источник всего, объединяет время и человеческую судьбу. Эта связь действует обоюдно, ибо человек буквально *проявляет* — элиминирует время из всецелого бытия и потому делает его зависимым от наблюдателя: «критерий пустоты» призван проанализировать феномен времени, открыть, что пустота не пространство, но состояние.

Модель космоса Сапгира релятивистско-познавательная: хронотоп пустоты выглядел как многосложное пространство, общение с которым генерирует субъективное ощущение времени, следовательно, наблюдателю тоже отводится ведущая роль. Множеству миров за пределами реальности соответствует «многослойность пространства воображения» [1, с. 668], процесс познания бесконечен по содержанию и формам: «...вообще в искусстве всегда есть что делать. Человечество живет на краю этого огромного мира, оно еще очень юно» [9, с. 150]. Поэма «Вершина неопределённости» (1979–1980) представляет познание как «Благодарение Кому-то / Чьё имя Неопределённозначность / Где Многослойнодымность и Прозрачность / И не короче вечности минута» [5, с. 495]. В этом процессе уже не остаётся места ни наивному анимизму, ни сугубой рассудочности сознания. Поэт призывал к мобилизации природного эвристического чутья: «Узнай

спесивый мозг / что видит мозжечок: / мир вокруг переполнен — / разлагающимися / вновь рождающимися / ситуациями — / самый воздух...» («Глаза на затылке», 1999) [5, с. 428, 429–430]. Жизнетворчество в поэзии должно было соответствовать динамике самообновляющегося процесса, т. е. бытию в его непредсказуемости. Это хроносенсорика расширяющегося мгновения, откровение полноты, а не формальное исчисление времени: «Сердце ударило раз! / Как медленно бьётся сердце!» («Секунда», 1999) [5, с. 759].

Общение с пустотой — не только умозрение визионера, оно вырабатывает особую энергийную чувственность. Поэтов объединяет переживание подлинности общения с инобытием, когда стихотворение видится языковым действием. Так Бродский оценивал свой «Разговор с небожителем» (март-апрель 1970): «Но, по-моему, это не поиски Бога, нет. Там есть довольно замечательная — как мне тогда казалось — лингвистическая энергия» (1991) [8, с. 573]. Сапгир говорил о невербализируемой семантике стиха как его особой силовой конструкции: «Любой текст — это не только знаки, прихотливо рассыпанные, словно бесконечные бусы какого-то дикаря-филолога. Это особым образом зашифрованная энергия, которая содержит в себе более, нежели она может сообщить как информацию и эмоцию. Есть неопределенное необъяснимое, но совершенно особенное сообщение для каждого данного текста, независимо от того, что он значит и как расшифровывается в системе данного языка» [13, с. 291]. Энергия являет себя ритмом, звуком, знаками, визуальным образом стиха. Текст «Мухи» (1985) Бродского связывает все элементы воочию, имитируя долгим объёмом энергию монотонности, конфигурацией строф — облик насекомого. «Юный дух Муух» у Сапгира («Муух», 1987) купается в эфире новоявленных слов, удивляясь «проявлению щедрой Жизни» в «скудном мире» [1, с. 871].

Бродский воспринимал ритм голосом не подсознания, но сверхсознания: «Вообще в двадцатом веке — это как бы его правило для всех, включая поэтов, — ты должен быть предельно ясен. Поэтому ты должен всё время перепроверять себя. Отчасти это происходит от постоянного подозрения, что где-то существует некий сардонический ум, даже сардонический ритм, который высмеет тебя и твои восторги. Поэтому ты должен перехитрить этот сардонический ритм» (1995) [8, с. 662]. Диалог с умом-ритмом разворачивался как соперничество — интеллектуальное и энергийное. Силу являет непредсказуемый напор — центробежная энергия превращений-коловоращений-преодолений границ: «Разрастаясь как мысль облаков о себе в синеве, / время жизни, стремясь отделиться от времени смерти, / обращается к звуку, к его серебру в соловье, / центробежной иглой разгоняя масштаб круговерти» («Bagatelle», 1987) [2, IV, с. 38].

Дионисийство Сапгира — это нерегулярный ритм-резонанс и многомерное совмещение разных

текстов, в линейном развитии стиха и во внутренних переключках строк: «не надо быть ни как — никак / один слишком ярко другой погас / всё — шевеленье звёзд чудак / для нас (курсив автора. — И. П.)» («За край», 1997) [1, с. 574]. Стихи буквально приплясывают, наглядно это представлено в обращении к умершему другу: «Руки не подал даже / да и мне слабо / Станцуем — топор и жердь / insult и смерть?» («Холин и труба», 1999) [5, с. 431]. Плач звучит как взывание и вызов, право на фамильярность даёт общее с умершим сверхзнание, разрывающее грань между двумя существованиями: «Не знаю / что и чувствовать — / себе ли / ему сочувствовать // Там — пустота / но пустота и здесь / и пустота / пришла проститься / с пустотой / скорбит о пустоте: / О! пустота!» [5, с. 431]. Слово Сапгира самобытно, оно творит ритм, а не подчиняется инерции просодии.

Вживание в инобытие включает эротические ассоциации — в непосредственном выражении, что обеспечивает остроту впечатлений и преемственность опыта. Бродский хранил память любви вопреки распаду — и тел, и отношений: «Я курю в темноте и вдыхаю гниль отлива» («Дорогая, я вышел сегодня из дому поздно вечером...», 1989) [2, IV, с. 64]. Опыт чувств неистребим — наперекор смерти и давлению времени: «Я позабыл тебя. Видать, дерюга / небытия, подобно всякой ткани, / к лицу тебе. И сохраняет, а не // растрчивает, как сбереженья, — / во избежание обмороженья — / тепло, оставшееся от изверженья» («Я позабыл тебя; но помню штукатурку...», 1993) [2, IV, с. 160]. Иронический памятник «Aere perennius» (1995), воздвигнутый себе на грани бытия/небытия, претендует на животворность письма: «От него в веках борозда длинней, / чем от вас с вечной жизнью с кадилом в ней» [2, IV, с. 202].

Эрос Сапгира всегда телесный, тёплый, осязаемый, несмотря на неопределённость обстоятельств. Приход весны открывает безмерность жизни во всех измерениях: «белые её колени яблоками в траве / или яблоки в траве её белые колени / где находится сад — в моём прошлом? / обернулся: где находится сад?» («Весна в Переделкино. 3. Сад») [5, с. 336]. При погружении в онтологическую неопределённость спасает чувственность, ибо она человечна: «Затопило Волнами Ужаса и мрака / Сиротливой Звёздочкой Светимся однако / Где стена? Где шкаф и кресло? Ну и пусть / Я во сне К жене прижался И держусь» («Затерянные» 1998–1999) [1, с. 610]. Чувственность благословенна в любом пространстве, измерении и состоянии: «высоко над помойкой синее небесный квадрат / к нам благосклонно высокое Око Его: / крыши и окна колодца — и там на самом дне — / два белых червяка — Единое Существо» («Любовь на помойке», март 1992) [5, с. 339–340].

Жизнетворчество поэтов разворачивается без участия Бога — при полной уверенности в непосредственном контакте с Ним. Бродский говорил

об этом сдержанно, отвечая на вопрос: «— Но когда вы думаете о Всемогущем, чего вы обычно просите для себя? — Я не прошу. Я просто надеюсь, что делаю то, что Он одобряет» (1995) [8, с. 668]. Сапгир остро переживал свою избранность: «Но я точно знаю, что я не такой! Потому что меня ПОСЕЩАЕТ!!!» [цит. по: 14, с. 325]. Отсюда фамильярное общение с Богом в «Псалмах» (1965–1966): ясное чувство правоты, сознание внутренней силы не нуждается даже в милосердной поддержке извне. У Бродского упоминания о боге поэтические, в рождественских стихах пустота осваивается человекобогом как сакральная «пустыня» («В воздухе — сильный мороз и хвоя...», декабрь 1994). Пустота — место божьего присутствия, но она не отождествляется с ним. Поэтическая идея интегрирует в себя религиозную. Сапгир тоже переносил своё видение бесконечности на образ Господа: «А Бог <...> есть всё и сверхвсё! Только всё для Бога мало — он в движении, а в движении всё становится большим. Изменяется, растёт» [9, с. 150]. Сущностью совершенного стала динамика метаморфоз — свойство самой жизни.

Итоги: типология индивидуалистического жития-творчества. Поэтические системы Г. Сапгира и И. Бродского совпадают в самом общем, но эта общность знаменательна: оба поэта раздвинули границы поэзии до беспредельности — в освоении пространства, переходящего из физического в метафизическое, в хронотопе неопределённости — многомерной реальности и относительного времени. Поэзия взяла на себя миссию представления онтологической неопределённости — без мистики, силой умозрения-чувствования. Сапгир при этом стремился соответствовать безмерности в изобретении приёмов обращения с ней, Бродский следовал выработанной системе мотивов и образов. Оба поэта развивали индивидуальные принципы творчества-общения с пустотой-ничто-бесконечностью в процессе созерцания-вчувствования. Поэтический индивидуализм состоял в манифестации сугубо личных ключей-способов представления знания-ощущения трансцендентного в конкретном его восприятии. Его правота — в остром осознании жизни в себе в процессе обретения запредельного опыта.

Поэты буквально присвоили пустоту, заявляя о всеприсутствии инобытия и делая его объектом неустанной, неистощимой поэтической игры. Присвоение совершалось силой жизненного чувства, пронизывающего интеллектуальное воображение. Глубокое проживание и полнота ощущений обеспечивали безусловность события — и в текстах, и в перформансах. У Сапгира это экстатическое напряжение чувств: «одиночество — моя родная пустота я давно полюбил тебя» («Похвала пустоте», 1990) [5, с. 309]. Особая радость и вызов — демонстрация безграничных возможностей: «Из ничего / Из пустоты / Выращивайте цветы!» («Поэма о цветах», 1963) [15, с. 95]. Бродский транслировал в пустоту собственное отчуждение, развивал идею резонанса с небытием через охлаждение эмоций и объ-

яснял распад здешних связей законами инобытия: «Не думаю, что во всём / виноваты деньги, бег времени или я. / Во всяком случае, не менее вероятно, что знаменитая неодушевлённость / космоса, устав от своей дурной / бесконечности, ищет себе земного / пристанища, и мы — тут как тут» («На Виа Фунари», осень 1995) [2, IV, с. 198].

Психофизически духовный контакт с пустотой воспринимался как энергетический резонанс с бесконечностью. Сапгир фонтанировал изобретениями и пробуждал воображение читателей, вовлекая в самобытное действо игрой с дыханием, предметами, знаками, зияниями, светом и т. д. Бродский стремился к доказательности поэтической мысли, отсюда словарь эмблем, наивная физика и геометрия — попытки представить образы бесконечности. Сентенции поэта категоричны, игра в наукообразии обосновывает приоритет искусства: «Эстетическое чутьё / суть слепок с инстинкта самосохранения / и надёжней, чем этика» («Доклад для симпозиума», август 1989) [2, IV, с. 62].

Конкретность переживаний одного поэта или «научность» рассуждений другого исключали и мистику, и точность. Сапгир не боялся неопределённости смысла — немиметический образ творчества был свободен от требования узнаваемости: «Недосказанность — великое дело!» [9, с. 148]. Аполлоническая строгость Бродского не скрывала метафизически-биографический подтекст метафор: «из // труб поднимается дым. / Но как раз число / труб подсказывает одинокой / птице, как поднялась она. / Эх куда занесло! / Он чувствует смешанную с тревогой гордость» («Осенний крик ястреба», 1975) [2, III, с. 104].

Неистощимая воля стихотворства, жажда чтения стихов производили суггестивный эффект. По впечатлению В. Кривулина, от семидесятилетнего Сапгира «в момент чтения исходила такая же по силе и пронзительности энергетическая волна, как и когда-то — от юного Бродского» [16]. Интеллектуальный поиск, обеспеченный мощью жизненного чувства, открыл возможности внесистемного поэтического мышления поверх религиозных, эстетических, этических установок. Так поэзия исполнила свою житнетворческую миссию — не только открыла новое пространство, но заразила свободой существования в нём. Обживание небытия как инобытия средствами поэтической игры — личный миф, выражающий волю культуры творить целостное из неопределённого. Острое чувство жизни воспринимало его не хаосом или космосом, а особой витальной стихией.

Литература

1. Сапгир Г. Складень. М.: Время, 2008. 928 с.
2. Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского: в 7 т. СПб.: Пушкинский фонд, 1997. Номер тома указывается римской цифрой, страница — арабской.

3. *Гецевич Г.* Поэзия в промежутках. 2008. URL: http://www.ng.ru/ng_exlibris/2008-11-06/7_poetry.html
4. *Сапгир К.* «Часы, показывающие вечность...» Бродский во сне и наяву. 27 мая 2010. URL: <http://booknik.ru/library/all/chasy-pokazyvayushchie-vechnost/>
5. *Сапгир Г.* Стихотворения и поэмы. СПб.: Академический проект, 2004. 606 с.
6. *Шраер М., Шраер-Петров Д.* Генрих Сапгир: классик авангарда. 2018. Изд 3-е., испр.
7. *Волков С.* Диалоги с Иосифом Бродским. М.: Независимая Газета, 2000. 322 с.
8. *Бродский И.* Большая книга интервью. М.: Захаров, 2000. 712 с.
9. *Сапгир Г.* Рисовать надо уметь, или В искусстве всегда есть что делать. Беседу вела Т. Бек // Вопросы литературы. 1999. № 4. С. 135–150.
10. *Сапгир Г.* Из неопубликованного. Статьи, заметки, интервью // Новое литературное обозрение. 2018. № 5 (№ 153).
11. *Сапгир Г.* Взгляд в упор. 1990 // Кулаков В. Поэзия как факт. Статьи о стихах. М.: Новое литературное обозрение, 1999. С. 324–331.
12. *Балл Г.* Ку-ку Генрих // Великий Генрих: Сапгир о Сапгире. М.: РГГУ, 2003. С. 315–322.
13. *Сапгир Г.* Стихи на неизвестном языке // Новое литературное обозрение. 1995. № 16. С. 290–295.
14. *Пивоваров В.* Его голос // Великий Генрих: Сапгир о Сапгире. М.: РГГУ, 2003. С. 323–330.
15. *Сапгир Г.* Неоконченный сонет. М.: Олимп; АСТ, 2000. 288 с.
16. *Кривулин В.* Власть слова. СПб., 1999. 156 с.

УДК 82.161.1
DOI 10.25991/AE.2022.22.40.008

И. И. Плеханова

Плеханова Ирина Иннокентьевна — доктор филологических наук, профессор (Москва)
E-mail: oembox@yandex.ru

«МИЗАНТРОПНАЯ» ВЕРСИЯ АНТРОПНОГО ПРИНЦИПА МЫШЛЕНИЯ В ПОЭЗИИ И. БРОДСКОГО

В работе показано, что интеллектуально-духовные прозрения И. Бродского — не упражнения фантазии, а перевоплощение энергии существования, буквальная её растрата. Поэт знал, что пишет собственной жизнью, его духовно-интеллектуальный опыт оплачен самой дорогой ценой и потому «долговечнее меди» (сплав ссылки на Горация с разменной монетой). Автор показывает, что Бродский понимал сущностное знание как преображение не только картины мира, но и самого познающего, как изменение его натуры.

Ключевые слова: И. Бродский, И. Пригожин, энтропия, духовное прозрение.

Plekhanova I. I.

THE “MISANTHROPIC” VERSIO OF THE ANTHROPIC PRINCIPLE OF THINKING IN THE POETRY OF I. BRODSKY

The paper shows that I. Brodsky’s intellectual and spiritual insights are not exercises of fantasy, but the reincarnation of the energy of existence, its literal waste. The poet knew that he was writing with his own life, his spiritual and intellectual experience was paid for at the most expensive price and therefore “more durable than copper” (an alloy of a reference to Horace with a bargaining chip). The author shows that Brodsky understood essential knowledge as a transformation not only of the picture of the world, but also of the knower himself, as a change in his nature.

Keywords: I. Brodsky, I. Prigozhin, entropy, spiritual insight.

Вопрос релевантности системного научного и художественного мышления. Принцип мышления в поэзии — это не только личностное суждение с позиций идеала и способность передать знание в образе. В XX веке *критерием содержательности* стала степень *отрефлексированности*, т. е. осознанно выстраиваемой *системности поэтического миропонимания*. Это творческая проблема не только для интеллектуальной лирики, где умозрение доминирует над эмоцией и интуицией. Императив *развития* литературы (и поэзии как её части) — вопрос её соответствия сверхсложной научной картине мира. Вопрос соотносимости принципа мышления и обретения духовной истины в поэзии аналогичен зависимости масштаба открытия от методологии в науке.

Поэты вполне это осознавали. Символизм разрабатывал свою теорию познания как преодоление границ запредельного, другие версии являли уже не мистические корреляты физических теорий: В. Хлебников через корнесловие связывал природу и культуру, время и пространство, О. Мандельштам развивал волновой образ мышления-высказывания как соответствие физической сущности энергий, обэриуты предложили абсурд как иррациональный образ реальности в её дискретности и квантовых переходах. И. Бродский создал модель стихотворства как умозрительного перехода в трансцендентное: «тебе надо изложить на бумаге мысль, или образ, или что угодно, и довести их до логического конца, где начинается метафизическое измерение» (1991) [1, с. 515]. Система поэтического мышления была выстроена как композиционная реализация своеобразного символа веры.

И. Бродский не сомневался в превосходстве поэзии как формы духовной деятельности над религией и наукой. Причина — творческая свобода от любой доктрины, в том числе церковной, например, от «религиозной идеи бесконечности»: «А для поэта это только трамплины, отправные точки, начальный этап его метафизических странствий» (1982) [1, с. 102]. Основание для убеждённости — возведение в статус Абсолюта языка и сакрализация диалога с ним. Если поэзия — «высшая форма языка, она — средство эволюции нашего биологического вида, его антропологическая цель» (1981) [1, с. 160]. Поэзия — не только способ «застраховаться от пошлости», она — как «колоссальный ускоритель сознания» — «уникальный инструмент познания» (1995) [1, с. 663]. Поэзия объективно — эвристическое деяние, ибо гарантией подлинности смыслотворчества становится некое сверхзнание, имманентно присущее языку, а чутьё поэта открывает в диалоге с ним «данные в языке, в речи» «связи и зависимости, о существовании которых и не подозревали» [1, с. 663].

Итак, язык есть адекватный инструмент познания, ибо сам же и является хранилищем знания, которое проявляется резонансным усилием поэтической воли в речевой практике. Очевидно, что налицо особая сакральная иерархия, где нет Бога, кроме Языка, и Поэзия — пророк его. Стихи — это эманация всезнания, а постижение Божества даётся через приобщение к Нему. При этом Бродский настаивал на том, что он агностик: «Меня же (может быть, тут всё дело в существе моего темперамента, но не только в нём одном) куда больше привлекает

идея непостижимости божественного» (1991) [1, с. 510]. Неопределённость модели Универсума вполне искупала цельная поэтическая онтология.

Можно ли найти современный научный аналог философско-поэтической системы Бродского, который в стихах охотно ссылался на античные прообразы и даже Эйнштейна, признавал первенство У. Одена в апологии языка, но не упоминал авторитеты второй половины XX века? А поскольку логика мышления поэта обычно вырастала из отрицания предшествующего утверждения — «Я слышу не то, что ты мне говоришь, а голос...» (1989?) [2, с. 78]; «Я позабыл тебя, но помню штукатурку...» (1993) [2, с. 159], — то смысл «идентификации» состоит в обнаружении *разногласий в общем* и их интерпретации.

Своеобразие системы Бродского и аналоги научной концептуализации. Одна из ключевых антиномий Бродского — в утверждении антропологического как поэтического (таково призвание человека) и общем разочаровании в человеческом присутствии в мире, качественном и природном: «мир отнюдь // создан не ради нас» («Тритон», 1994) [2, с. 190]. Следствием было сопротивление антропоцентризму и атропоморфности мышления, т. е. уход от мифопоэтической заданности, а также отстаивание приоритета эстетики перед этикой. Но поскольку Бродский-модернист наследовал поэтоцентрическую традицию самоопределения, то концептуальный аналог надо искать в научных теориях, корректно фиксирующих особое место человека-творца в бытийных процессах.

Самый близкий образец — рассмотрение человека не как телеологическое оправдание мироздания, но как неслучайное производное от редкостного сочетания космических, физико-химических и естественных условий. Таков «антропный принцип» (*греч.* *anthropos* — человек) — один из принципов современной космологии, устанавливающий зависимость существования человека как сложной системы и космического существа от физических параметров Вселенной» [3, с. 50]. «Сильный» антропный принцип, выдвинутый в 1973 специалистом по теории гравитации Б. Картером, гласит: «“Вселенная (и, следовательно, фундаментальные параметры, от которых она зависит) должна быть такой, чтобы в ней на некотором этапе эволюции допускалось существование наблюдателей”. Иными словами, наш мир оказался “устроенным” так удачно, что в нём возникли условия, при которых человек мог появиться. Очевидно, что в мировоззренческом плане А. П. воплощает в себе философскую идею взаимосвязи человека и Универсума» [3, с. 51]. Так человеческий разум — наблюдатель — нашёл своё особое место и уникальную роль в истории мироздания.

У Бродского носитель неантропоцентричного сознания назван «мизантропом» — как нелюдимый, т. е. отчуждённый от слишком человеческого индивид. Монолог земноводного в стихотворении «Тритон» (1994) — это голос разума, победившего на-

дежду на живое бессмертие: «Но ежели вы чуть-чуть / мизантроп, лиходеи, / то вам, подтянув кушак, / приятно, подставив ей, / этой свободе, грудь, // сделать к ней лишний шаг» [2, с. 192]. Но это финал стихотворения и апофеоз самосознания, а начало как будто иллюстрирует тезис о чуде — буквально «приземлённом» продолжении космогонии: «Земная поверхность есть / признак того, что жить / в космосе разрешено, / поскольку здесь можно сесть, / встать, пройти, потушить / лампу, взглянуть в окно» [2, с. 186]. Обыденные координаты вполне вписаны в макрокосмос — как его продолжение. Впрочем, безжизненность «восьми других планет» доказывает, что бытие допускает органику как чудо. Исключённый из правил согласен: «Тем не менее я / существую, и мне, / искренне говоря, / в результате вполне / единственного бытия / дороже всего моря» [2, с. 186].

Лирический герой-тритон — это голос водной стихии, медиатор между материей времени и плотью пространства. Он ещё раз космологически докажет приоритетность эстетического принципа как миростроительного — вопреки внечеловеческому порядку, выжигающему саму возможность жизни: «Скорость по кличке “свет”, / белый карлик, квазар / напоминают нерях; / то есть пожар, базар. / Материя же — эстет, / и ей лучше в морях. / Любое из них — скорей / слепок времени» [2, с. 189]. Но антропность мышления поистине мизантропна, ибо определена симпатией не к органике жизни, а ко времени, отчуждённому от человека. Поэтому формула существования моря — игра сгущённого хроноса, игнорирующего человеческие представления о нём: «Там, где пошлое плюс / будущее вдвоём / бьют баклуши, творя / настоящее, вкус диктует массам объём. / И отсюда — моря» [2, с. 189]. Место человечества в Универсуме не самоценно, оно скорее орнамент, причудливое украшение одной из форм: «И не есть ли Земля / только посуда? Род / пиалы? И не есть ли мы, / пашущие поля, / танцующие фокстрот, / разновидность каймы? // Звёзды кивнут: ага, / бордюр, оторочка, вязь // жизней, которых счёт / зрения отродясь / от громокипящих га / моря не отвлечёт» [2, с. 190–191].

Снисходительно-эстетическая оценка человечества звёздами, которые остаются истинными «наблюдателями» и участниками космических процессов, должна доказать соразмерность умозаключений «тритона» мировому разуму. «Мизантропный» принцип мышления — это опровержение формулы Протагора, антропной и скептической по отношению к любой объективности: «Человек есть мера всех вещей — сущих в их бытии и несущих в их небытии» [4, с. 804]. Опровергается и принцип сенсуализма, доверяющего только опыту чувств, и более позднее гуманистическое заблуждение. Отказ «мизантропа» от антропоцентризма — истинная победа человеческого разума, преодолевшего эгоцентричность и инстинкт привязанности к жизни. Это и личная победа «тритона» над надеждой, над

иллюзией уподобиться вечному времени хотя бы метаморфозой — и так слиться с хроносом: «Сворачивая шапиту, / грустно думать том, / что бывшее, скажем, мной, / воздух хватая ртом, / превратившись в ничто, / не сделается волной» [2, с. 191–192]. Метаморфоза — не путь в бессмертие, поскольку это не самоотчуждение, а эволюция.

«Мизантропный» принцип мышления реализует свободу максимального самоотчуждения — ради космических горизонтов и ради осознания родства со всей материей: «Жизнь на три четверти — узнавание / себя в нечленораздельном вопле / или — в полной окаменелости» («Я проснулся от крика чаек в Дублине...», 1990) [2, с. 97]. Предел самоотречения поэта в самообновлении, в поиске «чистой бесчеловечной ноты» — в отказе от письма: «Крики дублинских чаек! Конец грамматики, / примечание звука к попыткам справиться / с воздухом <...> раздирали клювами слух, как занавес, / требуя опустить длинноты, / буквы вообще» [2, с. 97]. Но отречение не состоится, Бродский не авангардист, а «нормальный классицист». Он предан всё-таки антропному образу высказывания — слову-логосу и тропе тропов, которая связывает его с читателем.

Метафора превращения текста в метафизическое хождение в иное слишком дорога поэту — как уже обретенный собственный принцип творческого мышления, связывающий жизнь и небытие. Для него это не условность, а реальность. Так, чувствуя приближение конца, поэт захочет доказать в стихотворении «С натуры» (осень 1995, Casa Marsello), что пишет не натюрморт, а — самоё жизнь. Наблюдатель космоса погружён «в созерцанье птичьей, / освободившейся от приличий / вывернутой наизнанку спальни, / выглядящей то как слепок с пальмы, / то — обезумевшей римской / цифрой, / то — рукописной строчкой с рифмой» [2, с. 201]. Так поэт представляет от лица всего живого, и может быть, это самый большой подвиг интеллектуального самоотречения. Финальная редукция себя до метонимии («орган речи / с его сигаретой» [2, с. 201]) способствует опрошению в сочувствии физиологии — со всей её небожественной голубиной благой вестью. Но «орган речи» — это природная субстанция поэта: это он превращает «спальню» в знак времени («римская цифра» века), увенчанного поэтической рифмой.

Мизантропный принцип Бродского и теория синергетики по И. Пригожину. Теорию И. Пригожина можно отнести к антропным. Она не ограничивается мыслительным принципом, а предлагает развёрнутую модель развития сложных систем, универсальную для макро- и микрокосмоса, и познание как «новый диалог человек с природой» [5]. Она соотносима с миропониманием Бродского по ряду ключевых пунктов: 1) актуализация темпорального фактора в описании мироустройства; 2) дифференциация и синхронизация времён; 3) онтологизация случайности; 4) значимость человеческого присутствия в познавательном процессе как

обмене информацией с объектом познания; 5) взаимодополняемость научного и художественного опыта осмысления мира.

Синергетика, т. е. совместное действие, или процесс самоорганизации, описывается И. Пригожиным как термодинамика неравновесных начал и «физика возникающего». Учёный оппонирует не только механической динамике Ньютона, но и теории Эйнштейна: «Второе начало термодинамики <постулирует энтропию как следствие невозможности обмена энергией без потерь. — И. П.> подтверждает реальность изменения и вводит физическую величину (например, энтропию), наделяющую время *выделенным направлением*, или, если воспользоваться выражением Эддингтона, задающим “стрелу времени”. Энтропия устанавливает различие между прошлым и будущим. Кроме того, термодинамика приводит к новой концепции времени как внутренней переменной, присущей системе. <...> Интерпретация времени как внутреннего свойства физической системы выходит за рамки традиционного физического описания системы» [6, с. 218]. И. Пригожин подчёркивал, что его физическая теория корреспондирует философской рефлексии А. Бергсона, А. Уайтхеда, М. Хайдеггера и художественному опыту познания, в том числе и в литературе: «Существенный элемент концептуализации подразумевается на всех уровнях реальности» [5, с. 290].

Теория Пригожина широко известна, публикации на русском выходили с 1960-х годов, в 1977 году учёный получил Нобелевскую премию за работы в области химической термодинамики. О возможном знакомстве Бродского с идеями Пригожина и реакции на них может свидетельствовать упоминание фамилии в стихотворении «Посвящается Чехову» (1993). Она звучит в ироническом контексте — в размышлениях «чеховского персонажа» Эрлиха, циника и женолюбца. Бродский предлагает эскиз бытовой драмы, в которой его герой раздражён игрой, которая отвлекает его от самого желанного, и физическим благополучием партнёров: «Дурнушка, но как сложена! и так не похожа / на книги. // Поэтому Эрлих морщится, когда Карташёв зовёт / сразиться в картишки с ним, доктором или Пригожиным. / Легче прихлопнуть муху, чем отмахнуться от / мыслей о голой племяннице, спасающейся на кожаном / диване от комаров и от жары вообще. / Пригожин сдаёт, как ест, всем животом на столике. / Спросить, что ли, доктора о небольшом прыще? / Но стоит ли?» [2, с. 148]. «Низкий», физиологический контекст, помноженный на «равнодушие к Чехову» [7, с. 43], как будто не оставляет надежд на сочувственное или хотя бы уважительное отношение к Пригожину, который сдаёт карты.

Но очевидно, что равнодушие к художнику обыденности сменилось соревнованием в изображении экзистенциального абсурда — безлюбивного существования, которое, видимо, и было образом энтропии для Бродского. Поэтому финал синхрони-

зирует время человеческое со временем бытийным — вследствие их общей бессодержательности: «И хорцикад нарастает по мере того, как число / звёзд в саду увеличивается и кажется ихним голосом. / “Куда меня занесло?” — / думает Эрлих, возясь в дощатом сортире с поясом. / До станции — тридцать вёрст; где-то петух поёт. <...> В провинции тоже никто никому не даёт. / Как в космосе» [2, с. 149]. Очевидно, что — в соответствии с ироническим, беспарфосным представлением всеединства обыденности и метафизики у Бродского — упоминание фамилии Пригожина без пиетета, но в космологическом контексте не может быть случайным. Она — единственный указатель-ориентир среди авторитетных современников поэта, претендовавшего на абсолютную оригинальность собственной системы метафизики. Имя упоминается не для того, чтобы отвергнуть, но — чтоб оспорить.

Доказательство знакомства с идеями Пригожина — использование его тем, образов и слов — разумеется, в собственной интерпретации. Пример — слово «тавтология», которое для поэта означало опасность застоя и клиширования, спасением от чего могла быть даже трагедия: «Но дурное не может произойти с дурным / человеком, и страх тавтологии — гарантия благополучья» («Примечания папоротника», 1989) [2, с. 72]. У Пригожина целый раздел называется «За пределами тавтологии», и в нём классическая механика критикуется с позиций темпоральности: «Подобно богам Аристотеля, объекты классической динамики замкнуты в себе. Он ничего не узнают извне. <...> В этом смысле описание, представляемое наукой, тавтологично, так как и прошлое, и будущее содержится в настоящем. <...> Мы открываем первичность времени и изменения повсюду, начиная с уровня элементарных частиц и до космологических моделей» [5, с. 378]. Жизненная установка Бродского — побег от однообразия, устремлённость в неведомое — в ту самую стихию времени, которая не поддаётся рациональному описанию. Метафора освоения темпорального пространства в стихотворении «Робинзоада» (1994) — посмертное письмо по песку (материи хроноса), счёт не дней, не световых лет, а переживание себя как *отпечатка на времени, бесформенном и всепоглощающем*: «остеклевший взор больше не отличает / оттиска собственной пятки в песке от пятки / Пятницы. Это и есть начало / письменности. Или — её конец. / Особенно с точки зрения вечного океана» [2, с. 177]. Это для неизменной вечности начало и конец неразличимы, но — не для поэта.

Значимость идей Пригожина в том, что он придал времени как условной категории, одной из координат существования, статус онтологической силы, «оператора» движения и изменчивости. «В ньютоновской картине мира материя, пространство и время разобщены: пространство и время выступают как пассивные “вместилища” материи. <...> Величайшим достижением общей теории относительности следует считать то, что пространство-

время перестало в ней быть независимым от материи, оно порождается материей. <...> Мы находимся в третьей стадии, когда само понятие локализации в пространстве-времени становится предметом тщательного анализа. <...> ...необратимость как деятельность, протекающая в пространстве-времени, приводит к изменению его структуры. На смену статического двуединства пространства и времени приходит более динамичное двуединство “овременённого” пространства» [6, с. 252–253]. Более того, выделение времени как активного фактора сообщает ему универсальные характеристики: «Ныне мы знаем, что время — это некоторая конструкция и, следовательно, несёт некую этическую ответственность» [5, с. 386]. Но этот универсалистский пафос — выражение именно антропной позиции учёного. «Мизантропная» позиция Бродского, обусловленная обречённостью смерти, исключает этическую трактовку времени, но оставляет эстетику — образное мышление — как единственно достоверный ключ к пониманию сути метаморфоз: «После нас, разумеется, не потоп, // но и не засуха» («После нас, разумеется, не потоп...», 1994) [2, с. 176]. Образ времени, из которого сплетут одежду-плоть в инобытии, та самая нить пряжи, материя судьбы — для «тех, кто, сгорбясь // за полночь на табулетке, с клубком вигони, // как обнажённый Алкивиад, // коротают часы, листая страницы журнала мод // в предбаннике Золотого Века» [2, с. 176]. Здесь, при всех расхождениях, любопытно совпадение идей *материализации времени*, которое объединяет поэта и учёного.

Совпадает и понимание миссии человека, его антропологического призвания. По Пригожину, роль человека как наблюдателя во Вселенной обусловлена присущим ему чувством и сознанием времени: «мы наделены внутренней стрелой времени <...> стрела времени не противопоставляет человека природе. Наоборот, она свидетельствует о том, что человек является неотъемлемой составной частью эволюционирующей Вселенной. <...> Время — не только существенная компонента нашего внутреннего опыта и ключ к пониманию истории человечества как на уровне отдельной личности, так и на уровне общества. Время — это ключ к пониманию природы» [6, с. 252]. Бродский, разумеется, не будет оспаривать познавательное значение фактора времени, но суть разногласий поэта и учёного — в акцентировании качественной природы знания.

Для учёного знание уже само по себе оптимистично — как обретение самоценного смысла. Для поэта производство знаний — умножение печалей. Первая из них — отчуждение бытия (и времени как его здешнего образа) — от человека: «Время шло всё равно. Время, наверно, шло бы, / не будь ни коровы, ни луга: ни зелени, ни утробы. / И если бы Иванов, Петров и Сидоров были, / и Семёнов бы ехал мимо в автомобиле. / Задумайся над этим и, встретившись / взглядом с лугом, / вздрогнешь

и отвернёшься — скорее всего с испугом: / ежели неподвижность действительно мать движения, / то отчего у них разные выраженья? / И не только лица, но — что важнее — тела? / Сходство у них только в том, что им нет предела, / пока существует Семёнов: покуда он, дальний отпрыск / времени, существует настолько, что едет в отпуск; / покуда поезд мычит, вагон зеленеет, зелень / коровой бредит; / покуда время идёт, а Семёнов едет» («Семёнов», 1993) [2, с. 158]. По-обзирутски абсурдная концовка размышлений «дальнего отпрыска времени» не мешает ему быть носителем идеи бесконечности во всём её духовном и эстетическом обаянии — но это сознание тоже производно от «неподвижности», т. е. от косной материи: «Сходство у них только в том, что им нет предела, // пока существует Семёнов». Эта мысль настолько дорога поэту, что он повторит её, вопреки страху тавтологии: «Пока существует взгляд, существует даль» («Храм Мельпомены», март 1994) [2, с. 165]. Повторит потому, что главное преимущество поэта перед учёным — в способности отрефлексировать присутствие времени в своём сознании.

Поэтому, размышляя над наделённостью «дальнего отпрыска времени» сознанием сущности темпорального, т. е. способностью к хроносенсорике и хронософии, Бродский не испытывает восторг первооткрывателя. Рефлексия хронософа многомерна, отягощена и вечностью, и смертностью, и если, по утверждению Пригожина, «стрела времени не противопоставляет человека природе» [6, с. 252], то, по Бродскому, именно это выделяет человека из природы и ранит «внутренней стрелой времени» [6, с. 252] в самое сердце: «Ты заржавела, но всё-таки долетела // до меня, воспитанница Зенона» («Персидская стрела», февраль 1993) [2, с. 132]. Образ «персидской стрелы» — это контаминация необратимой «стрелы времени» и «стрелы Зенона», знаменитой апории, доказывающей относительность движения/покоя и даже власть мысли о бесконечности над реальностью (умозрительное бесконечное деление времени каждый миг будет оставлять стрелу в неподвижности) [8, с. 309]. Глядя на экспонат музея, поэт меняет условия апории — время истории бессильно перед покоем материализованной вечности: «Ходишки тикают. Но, выражаясь книжно, / как жидкость в закупоренном сосуде, / они неподвижны, а ты подвижна, / равнодушной будучи к их секунде. // Знала ли ты, какая тебе разлука / предстоит с титовой, что к ней возврата / не суждено, как ты из лука / вылетела с той стороны Евфрата?» [2, с. 132]. Вопросание стрелы — попытка определить её направление.

Необратимость (невозвратность) времени — главная идея Пригожина и условие творящей роли темпорального фактора: «Взросшая ограниченность детерминистских законов означает, что мы отходим от замкнутой Вселенной, в которой всё задано, к новой Вселенной, открытой флуктуациям, способной рождать новое» [6, с. 216]. Но для поэта-

«мизантропа», а не натурфилософа такой космический масштаб истины малоутешителен. Переживать родство со временем для его «дальнего отпрыска» — значит резонировать на действенную природу, но тут встаёт вопрос цели творчества и телеологии времени. Это вопрос для поэта, а не для учёного, потому что «мизантроп» страдает от невозможности синхронизировать личное и общее время — и несовпадение с его стрелой означает иллюзорность родства: «Даже покоясь в тёплой горсти в морозный / полдень, под незнакомым кровом, / схожая позеленевшей бронзой / с пережившим похлёбку листом лавровым, // ты стремительно движешься. За тобою / не угнаться в пустыне, тем паче — в чаще / настоящего. Ибо тепло любое, / ладони — тем более, преходяще» [2, с. 132].

Конфликт времён знаком Пригожину, но воспринимается по-антропному нетрагедийно: «Необратимость существует не только на уровне динамических систем, но и на уровне макроскопической физики (например, в турбулентности), биологии и социологии. Следовательно, мы имеем дело с иерархией внутренних времён. С одной стороны, мы как сущности обязаны своим происхождением противоборству различных сил, но можем быть охарактеризованы одним внутренним временем. С другой стороны, как члены некоей группы мы принадлежим более высокому уровню внутреннего времени, в котором активно действуем. Весьма вероятно, что многие наши проблемы <...> обусловлены конфликтом между масштабами внутреннего времени в нас самих и масштабами внешнего времени в окружающем нас мире. <...> Наш мир — мир неопределённости, но деятельность индивидуума в нём не обязательно обречена на малозначимость. Наш мир не поддаётся описанию одной истиной. Мысль о том, что наука может помочь нам навести мосты и примирить противоположности, не отрицая их, доставляет мне глубокое удовлетворение» [6, с. 253–254]. Опыт Бродского показал, что эта утопическая надежда не оправдалась, хотя бы потому, что живое и умозрительное чувство времени не синхронизируются. И если для учёного участие человека в наблюдениях есть несомненный фактор влияния на систему, то для поэта это тоже — несостоявшаяся утопия.

Освобождение от «слишком человеческого» как поиск отрешённого знания и его реализация в лирике. Сущностное расхождение между Пригожиным и Бродским — в определении степени свободы человека в зависимости от понимания структуры времени. Выражается это расхождение в определении роли причинно-следственной связи в содержании континуума «прошлое-настоящее-будущее». Бродский не согласен с линейной концепцией времени именно потому, что вечное движение с неопределённой целью упраздняет безусловную ценность прошлого (а с ним и памяти) и, по сути, ограничивает свободу воли человека ролью наблюдателя. Идея обратимости времени в стихах драгоценна для

поэта — это оправдывает его присутствие в мире, подтверждение тому — круг лирического сюжета с симметрией начала и конца в стихотворении «В кафе» (1988).

В физике существенная роль наблюдателя в квантовой механике связана с выбором условий наблюдения: «Процесс измерения можно рассматривать как особую разновидность взаимодействия человека с окружающим миром» [6, с. 247]. Миссия начинается с вопрошания и определения временной точки наблюдения: «Уже самый вопрос о смысле существующего и возникающего задаёт некую ориентацию во времени. Следовательно, нам не остаётся ничего другого, как избрать решение, связанное с нарушением временной симметрии» [6, с. 251]. Статус наблюдателя вполне соприроден объекту наблюдений — неустойчивому динамическому целому: «Тем самым мы рассматриваем себя как высокоразвитую разновидность диссипативных структур и “объективно” обосновываем различие между прошлым и будущим, введённое в самом начале» [6, с. 214]. Но для стрелы времени будущее — только направление: «Необратимость и неустойчивость тесно связаны между собой: необратимое, ориентированное время может появиться только потому, что будущее не содержится в настоящем» [6, с. 252]. Для учёного знание будущего не может предшествовать настоящему, ибо в этом случае движение уже не линейно, не детерминировано прошлым, но обретает симметрию «прошлое/будущее», и содержание движения теряет творящую волю. Но какой же поэт откажется от роли пророка?

Поэт определял будущее как «время, где не бывает тел»: «Не бойся его: я там был! Там, далеко видна, / посредине стоит прятка морщин. Она / работает на сырье, залежей чьих запас / неиссякаем, пока производят нас» («Мир создан был из смешения грязи, воды, огня...», 1990) [2, с. 95]. С точки зрения поэта — как «критерия пустоты» («Назидание», 1987) [2, с. 17] — уопостижаемое пространство, «где не бывает тел», не совсем пусто — там находится источник судьбы-времени. Так, по Бродскому, машинерия бытия предполагает необходимость человека и, как следствие, кольцевую структуру детерминизма: с рождением человека его прошлое, настоящее и будущее-судьба движутся навстречу друг другу. Так у времени появляется цель, которая, впрочем, не имеет особого смысла, ибо всё вязнет в рутине существования — и по мере приближения будущего обнаруживается его неотличимость от настоящего и прошлого. Об этом стихотворение «Посвящается Пиранези» (1993–1995), в заглавие которого вынесено имя архитектора, чья серия гравюр «Воображаемые тюрьмы» (1745–1761) отмечена образом причудливо переплетённых линий искривлённого пространства.

Стихотворение строится как диалог лирических героев-двойников — «человека в пальто» (версия «человека в плаще» из «Лагуны», 1973) и «пилигрима» (отсылка к «Пилигримам», 1958): «Два прошлых

дают одно / настоящее» [2, с. 146]. Они обсуждают общую мысль: «Марево впереди / представляется будущим и говорит “иди / ко мне”. Но по мере вашего к мареву приближенья, / оно обретает, редая, знакомое выражение // прошлого» [2, с. 146]. «Страх повторимости» («Дедал в Сицилии», осень-зима 1993, Амстердам) [2, с. 137] требует особых усилий — разорвать причинно-следственную зависимость, и для поэта это означает преодолеть собственную природу, а поскольку природа временная, то необходимо разорвать обусловленность линейного детерминизма. Первый бунт — «Быть и причиной и следствием!» («Из Парменида», 1987) [2, с. 24] — был поднят под прикрытием античного авторитета, полагавшего универсум единым [8, с. 276].

Второй опыт — развёрнутый процесс отчуждения «мизантропа» от своей слишком человеческой природы в цикле «Кентавры» (1988). Череда абсурдных, кентаврических сочетаний представляет версии дуализма, заложником которых остаётся поэтическое сознание. Оно стремится освободиться не ради цельности — но чтобы всякий раз обрести новое чувство времени. Первым разрешается дуализм грубой плоти и скептического разума, и отречение от антропологической материальности совершается обычным путём — разрушением человеческого облика: «Наполовину красавица, наполовину софа, в просторечьи — / Софа» <...> На две трети мужчина, на одну легковая — Муля <...> они наслаждаются в паузах драмой из жизни кукол, // чем мы и были, собственно, в нашу эру» («Кентавры I») [2, с. 44]. Куклы — имитация человека и лишены свободы в жестокой игре жизни, нелицеприятное осознание общей судьбы — «чем мы и были» — связано с жёсткой привязанностью к «нашей эре», но теперь эта обусловленность уже в прошлом.

«Кентавры II» — это отречение уже не самой плоти, а сознания с его временной природой от той причинно-следственной связи, которая предполагает линейное время, устремлённое в будущее. Сознание так же отчуждённо наблюдает игру превращений, как и в первом тексте. Вестники времени доказывают, что перспектива иллюзорна: «Они выбегают из будущего и, прокричав “напрасно!”, // тотчас в него возвращаются; вы слышите их чечётку. <...> Для возникшего в результате взрыва // профиля не существует завтра» [2, с. 45]. Так, аннигилируя будущее, прощаются с надеждой вообще — неустранимой слабостью духа, доверяющего времени. Это выбор мужества — быть здесь.

«Кентавры III» — это освобождение от надежды уже на живое бессмертие, которая есть проекция нынешнего опыта (знания о времени) на неопределённое будущее. Дуализм упований на невозможное выглядит как «помесь прошлого с будущим, данная в камне», и как «шестикрылая помесь веры и стратосферы» [2, с. 46]. Это надежда обнажает зависимость от «средств нашей эры» [2, с. 46], тогда как творческая воля требует «дать эту вещь» или нена-

зываемое «это» как проекцию пока невербализуемого опыта иных переживаний. Будущее возвращается — как цель духовного развития, вектор в неведомое.

«Кентавры IV» — это обрётённая свобода, новое, ни на что не похожее пространство, в котором творческое сознание прозревает перспективу вне времени. Поэт находит грубые, но только свои ассоциации для представления особого измерения: «Местность цвета сапог, цвета сырой портянки. // Совершенно не важно, который век и который год» [2, с. 47]. Эстетика безобразного и даже натуралистического — это кентавр очевидного-невероятного, свободный от заданной коннотации, когда свобода должна выглядеть «прекрасной». Наоборот, умозрительное живописание непостижимого дано через образы-мутанты — «муу-танки» вне причинно-следственной обусловленности, когда «все переходят друг в друга с помощью слова “вдруг”» [2, с. 47]. Цель преобразований — открытие кольца взаимодействий в сознании — как откровение невозможного: «и только в мозгу ветерана чернеет / квадрат окопа / с ржавой водой, в который могла б звезда / упасть, спасаясь от телескопа» [2, с. 47]. Малевичевский чёрный квадрат ассоциируется со входом не в условную бесконечность, но в пропасть абсолютно неведомого, которое сопровождается, очевидно, исчезновением времени. Малевич подарил Хармсу свою книгу «Бог не скинут» с дарственной надписью: «Идите и останавливайте прогресс» [цит. по: 9, с. 66]. Звезда, уклоняющаяся от ловушки арифметического сознания (оптика «телескопа»), означает возможность продолжения существования в абсолютно неведомом.

Эскалация абсурдных, иррациональных, внесистемных образов, вне норм, архетипов, коммуникативных традиций и конвенций достигла Цели — *неназываемое дало о себе знать*. Даже самый близкий образ высказывания — упразднивший время обзриутский абсурд — не может быть адекватным аналогом, ибо дискретный синтаксис авангарда *наглядно* имитирует разрыв причинно-следственного детерминизма, *указывая смыслы*. Так у А. Введенского представлено откровение: «И ОТКРЫВ ДРУГУЮ ДВЕРЬ / ЭТА ДВЕРЬ БЫЛА ВОЛНОЙ / Я ВОСКЛИКНУЛ ГРОМКО: ВЕРЬ / ЧТО СТОИТ НЕМАЛЫЙ ЗВЕРЬ / ЗА НОЧИ СТЕНОЙ СПЛОШНОЙ / И ПОЗВАВ СВОЮ СОБАКУ / НА ОХОТУ Я ПОШЁЛ / БОГ БОГ ГДЕ ЖЕ ТЫ / БОГ БОГ Я ОДИН / МЕЖДУ СЛОВ ДРОЖАТ КУСТЫ / ХОДЯТ ВЕНЧИКИ КАРТИН» («Суд ушёл», 1930) [10, с. 131]. Охота на Бога — это жажда Бога, невозможность существования вне метафизических горизонтов.

У Бродского были опыты игры с синтаксисом, передающие разрыв постепенности, но они не так уж многочисленны, хотя красноречивы. Так синтаксический эллипсис, стягивая слова, создаёт простор для истолкования фразы: «Хотя *не имеет смысла*, деревья ещё растут» («Новая Англия», 1993) [2, с. 139; здесь и далее выделено мной. — *И. П.*]. Что не име-

ет смысла — жизнь? чья? вся? только деревьев? В другом случае, возможно, влияние английской грамматики сказалось в определении мотивов собачьего лая: «Воротиться сюда через двадцать лет, / отыскать в песке босиком свой след. / И поднимет барбос лай *на весь причал / не признаться*, что рад, а что одичал» («Итака», 1993) [2, с. 138]. Инверсия и эллипсис передают свободу движения морской стихии в финале стихотворения (который, как мы помним, должен венчать метафизическое восхождение мысли): «То ли остров не тот, то ли впрямь, залив / синевой зрачок, стал твой глаз брезглив: / *от куска земли горизонт волна / не забудет, видать, набегая на*» («Итака», 1993) [2, с. 138]

В стихотворении «На возвращение весны» (1994) игра слов иллюстрирует зрительные образы космогонии, но без очевидности. Уже название актуализирует образ *вращения* как космической механики, и это продолжено иронической отсылкой к опыту хрестоматийных озарений: «весной если что-то падает на голову, то не яблоко» [2, с. 175]. Ибо Бродский, как и Пригожин, не разделяет механистическое Ньютоново видение времени. Наглядность — искушение, упрощающее не только картину мира, но и представления о том, как должна выглядеть гармония: «Мы все влюблены в астрономию, в космос вообще, / в безвредную / пляску орбит, колец, эллипсов с ихней точностью. / Но входишь, бывало, в обшарпанную переднюю / и прежде, чем снять одежду, бесцельно топчешься. // Что если небесное тело в итоге не столько кружится, / сколько просто болтается без толку — что, на практике, / выражается в том, что времени года лужица / приятна своей бесформенностью, *не говоря — галактике*» [2, с. 175]. Эллипсис концовки не «рифмуется» с изящными эллипсами орбит, но указывает на то, что макрокосмос (галактика) и микропространство человеческого обихода, жизнь небесных и человеческих тел объединены одним временем, которое не аморфно, а сложно-бесформенно и потому всё-таки не бессмысленно.

Негармоничность текучих форм — ещё одно проявление «мизантропного» видения, не навязывающего миру антропные представления о прекрасном, совершенном, законченном. Но оно зримо демонстрирует суть соприродности человеческого начала и космического, оба пребывают между порядком и хаосом, как циклическое время, представшее не в образе круга — а в виде бесформенной лужицы. Эта «мизантропная» позиция наблюдения корреспондирует с ролью «локализованного наблюдателя» в теории относительности, что, по убеждению И. Пригожина, «придаёт физике некую “человечность”». Это отнюдь не означает, будто физика субъективна, т. е. является результатом наших предпочтений и убеждений. Физика по-прежнему остаётся во власти внутренних связей, делающих нас частью того физического мира, который мы описываем. Наша физика предполагает, то наблюдатель находится внутри наблюдаемого им мира. Наш

диалог с природой успешен лишь в том случае, если он ведётся внутри природы» [5, с. 281]. Диалог И. Бродского соответствует статусу наблюдателя: лишён сантиментов, как и научное познание, но имеет камертон — отрешённость самого времени. Успех диалога обусловлен, по убеждению поэта, сопряженностью «критерия пустоты» и «отпрыска времени» отчуждённой, бытийной, негармоничной из-за внеразумности природе времени.

«Мизантропная лирика»: лирическое «я» и модификация жанра. Очевидно, что мизантропный принцип мышления отличается от антропного, как художественный от научного. Но суть отличия — в духовно-экзистенциальной значимости открытий. Пригожин не абсолютизировал время, но и не умалял его значимости только до атрибута всего сущего: «Вполне очевидно, что бытие не может быть сведено к времени, очевидно и то, что мы не можем говорить о бытии, лишённом каких бы то ни было временных “коннотаций”» [5, с. 383]. Бродский, увлечённый своей идеей, готов был свести всё даже не к ценностному, но к онтологическому превосходству времени, вследствие его неуничтожимости, непостижимости, бесконечности.

Суть пристрастного отношения Бродского к Пригожину, видимо, состоит в соперничестве в решении общей проблемы — объективировании отношений человека со временем. Учёного увлекали открытия разума — представление изменяющейся Вселенной, актуализация творящей силы времени. Поэт хотел сам стать выражением этой творящей силы, стать её продолжением и сознанием. Идеи учёного предполагают больший общественный резонанс, поэтому он и сдаёт карты в игре («Посвящается Чехову»). Идеи поэта неverifiedируемы — и потому объективно остаются в сфере художественных утопий. Пригожин стремился превзойти границы человеческого знания, Бродский — самоё природу человека. Идея поэзии как антропологического призвания, т. е. условия и средства развития вида, не была для него фигурой речи и требовала реализации.

По крайней мере, поэт не сомневался в превосходстве собственной концепции бессмертия — не религиозной, не мистической, а провидческой, достигнутой интеллектуально-духовным усилием. Идея умозрительно переживаемого бессмертия как резонансного состояния энергии человеческой мысли с пульсирующей материей неуничтожимого времени очень похожа на информационный обмен (способ представления теории относительности Эйнштейна, когда наблюдатели обмениваются сигналами [6, с. 247]), усиленный активной ролью времени. Отчуждённое от человека собственным ходом, оно обращено к человеку своей вечностью в лице бесконечности. Интеллектуальное переживание присутствия времени оттеняется знанием о своей личной смертности — так сознание конечности и бесконечности в себе сосуществуют по принципу дополненности. Поводом для высказывания

эвристического дуализма сознания у Бродского может быть что угодно, например созерцание воды в стакане, когда тело-организм представлен проводником воды-времени («Стакан с водой», 1995).

Красноречивее двойственная природа Хроноса раскрыта в печальном прощании навсегда, когда людей разводит космическое вмешательство, потому что поэт принадлежит уже иному измерению: «Не думаю, что во всём / виноваты деньги, бег времени или я. / Во всяком случае, не менее вероятно, / что знаменитая неодушевлённость / космоса, устав от своей дурной / бесконечности, ищет себе земного / пристанища, и мы — тут как тут. И нужно ещё сказать / спасибо, когда она ограничивается квартирой, / выраженьем лица или участком мозга, / а не загоняет нас прямо в землю, / как случилось с родителями, с братом, с сестрёнкой, с Д.» («На Виа Фунари», осень 1995, Hotel Quirinale, Рим) [2, с. 198]. Смерть — следствие бесконечности (от неместимости бытия телесным, конечным существованием), как и любовь, потому последнее объяснение перед разлукой уподоблено обмену светом самых ярких звёзд: «Не горюй: не думаю, что я мог бы // признаться тебе в чём-то большем, чем Сириусу — / Канопус, // хотя именно здесь, у твоих дверей, // они и сталкиваются среди бела дня, // а не бдительной, к телескопу припавшей ночью» [2, с. 198]. Буквализируя-гиперболизируя лермонтовское «И звезда с звездою говорит», поэт иронически микширует космический масштаб тоски и космический уровень собственного сознания.

Интеллектуально-духовные прозрения лирика — не упражнения фантазии, а перевоплощение энергии существования, буквальная её растрата. Поэт знал, что пишет собственной жизнью, его духовно-интеллектуальный опыт оплачен самой дорогой ценой и потому «долговечнее меди» (сплав ссылки на Горация с разменной монетой). В дерзко-двусмысленном образе своего письма — «От него в веках борозда длинней, // чем от вас с вечной жизнью с кадилом в ней» («Aere perennius», 1995) [2, с. 202] — Бродский настаивает на превосходстве поэтической метафизики над религией. Осмеяно благодушное представление о бессмертии как длящемся существовании «я» в его неизменной материи.

Бродский понимал сущностное знание как преобразование не только картины мира, но и самого познающего, как изменение его натуры. Здесь он сходится с Пригожиным: тот искал новое универсальное знание и определял его так — «более тонкая форма реальности»: «Для большинства основателей классической науки (и даже для Эйнштейна) наука была попыткой выйти за рамки мира наблюдаемого, достичь мира высшей рациональности — мира Спинозы. Но, быть может, существует более тонкая форма реальности, охватывающая законы и игры, время и вечность» [6, с. 216]. При этом учёный надеялся на особую роль художественного познания в «новом диалоге между природой и человеком»: «Наш век по праву можно назвать веком исканий

в изобразительном искусстве, музыке, литературе, науке» [6, с. 216]. Поэзия Бродского — опыт предельной отвлечённости мышления, представленный с максимально возможной наглядностью.

Поэт создал новый тип лирики-эссе, когда самое непосредственное высказывание включает в себе потенциал трактата. Названия стихов «Выступление в Сорбонне» (1989), «Доклад для симпозиума» (1989), «Письмо в академию» (1993) проявляют свойства, присущие всем текстам. Творчество — это *работа сознания*: «Написание стихов — дело серьёзное. Это абсолютно рациональный процесс» (1982) [1, с. 198]. Любая очевидность стиха имеет метафизический подтекст. Таков тип мышления поэта, интеллектуально захваченного идеей всеприсутствия времени. Такова была главная тема рефлексии не только последнего десятилетия, но и всего периода эмиграции, когда беспрепятственное пространство потребовало новой перспективы. «Мизантропная» лирика реализовала идею побега, «тяги вовне» на максимум возможного — в «отстранении от самого себя» (1990) [1, с. 477] и в освоении бесконечности. Это вылилось в осознание времени вне жизни — как мышления вне субъекта, идеального существования — как бессмертия преображённого сознания.

«Мизантропная лирика» — авторефлексия предельно мыслимого отчуждения.

Литература

1. *Бродский И.* Большая книга интервью. М.: Захаров, 2000. 702 с.
2. *Бродский И.* Сочинения Иосифа Бродского. Т. IV. СПб.: Издательство «Пушкинского фонда», 1998. 432 с.
3. *Вязовкин В. С.* Антропный принцип // Новейший философский словарь: 3-е изд., испр. Мн.: Книжный Дом, 2003. С. 50–51.
4. *Грицанов А. А.* Протагор // Новейший философский словарь: 3-е изд., испр. Мн.: Книжный Дом, 2003. С. 804.
5. *Пригожин И., Стенгерс И.* Порядок из хаоса: Новый диалог человека с природой. М.: Книга по Требованию, 2012. 430 с.
6. *Пригожин И.* От существующего к возникающему: время и сложность в физических науках / пер. с англ. М.: Наука, Гл. ред. физ.-мат. лит., 1985. 328 с.
7. *Лосев Л.* Иосиф Бродский: опыт литературной биографии. М.: Молодая гвардия, 2006. 447 с.
8. Фрагменты ранних греческих философов. Часть I. От эпических теокосмогоний до возникновения атомистики. М.: Наука, 1989. 576 с.
9. *Жаккар Ж.-Ф.* Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб.: Академический проект, 1995. 471 с.
10. *Введенский А. И.* Всё. М.: ОГИ, 2010. 736 с.

УДК 82.161.1
DOI 10.25991/AE.2022.22.40.009

И. И. Плеханова

Плеханова Ирина Иннокентьевна — доктор филологических наук, профессор (Москва)
E-mail: oembox@yandex.ru

ПОЭТИЧЕСКАЯ ХРОНОСЕНСОРИКА И. БРОДСКОГО

Концепция времени И. Бродского описывается содержательно и в перцептуальном выражении. Методика анализа — воссоздание модели Хроноса из особенностей его чувственного восприятия, сравнимого с философской и научной рефлексией. Поэтическая *idées fixes* об особых отношениях со временем раскрывается как проживание его стереоскопической многомерности в здешнем присутствии, резонанс личной воли с всеохватной силой. Реализуя антропный принцип познания, поэт-наблюдатель исполняет антропологическую миссию.

Ключевые слова: И. Бродский, перцепция хроноса, стереовремя, поэтическая воля, антропность.

Plekhanova I. I.

POETICAL CHRONO-SENSORICS OF JOSEPH BRODSKY

J. Brodsky's concept of time is described substantively and in perceptual manifestation. Method of analysis used — recreation of the Chronos model from the particularities of its sensorial perception and comparison with philosophical and scientific reflection. Poetical *idée fixe* about the special relationship with the Time is being uncovered as living through its spatial multidimensionality in the local presence and as a resonance of the will with the holistic power. Implementing the anthropic principle of knowing, the poet-observer fulfills the anthropological mission.

Keywords: J. Brodsky, perception of the chronos, stereotime, poetical will, anthropy.

Постановка проблемы. Идея Времени — очевидная основа поэтической философии И. Бродского. Она задаёт образ Универсума, суть экзистенции, определяет телеологию поэзии. Время — доминанта рефлексии, постоянная тема лирики и прозы. Высказывания категоричны, отточены до афоризмов. Монолог поэта рождает вопросы: 1) насколько связаны художественная, философская, научная концепции времени? 2) как идеология поэта проявляется в его мироощущении? 3) насколько зависит энергия существования от чувства времени? Хроносенсорика отличается от реакции органов чувств [14] тем, что обостряет их чуткость, наполняя новым содержанием, связывая все аспекты восприятия. Она являет взаимообусловленность хронософии, ощущения воли времени и напряжения жизни.

Разнообразие аналитики демонстрирует многообразие рефлексии времени у Бродского. Выделяются линейная [8] и круговая [10] модели движения, его необратимость преодолевается преданной памятью [6], апелляцией к библейскому «Началу Начал» [5, с. 89] или поэтическими играми с Хроносом [13]. Погружение в осознание времени в культуре XX века выражает поворот к феноменологии, модернистский поиск резонанса творческой воли с многосложной онтологией. Л. Лосев, друг и биограф Бродского, отмечал его отзывчивость на интеллектуальный контекст, ибо идеи корреляции языка и времени «были растворены в воздухе эпохи как радиация экзистенциальной философии Хайдеггера, культурологии Сепира и стремительно расширяющейся сфере влияния семиотики» [11, с. 53]. Логичнее вывести генезис идей из мироощущения поэта.

Самобытность мышления художника раскрывается через соотнесение его хроносенсорики с фи-

лософской и научной концептуализацией времени. Основания для сравнения дают как идеи, так и представляющие их понятия, вошедшие в поэтический словарь Бродского.

Концепция времени. I. Философские ориентиры. Содержание интеллектуальной рефлексии обусловлено умозрительным мироощущением поэта. Оперирование понятиями показывает их насущность для художественного мышления и свободу интерпретации. Так, рассуждения о соотношении времени и пространства в стихотворении «Колыбельная Трескового Мыса» (1975) прямо указывают на метафизику И. Канта, трактовавшего эти «чистые формы чувственного созерцания как принципы априорного знания» [9, с. 67]. Поэт настаивает на иерархии форм существования материи, идеи высказаны в «тихой песне трески: // “Время больше пространства. Пространство — вещь. / Время же, в сущности, мысль о вещи. / Жизнь — форма времени. Карп и лещ — / сгустки его. И товар похлеще — / сгустки. Включая волну и твердь / суши. Включая смерть”» [4, I, с. 434].

Ирония концептуальна: рыба вещает истину, зная о своей соприродности её источнику — воде-времени. Отсюда чёткость определений, очевидная связь онтологии и антропологии. Аргументы уравнивают номинативные абстрактные категории и яркие поэтические ассоциации:

«вещь» — как кантовская «вещь-в-себе» — понятие, субстанциальный смысл сущего;

«пространство» мыслится как очевидная плоть, конечный смысл, ограниченное знание;

«время» — всеохватная, вечная, изменчивая сила, поэтому она «больше пространства»;

«мысль о вещи» — порождение представления, воплощение идеальной силы в материю;

«жизнь» как «форма времени» буквально временна, но принадлежит общему процессу;

«сгустки времени» — материя метонимий, как рыбы — живые знаки бессмертия;

«товар похлеще» — волны воды и человек, бьющийся с сознанием своей смертности;

человек — единственный, кому доступно понимание времени, хотя бы в виде «волны»;

время как энергия — источник и метаморфозы всего: жизни, смерти, воды, тверди, песни.

Кант подчёркивал субъективность рефлексии-восприятия: «Вне нас мы не можем созерцать время, точно так же как не можем созерцать пространство внутри нас» [9, с. 67]; «Время есть не дискурсивное, или, как его называют, общее, понятие, а чистая форма чувственного созерцания» [9, с. 75]. Поэт настаивает на объективной, субстанциальной природе времени, ссылаясь на древних. В эссе он иронически представлял его как «пульт управления, ко всему прочему, автоматический. <...> Греки, конечно, знали бы ответ и сказали бы: “Хронос”» (1994) [3, с. 359].

Миф — безусловный аргумент для поэта, строящего онтологию творения, в которой он сам — в силу соприродности поэзии и времени — пребывает в резонансе с всесильным Хроносом. Эта идея заявлена в «Стихах на смерть Т. С. Элиота» (12 января 1965). Судьба поэта определена ритмом: «поэзия основана на сходстве / бегущих вдаль однообразных дней» [4, I, с. 206] — и «календарной рифмой»: «Католик, он дожил до Рождества» [4, I, с. 206]. Однако «Уже не Бог, а только Время, Время / зовет его» [4, I, с. 207], поскольку Время старше и всесильней Бога. Идея пришла как откровение осенью 1964 года при чтении стихов У. Х. Одена, посвящённых У. Б. Йейтсу, и породила цепь рассуждений:

«Если время боготворит язык, это означает, что язык больше, или старше, чем *время*, которое, в свою очередь, *старше и больше пространства*. Так меня учили, и я действительно так чувствовал (курсив мой. — И. П.) <...> И не является ли тогда язык хранилищем времени? <...> И не являются ли те, кем “жив” язык, теми, кем живо и время?» [2, с. 260–261].

Так ощущение доминирования времени над пространством обосновывает веру в миссию поэта — хроносенсорика настаивает на безусловности своего опыта и трансформирует рациональную кантианскую метафизику в осознанный профетизм, в телеологию творчества.

Сама антитеза времени и пространства — архаизм, дань поэта классике рационализма, не актуальной уже в конце XIX века, когда философская мысль сосредоточилась на времени. А. Бергсон строил метафизику духа на интуитивном знании, а «мыслить интуитивно означает мыслить с точки зрения длительности» [1, с. 29]. Длительность, изменчивость, текучесть — эти свойства времени стали самоценными, ибо представляли стихию, волю, «жизненный порыв». Экспрессивный настрой

онтологизировал время как агента мирового Духа или сверхсознания [12]. Субъективная рефлексия времени, напротив, ставила его содержание в зависимость от интенциональности. Феноменология Э. Гуссерля анализировала, как жизнь «вступает во временность и обеспечивает самому Я как полюсу-субъекту его переживаний во времени положение во времени и, вторичным образом, длительность во времени» [7, с. 179]. Рефлексия времени представляла его ошутимо-неуловимой стихией, в художественном виде — потоком сознания, игрой с нелинейным повествованием.

Опыты субъективного присвоения времени, экспрессивные или рефлексивные, в равной мере чужды Бродскому, ибо или дышали витальностью, или размывали онтологическую силу Хроноса. Погружённость в осознание смерти была изначальным вектором переживаний и требовала принять истину: «Смерть — это тот кустарник, / в котором стоим мы все» («Холмы», 1962) [4, I, с. 131]. Простая витальность, привязанность людей к жизни вызывала приступы мизантропии: «Что-то в их лицах есть, / что противно уму. / Что выражает лезть / неизвестно кому» («Натюрморт», 1971) [4, I, с. 362]. Антропологическая миссия исходила из признания смертности не концом, но стимулом к преодолению границ мировосприятия: «Только размер потери и / делает смертного равным Богу» («1972 год», 18 декабря 1972) [4, I, с. 385]. Потому не интересовал и образ времени в виде истории — она обречена на поражение: «Зоркость этих времен — это зоркость к вещам тупика» («Конец прекрасной эпохи», Декабрь 1969) [4, I, с. 327].

II. Научные параллели. Бродский воспринимал время как онтологическую силу, охватывающую умопостигаемый космос и запредельное пространство инобытия, куда устремлялось интеллигидельное познание — рациональная воля-воображение поэта. При осознании такого будущего неприменима текучая темпоральность Гуссерля, когда «Я может быть схвачено только в рефлексии и только ретроактивно» [7, с. 169], а синтез опыта исключает искажающее усилие воли. Поэт переживал физическое воздействие времени, видя знаки его присутствия, будь то оседающая пыль — «жир пустоты» [4, II, с. 130] — или процессы разрушения вовне и внутри: «Старение! В теле все больше смертного. / То есть ненужного жизни» («1972 год», 18 декабря 1972) [4, I, с. 383]. Статус созерцателя мотивирован двояко — мужеством стойка и особой ролью, которую отводит наблюдателю теория познания в современной физике. О знакомстве с её принципами говорят стихи, в которых собственные сакраментальные идеи излагаются с опорой на научные термины.

Научно-популярный бестселлер С. Хокинга «Краткая история времени» [15] вышел в 1988 году. Можно предположить, что у поэта было достаточно времени с ним познакомиться и, как всегда, интерпретировать на свой вкус идеи новейшей космологии.

Хокинг описывает историю мироздания в соответствии с антропным принципом: «мы видим Вселенную такой, какая она есть, потому что мы существуем» [15, с. 200]. Процесс развития создаёт условия для эволюции форм жизни к «существам, способным измерить время, прошедшее с момента Большого взрыва» [15, с. 201]. При этом роль наблюдающего разума такова, что само наличие сознания показывает телеологию движения, ибо когда «задают вопрос: “Почему Вселенная такова, какой мы её видим?” Ответ прост: если бы она была иной, нас бы в ней не было!» [15, с. 201]. Фаза расширения Вселенной пригодна для возникновения и развития разумной жизни, ибо в ней совпадают по направлению три стрелы времени, разделяющие прошлое и будущее, — термодинамическая, психологическая, космологическая. Обратимость времени возможна только в микромире, а инобытие — процессы внутри «чёрных дыр», которые совсем не для человека.

Поэт не учится, но берёт у геометрии, астрономии, физики, философии то, что отвечает его интересам — интуиции бесконечности и вере в антропологическую миссию. Пример тому — рассуждения двух голосов, мужского А и женского Б, в незаконченной «Эклоге VI весенней». Философский диалог описывает космос, заинтересованный в человеке, идеи отчасти совпадают с концепцией Хокинга. Физик считал, что расширение Вселенной начинается с самосотворения: «пространство и время совместно образовали поверхность, конечную по размеру и притом безграничную» [15, с. 221–222]. Поэт заявляет: «...мир возник из серого вещества / и состоит до сих пор из него: из времени!» [4, II, с. 470]. Антропный принцип в познании постулирует особую роль наблюдателя, и Бродский апеллирует к нему, анимизируя хронос и размышляя, насколько необходим человек для мироздания. Время «несвободно. Может, его так наз. / бесконечность как раз бредит пределом, краем. / Вздрагивает ли оно, задавая нас? / Отстирывается, если да, когда мы умираем?» [4, II, с. 469]. Человек нужен, чтобы время сбылось осмысленно: «Событие, чтобы стать / событием, кроме участников, требует наблюдателя» [4, II, с. 472]. Задачу самосознания Хроноса исполняет поэзия — волей поэта: «В слове тем больше времени, чем в нём больше / гласных. И это слово у тебя во рту <...> настоящий, а не швейцарский маятник!» [4, II, с. 471].

Экзистенциальный пессимизм поэта созвучен скепсису учёного, для которого антропный принцип — инструмент рассуждений, а не новый гуманизм: «сильный антропный принцип постулирует, что вся эта исполинская конструкция существует лишь для нас. В это трудно поверить» [15, с. 203]. Поэт принимает «слабый антропный принцип», по которому благодатные условия локальные и принадлежат только здешнему хронотопу. Стихотворение «Тритон» (1994), для которого «Эклога VI», возможно, была «черновиком», начинается с утверждения: «Земная поверхность есть / признак того, что

жить / в космосе разрешено» [4, II, с. 233]. Отождествляя воду и время, лирический «земноводный» герой, признаёт: «При расшифровке “вода”, / обнажив свою суть, / даст в профиль или в анфас / “бесконечность-о-да”; / то есть, что мир отнюдь / создан не ради нас» [4, II, с. 238]. Слово — метонимия языка — содержит формулу вселенной и потому является олицетворением, хранилищем, голосом времени. Это знает поэт, «дальний отпрыск времени» («Семёнов», 1992) [4, II, с. 210]. Наблюдатель соприроден объективному процессу, они взаимнеобходимы и сосуществуют в резонансе — «покуда время идет, а Семенов едет».

Феноменология метафизической хроносенсорики. Перцепция хроноса у поэта обусловлена синкретизмом экзистенциально-онтологического восприятия. Концептуально время видится материальной силой и присутствующим сознанием, что побуждает к диалогу. Темпоральная доминанта развивает особые ощущения, кроме известной «пятерни чувств» [4, I, с. 224]. Интеллектуальный модус переживаний осознан и оправдан новой эпохой: «В атомный век людей волнуют больше / не вещи, а строение вещей. <...> А к жизни / нас приучили относиться как / к объекту наших умозаключений» («Посвящается Ялте», январь-февраль 1969) [4, I, с. 309]. Поэт хочет познать-освоить внешнюю силу, как бы это ни выглядело — «моим приспособлением к циферблату, / борьбой, слиянием с Временем — бог весть!» («Разговор с небожителем», март-апрель 1970) [4, I, с. 331]. Роль наблюдателя соотносима с условиями релятивистской гносеологии: «В теории относительности нет единого абсолютного времени: для каждого наблюдателя время течёт по-своему, и его ход зависит от того, где наблюдатель находится и с какой скоростью движется» [15, с. 59]. В лирике это выглядит как самосознание на грани бытия/инобытия, отслеживание отношений «с временем неблизким, / затем что чудится за каждым диском / в стене — туннель» [4, I, с. 331]. Пребывание сразу в двух временах — реальном и запредельном — создаёт эффект двуединого существования «здесь / в ином», но не в пространстве, а во времени. Это не двоемирие, а многомерность времени — ощущение здесь и сейчас иного состояния и возвращения в себя. При этом острые переживания неотличимы от умозрения, классические пять чувств резонируют с иным телесно-душевым опытом (двигательные, висцеральные, вестибулярные, болевые ощущения) и с провидением. Стихи запечатлевают это состояние в охлажденно-пронзительной рациональной рефлексии.

Стихотворение «Натюрморт» (1971) спровоцировано ситуацией опасной кровопотери и ожидания рокового диагноза летом 1971 года, но действие перенесено в прошлое. Поэт сидит на скамье в парке: «Это январь. Зима. Согласно календарю. / Когда опротивеет тьма, / тогда я заговорю» [4, I, с. 361]. Смерть «испытывает <...>, как я переношу / небытие на свету»: «я / сплю среди бела дня»; «Я неподвижен. Два / бедра холодны, как лед. / Венозная синева /

мрамором отдаст» [4, I, с. 363]. Сон размыкает границы, развитие лирического сюжета преодолевает тьму, молчание, статику, холод. Острота чувств-мысли убеждает в достоверности процесса вживания в смерть, аналог — неописуемый опыт Христа: «Мёртвый или живой, / разницы, жено, нет» [4, I, с. 365]. Точное время рефлексии резонирует с человечностью, олицетворяемой словами Бога.

Бродского интересует не текучесть, а превращения волн времени. Стихия моря (метонимия воды) являет не длительность, а бесконечность — многомерное состояние, отменяющее границы-оппозиции прошлого и будущего. Об этом сказано в молодости: «пусть море осаждает календарь / со всех сторон: минувшим и грядущим» («Сонет», ноябрь-декабрь 1964) [4, II, с. 293]. В зрелости метафора «вода / время» превращается в отождествление: «Ибо в чистом времени нет преград, / порождающих эхо» («Колыбельная Трескового мыса», 1975) [4, II, с. 436].

Самоотчуждение — пребывание в стереовремени. В «Новых стансах к Августе» (1964) поэт видит формы инобытия в самой реальности — холодной, влажной, опустошённой, спиральной:

«Здесь на холмах, среди пустых небес, / среди дорог, ведущих только в лес, / жизнь отступает от самой себя / и смотрит с изумлением на формы, / шумящие вокруг. <...> И вот бреду я по ничьей земле / и у Небытия прошу аренду, / и ветер рвет из рук моих тепло, / и плещет надо мной водой дупло, / и скручивает грязь тропинки ленту» [4, I, с. 224].

В зрелости проживание многомерного времени видится присвоением пустоты. Процесс осязанием кожей и животом (висцерально), головокруглением от движения по спирали — к ясной свободе.

«И уже ничего не снится, чтоб меньше быть, / реже сбываться, не засорять / времени. <...> И по комнате точно шаман кружа, / я наматываю как клубок / на себя пустоту ее, чтоб душа / знала что-то, что знает Бог» («Как давно я топчу, видно по каблучку...», 1980/1987) [4, II, с. 9].

Стереоскопическое время лишено координат: «Вчера наступило завтра, в три часа пополудни. / Сегодня уже “никогда”, будущее вообще» («Из Альберта Эйнштейна», 1994) [4, II, с. 268]. Но оно осязимо кожей, запахом, звуком, давлением энергии: «И в форточку с шумом врывается воздух с моря / — оттуда, где нет ничего вообще» («Она надевает чулки, и наступает осень...», 17 сентября 1993) [4, II, с. 232]. Иное воспринимается как «ничто», оно сообщает о себе шорохом и шелестом листвы, щебетом птиц и стрекотом кузнечика. Оно видимо в расцветке и в полёте бабочки («Бабочка», 1972), в метаморфозах облаков, его близость веет и духовой, и холодом.

Образность, представляющая время, — сплав абстракции и острых эмоций. Диапазон — от явного удовлетворения найденным парадоксальным решением до отчаяния, высказанного на том же ассоциативном языке. Идиостиль поэта превращает математические понятия и знаки в метафоры тела

и метонимии времени. Для образа важен не анимизм, напротив — умозрение становится соучастником общей жизни, голосом природы. Такова модель перехода материи во время, сознания — в осознание инобытия. Это вторгающееся острие — конус, локоть, стрела, мыс, мысль. Поэт горд за себя, ибо «не знал Эвклид, что, сходя на конус, / вещь обречает не ноль, но Хронос» («Я всегда твердил, что судьба — игра...», 1971) [4, I, с. 360]. Потом он декларирует: «человек есть конец самого себя / и вдается во Время» («Колыбельная Трескового Мыса», 1975) [4, I, с. 436]. Потом скорбит: «Облокотясь на локоть, / я слушаю шорох лип. / Это хуже, чем грохот / и знаменитый всхлип. / Это хуже, чем детям / сделанное бо-бо. / Потому что за этим / не следует ничего» («Строфы», 1978) [4, I, с. 474]. Потом иронизирует над образом-клише — ибо это «склонность / природы к простой геометрии. То есть, освоив конус, // она чуть-чуть увлеклась. И горы издавна / схожи с крестьянским жилищем, с хижинкой батрака» («Посвящается Пиранези», 1993–1995) [4, II, с. 271].

Так же эксплуатируются знаки-метонимии — буквы (письмо, поэзия) и цифры (число, время). Они легко взаимопревращаются, как именованья одной сути. Поэт видел, что «навсегда — не слово, а вправду цифра, / чьи нули, когда мы зарастем травой, / перекроют эпоху и век с лихвою» («Прощайте, мадмуазель Вероника», 1967) [4, I, с. 237]. Мысль о бесконечности умножает себя:

«Взятая в цифрах, вещь может дать / тамерланову тьму, / род астрономии. Что под стать / воздуху самому. <...> В будущем цифры рассеют мрак. / Цифры не умира. / Только имеют порядок, как / телефонные номера. // Сонм их, вечным пером привит / к речи, расширив рот, / удлинит собой алфавит; / либо наоборот. // Что будет выглядеть, как мечтой / взысканная земля / с синей, режущей глаз чертой — / горизонтом нуля» («Полдень в комнате», 1974–1975) [4, II, с. 19, с. 22].

Переживание приближения конца интегрирует мотивику времени: пересечение края, исход в стихию воды, умножение цифр, нитка из строк — все образы впрямь списаны «С натуры» (1995):

«местный воздух, которым вдоволь // не надышаться, особенно — напоследок! / пахнущий освобождением клеток // от времени. Мята точно деньги, / волна облизывает ступеньки // дворца своей голубой купюрой, / получая в качестве сдачи бурый // кирпич, подверженный дерматиту, / и ненадежную кариатиду, // водрузившую орган речи / с его сигаретой себе на плечи // и погруженную в лицезренье птичьей, / освободившейся от приличий // вывернутой наизнанку спальни, / выглядящей то как слепок с пальмы, // то — обезумевшей римской / цифрой, то — рукописной строчкой с рифмой» [4, II, с. 281–282].

Трагическое чувство жизни поэта пронизано осязательностью смерти, перцепция физиологически достоверна, но плотское «выворачивается наизнанку»

ку», оказываясь временем циферблата и цивилизации («римские цифры»), которое перетекает в стихи. Они наполнены энергией — интеллектуальным напряжением, сокровенно-рациональной интуицией, питающей волю к творчеству: «Я чувствую нутром, как Парка нитку треплет» («Пятая годовщина», 4 июня 1977) [4, II, с. 51]. Поэт — сознание Времени, понимание Им самого Себя и всех отношений в мире. Эта мысль была *idées fixes* Бродского и объяснением природы собственной формотворческой силы. Она была больше жизненного порыва Бергсона, ибо резонировала со всецелым бытия/инобытия.

* * *

Итак, концепция времени Бродского выражает волю поэтического умозрения: 1) понятия философии и космологии входят в язык, но используются произвольно, как интеллектуальное наполнение рефлексии; 2) время выделено из континуума онтологии и противопоставлено пространству как самобытная, неуничтожимая, творящая сила-субстанция; 3) субстанциальное представление времени делает его многосложно-чувственно воспринимаемым; 4) «материализация» времени в образе воды представляет не только его текучесть, волновую природу, но и переливающееся, клубящееся движение, т. е. нелинейно-обратимое состояние; 5) метафизика не противостоит физике, чувственное переживание инобытия обеспечивает уверенность в достоверности опыта; 6) чувственно-игровая рефлексия языка «оплотняет» эвристические спекуляции поэтического сознания, представляя умозрительное очевидным; 7) хроносенсорика являет особый тип интеллектуальной апперцепции. Хроносенсорика Бродского — сознание, вживе открывающее бесконечность как стереоскопию времени, воспринимаемого как всецелое безмерной, но осязаемой силы, чьей производной создавал себя поэт.

Литература

1. Бергсон А. Мысль и движущееся: Статьи и выступления. М.: Центр гуманитарных инициатив, 2019. 272 с.
2. Бродский И. Поклониться тени // Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского. Т. V. СПб.: Пушкинский фонд, 1999. С. 256–274.
3. Бродский И. Девяносто лет спустя // Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского. Т. VI. СПб.: Пушкинский фонд, 2000. С. 317–361.
4. Бродский И. Стихотворения и поэмы: в 2 т. СПб.: Издательская группа «Лениздат», «Книжная лаборатория», 2019. Ссылка указывает римской цифрой на том и арабской — на страницу.
5. Бруднэ-Уигли Е. Древняя стихия песни. Мужество певца и пророка в пафосе И. А. Бродского // Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба: Итоги трёх конференций. СПб.: Журнал «Звезда», 1998. С. 88–92.
6. Гордин Я. Странник. Поэтическая символика Иосифа Бродского // Мир Иосифа Бродского. Путеводитель: сб. ст. СПб.: Журнал «Звезда», 2003. С. 233–246.
7. Гуссерль Э. Бернау-манускрипты о сознании времени (1917/1918) // Гуссерль Э., Шнелль А. Феноменология времени. М.: Группа Компаний «РИПОЛ классик» / «Панглосс», 2019. С. 45–173.
8. Журавлёва З. Иосиф Бродский и Время // Мир Иосифа Бродского. Путеводитель: сб. ст. СПб.: Журнал «Звезда», 2003. С. 149–169.
9. Кант И. Критика чистого разума. М.: Эксмо, 2021. 784 с.
10. Куллэ В. «Поэтический дневник» И. Бродского 1961 года // Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба: Итоги трёх конференций. СПб.: Журнал «Звезда», 1998. С. 97–107.
11. Лосев Л. Цит Персея. Литературная биография Иосифа Бродского // Бродский И. Стихотворения и поэмы: в 2 т. СПб.: Издательская группа «Лениздат», «Книжная лаборатория», 2019. Т. I. С. 5–108.
12. Ровенко Е. В. Время в философском и художественном мышлении. Анри Бергсон, Клод Дебюсси, Одилон Редон. М.: «Прогресс-Традиция», 2015. 547 с.
13. Стрижевская Н. И. Письмена перспективы: О поэзии Иосифа Бродского. М.: Грааль, 1997. 376 с.
14. Трифонова А. В. Поэтический мир Иосифа Бродского: перцептивный аспект. Автореф. дис. ... к. филол. н. Спец. 10.01.01 — русская литература. Смоленск, 2014. 20 с.
15. Хокинг С. Краткая история времени: от Большого взрыва до чёрных дыр. М.: АСТ, 2022. 320 с.

УДК 82.161.1
DOI 10.25991/AE.2022.22.40.010

И. И. Плеханова

Плеханова Ирина Иннокентьевна — доктор филологических наук, профессор (Москва)
E-mail: oembox@yandex.ru

ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНАЯ СУБСТАНЦИЯ ЛИРИКИ ИОСИФА БРОДСКОГО

В статье показано, что страстная преданность идеям и идеалам определяет особое место Иосифа Бродского в общем процессе перехода поэзии от классической ценностной модели к отчуждённой рассудочности современного интеллектуализма. Релятивизм его мышления гносеологичен, но не ценностен, его ирония — форма самоотчуждения, но не бесстрастной отрешённости от действительности. Как представлено в работе, творческая миссия Бродского была героической — ответом души на существование: поэт стремился обрести полную свободу от здешних условий и условностей существования.

Ключевые слова: И. Бродский, интеллектуальная поэзия, гносеология и самоотчуждение.

Plekhanova I. I.

THE INTELLECTUAL SUBSTANCE OF JOSEPH BRODSKY'S LYRICS

The article shows that the passionate devotion to ideas and ideals determines the special place of Joseph Brodsky in the general process of poetry transition from the classical value model to the alienated rationality of modern intellectualism. The relativism of his thinking is epistemological, but not valuable, his irony is a form of self — alienation, but not dispassionate detachment from reality. As presented in the work, Brodsky's creative mission was heroic — the soul's response to existence: the poet sought to gain complete freedom from the local conditions and conventions of existence.

Keywords: I. Brodsky, intellectual poetry, epistemology and self-alienation.

Определение лирики Иосифа Бродского как интеллектуальной — в силу её философской наполненности — казалось бы, самоочевидно. Но сразу ставит ряд вопросов. Во-первых, сам интеллектуальный тип творчества имеет чрезвычайно широкий диапазон форм, и необходимо соотнесение с конкретной версией. Во-вторых, следует определить формулу интеллектуального сознания, как его понимал сам поэт. В-третьих, поскольку интеллектуальная доминанта — базисная характеристика ментальности, она должна быть раскрыта в системе коррелятов.

Интеллектуальная субстанция лирики И. Бродского. Описание интеллектуальной лирики И. Бродского следует начать с определения её как *проективно-рефлексивной*, т. е. выстраивающей систему идей и средств их воплощения. Основания для этого дают прежде всего собственные высказывания поэта. О приоритете идей над непосредственностью чувств, о давлении интеллектуальных установок и концептуальных формул свидетельствуют личные признания, которые временами дословно совпадают с поэтическими строчками. Рассуждения в эссе, интервью и стихах составляют единый метатекст, связывающий метафизические прозрения с жизненными реакциями, из которых, как свидетельствовал сам поэт, они и произрастали, что и позволяет максимально сближать лирическое и биографическое «я» поэта.

Так началом самостоянья, как подчёркивал Бродский, было отращивание к диктату убогой реальности, например, к школьному и вездесущему советскому «орнаменту» на стенах — монотонному цвету с полоской: филёнка виделась как визуальное насилие, зримый предел, «пограничная линия, рубеж

между серым и белым, низом и верхом. Это были даже не краски, а намёки на краску, перебивавшиеся лишь коричневыми заплатами: дверьми» («Меньше единицы», 1976) [1, с. 14–15]. Одно из последних стихотворений свидетельствует, что травма сознания не ослабела: «Но нестерпимее всего филёнка с плитусом, / коричневость, прямоугольность с привкусом / образования» («Ответ на анкету», 1994) [2, с. 148]. Оппозицию составляет возведённая в ранг императива потребность вырваться за очерченный горизонт — это созерцание воды как зримой бесконечности. Идея высказана неоднократно, доминантно, вопреки страху повториться. Образ зафиксирован в лирической прозе: «серое зеркало реки, иногда с буксиром, пытящим против течения, рассказало мне о бесконечности и стоицизме больше, чем математика и Зенон» («Меньше единицы», 1976) [1, с. 9–10], — и в стихах: «При расшифровке вода, / обнажив свою суть, / даст в профиль или анфас / “бесконечность-о-да”; / то есть что мир отнюдь / создан не ради нас» («Тритон», 1994) [2, с. 145]. Говоря о физической несвободе, Бродский в разные годы дословно повторял один афоризм: «Формула тюрьмы — недостаток пространства, возмещённый избытком времени» («Меньше единицы», 1976) [1, с. 23]. В интервью С. Волкову точность фразы подчеркнута «смирненным» комментарием: «тюрьма — ну что это такое, в конце концов? Недостаток пространства, возмещённый избытком времени. Всего лишь» (зима 1982 — весна 1989) [3, с. 73]. Самоповтор — симптом власти фразы над сознанием, ибо её чеканность являет поэту точность и полноту обрётённой и зафиксированной истины.

Тождество образов и смыслов, представляющих безмерное, свидетельствует, что поэзия и жизнь

подчинены одним духовным и интеллектуальным установкам. В зрелости это осознаётся как реализация особого авторского замысла: «Суть не в формальных экспериментах, не в освобождении от формы. Что касается содержания, то я просто рассматриваю себя в роли подопытной морской свинки своих собственных идей и смотрю, что происходит с ними, и стараюсь их записывать» (1984) [4, с. 251]. И эта мысль тоже повторяется: «На самом деле я всю жизнь относился к себе — и это главное! — прежде всего как к некоей метафизической единице, да? И главным образом меня интересовало, что с человеком, с индивидуумом происходит в метафизическом плане. Стихи на самом деле продукт побочный, хотя всегда считается наоборот» (осень 1988 — зима 1992) [3, с. 316–317]. Так умозрение — или отвлечённое мышление — обусловило не только содержание духовного поиска, но и отношение к миру в целом: самоопределение во внешней среде, решение экзистенциальных задач, разработка поэтики выражения мысли.

Самохарактеристики Бродского акцентируют работу его *сознания* — как процесса критического восприятия действительности и поиска форм и способов *автономного существования*. Судя по признаниям, автономность была едва ли не врождённым качеством, чётко осознанным в ясной формулировке: «Биография писателя — в покое его языка. Помню, например, что *в возрасте лет десяти или одиннадцати* <курсив мой. — И. П.> мне пришлось в голову, что изречение Маркса “Бытие определяет сознание” верно лишь до тех пор, пока сознание не овладело искусством отчуждения; далее сознание живёт самостоятельно и может как регулировать, так и игнорировать существование» [1, с. 8]. Поэтически эта мысль развивается в теме одиночества — позиции не вынужденной, но свободно избранной, вполне гармоничной и органичной. Так было в молодости: «Воротишься на родину. Ну что ж. / Гляди вокруг, кому ещё ты нужен <...> во всём твоя, одна твоя вина, / и хорошо. Спасибо. Слава Богу. // Как хорошо, что никого винить, / как хорошо, что ты никем не связан, / как хорошо, что до смерти любить / тебя никто на свете не обязан» («Воротишься на родину...», 1961) [5, с. 9]. В последнем стихотворении тема отчуждения доведена до самоотрешения на берегу Стикса: «Сделав себе карьеру из перепутья, витязь / сам себе светофор; плюс, вперед — река. / И разница между зеркалом, в которое вы глядитесь, / и теми, кто вас не помнит, тоже невелика» («Август», 1996) [2, с. 201]. В молодости лирическое «я» исповедально, сливается с биографическим, в конце оно персонифицировано в ироническом «витязе-сам-себе-светофоре» и отрешённом «вы», которое готово буквально стереть своё отражение — как память иных о себе и собственное присутствие в этом мире. Императив самоотчуждения реализован как неуклонная стратегия, он высказан даже в реплике интервьюеру по поводу лирики Ч. Милоша: «Назвать поэта “поэтом отчуждения” — величайший компли-

мент, который ему можно сделать» (1976) [3, с. 50]. Но очевидно, что комплимент адресуется особому типу самосознания и ментальности.

Его предпосылки — внутри, а не в формирующих личность обстоятельствах, что и подчёркнуто самим поэтом, всегда настаивавшим на независимости творчества от биографии. Автономность — как базовая характеристика интеллектуального сознания — представляет интеллект едва ли не «монадой», являющей «всю действительную и потенциальную жизнь сознания» [6, с. 155]. У Бродского интеллектуальная установка имманентна личности и не обусловлена опытом, она изначально избавлена от наивности, непосредственности, иллюзий, поскольку система миропонимания всегда генерировалась изнутри, будучи, видимо, заданной от природы и усиленной спецификой дарования. Таков смысл личного признания: «Я всегда завидовал людям девятнадцатого века, которые могли оглянуться назад и разглядеть веги своей жизни, своего развития. Какое-то событие знаменовало поворотную точку, начало нового этапа. <...> То ли из-за какого-то глубокого умственного изъёма, то ли из-за текучей, аморфной природы самой жизни, я никогда не мог различать никаких вех... <...> В некотором смысле такого периода, как детство, вообще не было. Эти категории — детство, взрослость, зрелость — представляются мне весьма странными... <...> Видимо, всегда было какое-то “я” внутри маленькой, а потом несколько большей раковины, вокруг которой “всё” происходило. Внутри этой раковины сущность, называемая “я”, никогда не менялась и никогда не переставала наблюдать за тем, что происходит вовне» [1, с. 18].

В юношеской лирике сосредоточенность в себе декларирована как высокое призвание: «У каждого / свой / храм. // И каждому свой / гроб. // Юродствуй, / воруи, / молись! // Будь одинок, / как перст!.. // ... Словно быкам — / хлыст, // вечен богам / крест» («Стихи под эпитафией», 1958) [5, с. 8–9]. В одном из итоговых стихотворении раннее прозрение оценивается как симптом духовной и творческой зрелости: «Так школьник, увидев однажды во сне чернила, / готов к умноженью лучше иных таблиц» («Меня упрекали во всём, кроме погоды...», 1994) [2, с. 203]. Мотив письма («чернил») как способа осознания бесконечности («умноженья» вне расчисленных «таблиц») — постоянный способ высказывания метафизических интуиций поэта и выражает не менее настойчивую мысль о расширяющем границы сознания сочинительстве: «Преимущества стихотворения как литературной формы состоят для меня в его исключительно высокой конденсации как интеллектуального и эмоционального, так и чисто языкового опыта» (1983) [4, с. 242]; «стихосложение — колоссальный ускоритель сознания, мышления, мироощущения» («Нобелевская лекция», 1987) [1, с. 193]. Идея переживания откровения в процессе прописывания-выстраивания смысла поэтически звучит не менее категорично:

«Я / знаю, что говорю, сбивая из букв когорту, / чтобы в каре веков вклинилась их свинья. / И мрамор сужает мою аорту» («Корнелию Долабелле», 1995) [2, с. 197]. Лирика «умножает» мотив вторжения в иное на мотив умирания, т. е. письмо есть процесс пресуществления жизненной силы в текст — и в этом особая суть стихо-творенья.

Но экзистенциальное напряжение творчества не мешает интеллектуальной поэзии сознавать свою рациональную доминанту, напротив, мысль видится *квинтэссенцией всех духовных сил*. Так Бродский мотивирует первенство М. Цветаевой: «поскольку литература является лингвистическим эквивалентом мышления» <курсив мой. — И. П.>, Цветаева, чрезвычайно далеко заведённая речью, оказывается наиболее интересным мыслителем своего времени» («Поэт и проза», 1979) [1, с. 67]. Однако духовные основы мышления, по Бродскому, не тождественны рациональной изошрённости. Его отношение к сугубой измышленности творчества было резко отрицательным, так он высказывался о романе «Доктор Фаустус» Т. Манна: «И я более или менее понял, что это за господин. Ужасно интересный и сугубо немецкий феномен. Отсутствие души, если угодно, пользуясь русскими категориями, подменённое избытком интеллекта. Это тот вакуум, который заполняется интеллектуальными построениями <езде курсив мой. — И. П.>. И это, надо сказать, довольно невыносимо» (1994) [4, с. 641]. «Чистый интеллект», по убеждению поэта, творчески пуст, бесплоден и даже токсичен для автора и читателя.

«Категория души» выдвигалась в *противовес интеллектуализму как уместивно-стилистической игре* в полном соответствии с осознанным приоритетом жизненных интересов над профессиональными. Так поэт рассуждал в интервью: «Жизненный путь человека в мире лежит через самосовершенствование. <...> Но не для того, чтобы быть хорошим стихотворцем, а для того... Ладно, мне придётся всё-таки сказать это слово: душа. Но в этом направлении гораздо легче преуспеть в стиле. Поэтому в какой-то момент ты понимаешь, что стиль — в отличие от души — ушёл далеко вперёд. <...> Так что мастерство всегда плетёт заговор против души» (1991) [4, с. 511–512]. В лирике апология души выражалась косвенно, через подтекст — намёк на глубину страдания, ибо приоритет высокого, замкнутого в себе трагического знания перед экспрессией чувств тоже императивен. Так поэт подводил черту под судьбоносным переходом в новую фазу существования: «Вот оно — то, о чём я глаголаю: / о превращении тела в голую / вещь! Ни горе не гляжу, ни долу я, / но в пустоту — чем её ни высветли» («1972 год», 18 декабря 1972) [5, с. 244]. Эмиграция избавила сознание от привязки к местности, и «тело», став «голой вещью», т. е. чуткой душой — субстанцией человека, обрело доступную здесь и сейчас степень абсолютной свободы: «Только размер потери и / делает смертного равным Богу» [5, с. 245]. Примечательно, что яркая фраза тут же насмешли-

во отмечена в скобках: «(Это суждение стоит галочки / даже в виду обнажённой парочки)» [5, с. 245], — рациональность не позволит пройти мимо очевидного успеха красноречия. Так ранимость души и холод иронии создают контрапункт — это *игра на антитезе пронзительной силы чувства и резкой оптики интеллекта, одна из внутренних пружин драматургии сознания*. Это одновременная отчуждённая аналитика и переживаний, и образа высказывания, ибо «только пепел знает, что значит сгореть дотла» (1986) [5, с. 420].

Драматургия работы сознания — ещё и постоянный *самоконтроль авторефлексии*. Продуманы условия и инструменты — и прежде всего это совесть: «Подлинная история вашего сознания начинается с первой лжи» [1, с. 1]. Потом рефлексия усугубляется *самоиронией*: «Определённое преимущество тоталитаризма заключается в том, что он предлагает индивиду некую личную вертикальную иерархию с совестью во главе. Мы надзираем за тем, что происходит у нас внутри; так сказать, доносим нашей совести на наши инстинкты. А затем себя наказываем» [1, с. 22]. Так совесть защищается иронией от тревоги: «Того, что грядёт, не остановить дверным / замком. Но дурное не может произойти с дурным / человеком, и страх тавтологии — гарантия благополучья» («Примечания папоротника», 1989) [4, с. 441]. Потом появляется коллизия *индивидуализм как духовный самоконтроль*, когда индивидуализм как «идея» [4, с. 166] личной свободы в социальном самосознании должен быть соотнесён с условием метафизического самоопределения, чтобы не перерасти в солипсизм или эгоцентризм: «Но воображать себя / центром даже невзрачного мироздания / непристойно и невыносимо» («Примечанье к прогнозам погоды», 1986) [4, с. 420]. Для Бродского-метафизика познать субстанциально иное возможно только через *самоотрешение*.

С самоотрешением как принципом самоопределения в познании связана эстетика — индикатором интеллектуального мужества предстаёт интонация и даже способ рифмовки. Таковы неожиданные и радикальные претензии к просодии стиха: «Избыток женских и дактилических окончаний — это главная характеристика русской поэзии двадцатого века, её советского периода. То есть что за этим стоит? Прежде всего *не рациональный подход к материалу или к тому, что происходило на самом деле* <курсив мой. — И. П.>, а такая жалоба и эмоциональная реакция. То есть самооплакивание. Грубо говоря, если хочешь, скулёж. Даже если вы имеете дело с таким замечательным господином, как Пастернак» (1994) [4, с. 641–642]. Справедливость претензии может быть оспорена, но важна интенция поэта — императив интеллектуально-нравственной самодисциплины: «Дело в том, что четырёхстопник с мужскими окончаниями автора, не говоря уж о читателе, сильно к чему-то обязывает. В то время как с женскими — извиняет...» [4, с. 642]. Теория поэта совпадает с практикой — динамично-категоричным

признанием в обречённости в момент любовного экстаза: «Нас других не будет! Ни / здесь, ни там, где все равны. / Оттого-то наши дни / в этом месте сочтены. // Чем отчётливей в упор / профиль, пористость, анфас, / тем естественней отбор / напрочь времени у нас» («В горах», 1990) [5, с. 450–451]. Так реализована непреклонная воля к интеллектуальному мужеству, высказанная уже в регистре разговорной интонации: «Представь, что чем искренней голос, тем меньше в нём слезы, / любви к чему бы то ни было, страха, страсти» («Новая жизнь», 1988) [5, с. 425].

Локализация души и интеллекта в теле не была для Бродского, по собственному его признанию, простой проблемой. Так он описывал переживания по поводу операции на сердце: «...я вообще-то считаю: в крови у человека душа, как это написано в книге Левит. Помните? “Не ешьте крови ни из какого тела, потому что душа всякого тела есть кровь его”. Меня всегда интересовало, где у человека душа. И когда я это прочёл, мне всё стало ясно. Поэтому я перед этой откачкой крови несколько нервничал. Так вот, некоторое время мне было очень страшно, пока мне в голову не пришла довольно простая мысль. Я даже помню, как это случилось, произошёл чуть ли не диалог с самим собой. Я сказал себе: “Ну да, конечно, это сердце... Но всё-таки ведь не мозг? Это же не мозг?” И как только я подумал это, мне сильно полегчало. Так что обошлось как-то» (осень 1976 — зима 1990) [3, с. 195]. В системе образов физиология духа связана с головой (мозгом), но метонимически, ибо материя остаётся проводником духа и — в зависимости от его концентрации в плоти — может даже не подчиниться власти времени: «До сих пор, вспоминая твой голос, я прихожу / в возбужденье. Что, впрочем, естественно. Ибо *связки* <курсив мой. — И. П.> / не чета голой мышце, волосу, багажу / под холодными буркалами...» («Элегия», 1982) [5, с. 393]. Дух-интеллект может прийти в отчаяние, фиксируя «неспособность клеток — / то есть, извилин! — вспомнить» («Мысль о тебе удаляется, как разжалованная прислуга...», 1985) [5, с. 394]. Физиологическая метафора варьирует мотив «ума холодных наблюдений», но, если сознание отдаётся течению жаркой страсти, это связано не с «горестными заметами сердца», а с внутренними метаморфозами средоточия интеллекта: «Мозг — точно айсберг с потекшим контуром, / сильно увлечшийся Куросиво» («В этой маленькой комнате всё по-старому...», 1986) [5, с. 417].

Телесное вообще прочитывается в контексте метафизических отношений «человек — время», «жизнь — инобытие» как условие о-сознания места человека в Универсуме, когда микрокосм притягивает к себе сознание макрокосмоса и конечное уподобляется бесконечности: «Человек размышляет о собственной жизни, как ночь о лампе. / Мысль выходит в определённый момент за рамки / одного из двух полушарий мозга / и сползает, как одеяло, прочь, / обнажая неведомо что, точно локоть: ночь,

/ безусловно, громоздка, // но не столь бесконечна, чтоб точно хватить на оба. / Понемногу африка мозга, его европа, / азия мозга, а также другие капли / в обитаемом море, осью скрипя сухой, / обращаются мятой своей щекой / к электрической цапле» («Колыбельная трескового мыса», IX, 1975) [5, с. 289–290]. Актуализированы классические ассоциации: полушария Земли и мозга, мышление как тяга к свету, «ночь» означает и космос, и тьму неведения, мысль / вращается на оси сознания (в обратном, в сравнении с земным, направлении), и раскручивается спираль проникновения в неведомое, и возвращается в родное. Телесно-эротические ассоциации представляют поэзию как рассеяние слов и оплодотворение неоформленного Хроноса: «тело служит в виду океана цедающей семя / крайней плотью пространства: слезой скулу серебра, / человек есть конец самого себя и вдаётся во Время. // Восточный конец Империи погружается в ночь — по горло. / Пара раковин внемлет улиткам его глагола: / то есть, слышит свой собственный голос. Это / развивает связки, но гасит взгляд. / Ибо в чистом времени нет преград, порождающих эхо» [5, с. 291–292]. Ключевые слова: «конец самого себя», «по горло», «пара раковин», «улитки глагола», «связки», «взгляд» — метонимии и метафоры, представляющие органы размножения, речи (гортань, язык, связки), слуха, зрения проводниками смыслов — таковы «связки» плоти с «чистым временем». Соответственно, работа сознания метонимически представлена зрением, слухом и вкусом слова (говорением), остальные органы чувств — осязание, обоняние — вспомогательны и интерпретируются преимущественно метафорически.

Зрение как способ познания решает проблему баланса между самосознанием и самоотрешением: оно субъективно, но стремится к объективности, поэту важно доказать, что оно практически «автономно / в результате зависимости от объекта / внимания, расположенного неизбежно / вовне; самоё себя глаз никогда не видит. / Сузившись, глаз уплывает за кораблём, / вспархивает вместе с птичкой с ветки» («Доклад для симпозиума», 1989) [5, с. 446]. Обоняние — это чуткость не к запахам, а к перспективам: «здесь, на земле, / из всех углов / несёт, как рыбой, с одесной и с левой / слиянием с природой или с девой / и башней слов!» («Разговор с небожителем», 1970) [5, с. 190]. Осязание — откровение любви: «Я был только тем, чего / ты касалась ладонью» (1981) [5, с. 360] — и роль его слабеет по мере переключения вектора сознания с восприятия реального мира на умозрение и обретение опыта инобытия. Слух избирателен и капризен, ибо сознание пронизано *хроносенсорикой* — так ощущается «варево минут» [5, с. 190] — и воспринимает внешние звуки как голос и диктат инобытия: «В речитативе вьюги / обострившийся слух различает невольню тему / оледененья» («Эклога 4-я (зимняя)», 1980) [5, с. 361]; поэт сидит «под раскидистым вязом, шепчущим “че-ше-ще”, / превращая эту кофейню в нигде,

в вообще / место» («В кафе», 1989) [2, с. 36], — т. е. слышит-ощущает присутствие иного, и в построении фразы неизвестно, кто же «превращает кофейню в нигде» — вяз или поэт?

Хроносенсорика — особый орган познания, выращенный и культивируемый поэтом, это угадывание физического присутствия стихии времени в голосах и знаках физического мира, дешифровка посланий, которая превращается в поэзию: «И глухо — глуше, / чем это воспринимают уши — / листва, бесчисленная, как души / живших до нас на земле, / лопочет / нечто на диалекте почек, / как языками, чей рваный почерк — // кляксы, клинопись, лунных пятен — / ни тебе, ни стене невнятен. / И долго среди бугров и вмятин / матраса вертисься, расплетая, / где иероглиф, где запятая» («Эклога 5-я (летняя)», 1981) [5, с. 372]. Так в одном из последних стихотворений поэт разбирает хаос впечатлений голубиных лапок — «орган речи с его сигаретой» погружён «в созерцанье птичьей, / освободившейся от приличий // вывернутой наизнанку спальни, / выглядящей то как слепок с пальмы, // то — обезумевшей римской / цифрой, то — рукописной строчкой с рифмой» («С натуры», 1995) [2, с. 199]. Так воплощается поэтический когнитивный процесс — поиск и испытание адекватной формы для выражения идеи *трансформации бытия в автономную жизнь языка*. В этих строках язык представлен как знаки триумфа (в богатой символике пальмы есть фаллическое, солнечное, царское) и времени (римские цифры), как письмо («строчка с рифмой»), фиксирующее всеобщее родство и созвучие.

Тезис о преображении Универсума в язык не был сформулирован прямо, но именно это следует из синтеза двух главных идей Бродского. Первая — о власти языка над временем: «Нравится нам это или нет, мы здесь для того, чтобы узнать не только, что время делает с людьми, но что язык делает с временем» («Поклониться тени», 1983) [7, с. 81]. Вторая — о поэте как избраннике языка: «не язык является его инструментом, а он — средством языка к продолжению своего существования. Язык же — даже если представить его как некое одушевлённое существо (что был бы только справедливым) — к этическому выбору не способен» («Нобелевская лекция», 1987) [1, с. 192]. Представляя язык как сверхсознание («одушевлённое существо»), которое, во-первых, соприродно своей амбивалентностью бытийному началу, но бессмертно и потому способно придавать ему форму, а во-вторых, делает это через поэта, избирая его выразителем своей воли, Бродский создаёт личный миф об онтологической природе поэзии и антропологическом призвании поэта: «литература и в частности поэзия, будучи высшей формой словесности, представляет собой, грубо говоря, нашу видовую цель» («Нобелевская лекция», 1987) [1, с. 187]. Из всего этого и следует вывод, что жизнь языка проявляет структуру бытия, а поэт как мыслитель открывает для себя и других взаимосвязи целого.

Так интеллектуальная лирика Бродского постулирует мышление поэта как объективное, т. е. деперсонализированное, но на деле это выработанная модель и автономности, и включённости в общий строй бытия. Мышление задано как рефлексия-вопросание, которые на самом деле — в соответствии с проективно-рефлексивной субстанцией лирического сознания — есть уже узнавание небытия/инобытия, например, в образе странного пленэра-натюрморта: «я, иначе — никто, всечеловек, один / из, подсохший мазок в одной из живых картин, / которые пишет время, макая кисть / за неимением лучшей палитры в жисть, // сижу, шелестя газетой, раздумывая, с какой / натуры всё это списано?» («В кафе», 1989) [5, с. 36]. Живая, видимая «натура» кафе и натура неведомая осознаны как двуединство Универсума, а процесс познания предстаёт как откровение самосознания и мышление, соприродное, релевантное этой структуре. Поэт и небытие *устремлены друг к другу*, и в одной строчке-стихе зафиксирована сразу и модель бытия и формула его познания: «Так орёл *стремится* <курсив мой. — И. П.> взглянуться в решку» («Римские элегии», IV, 1981) [8, с. 348]. Строй мышления претендует на воспроизведение взаимообратимой структуры всецелого — через овладение стихией языка, распоряжение многозначностью его лексики и гибким синтаксисом.

Ментальная модель мышления И. Бродского. Модель мышления поэта включает концепцию познания (насколько рационален процесс мышления, какова роль языка в его реализации), образ отношений сознания с внешним миром (что исследует мышление и какое наименование получает открытое), строй высказывания (синтаксис, грамматика, игра смыслов в особом контексте словоупотребления).

Стратегия познания Бродского сочетает стремление к ясности мысли с установкой на демонстративную неоднозначность её высказывания. Изначально мерцающая семантика образа акцентирована игрой контекста, как это очевидно представляет структура хиазма — он фиксирует превращение ситуации познания в его смысл: «Одиночество учит сути вещей, ибо суть их тоже / одиночество» («Кольбельная трескового мыса», 1975) [5, с. 284]. По Бродскому, «поэзия находится где-то на полпути между интуицией и откровением», рациональным типом знания «реальность не исчерпывается» (1987) [4, с. 287]. Интеллектуальный тип рефлексии не верит «болтовне о подсознательном» (1976) [1, с. 21], т. е. о его власти над сознанием и творчеством. Но так же скептически поэт относился к пророческой миссии — из-за её пафосной претензии, а главное, в силу антифутуристической концепции времени, по которой будущее не лучше, а то и хуже настоящего: «Век скоро кончится, / Но раньше кончусь я. / Это боюсь, не вопрос чутья. / Скорее — влияние небытия // на бытие; охотника, так сказать, на дичь» («Fin-de-siecle», 1989) [5, с. 432]. Между двумя полюсами иррациональности, исключаящими свобо-

ду собственной воли, поэт помещает нерассудочную модель познания, в которой поэтическому синтезу и, соответственно, организующей его воле поэта принадлежит решающая роль: «кириллица, грешным делом, / разбредясь по прописи вкривь ли, вкось ли, / знает больше, чем та сивилла, / о грядущем. О том, как чернеть на белом, / покуда белое есть, и после» («Эклога 4-я (зимняя)», 1981) [5, с. 366]. Косвенные связи открывают гораздо более глубокую и объёмную перспективу, чем прямолинейное дальновидение, поэтому «кириллица» пишется поперёк «прописи» и рифмуется с «сивиллой» не непосредственно, а в обратной перспективе, а недоговорённость последнего стиха обладает неистощимым эвристическим потенциалом.

Отношения сознания с внешним миром строятся сначала как вопрошание — и это закономерно для автономного «я», которое осваивает окружающее, не включаясь в данное бытие, но взыскуя неведомое. Так работа в геологических партиях, разъезды по всей стране никак не стимулировали появление пейзажной лирики. Баллада о чёрном коне, вышедшем из тьмы к костру, слишком нарочита и завершается сразу и вопросом, и ответом: «Зачем струил он чёрный свет из глаз? / Он всадника искал себе среди нас» («В тот вечер возле нашего огня...», 1961) [5, с. 13]. По собственному признанию поэта, только в ссылке, надолго оставшись один на один с сельским пространством, он открыл новое для себя и в себе: «Если у меня и появилось ощущение природы, то это произошло именно тогда» (1981) [4, с. 183]. Чутко-насторожённое отношение к миру открывается в любовной лирике со знаменательным названием «Загадка ангелу» (1962), где ощутимо таинственное неназываемое присутствие: «Часы стрекочут. Вдалеке / ворчаньем заглушает катер, / как давит устрицы в песке / ногой бесплотный наблюдатель» [5, с. 14]. Сверхчуткость к возлюбленной и к состоянию времени переживается как таинство, и суть загадки — длительность необъяснимого и сомнения в ответе: «Как долго? До утра? Едва ль» [5, с. 15]. В автобиографическом путешествии в юность «не жилец этих мест, / не мертвец, а какой-то посредник» ищет и не находит наименование тому, куда он стремился: «То, куда мы спешим <...> дорогая страна, / постоянный предмет воспеванья, / не любовь ли она? Нет, она не имеет названья» («От окраины к центру», 1962) [5, с. 20]. В перифрастической балладе на тему «Лесного царя» загадкой остаётся субъект движения по застывшему пространству: «ты» — «он» — «Кто там скачет в холмах? я хочу это знать, я хочу это знать» («Ты поскачешь во мраке по бескрайним холодным холмам...», 1962) [5, с. 22]. Отгадкой становится не личность всадника, но неведомое состояние — опыт инобытия, пережитый в процессе осознания движения как вечного возвращения: «Не неволь уходить, разбираться во всём не неволь, / потому что не жизнь, а другая какая-то боль / принакает к тебе, и уже не слышать, как приходит весна» [5, с. 23]. В «Большой элегии

Джону Донну» (1963) вопросы задаёт «я» поэта, услышавшего сквозь сон чей-то плач в холодной тьме, — и ему отвечает собственная душа: «Не я рыдаю — плачешь ты, Джон Донн» [5, с. 29]. Так со всей очевидностью открывается, что все вопросы — это автокоммуникация, диалог внутри замкнутого на себя сознания. Так пронизательная Ахматова, по признанию Бродского, ещё в 1962 году отметила, что молодой поэт «не ищет взаимодействия с людьми» (1982) [4, с. 92], и он согласился со справедливостью этого наблюдения.

Все вопрошания обращены к себе — лирическое «я» ищет своё *отражение*, которое открывает нечто большее — то, что ощутимо в себе, но ещё не имеет названия. Таков сюжет «Полевой эклоги» (1963) — он начинается с метафорической картинки, в которой сразу заявлена тема отражения-познания: «Стрекоза задевает волну / и тотчас устремляется кверху, / отраженье пуская ко дну, / словно камень, колодцу в проверку, / чтоб им испытать глубину / и захлопнуть над воротом дверку» [5, с. 31]. Далее рефлексия буквализирует метафоры «глубины колодца» и загадки — «захлопнувшейся дверцы» стиха, поймавшего неуловимый смысл. Тонкая пейзажная зарисовка на самом деле интеллектуальная игра, в которой слово «колодец» берётся в стихе [5, с. 33] в кавычки и означает образный противовес полёта, т. е. погружение в мысль, которое ещё не ведёт к открытию: «Где же он <«колодец». — И. П.? Видно там, где весы / замирают, пусты, одиноки» [5, с. 33]. И стрекоза залетела в стихи едва ли не из крыловской басни — как образ неприкаянной свободы, её «двойник» — «изгнанник», которому в пяти строфах ищется определение по диалогическому принципу «Нет, не тот»: «И не тот, кто рукой в пустоте / шарит так, что под кожей просинь. // Настоящий изгнанник — никто / в море света, а также среди мрака. / Тот, чья плоть, словно то решето: / мягче ветра и твёрже, чем влага» [5, с. 35]. «Никто» всё-таки получает наименование — это сознание, обращённое к тайнам инобытия, которые тоже ищут способ заявить о себе: «Что ж. Замри и смотри в небеса / до поры, когда облачным пряжам / нужно вдруг превращаться в леса, / становиться оврагами, скажем, / набегая кустом на глаза, / обращаясь к *сознанию* <курсив мой. — И. П.> пейзажем» [5, с. 35]. Через 15 лет этот принцип познания будет расшифрован в интервью: «Поэзия — это перевод, перевод метафизических истин на земной язык. То, что ты видишь на земле, — это не просто трава и цветы, это определённые связи между вещами, которые ты угадываешь и которые отсылают к некоему высшему закону» (1987) [4, с. 285]. Так *принцип мышления-идентификации явлений природы как знаков присутствия иного и сущего был открыт раньше собственной, личной идентификации*, но объект, с которым отождествляется «я», пока не назван. «Полевая эклога» завершается осознанием призвания — это «чувство, что *странный объём*, <курсив мой. — И. П.> / как залог тебе долгий, дарован» [5,

с. 35]. Условие приятия «странного объёма» и его точного определения связано с ментальным самоотрешением до степени «никто», которое и есть способ идентификации с пока ещё неведомым, но ощутимым: «В низкорослой стране *ты не весь* <курсив мой. — *И. П.*> / продолжаешь упорно кружение <...> заключается главная спесь / в том, что в лужах здесь нет отраженья» [5, с. 35]. Итак, нужно другое зеркало — глубже природного (луж) или физического проникновения-погружения (колодца), а также эстетического познания (стиха), но решение пока не найдено: «То ли тот, кто здесь бродит с сумою, / ищет ос, а находит стрекоз / даже осенью, даже зимою» [5, с. 36].

Открытие состоялось в 1965 году, т. е. «дверка над воротом захлопнулась», когда в ссылке Бродский узнал в строках Одена свои собственные интуиции: «ещё в 1939 году английский поэт сказал: “Время... боготворит язык”, — и тем не менее мир вокруг остался прежним. <...> ...и ход мыслей, которому это утверждение дало толчок, продолжается во мне по сей день» [7, с. 63]. Дальнейшие рассуждения строго логичны: «Ибо “обоожествление” — это отношение меньшего к большему. Если время боготворит язык, это означает, что язык больше, или старше, чем время, которое, в свою очередь, старше и больше пространства. Так меня учили, и я действительно так чувствовал. <...> ...откуда тогда происходит язык? <...> И не является ли тогда язык хранилищем времени? <...> И не является ли песня, или стихотворение, и даже сама речь с её цезурами, паузами, спондеями и т. д. игрой, в которую язык играет, чтобы реорганизовать время? И не являются ли те, кем “жив” язык, теми, кем живо и время?» («Поклониться тени», 1983) [7, с. 63]. Так выразительная метафора одного поэта стала философией и краеугольным камнем метафизической картины мира для другого поэта, отзывчивого, по мнению друга и биографа Л. Лосева, на идеи о «примате языка над индивидуальным сознанием и над коллективным бытием. Эти идеи были растворены в воздухе эпохи как радиация экзистенциальной философии Хайдеггера, культурологи Сепира и стремительно расширявшей сферу влияния семиотики» [8, с. 120–121].

Но Бродский мыслил примат языка как «диктат языка» [1, с. 191], т. е. признавал не предопределённость дискурсивной логики и формы, а предугазанность творческой воли. В её осуществлении участвуют не столько грамматическо-синтаксические модели, сколько само время — причём, как подчёркивал поэт, внутреннее время языка: «Пишущий стихотворение пишет его потому, что язык ему подсказывает или просто диктует следующую строчку. Начиная стихотворение, поэт, как правило, не знает, чем оно кончится <...> часто получается лучше, чем он предполагал, часто мысль его заходит дальше, чем он рассчитывал. Это и есть тот момент, когда *будущее языка вмешивается в его настоящее* <курсив мой. — *П. И.*>» («Нобелевская лекция»,

1987) [1, с. 193]. Итак, «странный объём», который был дарован «как долгий залог» («Полевая эклога», 1963), теперь осознан поэтом как язык, и поэт, несмотря на подчинённый статус, становится его голосом, органом речи и даже смылосодержащим волеизъявлением, поскольку, как уже было отмечено, сам язык «к этическому выбору не способен» («Нобелевская лекция», 1987) [1, с. 192]. Поэт — не невольник, а проводник воли языка, но своим эстетическим решением он оформляет всё-таки собственную картину мира.

Вместе с повторением сакраментальной формулы о писателе как «орудии языка» (1976) [4, с. 68] и «зависимости писателя от языка» (1982) [4, с. 75] подчёркивается связь лингводетерминизма с другими доминантными идеями. Во-первых, это *идея вездесущей и узнаваемой трансценденции* (бесконечность, время, инобытие) и, во-вторых, *идея самобытности поэтического мышления*: «Многие вещи определяют сознание помимо бытия (перспектива небытия, в частности). Одна из таких вещей — язык. <...> Внешне сильно напоминающее стремление к Истине, стремление к точности по своей природе лингвистично, т. е. коренится в языке, берёт начало в слове. <...> В случае с поэтом это стремление приобретает зачастую идеосинкретический <сугубо личный, своеобразный. — *И. П.*> характер, ибо для него фонетика и семантика за малыми исключениями тождественны» («Поэт и проза», 1979) [1, с. 68]. Идея суверенности сознания, обострившаяся в эмиграции до сугубо языкового самосознания, актуализировала идею самовыражения как разработки особого образа высказывания: «Язык — очень личная вещь. Когда тебя перемещают, ты оказываешься в предельном уединении. Это тет-а-тет между тобой и твоим языком. <...> ...я думаю, что поэт должен вырабатывать собственный диалект, собственную идиому. Поскольку у него свой *способ мышления* <курсив мой. — *И. П.*>, не такой, как у других поэтов, он вырабатывает и свой способ говорить. Но цель в том, чтобы в этом своём диалекте быть более выразительным» (1980) [4, с. 68]. Аксиомой является личностная и творческая самобытность: «В поэзии мы ищем мироощущения нам незнакомого» (осень 1979 — зима 1982) [3, с. 101] — и оно высказывается на неповторимом художественном наречии.

Мироощущение Бродского соединяло острейшее экзистенциальное переживание смертности со стремлением проникнуть в потустороннее усилием духа, интуиции и разума. Это было предельным выражением постоянной интенции движения-освобождения от исчерпанного опыта и зависимости от очевидного. Такова суть признания 1976 года: «в сущности, всю мою жизнь можно рассматривать как бесперывное старание избегать наиболее назойливых её проявлений. Надо сказать, что по этой дороге я зашёл весьма далеко, может быть, слишком далеко. Всё, что пахло повторяемостью, компрометировало себя и подлежало удалению. Это относи-

лось к фразам, деревьям, людям определённого типа, иногда даже к физической боли; это повлияло на отношения со многими людьми» («Меньше единицы») [1, с. 10–11]. Самосознание оправдывало отчужденное поведение как непреклонный индивидуализм: «Обособляйся и позволяй себе всё что угодно. <...> Помни, что твоя жизнь — это твоя жизнь. Ничьи — пусть самые высокие — правила тебе не закон. Это не твои правила. В лучшем случае, они похожи на твои. Будь независим. <...> Пусть это приведёт тебя к поражению (глупое слово) — это будет только твоё поражение. Ты сам сведёшь с собой счёты» (1965) [9, с. 137]. Поскольку главная тема очень рано определилась как исследование пустоты (которая виделась как форма инобытия), то максимализм духовной независимости и воля к новизне нашли своё выражение в ментальном вторжении в абсолютно неисследованное пространство трансцендентного: «В конечном счёте, чувство / любопытства к этим пустым местам, / к их беспредметным ландшафтам и есть искусство» («Новая жизнь», 1988) [5, с. 426].

Познание совершалось как ментальное прозрение — открытие в очевидном присутствия запредельного, поэтому «зрение — средство приспособления / организма к враждебной среде» («Доклад для симпозиума», 1989) [5, с. 446]. Прозрение открывалось как разгадка двойственности зримого и рассмотрение его как условного знака чего-то иного, т. е. уход в чистое умозрение, абстракцию, отвлечённость. Так — «в сторону мысли» <«в сторону» — в философском дискурсе знак направленности мысли на предмет или личность. — И. П.> — воспринимается пространство любого помещения — помещения в принципе: «Постоянство суть эволюция принципа помещенья / в сторону мысли. Продолжение квадрата или / параллелепипеда средствами, как сказал бы / тот же Клаузевиц, голоса или извилин. / О, сжавшаяся до размеров клетки / мозга комната с абажуром» («Элегия», 1989) [5, с. 445]. Игра со словом «помещенье» актуализирует ассоциацию с действием, процессом — и «принцип помещенья» превращается в мыслительную операцию. Это опыт абстрагирования, когда переполненная деталями реальность сводится к геометрической прямоугольной форме и «помещается» (во всех смыслах) уже в «клетку» мозга — макро- и микромир оказываются изоморфны друг другу.

Так жанр элегии — медитативной лирики, построенной на рефлексии природы, — трансформируется в рефлексию о природе вещей, а смысл сводится к признанию невозможности уйти из этого пространства совсем и неизбежной замкнутости «я» в «створках деревянных раковин», но квинтэссенция «я» — жемчужина, лелеемая языком-моллюском. Так прихотливая игра омонимов и ассоциаций реализует принцип *отождествления мышления с существованием*, что и составляет смысл деятельности «людей после пятидесяти», когда они «смешивают эстетику с метафизикой» («Выступлении в Сорбон-

не», 1989) [2, с. 188]. Мышление-существование переживается как интеллектуальная игра — эксперименты общения с языком как с живой, одушевлённой субстанцией, подобной Протею: испытывается её способность к метаморфозам — превращениям лексических смыслов, иносказаниям, гибкости форм и превратностям синтаксиса. Поэт переживает игру как диалог равных по духовной силе и творческой воле субъектов.

В стихотворении «Разговор с небожителем» (1970) разворачиваются прения с неким высшим началом, которому подбираются имена: то «Ангел» [5, с. 188], то «Дух-исцелитель» [5, с. 190], то «означенная высь» [5, с. 190]. На деле разговор ведётся, видимо, со *сверхсознанием*, которое можно *идентифицировать с языком*. Логика отождествления прихотлива, но обусловлена тем, что самосознание поэта совершается на родном языке, который не равен Языку-Универсуму: «Здесь, на земле, / где я впадал то в истовость, то в ересь <...> где хуже мыши / глодал петит родного словаря, тебе чужого, где, благодаря / тебе, я на себя взираю свыше, <...> тебе твой дар / я возвращаю — не зарыл, не пропил; / и если бы душа имела профиль, / ты б увидал, / что и она / всего лишь слепок с горестного дара» [5, с. 188]. В подтверждение *лингводеизма* можно сослаться на автокомментарий через 20 лет, в котором Бродский заметил, что здесь были высказаны «некоторые упреки христианству»: «Но, по-моему, это не поиски Бога, нет. Там есть довольно замечательная — как мне тогда казалось — лингвистическая энергия» (1991) [4, с. 573]. Энергия сложно интонационно организованной речи изливается как исповедь-эскапада, пафосная и вызывающе-проникновенная. Вызов обращён к миру, глубокий поклон — вышнему началу, ибо оно своим покровительством избавило от привязанности к временному: «Благодарю... / Верней, ума последняя крупца / благодарит, что не дал прилепиться / к тем кущам, корпусам и словарю; / что ты не в масть / моим задаткам, комплексам и форум / зашёл — и не предал их жалким формам / меня во власть» [5, с. 191]. Итог диалога неожиданный: в гортани «комочек // не слов, не слёз, / но странной мысли о победе снега — / отбросов света, падающих с неба, — / почти вопрос. / В мозгу горчит» [5, с. 193] — и снег, созерцаемый умирающим стариком и младенцем, стал посредником в этом внеконфессиональном сретении. Так поэт, «забыв» о себе, дописался до главного: найден образ-вопрос — как «снег-свет» превращается в соединение жизни и смерти.

Композиция и финальное прозрение «Разговора» иллюстрируют художественную программу Бродского, рано сформулированную и неуклонно исполняемую. Идея *композиции как запечатления движений души* («в сторону») мысли высказана в письме из ссылки о драматургии сотворения смысла: «Самое главное в стихах — композиция. Не сюжет, а композиция. <...> Связывай строфы не логикой, а движением души — пусть тебе одному понятным.

Они и будут тебе дороги, эти стихи. И от всех мнений избавят. <...> Главное — это тот самый драматургический принцип — композиция. Ведь и сама метафора — композиция в миниатюре. Сознаюсь, что чувствую себя больше Островским, чем Байроном. (Иногда чувствую себя Шекспиром.) Жизнь отвечает не на вопрос: что? — а: что после чего? И перед чем? Это главный принцип. Тогда и становится понятным “что?” (1965) [9, с. 137]. Так рождение не в мозгу, а в «гортани» «комка» — болезненного сгустка ассоциаций «снег — свет — смерть» — подготовлено диалогом с языком (паронимическое созвучие слов провоцирует на поиск их семантической близости), обусловлено внутренним временем языка («будущее языка вмешивается в его настоящее» [1, с. 193]), чуткостью поэта к его «диктату» и остранённым изумлением перед найденным образом. Авторефлексия входит в композицию как показатель интеллектуальной честности, как условие акцентирования многомерности образа и, модулируя интонацию, гарантирует её искренность. Так реализуется принцип — содержательность лирики обеспечивается масштабом личности: «Самое главное в поэзии — что такое поэт, и что такое его “я”, и что такое его тональность» (1991) [4, с. 574].

Композиция стихов Бродского совмещает выстроенность и внерациональность. Об этом свидетельствуют и собственные признания, и поэтические афоризмы. Поэт был точен, когда представлял цель высказывания как развитие и усложнение мысли: «единственно, к чему я более или менее всегда стремился, это к логичности — хотя бы чисто внешней — поэтической речи, к договариванию вещей до конца» (1981) [4, с. 195]. Но поэт подчёркивал, что высказывание строится не как декларация — его глубина обеспечивается богатством обертонов и контрапунктом чувств: «Мысль не должна быть чёткой. / Если в горле першит, / можно рискнуть чечёткой» («Ария», 1985) [5, с. 395]. Оказывается, «диктат языка» не обязательно подсказывает слово, рифму и смысловую ассоциацию, он переживается как тектоническое состояние и провоцирует на глубокие и взаимоисключающие переживания: «Пишущий стихи пишет их не “о” и не “что”, даже не “во имя”. Он пишет их по внутренней необходимости, из-за некоего вербального гула внутри, который одновременно и психологический, и философический, и нравственный, и самоотрицающий. И тому подобное. И он как бы этот гул в процессе дешифрует» (1995) [4, с. 667–668]. Процесс «дешифровки» сокровенен, интуитивен и захватывает все сферы сознания: «Обычно, однако, всё начинается с какого-то звучания, звука в голове. Возникает уверенность. Это похоже на прикосновение к камертону... И если я пытаюсь что-то сделать с этим дальше, то ищу слово, которое — или само по себе, или через аллюзию, или через комбинацию значений — соответствует звуку камертона. <...> ...речь идёт о том, чтобы подстроить смысл к мелодии, звучащей в голове. В этой мелодии есть не только

фонический аспект, но и психологический, потому что я чувствую, какой клавиши следует коснуться» (1993) [4, с. 611]. Признание в изначальности звука и инструментальности слова не отменяют лингводеизм, акцентируя его музыкальную суть.

Рассуждения о глубокой интимности сотворения стиха могут быть проиллюстрированы совмещением и парадоксально чётких, и «тёмных» строк. Пример парадоксальной ясности — идеосинкратическое переживание звука, знака и их живого воплощения: «Жужжание мухи, / увязшей в липучке — не голос муки, / но попытка автопортрета в звуке / “ж”». Но далее следует туманное умозаключение: «Подобие алфавита, / тепло есть знак размноженья вида / за горизонт» («Эклога 5-я (летняя)», 1981) [5, с. 368]. Первый образ убеждает наглядностью, но почему «тепло» ассоциируется с «алфавитом»: или 33 его буквы — это градусы? Почему оно само «есть знак» размноженья «вида» — или тепло как условие есть природный сигнал живому: плодитесь и размножайтесь? Наконец, «тепло» можно трактовать как метонимию тела, а его «размножение за горизонт» в виде письма — ещё одна реализация мотива проникновения стиха за пределы реальности, ибо «поэзия, будучи высшей формой словесности, представляет собой, грубо говоря, нашу видовую цель» («Нобелевская лекция», 1987) [5, с. 469]. Видимо, сказался диктат не языка, а собственной теории — тотальной семантизации мира, когда и подробности природы — «не просто трава и цветы, это определённые связи между вещами, которые ты угадываешь и которые отсылают к некоему высшему закону» (1987) [4, с. 285]. Так теория обусловлена приоритетом умозрения над отзывчивостью — но парадокс Бродского состоит в сочетании необыкновенной страстности, категоричности с категориальностью мышления.

Языковая модель мышления И. Бродского. Поэт в эстетической системе Бродского — отнюдь не «никто», как бы на этом ни настаивала лирика: «И если кто-нибудь спросит: “кто ты?” ответь: “кто я, / я — никто”, как Улисс некогда Полифему» («Новая жизнь», 1988) [5, с. 426]. Он — доверенное лицо языка, «Часть речи», как сказано в цикле 1975–1976 гг. Формула самосознания и самоопределения поэта — лингводеизм: «Единственное, во что я действительно верю, что даёт мне опору в жизни, — язык. Если бы мне пришлось создавать Бога для самого себя, кого-то, кто безраздельно правит, это был бы русский язык. Во всяком случае, русский язык был бы его важной частью» (1982) [4, с. 204]. Лингводеизм представляет поэта не наивным Адамом, дающим имена, а исследователем, открывающим в вещах и явлениях новые смыслы, если же даются имена — то акцент делается на превращении их содержания. Номинативность мышления — игра ассоциаций, форсируемый приём «перевода метафизических истин на земной язык» (1987) [4, с. 285], когда «речь о кресле / только повод проникнуть в другие сферы» («Прощайте, мадмуазель Верони-

ка», 1967) [5, с. 98]. Лирика Бродского *номинативно-эвристическая*, ибо поэт у него — единственный, кто проникает в сущности и постигает семантические связи, за которыми стоят бытийные отношения, и его наименования представляют собой определения, краткие или развёрнутые. Так уточняется «семантика» бабочки как средоточия красоты и краткости жизни: «возможно, ты — пейзаж» («Бабочка», 1972) [5, с. 237]; «Сказать тебе “Прощай” / как форме суток?» [5, с. 240]. Наконец, даётся косвенное определение тождества: «Ты лучше, чем Ничто. / Верней: ты ближе / и зримее. Внутри же / на все на сто / ты родственна ему. / В твоём полёте / оно достигло плоти» («Бабочка», 1972) [5, с. 240]. Бабочка — давний образ мимолётности красоты и существования, но для Бродского она — живая метафора встречи бытия и инобытия, посредница между антиномиями, зримое воплощение идеи их близости, подтверждение картины мира, уже сложившейся в сознании поэта. Так же, по существу, работает вся система образов.

Соответственно, образность являет собой событие расшифровки со своей внутренней динамикой: предполагает вопрос и даёт ответ, как в классической модели загадки «Что растёт без корней? (Камень)» [10, с. 179]. В фольклоре динамика этого метафизического по сути вопрошания свёрнута в метафору-парадокс, у Бродского подобная метафора разрастается до темы каменного бессмертия — безликого инобытия, явленного в образе выросшей в землю статуи: «И останется торс, безымянная сумма мышц» («Торс», 1972) [5, с. 241]. Эволюция художественного мышления состоит в повороте от вопрошания к называнию, открытие лингводетерминизма в 1965 году обеспечило уверенность в собственной миссии: поэт, взыскующий смыслы, почувствовал себя *их проводником*. Стихи строятся как рассуждения с умозаключениями, так, например, афоризм поэта связывает трагизм бытия не с изначальным грехом богоотпадения, а с экзистенциальным одиночеством: «Грех первородства — не суть сиротства» («Речь о пролитом молоке», январь 1967) [5, с. 83]. Так поиск разгадки таинственной смерти в воде приводит к открытию ключевого слова «либо» как знака приблизительного равенства версий. Разделительный союз «либо» фонетически аккумулирует звуковой эффект колебания, что тоже способствует его превращению в угадываемый математический знак $\approx$, совпадающий с обликом волн: «Жизнь позволяет поставить “либо”. // Эта частица отнюдь не фора / воображенью, но просто форма / тождества двух вариантов, выбор / между которыми — если выпал — / преобразует недвижность чистых / двух параллельных в поток волнистых» («Памяти Т. Б.», 1968) [5, с. 118]. Номинативность демонстрирует логику рассуждений: «эта частица <есть> просто форма тождества» — так аналитическая работа мысли ищет адекватный знак для означаемого и соединяет категоричность выводов с категориальностью понятий. Примечательно, что союз «либо»

в значении «или» совсем не частица из ряда «кое-, -то, -либо, -нибудь», но автору важен образ «частицы речи» как участника выстраивания смысла. Он выстраивает свою систему аргументации, поскольку уверен, что поэтическое знание перспективнее точного, в том числе слишком прямолинейной геометрии: «Я писал... <...> / Что не знал Эвклид, что, сходя на конус, / вещь обретает не ноль, но Хронос» («Я всегда твердил, что судьба — игра...», 1971) [5, с. 214]. Точность понимается как *ясность* метафизической перспективы, и умозрение представлено словом — вполне пригодной формой фиксации знания.

Для интеллектуального поэтического сознания в его *тотально семантизированном мире* слово и математический символ соприродны и потому тождественны, а метафоры Бродского тяготеют к обнажённым умозаключениям. Этот принцип мышления обоснован поэтом, во-первых, указанием на структуру соотнесения смыслов — это равновесность разнообразия: «Ведь и сама метафора — композиция в миниатюре» (1965) [9, с. 137]. Композиционное равновесие представлено синтаксически — это подлежащее и сказуемое с акцентированным глаголом-связкой. Второе оправдание умозрительности образов — их духовный подтекст. Так математически описано страдание мысли, передающей страдание сердца: «Разлука / есть сумма наших трёх углов, / а вызванная ею мука / есть форма тяготенья их / друг к другу, и она намного / сильнее подобных форм других. / Уж точно, что сильнее земного. // *** // Схоластика, ты скажешь. Да, / схоластика и в прятки с горем / лишённая примет стыда / игра. Но и звезда над морем — // что есть она как не <...> моль, / натёртая в пространстве светом?» («Пенье без музыки», 1970) [5, с. 203]. Акцентированное «есть» настаивает на тождестве ассоциаций.

«Схоластикой» названо скрещивание лирики, геометрии и физики, которые призваны сконцентрировать смысл любовных отношений в энергетическую ёмкость формул. Включение научных ассоциаций — путь интеллектуализации поэзии, начатый английскими метафизиками XVII века [11]. Для Бродского это было больше, чем поиск нового языка и приближение к математической точности мысли, он признавался, что ещё со школы тяготел к обобщающему «пространственному мышлению»: «Мне вообще на свете больше всего нравится геометрия. Надо сказать, когда я попадаю в помещение, я прежде всего смотрю на конфигурацию комнаты, потолка» (1991) [4, с. 580]. *Буквальное умо-зрение*, однако, органично и соприродно телесным ассоциациям в восприятии космических процессов («звезда — моль света»), отвлечённое мышление не пренебрегает антропоморфностью, напротив, человек как целое включён в единый процесс существования вселенной, ибо существование-мышление — общий принцип бытия: «В одушевлённом теле / свет узнаёт <курсив мой. — И. П.> о своём пределе / и преломляется, как в итоге / длинной дороги, о чьём

исток / лучше не думать» («Эклога 5-я (летняя)», 1981) [5, с. 368]. Концовка фразы — умозаключение агностика, что тоже показатель особого антропоцентризма — человек остаётся самостоятельным действующим лицом в процессе познания. Так обыграна формула Эйнштейна: «Масса / увь, не кратное от деления / энергии на скорость зренья / в квадрате, но ощущение тренья // о себе подобных. Вглядись в пространство!» («Эклога 5-я (летняя)», 1981) [5, с. 368]. Торжествует ирония: авторитет закона относительности опровергнут простейшей механикой — трением реальных тел, так физика отступает перед физиологией и масса — уже не символ материи, а конкретное множество людей. На самом деле торжествует остроумная игра омонимами.

Познавательная модель загадки работает в философских умозаключениях-обобщениях, настаивающих на непререкаемой правоте суждений. При этом суждение обусловлено логикой устойчивых ассоциаций и представляет собой вариацию выношенной идеи. Соответственно, поэтическое определение у Бродского тяготеет к афоризмам, грамматически выстроенным как дефиниция, где $a = b$, но b является иносказанием. Так раскрывается содержание понятия «жизнь», которое берётся в значении «жизнь человеческая». Примечательно, что определения жизни как феномена природы отказывают стихии витальности в чудесном, подчиняя общему закону. Так богатство летнего разнотравья поражает подробным, зорким описанием луговой флоры в биоценозе с насекомыми, но дальше следует отрёпанный вывод: «Жизнь — сумма мелких движений» («Эклога 5-я (летняя)», 1981) [5, с. 366] — что и подтверждается чередой новых примеров. Биологическая витальность не является ценностью, поэтому версия космогонической изначальности процесса демистифицирована иронической репликой: «Жизнь возникла как привычка / раньше куры и яичка» («Представление», 1988) [5, с. 414]. Остроумное определение жизни как «привычки» содержит в свёрнутом виде импульс первоначала, мгновенно ставшего бессознательной рутинной, — так таинство лишается обаяния, но при этом очеловечивается.

Экзистенциальное содержание человеческого существования соотносено с доминантной темой сознания — а оно устремлено у Бродского к созерцанию бесконечности: «Жизнь не медаль, видная нам словом и бюстом. / В жизни есть даль, близкая снам, чуждая чувствам / злым и благим, где ни ногой Бог и свобода» («Подражание сатирам, сочиненным Кантимиром. На объективность», март, 1966) [5, с. 74]. Так же варьируется тема жизненного процесса как приближения к краю и вторжение в инобытие, высказанная в «Колыбельной трескового мыса» (1975): «человек есть конец самого себя и вдаётся во Время» [5, с. 291]. Новое определение — «Жизнь есть товар на вынос: / торса, пениса, лба. / И географии примесь / к времени есть судьба» («Строфы («Наподобье стакана...»)), 1978) [5, с. 302] — варьирует тему «конца», соединяя её с перспективой

посмертного существования («Торс», 1972) и с метонимией мысли («лба»), устремлённой в инобытие. Другое определение существования подразумевает перспективу короткого срока: «Жизнь / в сущности есть расстояние — между сегодня и / завтра, иначе — будущим» («Назидание», 1987) [5, с. 422] — и остаток давно понят как обречённость: «Жизнь, которой, / как дарёной вещи, не смотрят в пасть, / обнажает зубы при каждой встрече» («...и при слове “грядущее” из русского языка...», «Часть речи», 1975–1976) [5, с. 282]. Самое позднее определение сводит существование к самосознанию: «Жизнь на три четверти — узнавание / себя в нечленораздельном вопле / или — в полной окаменелости» («Шеймусу Хини», 1990) [2, с. 189]. Так варьируется тема отчаяния обречённости: «Человеку всюду / мнится та перспектива, в которой он / пропадает из виду» («Примечания папоротника», 1989). Мотив «узнавание в окаменелости» продолжает тему «Торса» (1972) и будет развит в узнавании себя в мраморном бюсте римского проконсула («Корнелию Долабелле», 1995).

Парадоксальные номинативные определения строятся на метафорическом сближении и побуждают к домысливанию. Так дан образ вхождения в иной мир: «Но каждая могила — край земли» («Стихи на смерть Элиота», 12.I.1965) [5, с. 63]. Метафора разворачивается до визуальной наглядности: «Звук — форма продолженья тишины, / подобье развивающейся ленты» («Школьная антология», 1966–1969) [5, с. 185]. Определение может уточняться через ряд синонимов, оценочных или тоже метафорических: «Убийство — наивная форма смерти, / тавтология, ария попугая» («Стихи о зимней кампании 1980 года», 1980) [5, с. 357]. Так варьируется тема преступности насилия, уличаемого — в соответствии с приоритетом эстетики над этикой — в «тавтологии», т. е. бездарности, подражательности, эксплуатации мирового закона уничтожения всего живого. Классический образ зеркала как входа в иной мир получает вариативную характеристику: «зеркало — местный стеклянный выход / вещи из тупика» («Венецианские строфы (2)», III, 1982) [5, с. 377]. Здесь «вещь» — общее имя явления (кантовская «вещь-в-себе» предстаёт формулой индивидуума) и метафора существования во плоти — образа тела как движущегося предмета. Когда поэт снижает пафос категориального определения, на самом деле он акцентирует трагическую подоплёку любых подробностей существования: «Отсутствие есть всего лишь / домашний адрес небытия» («Наряду с отоплением, в каждом доме...», 1992) [2, с. 95]. Смягчающая пафос ирония представляет чудо жизни едва ли не абсурдом, сводя феноменальное к обыденному: «Земная поверхность есть / признак того, что жить / в космосе разрешено, / поскольку здесь можно сесть, / встать, пройти, потушить / свет и выглянуть в окно» («Тритон», 1994) [2, с. 141]. Так планета представляется камерой одиночного заключения жизни, а оптимизм агностика — «жить

разрешено» — адресован неназываемому источнику благотворной санкции, ибо поэту давно известно, «что жизнь — синоним // небытия и нарушения правил» («Муха», 1985) [5, с. 410].

Приём расшифровки содержания образов может быть реализован двояко — не только как развёрнутая метафора, но и в обратной познавательной перспективе, когда нужно узнать стоящее за высказыванием понятие или другую идиому. Таковы две версии будущего как небытия: «Грядущее есть форма тьмы, / сравнимая с ночным покоем» («Пенье без музыки», 1970) [5, с. 198] — «Голос / представляет собою борьбу глагола с / ненаставшим временем» («В Англии. III. Сохо», 1975–1976) [5, с. 330]. Первая фраза представляет неведомое как непроглядное, но сравнение «тьмы» с «ночным покоем» открывает перспективу запредельного как хронотоп смерти, ибо «в нашем будущем, как бы брегет ни медлил, / уже взорвалась та бомба, что / оставляет нетронутой только мебель» («Полонез: вариация», 1981) [5, с. 309]. Второй стих метонимически реализует идею поэта-«голоса» как проводника языка-«глагола» — и оба спорят с будущим как перспективой забвения, отождествляя «ненаставшее время» с небытием. Ступенчатая метафора — «Жухлая незабудка / мозга кривит мой рот» («Строфы («Наподобье стакана...»)), 1978) [5, с. 303] — раскрывается как мука памяти — вянущей, но всё-таки «незабудки». Найденная разгадка всегда предполагает особый поэтический контекст, широту ассоциаций. Так, например, уничижительная по видимости автохарактеристика: «Внемлите же этим речам, как пению червяка, / а не музыке сфер, рассчитанной на века» («Примечания папоротника», 1989) [5, с. 441] — будет мотивирована не только более внятной метафорой «червяк — язык» в том же тексте («всё это значит просто, что постарел, / что червяк устал извиваться в клюве» [5, с. 441]), но и отсылкой к ранней «Вороньей песне» (1964), и ещё дальше — к державинскому: «Я царь — я раб — я червь — я бог» [12, с. 189]. «Пение червяка» — это гибкость языка, способного принять любой образ.

Игры-превращения часто расшифровываются. Так в одном тексте дважды использован приём автокомментария: «Бесчеловечен, / верней, безлюден перекрёсток»; «старуха в окружении овчарки — / в том смысле, что она даёт круги / вокруг старухи» («С февраля по апрель», 1969–1970) [5, с. 194]. Так, будто бы уточняя смысл, поэт демонстрирует остроумие, присутствующее в языке-сознании имманентно. Язык стремится к экономии, и поэт сокращает словосочетание «отбрасывать свет» до субстантива: «На скатертях / лежат отбросы уличного света» («Post aetatem nostram», 1970) [5, с. 205]. Каламбур и хиазм варьируют композиционный приём метатезы: «В рай / алфавита, трахеи. / В твой безликий ликбез» («Литовский ноктюрн: Томасу Венцлова», 1974) [5, с. 320]; «затем, что большую предполагает даль / потеря из виду, чем вид потери» («Песчаные холмы, поросшие сосной...», 1974) [5, с. 249]. Кон-

струкция мысли строится на изошрённой игре со словом. Так каламбур контаминирует остроумную этимологию («один-окое») с паронимической ассоциацией («век — веко») — и создаётся образ созерцания непостижимого сознанием, тождественным живому времени, или же изображение самого всеобъемлющего Хроноса: «Теперь представим себе абсолютную пустоту. / Место без времени. <...> И в нём / мелко подёргивается день за днём / одинокое веко» («Квинтет», 1977) [5, с. 311]. Так — в игре языка — реализуется принцип мышления Бродского: «Вечнозелёное неврастение, слыша жжу / це-це будущего, я дрожу, / вцепившись ногтями в свои корни» («Квинтет», 1977) [5, с. 312]. Найденная формула зафиксировала логику самосознания: остро воспринятое отчуждение от мира («неврастение») — резонанс со временем и устремление к собственному концу («слыша жжу це-це будущего») — сосредоточенность на философии лингводеизма («вцепившись ногтями в свои корни»). Эта формула наглядно демонстрирует траекторию мысли — вектор отрешённости описывает параболу и возвращается к себе: зримая модель интеллектуального поиска открывает парадокс замкнутости при максимальной дерзости мысли, когда прорыв в неведомое совершается ценой отречения от слишком человеческого — от привязанности к жизни.

Параболическая траектория мысли описывает дугу и возвращается к себе в «Большой элегии Джону Донну» (1963): «Ты видел: жизнь она как остров твой. / И с Океаном этим ты встречался: / со всех сторон лишь тьма, лишь тьма и вой. / Ты Бога облетел и вспяты помчался» [5, с. 28]. По параболе совершает путешествие в Аид alter ego — строитель Лабиринта: «Старик нагибается и, привязав к лодыжке / длинную нитку, чтобы не заблудиться, / направляется, крикнув, в сторону Царства Мёртвых» («Дедал в Сицилии», 1993) [2, с. 124]. Нить, возвращающая самого поэта, — это вязь слов: «за каждой буквой здесь тоже плетётся свита / букв <...> перо вывода за пределы смысла и алфавита» («Новая жизнь», 1988) [5, с. 425]. В этом движении совершается диалог с инобытием, и вектор возвращения обратно усилен резонансом с обрётённым иррациональным знанием: «Во всяком случае, не менее вероятно, / что знаменитая неодоушевлённость / космоса, устав от своей дурной / бесконечности, ищет себе земного / пристанища, и мы — тут как тут» («На виа Фунари», 1995) [2, с. 196]. Движение продумано, но отнюдь не расчислено и реализует эксперимент поэтической мысли — испытание собственной способности найти новый лирический сюжет для высказывания идей, доминирующих в сознании, и распорядиться возможностями языка.

Новаторство Бродского — разработка инверсионного сверхсложного синтаксиса и дискретных грамматических структур: они наглядно представляют взаимосвязи и антиномии как взаимоотражения. Так в стихотворении «В кафе» (1988) мысль о симметрии здешней жизни и небытия описывает

круг длиной в 12 строк и организована одним предложением. Движение к цели определяет композицию мысли, оно текуче, как речь, но внутри прерывисто, пунктирно, что передают инверсии и эллиптические конструкции внутри фраз. Так дана формула самосознания как замкнутого движения, свободно распоряджающегося порядком слов: «Иногда голова с рукою / сливаются, не становясь строкою, / но под собственный голос, перекачивающийся картово, / подставляя ухо, как часть кентавра» («Если что-нибудь петь, то перемену ветра...», 1975–1976) [5, с. 282]. Демонстративная инверсионность — программная установка цикла «Часть речи» (1975–1976), ибо речь — не столько поток сознания, сколько стихия смыслообразования. Это вполне согласуется с идеей диктата-лингводеизма, Бродский подчёркивал: «читая Достоевского, понимаешь, что источник потока сознания — вовсе не в сознании, а в слове, которое трансформирует сознание и меняет его русло» («О Достоевском», 1980) [1, с. 75]. Так «Часть речи» открывается любовным посланием в 16 строк, написанным как будто на одном дыхании и одной долгой, сверхсложной, но отнюдь не запутанной фразой. Первые 6 строк представляют процесс проявления лица из сумбура обстоятельств существования: «Ниоткуда с любовью, надцатого марта, / дорогой уважаемый милая, но не важно / даже кто, ибо черт лица, говоря / откровенно, не вспомнить уже, не ваш, но / и ничей верный друг вас приветствует с одного / из пяти континентов, держащегося на ковбоях» [5, с. 275]. Так мысль, порождающая смысл, обгоняет себя — и подлежащее-субъект речи «друг», как будто опаздывая, всё-таки появляясь в конце речевого периода.

Дискретность внутри потока — как пульс живого процесса. Он может нанизывать метафоры — так скользит взор, фиксируя странность мира: «Ночью над плоскогорьем висит луна. / От валуна отделяется тень слона. / В серебре ручья нет никакой корысти. / В одинокой комнате простыню / комкает белое (смуглое) просто ню — / жидопись неизвестной кисти» («Квинтет», IV, 1977) [5, с. 311]. Так созерцание всё глубже погружается в рефлексию и венчает строфу не изображением, а каламбурной рифмой-иносказанием «просто ню» и перифрастической метонимией «жидопись», переходящей в метафору. Мысль в стихах ищет направление, двигаясь, как парусник, улавливающий ветер, — галсами от вопроса к вопросу: «Было ли сказано слово? И если да, — / на каком языке? Был ли мальчик? И сколько льда / нужно бросить в стакан, чтоб остановить Титаник / мысли? Помнит ли целое роль частиц? / Что способен подумать при виде птиц / в аквариуме ботаник?» («Квинтет», V, 1977) [5, с. 311]. Вопросы остаются без ответа — но не как риторические фигуры речи, а как неразрешимые темы собственной лирики: состоялась ли поэзия? что означают образы-иносказания? кому принадлежит собственный голос? какова допустимая мера отчуждённости-охлаждённости в поиске истины?

насколько понятен читателю странный синтез — акцентированное взаимоотражение птиц и рыб? Действительно, мотив этот сквозной и означает превращение певца (птицы) в обитателя воды — стихии времени. Так в «Колыбельной трескового мыса» (1975) поэт представляет себя поющей треской: «Жизнь — форма времени. Карп и лещ — / сгустки его. И товар похлеще — / сгустки. / Включая волну и твердь / суши. Включая смерть» [5, с. 289]. Пунктир фраз чеканит самые важные мысли поэта. Структура предложений лаконична — сначала это «чистые» определения, а переход к парцелированной речи обусловлен нагнетанием парадоксов, акцентом на самых неожиданных обобщениях: смерть — тоже форма времени.

Дискретность внутри фразы столь же органична. Эллипсисы — любимая конструкция, передающая пульс мысли: «я взбиваю подушку мычащим “ты” / за морями, *которым конца и края* <курсив мой. — И. П.>, / в темноте всем телом твои черты, / как безумное зеркало повторяя» («Ниоткуда с любовью, надцатого марта...», 1975–1976) [5, с. 275]. Так передана непринуждённость речи, «частью» которой остаётся поэт: «Что касается звёзд, то *они всегда* <курсив мой. — И. П.>» (1975–1976) [5, с. 277]; «Некоторые дома / *лучше* других: больше вещей в витринах; / *и хотя бы уж тем* <курсив мой. — И. П.>, что если сойдёшь с ума, / то, во всяком случае, не внутри них» («Всегда остаётся возможность выйти из дому...», 1975–1976) [5, с. 281]. Грамматический порядок нарушается реже, но анаколуп и инверсия — норма для речи, ищущей путей самозияния: «Через *тыщу* лет из-за штор *моллюск* / извлекут с проступившим сквозь бахрому / оттиском “добрый ночи” уст / не имевших сказать кому <курсив мой. — И. П.>» («Это — ряд наблюдений. В углу — тепло...», 1975–1976) [5, с. 276]. Анаколуп встречается и в грамматически правильных фразах — очевидно, отражая уже не намеренную игру с языком, но своеволие поэта: «единство даты / рожденья и когда ты / в моей горсти / рассыпалась, *меня / смущает вычест* <курсив мой. — И. П.> / одно из двух количеств / в пределах дня» («Бабочка», 1972) [5, с. 236]; «Не мозжечком, но в *мешочках лёгких* <курсив мой. — И. П.> / он догадывается: не спастись» («Осенний крик ястреба», 1975) [5, с. 327]; «Розовый *истукан* / *здесь я себе* <курсив мой. — И. П.> поставил» («Ария», 1985) [5, с. 395]. Действительно, когда «твой мозг перекручен, как рог барана» («Я не то что схожу с ума, но устал за лето...», 1975–1976) [5, с. 282], когда мысль раскручивается по спирали, следить за её упорядоченностью — значит упрощать естественный процесс. Таков резонанс речи и мысли.

Игра «части речи» (поэта) с языком (Универсумом) призвана реализовать процесс мышления, природный структуре бытия. Духовное содержание процесса в пределе — самоотрицание, ибо движение по параболе — не возвращение к себе, но удаление от жизни, освоение опыта «нового Данта» [5, с. 226],

вернувшегося из запредельного мира. Более того, поэт не уклоняется от аналогии с Христом — и Его воскресением: «Наклонись, я шепну Тебе на ухо что-то: я / благодарен за всё; за куриный хрящик / и за стрёкот ножниц, уже кроющих / мне пустоту, раз она — Твоя. <...> Ты был первым, с кем это случилось, правда? <...> Я был в Риме. Был залит светом. Так, / как только может мечтать обломок! / На сетчатке моей — золотой пятак. / Хватит на всю длину потёмок» («Римские элегии», XII, 1981) [5, с. 351]. Субъект интеллектуальной лирики сознаёт свою инаковость как чуждость жизни, но его призвание — превратить опыт интеллектуального переживания инобытия в общечеловеческий. Миссия поэта — изменяет общество косвенно: «Он изменяет его язык, дикцию, он влияет на степень самосознания общества» (осень 1979 — зима 1982) [3, с. 106]. Несмотря на сугубо феноменологическую оценку сделанного — как экспериментов «метафизической единицы» (осень 1988 — зима 1992) [3, с. 316–317], поэт был уверен в антропологической значимости обрётённого опыта.

Духовный потенциал субъекта интеллектуальной лирики И. Бродского. Дух, отчуждающийся от жизни, — антропологический парадокс интеллектуальной лирики Бродского. В отличие от эстетизации смерти в поэзии декаданса (Ф. Сологуб) и эмиграции (Б. Поплавский), разум стремится разрешить тайну инобытия, подобно героям А. Платонова («Эфирный тракт», 1927, «Происхождение мастера», 1928, «Чевенгур», 1929, «Котлован», 1930). Так исполняется миссия самопознания живой природы — через человека она постигает собственное отрицание. Но воля к небытию — если это не бессознательное влечение к Танатосу — должна быть обоснована. Бродский постулировал систему освоения запредельного пространства и знания как мимесис отчуждённому, холодному, бесчеловечному. В интервью и эссеистике это настойчивая мысль о нейтральности тона как условия приближения к сути времени, ведь «песнь есть, в конечном счёте, реорганизованное время» («Сын цивилизации», 1977) [1, с. 41]. А время «стачивает» «всё, что мы звали личным», «чтобы кончить цикладской / вещью без черт лица» («Строфы», 1978) [5, с. 301]. Резонанс с нейтральным временем трактовался как максимальная искренность высказывания: «Чем монотоннее, глуше всё это звучит, тем более, по-моему, оно похоже на правду» [4, с. 620]. В лирике «птичкина песнь» сообщает о главной цели: «Меня привлекает вечность. / Я с ней знакома. / Её первый признак — бесчеловечность. / И здесь я — дома» («Что ты делаешь, птичка, на чёрной ветке?..», 1992) [2, с. 123]. «Бесчеловечность» понята как безлюдность и как преодоление собственной природы (чувства, страсти и страхи смерти). Но что было раньше — психологическая потребность «птички» отрешаться от слишком человеческого или оформившая её идея?

Отрешение — выбор личности волевой и чрезвычайно эмоциональной. Парадокс Бродского — со-

природность «резко охлаждённого ума» и неистового темперамента, что подтверждает дерзкое признание: «Назорею бы та страсть, / воистину бы воскрес! («Горение», 1981) [5, с. 359]. Сила страсти являла себя не только в чувственности, но и в отчаянии — вплоть до покушения на самоубийство [8, с. 73]. И в проповедовании своих идей, содержанием которых была всё-таки умозрительная конструкция: $я + язык = время как \infty$. Она заключала в себе решение тайны инобытия, ибо Хронос, превращённый в язык, объёмля всё воедино, представляет всецелое в его очевидности. Ключевая роль принадлежала всё той же интеллектуальной доминанте сознания: «я» мыслилось как антропологическая персонификация человеческой воли в лице поэта. Вектор поэтической воли был направлен не на решение общих духовно-нравственных задач человечества, в осуществимость чего поэт не верил, а на установление резонансных отношений поэта с мирозданием: «Разрастаясь, как мысль облаков о себе в синеве, / время жизни, стремясь отделиться от времени смерти, / обращается к звуку, к его серебру в соловье, / центробежной иглой разгоня масштаб круговерти. // Так творятся миры, ибо радиус, подвиги чьи / в захолустных садах созерцаемы выцветшей осью, / руку бросившим пальцем на слух подбирает ключи / к бытию вне себя, в просторечьи — к его безголоусью» («Bagatelle», 1976) [5, с. 294]. Жизнь здесь — исходная точка движения и самостоятельной ценностью не является, её энергия преобразуется в личный поиск, в творческую волю поэта.

Русская лирика нашла системное решение взаимосвязи «жизнь — инобытие — поэзия», построенное на онтологизации чувства. Б. Пастернак исходил в своей философии жизни [13] из энергийной концепции «силы», которая пронизывала всё: «И сады, и пруды, и ограды, / И кипящее белыми воплями / Мирозданье — лишь страсти разряды, / Человеческим сердцем накопленной» [14, с. 77]. Поэт отождествлял себя с этой стихией, трагической и неистощимой («Сестра моя — жизнь», 1917). В романе «Доктор Живаго» (1956) дана формула всеединного: жизнь — бессмертие — бесконечность — любовь — творчество — история — христианство. В начале первой книги её высказывает философ Веденяпин: «Я думаю, надо быть верным бессмертию, этому другому имени жизни, немного усиленному. Надо сохранять верность бессмертию, надо быть верным Христу! <...> А что такое история? Это установление вековых работ по последовательной разгадке смерти и её будущему преодолению. Для этого открывают математическую бесконечность и электромагнитные волны, для этого пишут симфонии. Для этих открытий требуется духовное оборудование. <...> Это, во-первых, любовь к ближнему, это высший вид живой энергии, переполняющий сердце человека и требующий выхода и расточения, и затем это главные составные части современного человека, без которых он немислим, а именно идея свободной личности и идея жизни

как жертвы» [15, с. 12]. Судьба поэта Юрия Живаго — русского доктора Фауста — представит трагический путь реального воплощения этих истин.

Бродский был системным антиподом Пастернака по религиозным, социальным, эстетическим, а в главном — по житнетворческим позициям. *Интеллектуальная концепция всеединства* отторгала мироощущение всеединого: так из-за любви к деталям и миру поэт отчуждения называл поэта витальности «поэтом микросма» (1991) [4, с. 528] и постоянно спорил с чувствующим миропониманием, но, скептически оценивая программный роман, признавал за ним всё-таки «диктат языка» (осень 1988 — зима 1992) [3, с. 319]. Из чего следует, что истина дана не в языке — ибо язык надиктовал каждому поэту своё, а пребывает всё-таки в сознании поэта. Тем непреложней императив смыслосоздания: «Истина заключается в том, что истины / нет. Это не освобождает / от ответственности, но ровно наоборот: / этика — тот же вакуум, заполняемый человеческим / поведением, практически постоянно; / тот же, если угодно, космос. / И боги любят добро не за его глаза, / но потому что, не будь добра, они бы не существовали. / И они, в свою очередь, заполняют вакуум» («Выступление в Сорбонне», 1989) [2, с. 187]. Так интеллектуальное сознание агностика меняет полюса детерминизма: в идее бога персонифицируются человеческие ожидания, в его образе воплощаются и сакрализуются представления о прекрасном. Поэт убеждён в производности практической этики от творческого потенциала личности: «Эстетическое чутьё / суть слепок с инстинкта самосохранения / и надёжней, чем этика» («Доклад для симпозиума», 1989) [5, с. 446]. «Инстинкт самосохранения» не имеет ничего общего с биологией, у Бродского так сардонически определён императив самодисциплины, и катартическая природа искусства связывается не с освобождением от комплексов, а с духовным преображением: «Всякое творчество начинается как индивидуальное стремление к самосовершенствованию и, в идеале, — к святости» («О Достоевском», 1980) [1, с. 75].

Но представление о «святости» не связывалось с уподоблением высшему началу. Поэт, поклоняющийся языку, не признаёт иной веры: «отношение к Верховному Божеству, которого нет, скорее сводится к упрёку за Его отсутствие, чем к глумлению или осанне» (1987) [4, с. 260]. Суд над собой — «я считаю себя исчадием ада» (1988) [4, с. 337] — мотивирован протестантской этикой, но не верой: «Думаю, на сегодняшний день я назвал бы себя кальвинистом. В том смысле, что ты сам себе судья и сам судишь себя суровее, чем Всемогуший. Ты не проявишь к себе милость и всепрощение. Ты сам себе последний, часто довольно страшный суд. — Но когда вы думаете о Всемогущем, чего вы обычно просите для себя? — Я не прошу. Я просто надеюсь, что делаю то, что Он одобряет» (1995) [4, с. 668]. Это признание в одном из последних интервью не опровергает убеждения агностика, но фиксирует уверен-

ность в особом равенстве — не сил, но позиций. «Одобрение» воспринимается как награда за обретение поэтом сущностного знания и тем самым исполнения призвания — преодоления ментальной границы между жизнью и небытием и найденной поэтической формы диалога с неким запредельным сознанием: «И если за скорость света не ждёшь спасибо, / то общего, может, небытия броня / ценит попытки её превращения в сито / и за отверстие поблагодарит меня» («Меня упрекали во всём, кроме погоды...», 1994) [2, с. 203].

Условием исполнения миссии стала творческая этика поэта, которая обусловлена его эстетикой. Во-первых, это интеллектуальная честность авторефлексии: «А как лампу зажжёшь, хоть строчи донос / на себя в никуда, и перо — улика» («Полонез: вариация», 1981) [5, с. 308]. Во-вторых, выработка собственной картины мира, без апелляции к авторитетному опыту религии или эзотерики, и эта картина вполне рациональна: «Есть истинно духовные задачи. / А мистика есть признак неудачи / в попытке с ними справиться» («Два часа в резервуаре», 1965) [5, с. 72]. В-третьих, это последовательный уход от антропоцентризма — и тут производится знаменательная интеллектуальная операция, цель которой — обосновать этику диктатом запредельного. Действительно, если этика поэта обусловлена его эстетикой и обе детерминированы отнюдь не условиями здешней жизни, а боготворимый язык, как замечал поэт, сам по себе лишён нравственной воли («Нобелевская лекция», 1987) [1, с. 192], то знание о должном открывается интуитивно. Более того, запредельная инстанция сама должна проявить себя в диалоге с поэтом. Пример такой интуиции — обоснование этической заповеди эстетики в рассказе о том, как фантазия поэта открыла космическое происхождение нравственного императива: «...я увидел звезду. И я подумал, что эта звезда, как и все звёзды и прочее, вероятно, с чьей-то помощью является владением Всемогущего. И тогда меня осенило, что мысль о любви к ближнему как к самому себе пришла к нам издалека. И я подумал, насколько уместно её происхождение. То есть что звёзды и есть источник этой идеи. Ведь звезда, чтобы полюбить свою соседку, должна приложить усилия, ведь так?» (1987) [4, с. 273].

Блестящий образец метафизической «схоластики» развёрнут не в стихах, а в устной беседе, не замаскирован поэтической условностью и допускает благовую волю Всемогущего — отнюдь не языка, а некоей высшей силы, в которой угадывается так и не названный Господь. Его существование поэт неоднократно брал под сомнение, да и здесь сказывается позиция агностика, ибо Всемогущий владеет звёздами с «чьей-то помощью», да и заповедь Нагорной проповеди [Мф. 5: 7] имеет, по Бродскому, «очевидный» неземной источник. Мотивы появления такого умозаключения разнообразны: во-первых, это гиперболическая оценка подвига любви к ближнему — как усилия космического порядка, невоз-

можно в местных условиях; во-вторых, в подтексте ассоциации присутствует звезда Рождества, которая в стихотворении того же года отождествляется с волей Бога: «Внимательно, не мигая, сквозь редкие облака <...> звезда смотрела в пещеру. И это был взгляд Отца» («Рождественская звезда», 25 декабря 1990) [5, с. 424]. В другом стихотворении связь Рождественской звезды с Нагорной проповедью прояснена окончательно её «способностью дальнего смешивать с ближним» («Неважно, что было вокруг, и неважно...», 25 декабря 1990) [5, с. 453].

Сверхчуткость к запредельной этике-эстетике — оправдание здешнего отчуждения, которое осознаётся едва ли не как имморализм. Так поэт исповедуется перед самим собой: «Представь, что чем искренней голос, тем меньше в нём слезы, / любви к чему бы то ни было, страха, страсти» («Новая жизнь», 1988) [5, с. 425]. Стихотворение отсылает к «*Vita nova*» Данте, но не содержит даже намёка на любовную лирику — очевидно, таково переосмысление долгого разрыва и опыта 1987 года: операции на сердце в марте [8, с. 385] и получения Нобелевской премии в декабре. Поэт называет себя «никто», или Улиссом [5, с. 426], поскольку самая близкая перспектива — всё-таки «превращение в ничто», и этим сознанием достигается абсолютная свобода: «Но ежели вы чуть-чуть / мизантроп, лиходеи, то вам, подтянув кушак, / приятно, подставив ей, / этой свободе, грудь, / сделать к ней лишний шаг» («Тритон», 1994) [2, с. 147].

Интеллектуальный тип самосознания изначально тяготеет к индивидуализму, ибо мыслящий субъект — сам себе референт, носитель и заложник собственной концепции бытия. Сокровенная мечта интеллектуала — автодетерминизм, свобода мысли и самоопределения: «Быть причиной и следствием!» («Из Парменида», 1987) [5, с. 445]. Поэтому соблюдение долга интеллектуальной честности требует самокоррекции, но панэстетизм не позволяет отвести эту роль только совести. Бродский сознавал проблему ответственности и нашёл решение в отчуждённом диалоге с собственным воображением: «Вообще в двадцатом веке — это как бы его правило для всех, включая поэтов, — ты должен быть предельно ясен. Поэтому ты должен всё время перепроверять себя. Отчасти это происходит от постоянного подозрения, что где-то существует некий сардонический ум, даже сардонический ритм, который высмеет тебя и твои восторги. Поэтому ты должен перехитрить этот сардонический ритм» (1995) [4, с. 662]. Так поэт, отождествляющий «ум» с «ритмом», т. е. сознание с интонацией (содержание — с интенцией), должен обыграть самого себя. Лингводеизм уже выстраивал диалог с неким отрешённым сознанием, но это была игра в поддавки — нейтральные («бесцветные») вопросы и парадоксальные ответы: «Эти слова мне диктовали не / любовь, и не Муза, но потерявший скорость / звука пытливый, бесцветный голос; / я отвечал, лёжа лицом к стене. / “Как ты жил в эти годы?” — “Как

буква ‘г’ в ‘ого’ ”. / “Опиши свои чувства”. — “Смутился дороговизне”. / “Что ты любишь на свете сильнее всего?” / “Реки и улицы — длинные вещи жизни”» («Темза в Челси», 1974) [5, с. 253]. Ответы фиксируют сложившийся образ поэта: он чуждается исповеди чувств и отождествляет себя с хрипловатой литературой языка.

Пример блестящей победы над «сардоническим умом» — парафраз на тему «Памятника», одну из самых пафосных в истории поэзии и обязывающих к неповторимости. Поэт выбирает скандальное решение — памятник отождествляется с эрегированным penisом. На это указывает огласовка названия «*Aere perennius*» (1995) — цитата из оды Горация («крепче меди», т. е. несокрушимый). Вызов брошен самой теме бессмертия — в её религиозной версии: «Отвечала вещь, на слова скупа: / “Не замай меня, лишних дней толпа! <...> А тот камень-кость, гвоздь моей красы — / он скупает по вам с мезозоя, псы. / От него в веках борозда длинней, / чем у вас с вечной жизнью с кадилом в ней”» (1995) [2, с. 200]. Поэт всегда был убеждён в приоритете поэзии над любой формой духовной деятельности, ибо «творчество обладает колоссальной центробежной энергией и выносит за пределы, скажем, того или иного религиозного радиуса» (1987) [4, с. 300]. В новой версии «Памятника» вульгарная грубость играет с латынью, каламбур доказывает приоритет звука перед литературой, акцентный ритм и мужская парная рифма демонстрируют творческую свободу. Но революционный поворот сознания заключается в другом — в смещении центра интеллектуальной деятельности, ибо прежде телесность ограничивалась горлом или рукой — метонимией голоса и письма. Так поэт освобождается от трагического перенапряжения духа — предчувствия близкой смерти. Прежде был важен образ превозмогания обречённости: «И всё ж умение куста / свой прах преобразить в горнило, / загнать в нутро, / способно разомкнуть уста / любые. Отыскать чернила. / И взять перо» («С февраля по апрель», 1969–1970) [5, с. 196]. Теперь необходима экспрессия неиссякаемой здешней энергии, слова-семена и животворности самой струи поэтической речи. Реализован ещё один императив творчества — непрерывное стилистическое развитие: «...мне совершенно неохота останавливаться на какой бы то ни было манере высказывания» (осень 1988 — зима 1992) [3, с. 315]. Новое решение классической темы пресуществования слова в бессмертии — в случае Бродского это инобытие — демонстрирует неиссякаемый эвристический характер интеллектуального поиска.

Лингводеизм и интеллектуальная честность побуждали поэта соотносить свои теории с филологическими рассуждениями о соотношении языка и мышления: «Забавно, когда я говорю о языке, я сам себе кажусь фантиком вроде французских структуралистов» (1982) [4, с. 96]. Но дальше иронического признания в одержимости дело не пошло, поскольку личный миф и не может спорить с теорией

М. Фуко, отрицающей претензии метафизического дискурса на подлинность [16, с. 14]. Плодотворнее соотнести позиции Бродского с когнитивными теориями метафоры, но и здесь совпадут только эвристические трактовки образного мышления. Научная концепция объективна и настаивает на инструментальности языка. С одной стороны, интеллектуальная игра с языком подтверждает, что «мысли — явление гораздо более тонко устроенное, чем слова» [17, с. 189]. В частности, «метафора в первую очередь связана с мышлением и деятельностью; её связь с языком вторична» [18, с. 182]. С другой стороны, теория настаивает на произвольности ассоциаций и, соответственно, недостоверности сообщаемой информации: «Язык как таковой очень слабо приспособлен для того, чтобы служить средой мышления. Язык годится для использования только при поддержке огромной инфраструктуры абстрактного вычислительного механизма в мозге человека. <...> Наиболее очевидный недостаток языка — полисемия» [17, с. 189]. Действительно, у Бродского — в силу мощной «инфраструктуры абстрактного механизма в мозге» — именно полисемия становится источником эвристических операций со словом. Так в парадоксе выразительной немоты — «Изо рта / вырывается тишина» («Квинтет», 1977) [5, с. 309] — открывается простор интерпретаций: «вырывается» как пар дыхания (стёршаяся метафора)? «вырывается» из-за нехватки слов (экспрессивная метафора)? душа «вырывается» на свободу («тишина» — метафора-отождествление глубины души и дара)?

Многосложная мотивированность метафор Бродского соответствует эвристическому типу мышления, который оперирует с аналогиями не как с уподоблением, но как с открытием взаимосвязи разнородного. Так, когнитивистика отмечает, что «метафора порождает сходство, которое выходит за рамки простого подобия двух областей опыта. Это дополнительное сходство — *структурное*. Оно связано с тем, как мы осознаём согласованность друг с другом отдельных видов опыта, высвеченных метафорой» [18, с. 179]. Познавательный потенциал «анalogии как мыслительного инструмента» состоит в обоснованности синтеза: «чтобы та или иная аналогия стала научно полезной», она должна фиксировать глубокую связь, т. е. «отношения между отношениями между отношениями» [18, с. 312]. У Бродского с этой задачей справляется хиазм «Искусство есть искусство есть искусство» («Два часа в резервуаре», 1965) [5, с. 71]. Игра с содержательной и грамматической омонимией глагола «есть» меняет семантику существительного, и смысл фразы выглядит как формула творческого существования. Разные акценты внутри триады продуцируют разные трактовки: искусство есть мастерство жить прекрасным — мастерство есть чудесная способность быть совершенным — возвышенный способ жить (питаться) создаваемым и есть само искусство...

Теоретики, впрочем, не переоценивают творческий потенциал ассоциативного мышления: «мета-

фора <...> *создаёт новый вид сходства*» [18, с. 180], но «только один вид характеристик сходства релевантен для метафор, и это *эмпирическое*, а не *объективное* сходство» [18, с. 183]. Поэт, разумеется, настаивает на том, что эмпирическое — это зримая сторона сущего. Стихотворение «Облака» (1989) всё построено на превращениях неуловимой материи: «брак мотылька / и гималаев, / альп, разгуляев — / о, облака» [5, с. 443]. Так неустанные метаморфозы воздушной субстанции позволяют поэту сравнить её живое бытие с особым образом мышления. Неуловимость облаков делает их похожими на ожившую незамкнутую метафору (симфору) — это загадка без отгадки, без ключевого слова. Теоретики метафоры-симфоры определяют её, вслед за О. Мандельштамом, как «гераклитову метафору» [19, с. 139]. Примечательно, что О. Мандельштам с её помощью характеризовал образ мышления Данте, с которым Бродский себя постоянно соотносил: симфора так подчёркивает «текучесть явления <...> что прямому созерцанию, после того, как дело метафоры сделано, в сущности, уже нечем поживиться. <...> метафорические приёмы Данте превосходят наши представления о композиции» и о возможностях синтаксиса [20, с. 232]. Так сверхценность текучего обуславливает единство трёх несущих элементов конструкции текста: метафоризация — синтаксис — композиция. Но в случае Бродского текучесть речи и синтаксиса служит воплощению достаточно определённой, хотя и гибкой художественной концепции.

Феномен интеллектуального поэтического сознания И. Бродского. Очевидно, что определение особенностей интеллектуальной лирики Бродского надо искать в сочетании умозрения со свободой воображения, отвлечённости мысли — с её субстанциальностью т. е. акцентированной материальностью образов-знаков. Фантазии поэта всегда обоснованы внутренней логикой обусловленности, за которой стоит концепция всецелого. Именно она определяет семантическое единство текста, несмотря на декларации об иррациональности импульса — звукового, интонационного, лексического «вербального гула» [4, с. 668]. Со всей очевидностью это проявляет лирика эмиграции.

Теория метафоры отмечает самое главное в симфоре — парадоксальность оснований для сближения смыслов: «Незамкнутая метафора *заставляет искать не только общий признак, но и субъект сравнения, т. е. её смысл*, заключая в себе двойную загадку» [19, с. 139]. Действительно, неординарные связи проявляют *тайну сущностного родства*, как её открывает сугубо индивидуальное видение. Определение типа метафорического мышления возвращает к главной тайне лирики — личности поэта. В случае Бродского — это феномен эстетически изощрённой тенденциозности мышления, сочетание безграничной ассоциативной, живописной свободы с заданностью поиска, обязательная проявленность идеи в потоке метафорических иносказаний. Очевидно, одна из особенностей мышления Бродского-

метафизика — не только парадоксальные умозаключения, но стремление к ясности там, где поэты предпочитают недоопределённость, чему и служит симфора [19, с. 141]. Ассоциативные парадоксы Бродского представляют образы-идеи, доминирующие в сознании. Спектр идей и мотивов представляют семантические комплексы: пустота, бесконечность как знаки инобытия; влечение за грань и переживание раздвоенности существования; осознание опыта смертности; вода как время; письмо как средство проникновения в запредельное; поэт, узнающий себя в птице и рыбе; поэт, отождествляющийся с языком; и др. Идеи-доминанты отражают неизбывную установку сознания — это исчерпанность здешнего опыта и прорыв в запредельное. Средство прорыва — поэзия, само событие представлено в лирическом сюжете и совершается во внутреннем времени стихо-творения.

Так, начиная лирический сюжет описанием некоего пейзажа, поэт неизменно приходит к метонимичной формуле существования-творчества, всякий раз находя новое воплощение мотива отождествления с языком-письмом: «Заморозки на почве и облысение леса <...> Ты не птица, чтобы улетать отсюда. / Потому что как в поисках милой всю-то / ты проехал вселенную, дальше вроде / нет страницы податься в живой природе. / Занимаем же тут, с чёрной обложкой рядом, / проницаемой стужей снаружи, отсюда — взглядом, / за бугром в чистом поле на штабель слов / пером кириллицы наколов» («Части речи», 1975–1976) [5, с. 280]. В стихотворении «Пейзаж с наводнением» (1993) поэт на самом деле погружается в воду-время — при этом внешний Хронос «перетекает» в «объём» личной жизни-творчества: «Вполне стандартный пейзаж, улучшенный наводнением. / Видны только кроны деревьев, шпиль, купол. <...> Повсюду сплошное размытое устно-письменно, / сверху — рваное облако, и ты стоишь в воде. <...> Ясно, что долго накапливалось — в день или в год по капле, чьи / пресные качества грезят о новых солёных га. / И впору поднять перископом ребёнка на плечи, / чтоб разглядеть, как дымят вдали корабли врага» [2, с. 137]. Последние два предложения иносказательно представляют время-поэзию — накопленный за жизнь объём превращённого времени, который «грезит» о море-Хроносе, а «корабли врага» — образ присутствующей рядом (и в жизни, и в стихах) смерти (лодки Харона). Появление образа ребёнка достоверно — это родившаяся 9 июня 1993 года дочь Анна Мария Александра, стихи были написаны 17 сентября 1993 года [8, с. 410]. Так личное включается в общий сюжет судьбы поэта, которая была подчинена исполнению собственного замысла — поэтического мимесиса времени.

Замысел реализовался как сосредоточенная разработка форм художественного освоения темы времени — и осуществился как парадокс волевого обращения с неуловимым. Действительно, поэт демонстрирует экспрессивно-деятельное отношение

к тому, что недосказано симфорой. Так описан процесс освоения трансцендентальной реальности: «И по комнате, точно шаман, кружа, я наматываю, как клубок, / на себя пустоту её, чтоб душа / знала что-то, что знает Бог» («Как давно я топчу, видно по каблук...», 1980) [5, с. 346]. В поэтическом словаре Бродского «пустота» означает «инобытие», и энергия его освоения — «наматывание на себя», как на веретено, пряжи из слов о «пустоте» — указывает на иррациональное содержание знания. «Ясность» Бродского очевидна для него как правота мысли и не тождественна рациональной логике, смысл правоты близок по сути энергетике самоутверждения. Ведь если поэт проводит метафизические эксперименты на самом себе, а его цель — постижение таинства превращения времени в поэзию, поле испытания — пространство стиха, содержание — лирический сюжет, процесс — композиция, то событие может завершиться только победой. Отсюда пафосные, несмотря на иронию или трагический подтекст, концовки стихо-творений — они утверждают и закрепляют результат, как в мистической формуле заговора. Это началось в 70-е и превратилось в устойчивый приём демонстрации самостоятельности и завершённости текста. «Расшифровка» образных решений концовок доказывает неизменность стратегии:

«Я сижу в темноте. И она не хуже / в комнате, чем темнота снаружи» <«темнота» внутренняя — духовное пространство, равновеликое бесконечности> («Я всегда твердил, что судьба — игра...», 1971) [5, с. 214];

«Если что-то чернеет, то только буквы. / Как следы уцелевшего чудом зайца» <стихи остаются как следы жизни в истерзанном насилом пространстве> («Стихи о зимней кампании 1980-го года», 1980) [5, с. 357];

«Я курю в темноте и вдыхаю гнильё отлива» <поэт всё-таки живёт-дышит памятью о прошлой любви> («Дорогая, я вышел сегодня из дому поздно вечером...», 1989) [5, с. 432];

«И тянет зажмуриться, либо — шагнуть / в другую галактику, в гулкой пустыне / которой светил — как песку в Палестине» <«пустыня» дана как метонимия пустоты, бесконечности, и рифма-взаимотражение пустоты земной и запредельной> («Preseprio», декабрь 1991) [5, с. 461];

«Что если небесное тело в итоге не столько кружится, / сколько просто болтается <т.е. «болтается» — стихотворствует> без толку — что, на практике, / выражается в том, что времени лужица / приятна своей бесформенностью <«бесформенные» стихи как произвольно текущая речь соприродны нелинейному времени>, не говоря — галактике» <грамматическая омонимия «времени лужица» означает и образ стиха — объёма воды-времени (связь-примыкание), и субъектность времени («времени приятна лужица» — связь-управление), которому «приятна» эта новая для него форма> («На возвращение весны», 1994) [2, с. 193].

Именно волевой импульс, заложенный в стихе, не рассеивает, а стягивает смыслы и концентрирует событие мысли-переживания до осознания осуществлённой идеи.

Л. Лосев, друг и биограф Бродского, характеризовал образ мышления поэта как внеинтеллектуальный, т. е. не слишком критический по отношению к собственным идеям и доказательной логике, а причину видел в пренебрежении требованиями добросовестной рассудительности: «Недостаток системного образования сказывался у Бродского не столько в том, что в его познаниях были пробелы — их он по мере надобности заполнял, сколько в отсутствии навыков дисциплинированного мышления. Мыслить для него означало выстраивать цепочку силлогизмов, не заботясь о проверке каждого очередного звена эмпирикой и без критического анализа. Скажем, основная тема его нобелевской лекции может быть сведена к логической цепочке: искусство делает человека личностью, стал быть, эстетика выше этики; высшей формой эстетической практики является поэзия, стало быть, поэтическое творчество есть окончательная цель человечества как вида. В интеллектуальном дискурсе каждая стадия этого размышления может быть оспорена и требует доказательств» [8, с. 32–33]. Примечательно, что Л. Лосев упрекал в интеллектуальной невыверенности те самые идеи, которые были символом веры поэта и в равной мере определили содержание и эссеистики, и поэзии. Очевидно, что критерии рациональной интеллектуальности неприменимы не только к поэзии вообще, но и к её особому модулю — умозрительной лирической рефлексии.

Принадлежность поэта к этому модулю зафиксирована косвенно: в хронологии, составленной В. Полухиной при участии Л. Лосева, отмечено, что в ноябре 1993 года Бродский участвует в «вечере интеллектуальной поэзии» в Сан-Хосе [8, с. 410]. Само слово «интеллектуальный» использовалась поэтом как мера положительной художественной оценки — остроты мысли по отношению к стихам нового поколения: «Это замечательный уровень поэзии, я имею в виду не только технический, но и интеллектуальный уровень. Они все совершенно замечательные иронисты и т. д., и т. д., и т. д. Ужасно интересно читать. В общем, зависти я особенной не испытывал, хотя иногда... бывает» (1991) [4, с. 581]. Оценка собственной поэзии и миссии поколения тоже включает сакраментальную характеристику: «Мы начинали литературу заново. <...> Мы все пришли в литературу бог знает откуда, практически лишь из факта своего существования, из недр <...> из умственного, интеллектуального, культурного небытия. И ценность нашего поколения заключается в том, что, и ничем и никак не подготовленные, мы проложили <...> тропы <...> просто исключительно по интуиции. <...> Это безусловно свидетельствует об определённом векторе человеческого духа» (1979) [4, с. 114]. Так подчёркнута не только независимость от официальной литерату-

ры, но объективная предопределённость движения — не заполнение вакуума (такая оценка слишком радикальна), но проявление и высказывание неизбежного.

Неизбежность движения к интеллектуализации поэзии состоит в формировании типа художественного мышления, которое резонирует с объективным процессом эволюции цивилизации и вытеснением искусства как способа познания мира на периферию культуры, как об этом едва ли не первый встревоженно заговорил Б. Слуцкий: «Что-то физики в почёте, / что-то лирики в загоне. / Дело не в сухом расчёте, / Дело в мировом законе» («Физики и лирики», 1959) [21, с. 262]. Поэзия стремилась занять своё собственное, незаменяемое место в новом культурном пространстве, где интеллект ценится как вершинное проявление рационального. Она стремилась совместить точность мысли с игрой воображения и в рационально-интуитивном синтезе выстроить новую универсальную картину мира. Бродский включился в обсуждение антропного принципа современной космологии, научно обосновывающего место человека-наблюдателя во Вселенной [22]. Отрицая мифы социальные, религиозные, эстетические, интеллектуальное художественное мышление отстаивало собственный миф — о подлинности поэтического знания, о метафизике, не отрицающей физику, но включающей научные понятия в строй образов. Эта поэзия стремилась соответствовать вызовам эпохи, она разрабатывала рациональную систему рассуждений, но оставалась свободной в эвристическом поиске и в самополагании. Отсюда номинативность, дидактика, «пропаганда» художественных идей наукообразными средствами («Назидание», 1987; «Доклад для симпозиума», август 1989; «Письмо в Академию», 1993). Трудно согласиться с Лосевым, что это только игра иронии: «“формально-логические” построения, нередко встречающиеся в стихах и в прозе Бродского, суть не более, чем поэтические приёмы — стилизации и пародии, его “силлогизмы” — зачастую парадоксы, выведенные не дедуктивным и индуктивным, а интуитивным путём» [8, с. 32–33]. Ирония, безусловно, присутствует — но как способ ненасильственного синтеза идейной проповеди с многосложной рефлексией, когда принципом познания двоящейся целостности мира является несамостоятельность «я» и несводимость сказанного к очевидному.

Бродский разрабатывал собственную концепцию всеединого в условиях нарастающей деконструктивности аналитического мышления и отчуждения цивилизации от естественных основ существования, а урбанизированного сознания — от природного. Однако его сознание не антиприродно, но *априорно* и, преодолевая антропоцентризм, остаётся *антропологически заряженным*. Оно жил идеями, в том числе идеей гармонии, образцом которой считал петербургское начало в культуре: «Это — ясность мысли и чувство ответственности

за содержание и благородство формы. <...> Трезвость сознания и трезвость формы, если угодно. Это не стремление к свободе ради свободы, а идея — вызванная духом места, архитектурой места — идея порядка, сколько бы он ни был скомпрометирован. Это стремление к жанровому порядку, в противовес размыванию границ жанра, размыванию форм. Если угодно, это то, что греки называли “космос”, то есть порядок. Ведь когда греки говорили о космосе, то имелся в виду не только космос небесных тел, но и космос военных построений, и космос мысли. <...> Это идея о том, что порядок важнее, чем беспорядок, сколько бы последний ни был конгениален нашему ощущению мира. Эстетический эквивалент стоицизма — вот что такое Петербург и его культура» (осень 1988 — зима 1992) [3, с. 292]. И с той же непреклонной логикой поэт-стоик выводил из петербургского пространства идею тотального конфликта с миром: «Поскольку Петербург — это город у моря. И, как следствие этого, в сознании человека, там живущего, начинает возникать — быть может, фантазмагорическое, но чрезвычайно сильное — представление о свободе. Личность в этом городе всегда будет стремиться куда-то в сторону <...> Вот почему я думаю, что в этом городе естественнее сказать всему существующему миропорядку — “нет”» (осень 1988 — зима 1992) [3, с. 296]. По убеждению поэта, идея порядка (от эстетического до космического) и разрыва с бытием не противоречили друг другу и в равной степени стремились доказать своё объективное происхождение. Так в автономном сознании «поэта отчуждения» постулировалась независимость мысли — оформленной, самодостаточной, устремлённой в неведомое.

Императив объективности для автономного сознания — дань авторитету научного знания, и поэту так же важно признать побуждение к творчеству естественной потребностью, хотя бы в смягчённом иронией варианте: «Возможно, искусство есть просто реакция организма <курсив мой. — И. П.> на собственную малоёмкость» («Fondamenta degli Incurabili», ноябрь 1989) [1, с. 232]. Так личная увлечённость бесконечностью открывает у телесного ещё один инстинкт — метафизический, реализуемый художниками, например, живописцами Венеции, города в лагуне, который сам наслаждается «лаской бесконечности» [1, с. 233]. Для поэта естественной гарантией правоты мысли и органичности идей является их проводник — ассоциативное художественное мышление, оно свободно и от заданности видения, и от дидактики: «Наверно, тем искусство и берёт, / что только уточняет, а не врёт, / поскольку основной его закон, / бесспорно, независимость деталей» («Подсвечник», 1968) [5, с. 109]. Поскольку поэзия (искусство), в отличие от науки или религии, ничего не утверждает с безусловной категоричностью, но не меньше претендует на истину, она — как «всевидящее око слов» («Пенье без музыки», 1970) [5, с. 202] — и признаётся средством и органом интеллектуального мышления. Мысль есть «реакция

организма» на заинтересованность бытия/небытия в контакте с человеком («Меня упрекали во всём, кроме погоды...», 1994).

Итак, поэзия И. Бродского как интеллектуальное мышление в художественном выражении отличается стремлением рационализировать таинство, не упраздняя его тайну. Сам интеллект поэта сочетается отвлечённость мысли с героической волей, отсюда потребность онтологизировать процесс творчества, превратить мысль в деяние, текст — в событие встречи с метафизической реальностью. Поэт разработал свою «семиотику», где мир открывается как система живых знаков, не замкнутых в себе, но побуждающих пытливого и чуткого разум к восприятию их как проявлений особого подтекста — сигналов инобытия.

Интеллектуальная лирика Бродского есть опыт субстанциализации мысли. Сознание поэта раскрывается в диалоге с субъектом-объектом, который не имеет достоверной идентификации, ибо образ инобытия неверифицируем. Следовательно, диалог поэта с небытием/инобытием есть чистое умозрение, буквально так и воспринимаемое самим поэтом. Но умо-зрение есть деяние. Субстанция высказанной мысли предстаёт как воплощение воли — стихотворение, т. е. распоряжение стихией слов, создание собственной семиосферы, словаря знаков-образов. Семиосфера — это художественный мир Иосифа Бродского, в котором знаки живы потому, что язык есть идеальная форма бытия материи.

По существу, «диалог с инобытием» есть воплощение монологической авторской идеи — это узнавание ожидаемого, доказательство правоты создаваемой картины мира. Референтом поэтических интуиций остаётся для поэта само инобытие, но условием постижения — самоотчуждение. Так в утверждении личного мифа реализуется родовые черты интеллектуальности — дуализм самодостаточности и рефлексивности, готовность пренебречь жизненными интересами для достижения поставленной цели, страсть «мысль разрешить», дойти до предела возможного и отодвинуть его в бесконечность. У Бродского рациональность эстетического познания-моделирования релевантна иррациональной целостности мира, которая отнюдь не так вне разумна, если постигается умозрением. Поэтическое мышление предложило холистскую картину мироздания, построенную на во всех смыслах идеальной поэтической идее, несколько не сомневаясь в её объективности.

Страстная преданность идеям и идеалам определяет особое место Бродского в общем процессе перехода поэзии от классической ценностной модели к отчуждённой рассудочности постмодернистского интеллектуализма. Релятивизм его мышления был гносеологическим, но не ценностным, его ирония была формой самоотчуждения, но не бесстрастной отрешённости от действительности, его игра была мистериальна [23], а не самоценна. Его творческая миссия по существу была героической — «от-

ветом души на существование» (осень 1991) [3, с. 256] (в том числе и на собственную обречённость смерти), стала выходом за его пределы. Поэт стремился обрести — прежде всего своей волей — полную свободу от здешних условий и условностей существования. Реальная духовно-нравственная свобода выразилась в благодарении миру — за всё, что побуждало к творчеству. Так заканчивается автоподношение самому себе на 40-летие: «Только с горем я чувствую солидарность. / Но пока мне рот не забили глиной, / из него раздаваться будет лишь благодарность» («Я входил вместо дикого зверя в клетку...», 24 мая 1980) [5, с. 345]. Такова же концовка «Римских элегий» (1981): «...я / благодарен за всё; за куриный хрящик / и за стрекот ножниц, уже кроющих / мне пустоту, раз она — Твоя» [5, с. 351]. Тот же главный и адекватный духовный мотив творчества назван в личной беседе: «Пишешь, потому что ты был где-то счастлив и хочешь поблагодарить за это. Той же монетой, если угодно. Потому что платишь искусством за искусство» (зима 1979 — зима 1992) [3, с. 213].

Рациональность Бродского не рассудочна, но реализует энергию разума как силу духовную. Мысль поэта субстанциально-мистериальна и граничит с откровением: «О, сколько света дают ночами / сливающиеся с темнотой чернила!» («Римские элегии», VIII, 1981) [5, с. 350]. Суть откровения — состояние абсолютной свободы волеизъявления поэта. Суть свободы не только в изначальном преодолении запретов и искушений — с этим справлялась вся неофициальная культура. Бродский выстроил систему поэтического мироздания в условиях критики и крушения всех систем. Аналитическая энергия интеллекта была направлена на созидание — на оправдание присутствия человека в мире.

Литература

1. *Бродский И.* Набережная неисцелимых: Тринадцать эссе. М.: СП «Слово», 1992. 256 с.
2. *Бродский И.* Пейзаж с наводнением. Н-Й.: Ардис, 1995. 207 с.
3. *Волков С.* Диалоги с Иосифом Бродским. М.: Независимая газета, 1998. 328 с.
4. *Бродский И.* Большая книга интервью. М.: Захаров, 2000. 702 с.
5. *Бродский И.* Избранные стихотворения. 1957–1992. М.: Панорама, 1994. 496 с.
6. *Гуссерль Э.* Картезианские размышления. СПб.: Наука, 2001. 316 с.
7. *Бродский И.* Письмо к Горацию. М.: Издательство «Наш дом — L'Age d'Homme», 1998. 304 с.
8. *Лосев Л.* Иосиф Бродский: Опыт литературной биографии. М.: Молодая гвардия, 2006. 447 с.
9. *Гордин Я.* Переключка во мраке. Иосиф Бродский и его собеседники. СПб.: Пушкинский фонд, 2000. 232 с.
10. *Загадки русского народа: сборник загадок, вопросов, притч и задач.* М.: ТЕРРА, 1996. 335 с.
11. *Шайтанов И.* Уравнение с двумя неизвестными: Джон Донн и Иосиф Бродский // Вопросы литературы. 1998. № 6. С. 3–39.
12. *Ранчин А.* «На пиру Мнемозины»: Интертексты Бродского. М.: Новое литературное обозрение, 2001. 464 с.
13. *Брюханова Ю. М.* Творчество Бориса Пастернака как художественная версия философии жизни: монография. Иркутск: Изд-во Иркут. гос. ун-та, 2010. 209 с.
14. *Пастернак Б. Л.* Стихотворения и поэмы. М.: Худож. лит. 1990. 511 с.
15. *Пастернак Б. Л.* Доктор Живаго. М.: «Тройка», 1994. 528 с.
16. *Ильин И. П.* Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. М.: Интрада, 1998. 256 с.
17. *Пинкер Ст.* Субстанция мышления: Язык как окно в чело-веческую природу / пер. с англ. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2013. 560 с.
18. *Лакофф Дж., Джонсон М.* Метафоры, которыми мы живём / пер. с англ. / под ред. и с предисл. А. Н. Баранова. М.: Едиториал УРСС, 2004. 256 с.
19. *Москвин В. П.* Русская метафора: Очерк семиотической теории. Изд. 2-е, перераб. и доп. М.: ЛЕНАНД, 2006. 184 с.
20. *Мандельштам О. Э.* Сочинения: в 2 т. М.: Худож. лит., 1990. Т. 2. 464 с.
21. *Слуцкий Б. А.* Я историю излагаю... Книга стихотворений. М.: Правда, 1990. 480 с.
22. *Плеханова И. И.* Антропный принцип мышления в поэзии («мизантропная» версия Иосифа Бродского) // Философия жизни в русской литературе XX–XXI веков: от жизнестроения к витальности: монография / Ю. М. Брюханова [и др.]; под ред. И. И. Плехановой. Иркутск: Изд-во ИГУ, 2013. С. 322–339.
23. *Плеханова И. И.* Метафизическая мистерия Иосифа Бродского. Поэт времени. 2-е изд., перераб. и доп. Томск: ИД СК-С, 2012. 384 с.

УДК 82.161.1
DOI 10.25991/AE.2022.22.40.011

И. В. Романова

Романова Ирина Викторовна — доктор филологических наук, профессор,
Смоленский государственный университет,
Русская христианская гуманитарная академия
E-mail: irina.romanova@bk.ru

«Я ПРОСТО БРЕЖУ РАЗГОВОР»: ПОЭТИКА ДИАЛОГА В ПОЭЗИИ БРОДСКОГО*

Статья посвящена изучению диалогизма как такового в поэзии Бродского. Автор выделяет 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.

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

Romanova I. V.

“I JUST RAVE ABOUT THE CONVERSATION”:
POETICS DIALOGUE IN BRODSKY’S POETRY

The paper studies the dialogism in Brodsky’s poetry. The author distinguishes between metatext and intratextual dialogue. The first group includes forms of intertextuality, the second — a poem containing a potential dialogism (modeling the communicative situation and contain elements of appellations) and implemented in the text (written in the form of a dialogue or containing a dialogue). Special attention is paid to the study of composite dialogue functions in a lyrical text.

Keywords: Brodsky; lyrical communication; the lyric hero; lyric recipient; appellate text; dialogue; elements of the dramatization of the lyric; composition.

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 [4; 11; 13; 14; 17; 20; 22; 26; 27, с. 290; 28; 29]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) куль-

* Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 22-28-01671, <https://rscf.ru/project/22-28-01671/>; Русская христианская гуманитарная академия.

турных парадигм рождается новый смысл и новый текст.

II. В настоящей публикации 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 вступать тут в диалог*), но от одиночества еще не сошел с ума (*спятить не успел для монолога*), потому что занят творчеством — он поэт (*Стихи его то глуше, то звончей*). В образе обитателя дома проступают автобиографические черты: захолустный дом в архангельской ссылке, характерное для Бродского и переходящее из текста в текст прямое или косвенное сопоставление своей картавой речи с вороньим карканьем. В этом стихотворении изображен лирический герой, представленный как «другой», со стороны. Важна здесь ситуация: лирический герой — поэт, его материал — язык, поэтому он нуждается в собеседнике, причем активном. Монолог — направленная, адресная, однако односторонняя речь — его не устраивает. Он ищет диалога. Драматизм ситуации поэтического творчества заключается в поиске отклика. В отсутствие такового приходится говорить обиняками, умалчивая о самом главном: *Так 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,
вдыхая,
шарили по моим карманам.
Потом, уходя,
презрительно матерились:
«В таком пальте...» [6, т. I, с. 34].

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

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

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

ожиданно 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, этомятина 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»³. 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 Ветхого завета (<...> *благодарю за то, что / ты отнял все, чем на своем веку / владел я*). И сама возникшая полемичность оказывается вполне в духе части книги Иова, написанной в форме споров-диалогов, в ходе которых друзья Иова возлагают ответственность за его несчастья на принцип Божественной справедливости. В этом контексте Бог сопоставляется у Бродского со *стрелком*, разыскивающим человека, вором, покушающимся на все созданное человеком.

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

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

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

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

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

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

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

«Чудо — это знак (зна́мение), 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 комментариев 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 диалогическая» [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?» [25] 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, свищет ветер, галдят стаи ворон. В центре — умерший герой, который лежит на склоне. Элемент драматизации вносит построение текста в форме диалога двух голосов, обсуждающих сущность героя, составляющую некую тайну. Картина мира моделируется вокруг холма и дуба (дубовой рощи), выполняющих функцию мирового древа. Герой сначала назван лежащим на склоне, то есть на границе мира верхнего и нижнего, возможно, спящим. Поющая над ним в дубовых кронах сотня ворон создает мрачную атмосферу, предвещающую смерть (*«Там он лежит, на склоне. / Ветер повсюду снует. / В каждой дубовой кроне / сотня ворон поет»*). Первое упоминание ворон находится в русле традиционной вороньей символики, связанной с несчастьем и смертью, хаосом и тьмой. Затем обнаруживается родство умершего с этими «темными птицами»: *«Слетают с небесных тронов / сотни его внучат*. Образ героя, оказывается, соотносится с этими птицами, точнее, с распространенным в европейском фольклоре образом древнего мудрого царя-ворона, живущего на вершине неприступной горы. Он обычно олицетворяет справедливость, у него есть связь с миром мертвых, ему под силу достать живую и мертвую воду. Слова *«Прятал свои 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*

рощи, а его сущность, его душа устремляется птицей высь: 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 древа, 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. Вопросающий 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 умозрачительно-му бессмертию души.

На этих примерах мы видим путь Бродского к лирической монологизации.

Рискнем предположить, что с точки зрения функционирования диалога у Бродского против-

поставлены 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 романа⁴. Больше Бродский к таким экспериментам не обращался.

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

«И он ему сказал». «И он ему
сказал». «И он сказал». «И он ответил».
«И он сказал». «И он». «И он во тьму
воззрелся 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 столкнове-

ние 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].

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. В исследованиях, посвященных анализу этого стихотворения, стало общим местом утверждение ничтожности и бессилия Неба по сравнению с всеилием 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.

4. Не обсуждаем здесь других литературных предшественников — Акутагаву Рюноске, М. Кузмина.

Литература

1. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Худож. лит-ра, 1972. 354 с.
2. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Худож. лит-ра, 1990. 386 с.
3. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / сост. С. Г. Бочаров, примеч. С. С. Аверинцева и С. Г. Бочарова. М.: Искусство, 1979. 401 с.
4. Бетте 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. Гордін Я. А. Перекличка во мраке. СПб.: Пушкинский фонд, 2000. 146 с.
9. Бродский И. Большая книга интервью. М.: Захаров, 2000. 366 с.
10. Керлот Х. Э. Словарь символов. М.: REFL-book, 1994. 271 с.
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. С. 221–227.
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.: Журнал «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. 281 с.
16. Лосев Л. В. Иосиф Бродский: Опыт литературной биографии. 2-е изд., испр. М.: Молодая гвардия, 2006. 466 с.

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. 20 с.
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. 396 с.
23. *Ранчин А.* «На пиру Мнемозины»: интертексты Бродского. М.: Новое литературное обозрение, 2001. 280 с.
24. *Романова И. В.* Поэтика Иосифа Бродского: Лирика с коммуникативной точки зрения: монография. Смоленск: Изд-во СмолГУ, 2007. 184 с.
25. *Stoppard T.* Розенкранц и Гильденстерн мертвы. URL: http://lib.ru/PXESY/STOPPARD/r_g.txt
26. *Суханова М. С.* Ахматова и Бродский — об одном сопоставлении // Анна Ахматова и русская культура начала XX века: тез. конф. М., 1989. С. 61–63.
27. *Ханзен-Леве Оге А.* Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. М.: Языки русской культуры, 2001. 387 с.
28. *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. 286 p.
29. *Moranjak-Bamburac N.* Иосиф Бродский и акмеизм // Russ. Lit. 1996. Vol. 40. No. 1. P. 57–76.

УДК 82.161.1.09
DOI 10.25991/AE.2022.22.40.012

И. В. Романова

Романова Ирина Викторовна — доктор филологических наук, профессор,
Смоленский государственный университет,
Русская христианская гуманитарная академия
E-mail: irina.romanova@bk.ru

ТЕМА ВОЙНЫ В ПОЭЗИИ И. БРОДСКОГО*

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.

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

Romanova I. V.

WAR THEME IN J. BRODSKY'S POETRY

The article presents the results of the research of a war topic in the poetic works of J. Brodsky. Using the original software system "Hypertext Search for Companion-Words in Author's Texts" the article identifies non-obvious intertextual links which are realized in recurring lexical combinations.

Keywords: J. Brodsky; war theme; lexical combinations.

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: 1) изображение войны у Бродского неразрывно связано с имперской темой, когда за внешним антуражем Римской империи без труда угадывается Советский Союз; 2) война в поэтиче-

ском 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, производящего своими сочинениями полный переворот

* Исследование выполнено при поддержке гранта Российского научного фонда № 22-28-01671, <https://rscf.ru/project/22-28-01671/>; Русская христианская гуманитарная академия.

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, в результате чего, согласно известной формуле Клаузевица, армия начинает отождествляться с государством, ибо война — продолжение политики. Гораздо более интересные случаи, когда Бродский опускает семантическое наполнение афоризма и оставляет лишь саму синтаксическую конструкцию, которую он каждый раз, непременно ссылаясь на Клаузевица, наполняет новым содержанием. Проза Цветаевой есть продолжение поэзии, но только другими средствами, — утверждает он в эссе «Поэт и проза». В стихотворении «Элегия» (1989), повествующем об эмиграции и проблеме памяти о родине, содержится следующая формула: *Постоянство есть продолженье квадрата или параллелепипеда средствами голоса или извилин* [2, т. 4, с. 50]. Речь идет о попытке удержать в памяти и в разговорах, в речи образ дома, комнаты. Это залог постоянства, которое — вопреки меняющимся обстоятельствам жизни — человек мысленно, благодаря памяти и творчеству, сохраняет.

3. Бродский не был участником войны, поэтому тексты, в которых герой — воин, содержат не привычный образ лирического героя, а героя-маску или ролевого персонажа: Одиссей в «Одиссей — Телемаку»; герой «Письма генералу Z» — в известной степени образ собирательный и литературный в свете ориентированности стихотворения на «Письмо генералу X» Антуана де Сент-Экзюпери; в поэме-мистерии «Шествие» тема войны появляется в 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 столетия — ядерный грибок,
но мы привыкли к топоту сапог,
привыкли к ограниченной еде,
годами лишь на хлебе и воде,
иного ничего не бравши в рот,
мы умудрялись продолжать свой род,
твердили генералов имена,

и модно хаки в наши времена;
всегда и терпеливы и скромны,
мы жили от войны и до войны,
от маленькой войны и до большой,
мы все в крови — в своей или чужой.

[2, т. 1, с. 100].

4. К сожалению, исследователи обходят стороной стихотворения, в которых тема войны является периферийной. Именно к таким текстам мы и обратились для того, чтобы выявить некоторые неочевидные контексты, в которых эта тема встречается. Мы выделили 36 произведений Бродского — стихотворений и поэм, в которых эта тема выражена через соответствующие лексемы («война», «военный»). В частотном словаре лексики этого корпуса «военных» стихотворений лексема *война* занимает второе место после лексемы *жизнь* (45 употреблений против 46). Следом по мере уменьшения частотности идут лексемы (минимальные темы) *день* (38 словоупотреблений), *один* (34), *время* (33), *душа* (32), *знать* (31), *видеть* (30) и т. д. Соответственно, мы ждем, что частотная лексика образует повторяющиеся в разных текстах лексические комбинации. Поиску неочевидных повторяющихся лексических комбинаций с помощью специально созданной компьютерной программы посвящена наша совместная работа с Л. В. Павловой. Она была поддержана грантом Министерства образования РФ (1) и отражена в коллективной монографии [7].

Большинство лексических спутников *войны* у Бродского предсказуемы 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 город — 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 расплзлась 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].

Комбинация *война — город — жизнь — дребезжать* впервые появляется в стихотворении 1975 года, описывающем послевоенный Мюнхен, колыбель нацизма, его городские приметы, где опустели все прежние места соборных 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, лес чугунных оград и фонарей, тишина в отсутствие пылких речей — все это (рыба, свечи, тишина) напоминает некий смиренный пост после безудержной военной вакханалии, тем более что далее следует упоминание *ранок гвоздики 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 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, иная природность «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 слеп-

ленных из него фигур. Отметим попутно, что тема войны здесь присутствует исключительно косвенно, через безусловное признание величия военных (наряду с мыслителями), то есть через признание военных и интеллектуальных побед. Тема города тоже оказывается периферийной. Все увеличивающаяся временная дистанция между сыном и ушедшей из жизни матерью (отметим оппозицию *жизнь — смерть*) изображается при помощи пространственных образов: плывущих мимо и вдаль от поезда городов — платформ с вывесками «Вырица» или «Тарту». Это города, все удаляющиеся от родного города и оставленные по ту сторону океана. Известно, что Бродский в русскоязычном варианте стихотворения и в автопереводе на английский поменял названия городов: Вырицу и Тарту — на Двинск (город детства матери) и несуществующий город Tatras. Лев Лосев в комментарии к этому стихотворению предполагает, что Tatras нужен был Бродскому для рифмы к atlas, а также появился как производное от Татр — горного массива в Словакии [6, с. 418]. Однако постепенное удаление лирического героя от реального места, связанного с началом жизни матери, и приближение к несуществующему городу, по звучанию напоминающему Тартар (и Тарту, и Tatras воспринимаются как анаграмма Тартара), можно рассматривать как движение мимо жизни и смерти — еще дальше — в вакуум, заполняемый *не знающими друг друга лицами и местностями, нанесенными только вчера на карту*. В таком случае становится понятно, почему стихотворение о матери заканчивается образом городов:

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

Такие города — знакомые и незнакомые, реальные и загробные, но в равной 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 силлесе: *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, обо 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 романом Дон Кихота из поэмы «Ше-

ствие» (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 финальный пассаж перекликается с образом пустой, без содержимого, сдаваемой (выбрасываемой) посуды в предыдущем стихотворении.

Отпечатки, побрезговавшие негативами, также напоминают образ *отражения еще одной вещи*, которое невыносимо выдавшим великих людей невским струям.

Заметим, что межтекстовые связи у первого и третьего стихотворений наращиваются еще за счет темы полета (*полет — летчики*) 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 сверх-

текст, 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: мат-лы МНИК (Санкт-Петербург, 20–23 мая 2010 г.) / под ред. О. И. Глазуновой. СПб.: Филологический ф-т 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. 1995. № 2. С. 241–247.
5. Лекманов О. А. Стихотворение «На смерть Жукова» (1974): конспект анализа // Иосиф Бродский в XXI веке: мат-лы МНИК (Санкт-Петербург, 20–23 мая 2010 г.) / под ред. О. И. Глазуновой. СПб.: Филологический ф-т СПбГУ; МИРС, 2010. С. 204–206.
6. Лосев Л. В. Примечания // Бродский И. А. Стихотворения и поэмы: в 2 т. Т. 2. СПб.: Изд-во Пушкинского Дома, Вита Нова, 2011.
7. Павлова Л. В., Романова И. В. Неочевидные структуры текста. Применение программных комплексов для нужд филологического анализа текста. Смоленск: Свиток, 2015.
8. Ранчин А. М. О Бродском: размышления и разборы. М.: Водолей, 2016.
9. Крепс М. О поэзии Иосифа Бродского. Ann Arbor: Ardis Publishers, 1984. URL: <http://lib.ru/BRODSKIJ/kreps.txt>

УДК 82.161.1
DOI 10.25991/AE.2022.22.40.013

О. И. Федотов

Федотов Олег Иванович — доктор филологических наук, профессор,
Московский педагогический государственный университет
E-mail: o_fedotov@list.ru

О СТИХОТВОРЕНИИ ИОСИФА БРОДСКОГО «НА СМЕРТЬ ЖУКОВА»

В статье проводится анализ стихотворения Иосифа Бродского «На смерть Жукова» и выявляются интертекстуальные связи со стихотворением Г. Р. Державина «Снигирь». Автор работы вступает в спор по поводу интерпретации лирического стихотворения другими исследователями и выявляет идейно-семантический потенциал стихотворения.

Ключевые слова: И. Бродский, «На смерть Жукова», интертекст.

Fedotov O. I.

ABOUT THE POEM BY JOSEPH BRODSKY “ON THE DEATH OF ZHUKOV”

The article analyzes the poem by Joseph Brodsky “On the death of Zhukov” and reveals intertextual links with the poem by G. Derzhavin “Snigir” (“Bullfinch”). The author of the work enters into a dispute over the interpretation of a lyrical poem by other researchers and reveals the ideological and semantic potential of the poem.

Keywords: I. Brodsky, “On Zhukov’s death”, intertext.

Вопреки устойчивой тенденции осмысления войны как некоего обобщенно-символического, никогда не прекращающегося состояния мира, 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, 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» [подробнее см.: 16], 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, но активный интерес к их версификации практически воплотился в таких его произведениях, как «Подражание сатире, сочинённое Кантемиром» [см. 17] (март 1966), «К стихам» (22 мая 1967) и «На смерть Жукова» (1974).

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 логэада 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 Снигирь?
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? [6, с. 198–199]

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» логосада $\frac{3}{4}\ddot{E}\ddot{E}\frac{3}{4}\ddot{E}\ddot{E}\frac{3}{4}\ddot{E}$ (в общей сложности, 24 стиха), с эпизодическими передвижками цезуры с пятого на шестой слог $\frac{3}{4}\ddot{E}\ddot{E}\frac{3}{4}\ddot{E}\frac{3}{4}\ddot{E}\ddot{E}\frac{3}{4}\ddot{E}$ (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 логосов 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 логосаду 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 [2]. 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, цепenea от ужаса, сидела рядом с черной урной, внутри которой — лишь горстка праха» [15]. По решению ЦК КПСС тело маршала вопреки его воле было кремировано, урна с прахом выставлена для гражданской панихиды в Центральном Доме советской армии и захоронена в кремлёвской стене. Следовательно, церемония похорон, воссозданная Бродским, активно рекон-

струируется 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 [9, с. 65], 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 «доносят 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 участника².

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 вражьи 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». Завоёвывавая 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 [4], при написании этого стихотворения?

Интертекстуальная перекличка двух³ 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 «Снигиря» Державина [14] 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. Скобелев предваряет предпринятый им сравнительный анализ обоих стихотворений теоретической преамбулой, в которой, вслед за Ю. 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» [14].

В этих рассуждениях своя логика, несомненно, есть, только непонятно, зачем более чем очевидное «использование» тематических, жанровых и версификационных особенностей «Снигиря» в рамках весьма распространённого, хотя и форсированного интертекстуального взаимодействия надо 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. 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» [13, с. 8–9].

В обоих стихотворениях повествуется, в сущности, об одном событии — смерти (похороны) 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 нужны. 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» [14].

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 униженное (едва ли не рабское) положение. Можно, таким образом, сказать, что, занимая общую исходную позицию, поэты расходятся в разные стороны» [14].

Пожалуй, и на этот раз сказано слишком категорично. О рабском положении победителей говорят оба поэта. Разница — в ракурсе высказывания, в деталях: Державин интересуется 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 вражьих тупей, / блеском маневра о Ганнибале / напоминавший среди 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 [7, с. 224] с каждым из них зависит от эрудиции реципиента.

Другая немаловажная деталь: Державин в своей эпиграфии, содержащей, кстати, изрядную долю жанровых примет народной записки (к примеру, обилие риторических вопросов, по сути дела, горестных возгласов), обращается исключительно к снегирию, одновременно свидетелю и символу славы Суворова; адресат риторических вопросов и восклицаний Бродского раздваивается или даже растревается: 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 снегирия»). 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 голосу⁴.

Конечно, не будем лукавить, и в зачине державинского «Снигирия» ситуативно скрыта неявная презентация лирического героя с его интимно-домашним обращением к поющей птице: «Что ты заводишь песню военную / Флейте подобно, *милый* снигирь?». Но она заведомо имплицитна, надёжно закамуфлирована и остаётся внятной только для узкого круга реципиентов, хорошо знакомых с об-

стоятельствами частной жизни поэта. Так что намеченное выше противопоставление этой оговоркой не опровергается.

Оставшимися четырьмя строфами Бродский довольно близко следует медитативному дискурсу «Снигирия», 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» [3, с. 54–55]. Утрируя этот тезис, как полагает О. Глазунова, М. Лотман несправедливо обвиняет поэта в обращении к «имперскому дискурсу», «имперской образности», где «всё несурово, разностильно, разновремено» [9, с. 75].

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» [1, с. 374]. 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 Османской 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» [1, с. 390]. Не потому ли в заключительной главке эссе ему грезятся «авианосцы Третьего Рима, медленно плывущие сквозь ворота Второго, направляясь в Первый?» [1, с. 395]. Таким образом Россия, по Бродскому, унаследовала восточный вариант христианства, щедро приправленный идеологией тоталитаризма, безграничного господства обожеств-

ленного 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?» [1, с. 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 А. Найман, он никогда не признавал чужой правоты, вообще иной правоты, кроме собственной [11, с. 311–316]. 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. Умирающего 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 / 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.

Примечания

1. Как известно, Суворов и Державин открыто симпатизировали друг другу. Незадолго до кончины тяжело больной Суворов спросил своего друга: «Какую же ты мне напишешь эпитафию?» — «Помоему, много слов не нужно, — отвечал Державин, — довольно сказать: “Здесь лежит Суворов”. — “Помилуй Бог, как хорошо!” — произнес герой с живостью» [5, с. 345]. Этот эпизод приводит в своей книге о маргинальных стиховых системах С. И. Кормилов [8, с. 71]. Другая, чуть более пространная эпитафия была написана Державиным в мае 1800 г.: «О вечность! прекрати твоих шум вечных споров / Кто превосходней всех героев в свете был. / В святилище твое от нас в сей день вступил / Суворов». Гробницу великого полководца, похороненного в Александро-Невской лавре, украшает тот, самый первый, по-суворовски лаконичный, вариант.

2. Как полагает О. Глазунова, Бродский неслучайно «видит себя в колонне “внуков”, замерших

у гроба маршала Жукова»; это, по её мнению, «свидетельствует о том, что поэт воспринимал смерть полководца как свою личную трагедию [4].

3. Автор одной из последних работ, посвящённых этому феномену, Ст. Минаков закономерно подключает к ним ещё и стихотворение С. Липкина «Военная песня» (1981), а также целый шлейф текстов периферийного характера: «Смерть поэта» Д. Самойлова, «На смерть В. Набокова» А. Цветкова, «Снигирь», «Памятка», «Итоги» и «Постфактум» А. Пурина, «Снегирь» В. Сидорова, «Чтобы роза Ролс-Ройса упрела на альпийской кушетке...» Н. Кононова, «6-я рота» В. Русакова. Перечисляются в основном произведения поэтов петербургской школы, можно не сомневаться, что круг, разошедшийся от державинского «Снигиря», значительно шире, в частности, к уже перечисленным текстам можно присоединить ещё два, упоминаемых В. Скобелевым [см. 14]: стихотворение «Суворов» Э. Багрицкого и одноимённую поэму К. Симонова [см.: 10, с. 193–202].

4. В свете сказанного вызывает сомнение утверждение О. Глазуновой, будто бы «в стихотворении “На смерть Жукова” автор описывает похоронную процессию глазами одного из её участников — человека из толпы, которая заполнила улицы Москвы, чтобы в последний раз проститься с легендарным маршалом. Виден “круп” лошади, а, значит, “гроб на лафете” уже проехал; повернув голову, поэт провожает его взглядом. Настойчиво повторяющееся “Вижу” звучит в стихотворении как удары тяжёлого молота, неумолимо отсчитывающего ход истории...» [4]. Более того, исследовательница считает возможным включить его в один ряд (колонну?) «замерших внуков» на том основании, что его отец — военный корреспондент — участвовал в прорыве блокады, так сказать, под стратегическим руководством Жукова. На самом деле Бродский «видит» происходящее сам лично, но описывает не реальный, а воображаемый событийный ряд, соотнося его с утвердившейся традицией, в частности с похоронами Суворова, косвенно воссозданными Державиным. Иначе «человеку из толпы» пришлось бы по меньшей мере быть конгениальным поэту.

5. Адскую область, в которой Жукова ожидает встреча с загубленными им ради спасения родины солдатами, конечно, нельзя трактовать как место

заслуженного наказания. Более прав А. Ранчин, склонный видеть в прилагательном «адской» производное не от христианского «Ада», а от древнегреческого «Аида», царства мертвых [см.: 12, с. 86–113].

Литература

1. Бродский И. Форма времени. Стихотворения, эссе, пьесы: в 2 т. Т. 2. Минск: Эридан, 1992. 374 с.
2. Вайль П. Державин и Бродский на похоронах Жукова. URL: <http://www.svobodanews.ru/content/article/316593.html>
3. Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. М.: Независимая газета, 2000. С. 54–55.
4. Глазунова О. К вопросу о гражданской позиции автора // Нева. 2005. № 5. URL: <https://magazines.gorky.media/neva/2005/5/stihotvorenie-brodskogo-na-smert-zhukova.html>
5. Державин Г. П. Соч.: в 9 т. Т. 2. СПб., 1866. С. 345.
6. Державин Г. П. Стихотворения. Л.: Советский писатель. Ленинградское отделение, 1947. С. 198–199.
7. Каломиров А. Иосиф Бродский (место) // Поэтика Бродского: сб. статей / под ред. Л. В. Лосева. Изд-во «Эрмитаж» (USA.), 1986. С. 224.
8. Кормилов С. И. Маргинальные системы русского стихосложения. М.: МГУ, 1995. 271 с.
9. Лотман М. Ю. На смерть Жукова (1974) // Как работает стихотворение Бродского. М.: НЛО, 2002. С. 64–76.
10. Минаков С. «Что ты заводишь песню военную...» // Нева. 2009. № 5. С. 193–202.
11. Найман А. Славный конец бесславных поколений. М.: Вагриус, 2001. С. 311–316.
12. Ранчин А. М. О Бродском: размышления и разборы. М.: Водолей, 2016. С. 86–113.
13. Сильман Т. Заметки о лирике. Л.: Советский писатель, ЛО, 1977. С. 8–9.
14. Скобелев В. П. «На смерть Жукова» И. Бродского и «Снигирь» Державина (К изучению поэтики пародийного использования) // Вестник Самарского гос. ун-та. Гуманитарный вып. 1999. № 1 (11).
15. Сокровенная жизнь души. Маршал Жуков — Воспоминания дочери // <http://www.pobeda.ru/content/view/183/94/>
16. Федотов О. И. Письмо на тот свет (Об эмфатических ореолах античной метрики в эссе Иосифа Бродского “Письмо Горацию”) // Текст и подтекст: поэтика эксплицитного и имплицитного: мат-лы научной конф. 20–22 мая 2010. М., 2011. С. 315–322.
17. Федотов О. И. Подражание сатирам, сочиненным Кантемиром (Имитация силлабики в одноименном стихотворении И. Бродского) // II Новиковские чтения. «Функциональная семантика языка, семиотика знаковых систем и методы их изучения». Москва, 16–17 апреля 2009 г.: мат-лы МНК. М., 2009. С. 579–583.

УДК 82.161.1
DOI 10.25991/AE.2022.22.40.014

С. А. Фокина

Фокина Светлана Александровна — кандидат филологических наук, доцент, докторант кафедры общего и славянского литературоведения Одесского национального университета имени И. И. Мечникова
Email: svetlana_fokina@ukr.net

КОНЦЕПТ «ГОРЕНИЕ» В ЛИРИЧЕСКОМ ПОСЛАНИИ И. БРОДСКОГО

В статье на материале лирического послания Иосифа Бродского «Горение» рассматривается миф о Дидоне, по представлениям автора работы, составляющий центральное звено концепта «горение». В работе показано, как образы и мотивы огня/горения углубляют поэтический подтекст стихотворения Бродского и выводят на его скрытый смысл, непосредственно связанный с М. Б., Мариной (Марианной) Басмановой.

Ключевые слова: И. Бродский, М. Б. (Марианна Басманова), концепт «горение», миф о Дидоне.

Fokina S. A.

THE CONCEPT OF “BURNING” IN THE LYRICAL MESSAGE OF I. BRODSKY

According to the author of the work, the motif of “burning” is the central link of the lyrical message by I. Brodsky “Burning”. The work shows how the images and motifs of fire / burning deepens the poetic subtext of Brodsky’s poem and brings to its hidden meaning, directly related to M. B., Marina (Marianna) Basmanova.

Keywords: I. Brodsky, M. B. (Marianna Basmanova), the concept of “burning”, the myth of Dido.

В лирическом послании Иосифа Бродского «Горение», созданном в 1981 году, исследователи, как правило, сталкиваются с ситуацией изученности текста. Среди заслуживающих внимания работ литературоведов, обращенных к изучению художественной специфики «Горения», следует назвать прежде всего статьи И. Шайтанова [15] и И. Бобяковой [2]. Так, Бобякова утверждает, что разворачивающаяся бродсковская метафора, выступающая призмой мироздания, позволяет в конечном итоге «обозреть с более дальней дистанции все человечество, заметить его общую историю, судьбу, цикличность всего происходящего в мироздании» [2, с. 63]. По мысли Шайтанова, «Горение» является текстом, который «одни числят среди лучших созданий Бродского, <...> другие отшатываются как от богохульного, который в любом случае является одним из наиболее “метафизических” у поэта» [15, с. 265].

Неоднозначные оценки стихотворения Бродского, по сути, повышают читательский интерес к тексту, однако перспектива включения «Горения» в научный поиск не была в полной мере реализована в работах ведущих бродсковедов — В. Полухиной [10, 11], Л. Лосева [8], А. Ранчина [12], Е. Петрушанской [9], Д. Чернявской [14] и др. Несмотря на стратегии истолкования «Горения», предложенные Шайтановым и Бобяковой, данный текст заслуживает более пристального внимания. Явно неисследованной в стихотворении Бродского «Горение» остается *мифологема Дидоны*, скрытая в подтексте, выявление которой открывает новые грани смыслового потенциала произведения.

Тема огня — главная в тексте «Горения». Именно в пламени воскресает женский образ, отличающийся пассионарностью и отсылающий к биографическому прототипу — возлюбленной И. Бродско-

го Марине (Марианне) Басмановой, которой и посвящено стихотворение.

Согласно утверждению Лосева, «стихи, посвященные “М. Б.”, центральны в лирике Бродского», более того, «вложенный в них духовный опыт» стал «тем горнилом, в котором выплавилась <...> поэтическая личность» их автора [8, с. 72–73]. Для «Новых стансов к Августе», адресат которых — М. Басманова, характерны принципы организации, верно подмеченные Д. Чернявской: «трагическая история накладывается на <...> личную судьбу — разлуку с возлюбленной, несложившееся счастье, <...> надрыв...» [14, с. 142].

Не менее характерно и замечание Лосева о том, что в восприятии Бродского его подруга Марина Басманова представала «воплощением ренессансных дев Кранаха (в частности, он имел в виду эрмитажную “Венеру с яблоками”)» [8, с. 72–73].

Показательна установка сознания Бродского подыскивать для своей возлюбленной ипостаси в культуре. Такая мифологизация, проявившаяся вначале на уровне восприятия «другого», впоследствии стала важной частью бродсковского мифа в целом и непосредственно лирики, обращенной к М. Басмановой.

В «Горении» воспоминания, вызванные созерцанием огня, усложняются включением смысловых пластов личной биографии автора, а также различными интертекстами и мифологемами, возникновение которых определяется символикой огня.

В осмыслении Г. Башляра, «огонь представляется носителем одной из наиболее таинственных, трудно определимых, а значит, самых удивительных ценностей» [1, с. 156]. Огонь, будучи традиционно мужской стихией, в лирическом послании Бродского связывается с неиствующим женским началом.

Именно огненная стихия воссоединяет героев, являя перед лирическим персонажем женский образ.

Тема огня и сгорания интертекстуально отсылает к мифологеме Дидоны, не пережившей разлуки с Энеем и сжегшей себя на костре. Миф о Дидоне в стихотворении «Горение» наиболее завуалированный. Дидона, прямо не будучи названной, предстает центральной ипостасью женского образа. Умалчивание и неназывание активизируют важность ее неявного, мерцающего присутствия и соотношения лирического героя, синонимичного автору, с Энеем. Ипостась Дидоны, обретаемая женским образом, соотносит мотив любовной разлуки и тему пламени. Дидонов миф и коды, с ним связанные, принципиально важны для прочтения смысловых оттенков лирического послания и метафоры огня как ядра концепта «горение».

Подтверждением скрытого в тексте Бродского кода Дидоны становится метаописательный характер энеевого мифа применительно к биографии самого поэта. Е. Петрушанская уверена, что «“ключом Энея” открываются скрытые смыслы некоторых поздних стихотворений» [9, с. 138] лирической системы Бродского. Перспективным представляется для прочтения авторских коннотаций поэта «пунктирно прочертить линию такой “энеиды”, начиная с “Дидоны и Энея”» [9, с. 138]. При этом в поле бродсковской «энеиды» исследователь не включает «Горение», не усматривая в подтексте миф о Дидоне.

Дидона и Эней появляются в лирике поэта начиная с 1969 года («Дидона и Эней», 1969, «Декабрь во Флоренции», 1976, «Памяти Н. Н.», 1992, «Искья в октябре», 1993). Для Бродского принципиально и ахматовское истолкование дидоновой темы. Более того, в его ментальном универсуме сама Анна Ахматова становится одним из новых воплощений Дидоны, чему способствовало ее творчество, в частности, цикл «Шиповник цветет».

В одном из интервью Бродский рассказал о тех факторах, которые способствовали созданию в 1969 году «Дидоны и Энея». «Было два обстоятельства. Первое из них — цикл стихотворений Анны Ахматовой о Дидоне и Энее. Она написала их после расставания с любимым. Себя она представила Дидоной, а того человека — таким Энеем <...> Второе, что более или менее навело меня написать это стихотворение, стала опера Генри Пёрселла “Дидона и Эней” <...> Здесь идет речь о любви и о том, что есть предательство в любви» [4, с. 26–27].

Тема «предательства в любви» открывала для Бродского возможность переосмысления прежних неоднозначных отношений с Мариной Басмановой, которой поэт посвятил книгу стихов «Новые стансы к Августе» и в 1981 году «Горение», позже вошедшее в вышеуказанный сборник.

В бродсковском стихотворении разговор лирического героя с пляшущими языками огня и проглядывание в их бликах образа прежней возлюбленной, обыгрывает ситуацию встречи Энея с Дидоной, превратившейся в царстве теней в призрак.

В мировой культуре образ Дидоны имеет как минимум три важные ипостаси, центрирующие понимание ее мифологемы. Первая и основная — героиня «Энеиды» Вергилия, не прощающая Энея и остающаяся непримиримой, даже став тенью. Вторая ипостась Дидоны — упоминание Данте ее имени в кругу Ада среди сладострастников. Третья культурная составляющая мифологемы Дидоны реализована в опере Генри Пёрселла.

Вергилиева «Энеида» знает три узловых момента взаимоотношений Энея и Дидоны. Первый — прибытие троянского героя в Карфаген, где он гостеприимно принят царицей и вскоре становится ее возлюбленным: «Принят Дидоной он был и ложа ее удостоен» [5, с. 68]. Кульминация этой ситуации — иступленная страсть, охватившая обоих.

Второй виток — покинутая Дидона, не переубедившая Энея отказаться от его предначертания ради ее любви. Она не может пережить предательства и совершает самоубийство, восходя на костер.

Заключительной стадией становится встреча Энея с Дидоной в царстве теней, где карфагенская царица, вопреки энеевым словам, к ней обращенным, не удостаивает прежнего возлюбленного взглядом:

«Стой! От кого ты бежишь? Дай еще на тебя
поглядеть мне!
Рок в последний ведь раз говорить мне с тобой
дозволяет» —
Речь такую Эней царице, гневно глядевшей,
Душу старался смягчить и вызвать ответные слезы.
Но отвернулась она и глаза потупила в землю...
[5, с. 116]

Вергилиевский вариант подразумевает непреодолимость расстояния между бывшими любовниками. При этом встреча Энея и Дидоны в царстве теней способствует Энееву самопознанию.

Все три поворота в судьбе Дидоны, описанные Вергилием, своеобразно преломляются в бродсковском «Горении». Женский образ наделяется иступленной страстью, память о которой хранит лирический герой, невзирая на годы разлуки и взаимной отдаленности. Костер, на котором сожгла себя Дидона, становится связующим звеном между огнем в камине и ожившим воспоминанием о прежней любви. Но не менее значим отказ Дидоны поднять глаза на Энея в царстве теней.

Как подчеркивает В. Топоров, «у Энея с Дидоной — полное разъединение <...> Встреча обернулась невстречей, а со стороны Дидоны — отталкиванием и вторым, уже ею предпринятым разрывом» [13, с. 32]. В стихотворении Бродского принципиальным становится сопровождающее встречу после разлуки («мы снова наедине») молчание женской ипостаси, проглядывающей в огне.

Я всматриваюсь в огонь.
На языке огня
раздается «не тронь»
и вспыхивает «меня!» [3, с. 29]

Лирическое послание «Горение» дает возможность прочтения кода Дидоны в символическом и эротическом ключе. По замечанию Г. Башляра, «человеческое тело наводит на мысль о точках огня» [1, с. 120]. Телесность и самосгорание Дидоны наделяют ее мифологему амбивалентным характером, способствующим смыслопорождающему потенциалу. В эссе «Секс и страх» П. Киньяр замечает: «Быть желанной без конца — значит быть ценностью, которую ничто не может уменьшить. <...> Это сцена Вергилия, в которой Эней находит в аду Дидону...» [7, с. 62]. Призрак Дидоны, утративший всякую телесность, в своей укоризне, отказе от примирения и прямого взгляда стремится к доминирующей роли в судьбе Энея, пусть даже посмертной и негативной. Отсутствием прощения Дидона сохраняет свою важность для Энея.

В лирическом послании Бродского предельно подчеркивается пассионарный, неистовствующий характер женской ипостаси, а ее сдерживаемый гнев и отсутствие прямого взгляда оказываются сродни пылкому негодованию Дидоны: «может открыться взор, / способный испепелить» [3, с. 29].

В семантическом поле концепта «горение» дым от пламени, задающий как эротические коннотации, так и устремленность к трансцендентальным силам жертвенного огня, оборачивается дымом от погребального костра карфагенской царицы:

Пылай, полыхай, грехи,
захлебываясь собой.
<...>
Тот, кто сверху еси,
да глотает твой дым! [3, с. 30]

В ментальном универсуме Бродского Дидона наделяется статусом персонифицируемой страсти. «Встреча» с призраком прежней возлюбленной, обретающей ипостась Дидоны, воплощающей эротическое начало и жертвенность, неизменно переживаются лирическим героем «Горения» каждую зиму.

Пылай, пылай предо мной,
<...>
пламя еще одной
зимы! Я узнаю [3, с. 29]

На античные ассоциации, столь важные для Бродского, накладываются не менее значимые, связанные с «Божественной комедией» Данте. С помощью интертекстуальных отсылок расширяется смысл образов и метафор стихотворения. Холод зимы, в котором пребывает лирический герой, оборачивается не только ощущением одиночества, но и холодом дантового «Ада». Аллюзии на «Божественную комедию» расширяют смысловой потенциал бродковского концепта «горение».

Новый смысловой обертон истолкованию темы Дидоны и Энея в художественном сознании Бродского задает любовь поэта к опере Генри Пёрселла «Дидона и Эней». В рецензии «Remember her» 1995 года Бродский, представляя рецепцию двух

постановок “Dido and Aeneas”, излагает историю своего первоначального знакомства с пёрселловской оперой «на пластинке, присланной ему в подарок из Англии» [9, с. 127]. По словам поэта, «получатель подарка слушал пластинку месяц за месяцем, пока не понял, что знает ее наизусть» [9, с. 127].

Согласно оперной трактовке мифа, скорбно «прощание Дидоны с Энеем. Троянец готов остаться, но Дидону ничто не может утешить. Она не верит в его любовь и кончает жизнь самоубийством» [6, с. 126]. Пёрселловская Дидона предстает жертвенной и восходящей на костер, но до конца сохраняющей доброе чувство к Энею. Слова арии пёрселловской Дидоны прочно соотносят ее образ с мотивом памяти.

Более того, в восприятии поэта именно эта ария становится духовным и смысловым центром всей пёрселловской оперы. Достаточно вспомнить следующее высказывание Бродского: «Там есть известная ария, ее поет Дидона, которая звучала столь проникновенно, волнующе, такое в ней было отчаяние. Я вспоминаю об этом, когда Элизабет Шварцкопф поет “Помни меня”. Совершенно невероятное звучание» [4, с. 27].

Принципиально для концепта «горение», что героиня оперы не наказывает Энея памятью о себе: “Remember me, but ah! Forget my fate” / «Помни меня, но ах! Забудь мою судьбу», она хочет продолжить свою жизнь в воспоминаниях возлюбленного. Для Бродского, которому была столь близка опера “Dido and Aeneas”, с мифологемой Дидоны соотносится заклятие стать неизбывным воспоминанием покинувшего ее Энея.

Лирический герой в поэтическом мире Бродского в ситуации разлуки исподволь отождествляет женский образ с ипостасью карфагенской царицы, завещавшей помнить о ней. В подтексте «Горения» Дидона, проступающая в призраке возлюбленной, призывает подчиниться страсти вопреки сужденной свыше судьбе.

Огонь, горящий в камине, актуализирует воспоминания о прежней любви и сложности отношений. Пламя, воскрешая зыбкий образ адресата, в то же время разрушает его принципиальную четкость, вопреки заданному посвящению (М. Б.). Устремленность лирического героя к новому переживанию чувств оборачивается эфемерным преодолением разъединенности и осознанием болезненности и невозможности воссоединения. Огонь символизирует не только одержимость страстью, вдохновение, но и сгорание как вспоминающего, так и мира его памяти.

Литература

1. Башляр Г. Психоанализ огня [пер. с франц. Н. Кислова]. М.: Прогресс, 1994. 176 с.
2. Бобякова И. В. Мир глазами одной метафоры: «Горение» И. Бродского // Пристальное прочтение Бродского: сб.

- статей / под ред. В. И. Козлова. — Ростов-на-Дону: Логос, 2010. С. 56–63.
3. *Бродский И. А.* Горение // Бродский И. Собр. соч.: 7 т. Т. 3. СПб.: Пушкинский фонд, 2001. С. 29–31.
 4. *Бродский И.* Муза в изгнании / интервью Анн-Мари Брам для журнала «Mosaic. A Journal for the Comparative Study of Literature and Ideas» 1974 г. // Иосиф Бродский: Большая книга интервью / сост. и коммент. В. Полухина. М.: Захаров, 2000. С. 24–46.
 5. *Вергилий.* Энеида / пер. С. Ошерова // Энеида. Поэзия, мифология / под ред. Ф. Петровского. М.: Лабиринт, 2001. С. 5–259.
 6. *Гозенпуд А. А.* Дидона и Эней (Dido and Aeneas) // Оперный словарь. СПб.: Композитор, 2005. С. 126–127.
 7. *Киньяр П.* Секс и страх: эссе / пер. с франц. И. Волевич. СПб.: Азбука-классика, 2007. 256 с.
 8. *Лосев Л.* Иосиф Бродский: опыт литературной биографии. М.: Молодая гвардия, 2008. 447 с.
 9. *Петрушанская Е. М.* Музыкальный мир Иосифа Бродского. СПб.: Звезда, 2007. 360 с.
 10. *Полухина В.* Иосиф Бродский. Жизнь, труды, эпоха. СПб.: Звезда, 2008. 528 с.
 11. *Полухина В.* Больше самого себя. О Бродском. Томск: ИД СК-С, 2009. 416 с.
 12. *Ранчин А.* На пиру Мнемозины. Интертексты Иосифа Бродского. М.: НЛО, 2001. 464 с.
 13. *Топоров В. В.* Эней человек судьбы. Ч. 1. М. Радикс, 1993. 208 с.
 14. *Чернявская Д. С. А.* С. Пушкин и И. Бродский как проблема современной литературной герменевтики // Автор — твір — читач: зб. наук. праць / ред. кол. С. М. Черноіваненко, Н. М. Шляхова, М. В. Пашенко. Одеса: Астропринт, 2012. С. 135–145.
 15. *Шайтанов И.* Уравнение с двумя неизвестными: Поэты-метафизики Джон Донн и Иосиф Бродский // Компаративистика и/или поэтика: английские сюжеты глазами исторической поэтики. М.: РГГУ, 2010. С. 238–274.

УДК 82.161.1
DOI 10.25991/AE.2022.22.40.015

А. М. Шапиро

Шапиро Ангелина Михайловна — аспирантка Московского политехнического университета
шеф-редактор издательства «Манн, Иванов и Фербер»,
ORCID ID: 0000-0002-2379-1613
E-mail: angelina.polb@gmail.com

РЕДАКТОРСКИЙ АНАЛИЗ ИЗДАНИЙ И. А. БРОДСКОГО 2017–2022 ГОДОВ

В статье рассматриваются издания И. А. Бродского 2017–2022 годов в аспекте книговедения. Книговедческие аспекты заключаются в оценке принципа отбора публикуемого материала, состава издания, композиционного распределения в нем литературных произведений, справочного аппарата, художественного оформления и соответствия иллюстраций. Приводятся также данные о сборниках, вышедших еще при жизни писателя.

Ключевые слова: Бродский, поэзия, издательское дело, книговедение.

Shapiro A. M.

EDITORIAL ANALYSIS OF PUBLICATIONS BY J. BRODSKY 2017–2022

The article discusses the publications of I. Brodsky 2017–2022 in the aspect of book studies. Aspects related to the book consist in evaluating the principle of selection of the published material, the composition of the publication, the compositional distribution of literary works in it, the reference apparatus, the artistic design and the correspondence of illustrations. Data on collections published during the writer's lifetime are also provided.

Keywords: Brodsky, poetry, publishing, book studies.

Иосиф Александрович Бродский — известный русский поэт, талантливый переводчик и эссеист, преподаватель и лауреат Нобелевской премии по литературе. Его уникальный талант подарил нам такие шедевры поэзии, как «Не выходи из комнаты, не совершай ошибку», «Я всегда твердил, что судьба игра», «В прошлом те, кого любишь, не умирают», «Холмы», и многие другие.

Как известно, стихотворения Бродского долгое время не издавались в России. Сегодня на его произведения распространяется принцип охраны авторского права, а потому лишь несколько издательств, сотрудничающих с Фондом по управлению наследственным имуществом Иосифа Бродского, выпускают его произведения. Обзор книжного рынка России позволяет заключить, что таких издательств всего два. Это «Лениздат», расположенный в Санкт-Петербурге, и «Азбука-Аттикус» в Москве. Первое издательство специализируется на лирике поэта, второе же — на его сочинениях для детей, хотя им было также выпущено и «Малое собрание сочинений» поэта. Вероятно, такая ситуация сложилась из-за того, что команда, работавшая в «Азбуке», заново создала «Лениздат» [1].

В своем исследовании мы проиллюстрируем особенности редакторской подготовки переизданий стихотворных сборников Бродского, обозначим основные трудности, с которыми приходится сталкиваться ответственному редактору, а также сравним некоторые из вышедших в «Лениздате» книги с самыми первыми изданиями произведений Бродского, которые были выпущены в Нью-Йорке и Вашингтоне.

Проведем анализ десяти изданий Бродского, вышедших с 2017 по 2022 год в России, и постараемся рассмотреть наиболее частые ошибки ответствен-

ных редакторов выбранных нами книг. Для классификации изданий мы будем опираться на некоторые из перечисленных ниже критериев, предложенных О. Г. Демченко в ее кандидатской диссертации:

1. Периодичность: непериодические и периодические издания.
2. Знаковая природа информации: текстовые издания.
3. Материальная конструкция: книжные издания.
4. Объем: книга, брошюра.
5. Состав основного текста и способ организации произведений: моноиздания, сборники, собрания сочинений (полные и неполные, являющиеся, по сути, избранными произведениями) и академические издания.
6. Характер информации и целевое назначение: литературно-художественные издания и их подвиды (альманах, антология).
7. Оригинальность содержания: оригинальные издания.
8. Повторность выпуска: первые издания, первые отдельные издания, новые издания, переиздания (дополненные, исправленные и т. д.).
9. Принадлежность автору, издателю: прижизненные и посмертные издания.
10. По поводу какого-либо события или в честь какого-либо лица: юбилейные и мемориальные издания.
11. Читательский адрес (применительно к литературно-художественным изданиям; см. подробнее об этом ниже): массовые (популярные), научно-массовые (научно-популярные), научные и их высший тип — академические — издания [12, с. 53–54].

Начнем с анализа издания «Остановка в пустыне». Сравним книгу, выпущенную в 2019 году в «Лениздате» с изданием 1970 года, выпущенным в Нью-Йорке в издательстве имени Чехова.

Для начала посмотрим на отличия двух этих сборников:

1. В издании 1970 года стихотворение «В тот вечер возле нашего огня...» названо «Был черный небосвод светлей тех ног / И слиться с темнотою он не мог» в издании 1970 года представляют собой 1 и 2 строки стихотворения, в новом же издании — это эпиграф.

2. В издании 1970 года стихотворение называется «Одна ворона», в издании 2019 года — «Развивая Крылова».

3. В издании 1970 года стихотворение называется «К Ликомеду, на Скирос», в издании 2019 это же стихотворение — «По дороге на Скирос».

4. В издании 1970 года стихотворение называется «Сонет», в издании 2019 года это же стихотворение — *Postscriptum*.

5. В издании 1970 года стихотворение называется «Эней и Дидона», в издании 2019 это же стихотворение — «Дидона и Эней».

6. В издании 1970 года стихотворение называется «Садовник в ватнике», в издании 2019 это же стихотворение — «Садовник в ватнике, как дрозд...».

7. В издании 1970 года стихотворение называется «1 сентября», в издании 2019 это же стихотворение — «1 сентября 1939 года».

8. В издании 1970 года стихотворение называется «На прачечном мосту», в издании 2019 это же стихотворение — «Прачечный мост».

9. В издании 1970 года четвертый раздел называется «Поэмы», в издании 2019 этот раздел назван «Остановка в пустыне».

10. В издании 1970 года четвертый раздел называется «Переводы», в издании 2019 этот раздел назван «Переводы. Из Джона Донна».

11. В издании 1970 года была включена статья «Заметки для памяти» авторства Н. Н., в новом издании этой статьи нет.

В результате сравнения этих двух изданий можно сделать следующие заключения. Во-первых, редактору нового издания следовало бы делать сноски с пояснениями, что данная редакция отличается от первоисточника, с указанием причин. На мой взгляд, такие пояснения были бы интересны как массовому читателю, так и исследователю текстов Бродского. Во-вторых, издание не снабжено ни вступительной статьей, ни комментариями. Учитывая то, что у издательства «Лениздат» эксклюзивные права на выпуск Бродского, им следовало бы более основательно подходить к подготовке книг. На данный момент читатель может приобрести только издания, подготовленные «Лениздатом», а значит, купить сборник стихотворений «Остановка в пустыне» с сопроводительной статьей и пояснительными комментариями читатель не может, так как такого

издания нет. Следует также отметить, что данная книга выпущена на типографской бумаге и в мягкой обложке, но в данном случае это оправдано тем, что в «Лениздате» выпускаются сборники Бродского и с более дорогим оформлением.

Настоящая книга является неперiodическим, текстовым, книжным, оригинальным сборником, массовым по типу.

Разберем еще один сборник Бродского, подготовленный «Лениздатом». Это «Конец прекрасной эпохи», выпущенный в 2019 году. Главным и неоспоримым плюсом данного издания является то, что в нем нет расхождений со сборником, выпущенным в 1977 году издательством «Ардис». Однако в новом издании нет ни вступительной статьи, ни комментариев, а аннотация содержит лишь справочную информацию об издательстве «Ардис» и других сборниках Иосифа Александровича, вышедших в нем. Книга напечатана на такой же бумаге низкого качества, как и предыдущий рассмотренный нами сборник. Обложка мягкая, а, следовательно, книга прослужит не долго. Оформление данной книги серийное, как и у предыдущего издания.

Настоящая книга является неперiodическим, текстовым, книжным, оригинальным сборником, массовым по типу.

В 2018 году «Лениздат» выпустил стихотворный сборник Бродского «Полдень в комнате». Данное издание было подготовлено при поддержке Алексея Гринбаума, составителем выступил Игорь Булатовский. Последний также написал для сборника статью. Весьма необычно, что ее разместили в конце книги, а не в начале, потому назвать ее вступительной нельзя. Наличие этой статьи — «С точки зрения воздуха» — является преимуществом настоящего сборника, однако комментарии в книге отсутствуют. Сборник издан в твердом переплете, напечатан на офсетной бумаге. Оформление было подготовлено Владимиром Обласовым. На обложке изображена ветвь дерева. Данное оформление можно считать спорным, однако оно является серийным для этого издания. Похожие изображения были использованы и для сборников «Ночной полет» и «Вид с холма». В этих сборниках также в конце приведены статьи Игоря Булатовского, посвященные Бродскому.

Все три издания являются неперiodическими, текстовыми, книжными, оригинальными сборниками, массовыми по типу.

Однако, как мы упоминали в начале статьи, Бродского издает не только «Лениздат». «Азбука-Аттикус» также выпустила несколько книг поэта. Одной из них является «Малое собрание сочинений» 2019 года. В данное издание вошли сборники «Остановка в пустыне», «Конец прекрасной эпохи», «Часть речи», «Новые стансы к Августе», «Уралия», «Пейзаж с наводнением», «Мрамор», а также эссе, написанные на английском языке и переведенные В. Голышевым, Л. Лосевым, Е. Касаткиной и А. Сумеркиным. Несмотря на такой обширный взгляд на творчество поэта, который предоставляет нам

данный сборник, и в нем есть недочеты. Например, в разделе «Остановка в пустыне» пропущен подраздел «Anno Domini» и стихи «Einem alten Architekten in Rom», «Письмо в бутылке», «Новые стансы к Августе». В разделе «Холмы» — стихотворения «Зимняя свадьба», «Дни бегут надо мной», «Деревья в моем окне», «В деревянном окне», «Почти элегия» и «Стихи в апреле». В разделе «Конец прекрасной эпохи» не хватает одного стихотворения — «Любовь», а также нет «Переводов из Джона Донна».

Однако данный сборник не был заявлен как «полное собрание сочинений», а потому указанные выше пропуски и недочеты нельзя назвать критичными. Но вот отсутствие вступительной статьи к данному собранию — явная ошибка редактора. Читателю будет сложно сориентироваться во всем корпусе текстов, а отсутствие даже минимальной справки о жизни и творчестве поэта не позволит в полной мере понять его творчество. К несомненным плюсам издания можно отнести наличие алфавитного указателя, так как далеко не каждый читатель может вспомнить, в каком из сборников представлено определенное стихотворение поэта. Оформление издания серийное, в нем использована фотография автора, что почти всегда является удачным приемом для классических произведений.

Настоящее издание является неперiodическим, текстовым, книжным, оригинальным сборником, массовым по типу.

Необычным изданием «Азбуки-Аттикус» является «Баллада о маленьком буксире». Это произведение написано Бродским для детей. В 2017 году издательство выпустило его в большом подарочном формате, ярко проиллюстрировав и напечатав на плотной мелованной бумаге. Следует отметить формат данного издания — 70 × 108/8 (260 × 330 мм). Подобный формат редко можно встретить даже в детской литературе. Данная книга также была подготовлена с помощью Алексея Гринбаума, которому выражается благодарность в выходных данных издания. Иллюстрации для издания были созданы Игорем Олейниковым, художником, мультипликатором и лауреатом Болонской книжной выставки. Впервые данное стихотворение было опубликовано в 1962 году в журнале «Костёр». Настоящее издание качественно подготовлено и эстетически привлекательно не только для детей, на которых рассчитано, но, даже в большей мере, для взрослых. В книге нет вступительной статьи и комментариев, но, в данном случае, они не нужны, так как книга предназначена для детей.

Данная книга является неперiodическим, текстовым, книжным, оригинальным моноизданием, массовым по типу.

Особняком стоит издание стихотворения «Откуда к нам пришла зима». Подготовлена данная книга при финансовой поддержке Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям в рамках Федеральной целевой программы «Культура России». Издание уникально уже тем, что в нем

приведено лишь одно стихотворение Бродского, вынесенное в название книги. Иллюстрациями к данному изданию стали картины Сергея Дрейден, написанные с 1984 по 2016 годы. Идея этой книги родилась на юбилейном вечере Сергея Симоновича, проходившем в арт-центре «Борей». На этом концерте Дрейден прочитал стихотворение Бродского «Откуда к нам пришла зима...» (1962) на фоне своих картин. Данное издание является, по сути, арт-проектом, выпущенным небольшим тиражом, но способным украсить личные библиотеки поклонников творчества поэта и людей с изысканным вкусом.

Книга является неперiodическим, текстовым, книжным, оригинальным моноизданием, массовым по типу.

Отдельно рассмотрим собрание сочинений Бродского, вышедшее в 2019 году в «Лениздат». Данное издание состоит из 2 книг и включает в себя все поэтические сборники: «Остановка в пустыне», «Конец прекрасной эпохи», «Часть речи», «Новые стансы к Августе», «Урания», «Пейзаж с наводнением», а также стихотворения, не включенные автором в сборники.

Данное собрание снабжено подробной вступительной статьей Льва Лосева «Щит Персея», обширными примечаниями и алфавитным указателем. Качественный аппарат издания является неоспоримым преимуществом рассматриваемой книги.

Необходимо упомянуть и об оформлении сборника. Две книги, из которых состоит данное собрание, представлены в белом и черном цвете, минималистичный дизайн оставляет пустыми первую и четвертую стороны переплета, текст размещается только на корешке. Каптал и ляссе белой книги выполнены в черном цвете, а черной книги — в белом. В блоке использована офсетная белая бумага, переплет книг — твердый.

Данное издание идеально подготовлено и с точки зрения оформления, и с точки зрения аппарата.

По типологии оно относится к неперiodическому, текстовому, книжному, оригинальному сборнику, массовому по типу.

Подводя итог данного исследования, нам хотелось бы отметить, что в современных изданиях Иосифа Бродского крайне редко встречаются вступительные статьи и комментарии. Считаем это большим упущением. Несмотря на то, что в современном мире не составляет труда быстро найти информацию о любом писателе, отсутствие вступительного слова, во-первых, демонстрирует небрежность в подготовке издания, а, во-вторых, вынуждает читателя отвлекаться и искать нужную информацию в Интернете. Отсутствие примечаний также является минусом большинства изданий. Читатель не может погрузиться в контекст стихотворений, который так важен для понимания поэзии Бродского.

Кроме того, хотелось бы видеть как можно больше качественно подготовленных сборников стихотворений автора, напечатанных на плотной

белой бумаге, с использованием ленточки ляссе. К сожалению, на данный момент таких изданий практически нет. Единственным исключением является издание «Стихотворения и поэмы. В 2 томах», вышедшее в 2017 году в «Лениздате».

В заключение нашего исследования хотелось бы выразить надежду, что к 100-летию со дня рождения поэта, которое будет отмечаться через 18 лет, книжные издательства смогут подготовить достойные сборники его стихотворений, поэм и эссе.

Литература

1. *Бродский И.* Баллада о маленьком буксире: Стихотворение. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2017. 32 с.: ил.
2. *Бродский И.* Вид с холма. СПб.: Издательская группа «Лениздат», «Книжная лаборатория», 2018. 176 с.
3. *Бродский И.* Конец прекрасной эпохи. Анн Арбор: Ардис, 1977. 118 с.
4. *Бродский И.* Конец прекрасной эпохи: Стихотворения. СПб.: Издательская группа «Лениздат», «Книжная лаборатория», 2019. 144 с.
5. *Бродский И.* Малое собрание сочинений. СПб.: Азбука. Азбука-Аттикус, 2019. 880 с.
6. *Бродский И.* Остановка в пустыне. СПб.: Издательская группа «Лениздат», «Книжная лаборатория», 2019. 272 с.
7. *Бродский И.* Остановка в пустыне. Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1970. 228 с.
8. *Бродский И.* Откуда к нам пришла зима. СПб.: Борей Арт, Дом детской книги, 2018.
9. *Бродский И.* Полдень в комнате. СПб.: Издательская группа «Лениздат», «Книжная лаборатория», 2018. 224 с.
10. *Бродский И.* Стихотворения и поэмы: в 2 т. Т. 1 / вступ. статья, сост., подг. текста, примеч. Л. Лосева. СПб.: Издательская группа «Лениздат», «Книжная лаборатория», 2019. 736 с.
11. *Бродский И.* Стихотворения и поэмы: в 2 т. Т. 2 / вступ. статья, сост., подг. текста, примеч. Л. Лосева. СПб.: Издательская группа «Лениздат», «Книжная лаборатория», 2019. 672 с.
12. *Демченко О. Г.* Принципы редакторской подготовки изданий русских писателей-классиков XIX века (на материале изданий П. И. Мельникова-Печерского). Дис. канд. филол. н. М., 2007.
13. *Новикова Е.* Создатели издательства «Азбука» возродят знаменитый «Лениздат» // Известия. 2012. 1 августа. URL: <https://iz.ru/export/google/amp/258715>.
14. *Волков С.* Диалоги с Иосифом Бродским. М.: Независимая газета, 1998. С. 35.

УДК 82.161.1
DOI 10.25991/AE.2022.22.40.016

Ян Сяоди

Ян Сяоди — кандидат филологических наук,
доцент института иностранных языков
Тайюаньского технологического университета, КНР
E-mail: yangxiaodi1984@163.com

И. А. БРОДСКИЙ В КИТАЕ

В работе рассматривается процесс обращения китайского читателя и исследователей к поэзии и научному освещению творчества и судьбы Иосифа Бродского. Автор показывает этапы освоения Бродского в Китае, отмечает основные проблемы, сложности восприятия творчества поэта иноязычным читателем, особенности переводческой практики, намечает перспективы освоения поэзии Бродского китайским читателем в будущем.

Ключевые слова: И. Бродский, поэзия, наследие, КНР, иноязычный читатель.

Yang Xiaoding

I. A. BRODSKY IN CHINA

The paper examines the process of appeal of the Chinese reader and researchers to poetry and scientific coverage of the work and fate of Joseph Brodsky. The author shows the stages of mastering Brodsky in China, outlines the main problems of the complexity of perception of the poet's work by a foreign-speaking reader, features of translation practice, outlines the prospects for mastering Brodsky's poetry by a Chinese reader in the future.

Keywords: I. Brodsky, poetry, heritage, China, foreign-language reader.

Известный русский поэт Иосиф Александрович Бродский начал писать стихи в конце 1950-х годов и получил Нобелевскую премию по литературе в Швеции в 1987 году. Исследования творчества И. А. Бродского в России и на Западе начались в 1980-х годах. С ростом славы и популярности поэт привлек внимание и учёных Китая.

Между тем сразу следует заметить, что в настоящее время Бродский в Китае не пользуется такой популярностью, как в России или на Западе. Это в основном объясняется следующими причинами.

Во-первых, Бродский — поэт, и большинство его стихотворений являются философскими стихами, которые трудны для понимания не только китайцев, но даже и русских.

Во-вторых, очень мало стихов Бродского переведено на китайский язык. Только в последние годы некоторые из его поэтических сборников были выпущены на китайском языке. Но и в переводе читать Бродского сложно, поскольку его стихи в целом трудны для перевода.

В-третьих, исследователи Китая обычно предпочитают прозу поэзии, потому что проза легче для понимания и интерпретации.

Тем не менее двуязычный творческий опыт Бродского и его важное положение на мировой литературной сцене вызвали интерес к его творчеству некоторых исследователей в Китае. Эти исследования в основном идут в двух направлениях: 1) перевод произведений самого Бродского и произведений о нём; 2) критические исследования его лирических творений.

В настоящее время на китайский язык переведено всего 8 книг Бродского и 3 работы о нём. Кроме того, существуют ещё и монографии, диссертация, статьи о Бродском. Перечислим их.

Переводы произведений И. Бродского

Ван Сусу (*Wang Xisu*) и Чан Хуан (*Chang Hui*) совместно перевели сборник Бродского «Из Санкт-Петербурга в Стокгольм» (1990). В этой книге собраны ранние стихи поэта, включены стихи из сборников «Пенье без музыки», «Часть речи», поэмы, эссе («Меньше единицы», «Скорбная муза», «Сын цивилизации», «Поэт и проза» и др.) и рецензии. Сборник дополнен речью Бродского на вручении Нобелевской премии и интервью с ним.

Лю Вэньфэй (*Liu Wenfei*) перевёл 3 книги Бродского на китайский:

1. «Сын цивилизации» (*The Child of civilization*) (2007, с английского). Эта книга содержит размышления Бродского о поэзии с разных точек зрения. Он пытается утвердить статус и миссию поэзии и поэта посредством обсуждения взаимосвязи между поэзией и политикой.

2. «Скорбь и разум» (*Grief and reason*) (2015, с английского). В этом сборнике эссе Бродский впервые рассмотрел свою раннюю жизнь в Советской России и изгнание в Соединённые Штаты. Поэт разобрал ряд тем, таких как природа поэзии и истории, двойственное затруднительное положение поэтов-изгнанников и объединил философское обсуждение бытия со страстным чувством эстетики.

3. «Мрамор» (2019, с русского). «Мрамор» — первая из двух пьес Бродского. Действие драмы разворачивается в стране, которая одновременно и футуристична, и ретроспективна. Во втором веке нашей эры, в эпоху высокой механической автоматизации правитель использовал бывшую Римскую империю в качестве эталона для построения новой Римской империи. В тюрьме стальной башни двое

заклученных, которые не совершали преступления, но были случайно приговорены к пожизненному заключению, ведут диалог в духе Платона о пространстве и времени.

Хуан Цаньжань (*Huang Canran*) перевёл «Меньше единицы» (*Less than one*) с английского на китайский в 2014 году. «Меньше единицы» — это сборник Бродского, который включает 18 эссе. Это духовная автобиография великого поэта и фактически его мемуары. Творческим толкованием и интерпретацией Бродский отдал дань уважения Ахматовой, Одену и другим, осуществил мощную защиту личных ценностей, а также размышления о преступлениях диктаторов.

Чжан Шэн (*Zhang Sheng*) перевёл «Набережную неисцелимых» (*Watermark*) с английского на китайский в 2016 году. «Набережная неисцелимых» — поэтическое описание Бродским прекрасного города Венеции. Поэт описал все стороны города, от его водных путей, улиц и зданий до его обычаев и традиционной кухни, в полной мере демонстрируя естественное и гуманистическое очарование Венеции. Этот город уже стал частью жизненного опыта Бродского, и он неотделим от его плоти и крови.

Лоу Цзылян (*Lou Ziliang*) перевёл на китайский язык «Стихотворения и поэмы»: первую часть (2019) и вторую часть (2021). Сборник «Стихотворения и поэмы» составлен лично Бродским и содержит те поэтические произведения, которые он считал ценными. Эти стихи обладают красотой гармоничного ритма, неповторимым русским колоритом и несравненно богатыми духовными коннотациями. Между строк они демонстрируют проницательную наблюдательность и восприятие жизни Бродского, его широкие и великодушные мысли, искренние и нежные эмоции. Эти две книги включают стихи из 6 сборников Бродского: «Остановка в пустыне» (1970), «Конец прекрасной эпохи» (1977), «Часть речи» (1977), «Новые стансы к Августе» (1983), «К Урании» (1987), «Пейзаж с наводнением» (1996), поэмы «Исаак и Авраам» (1963), «Горбунов и Горчаков» (1968), подробные комментарии и предисловие Льва Лосева «Щит Персея» (литературная биография Иосифа Бродского).

Переводы литературоведческих работ об И. Бродском

Лю Вэньфэй (*Liu Wenfei*) перевёл с английского книгу «Иосиф Бродский» Льва Лосева (2009). Сам Лосев написал предисловие к этой книге — «К китайским читателям», в котором отмечает: «Китай всегда может вдохновить воображение Бродского. Это началось ещё в его детстве... В начале 1990-х годов он начал изучать китайский язык при помощи своего китайского друга... Я верю, что Бродский был бы счастлив, если бы узнал, что его творения были понятны китайскими читателями и пришли в Китай, о котором он так мечтал». Лосев пишет:

«И если моя книга поможет китайским читателям глубже понять творчество Бродского, то я тоже буду счастлив» [2, с. 1–2]. После опубликования этого перевода в Китае Бродский и его произведения были тепло встречены читателями.

Лю Вэньфэй (*Liu Wenfei*) перевёл и ещё одну книгу с английского — «Диалоги с Иосифом Бродским» Соломона Волкова (2008/2019). Это произведение основано на разговоре (интервью) между Бродским и Соломоном Волковым. Оно состоит из 12 глав. В нём рассказывается о жизненном опыте и творчестве Бродского, а также о его отношениях с Ахматовой, Цветаевой, Одену и Фростом. В книгу включены и размышления о культурных связях и культурных явлениях между Советским Союзом и Соединёнными Штатами в 1950-х и 1980-х годах.

Гу Синя перевёл на китайский «Прогулки с Бродским и так далее» Елены Якович (2020). Венеция — любимый город Бродского. Хотя поэт долгое время жил в Соединённых Штатах, он часто посещал этот знаменитый водный город зимой. В 1993 году режиссер Елена Якович сняла два эпизода документального фильма под названием «Прогулки с Бродским». В фильме Бродский прогуливается по Венеции, знакомит зрителям со своими любимыми местами, рассказывает о культуре, поэзии, философии России, ещё о времени и о себе. Именно этот материал и включает в себя книга Гу Синя.

Критические исследования о творчестве И. Бродского в Китае

1. Монографии

Лю Вэньфэй (*Liu Wenfei*) выпустил монографию «Поэзия в дрейфующей бутылке: Бродский И. А. и русская поэтическая традиция» (1999), в которой он анализирует отношения между Бродским и тремя поэтами Серебряного века — Мандельштамом, Ахматовой и Цветаевой — с точки зрения поэзии и культуры, поэзии и личности. Автор считает, что Бродскому повезло, потому что «он подобрал не одну дрейфующую бутылку. У Мандельштама он приобрел культурно значимую концепцию поэтики, и с тех пор он определил свое поэтическое отношение и поэтическую тему. Близость к Ахматовой позволила ему постичь благородный стиль поэзии в мучительном жизненном опыте. В Цветаевой он осознал важность личности для поэта и его творчества. Всестороннее наследование поэтического наследия трех мастеров поэзии Серебряного века русской литературы сделало Бродского одним из самых выдающихся поэтов XX века» [3, с. 139].

Лю Вэньфэй (*Liu Wenfei*) написал ещё одну книгу «Биография Бродского И. А.» (2003), где первым представил китайским читателям поэта Бродского. В своей книге автор подробно знакомит читателей с воспитанием Бродского, «делом Бродского», высылкой на Север и изгнанием на Западе

(с фотографиями Бродского) и позволяет читателям понять поэта еще и посредством анализа его поэтических произведений.

Автор также упоминает о связи Бродского с Китаем и анализирует стихотворение поэта «Письма династии Минь» (1977) на тему Китая. Лю Вэньфэй обобщил исследования Бродского в Китае и отметил значение поэта для русской и мировой литературы: «Во-первых, Бродский является великим продолжателем традиций русской поэзии Серебряного века и петербургской поэзии; во-вторых, Бродский является собой успешное сочетание двух основных традиций английской и русской поэзии; в-третьих, творчество и судьба Бродского представляют собой символ личности, борющейся с авторитаризмом» [4, с. 201–204].

Ян Сяоди (*Yang Xiaodi*) написала монографию «Метафорический смысл образов поэзии Бродского И. А.» (2022), которая была профинансирована национальным фондом Китая. В этой книге автор рассматривает теорию метафоры в плане изучения метафорического смысла трех основных образов-мотивов, которые пронизывают поэтическое творчество Бродского — античного, библейского и пейзажного, и пытается ответить на творческий вопрос поэта: как время влияет на человека. По мысли исследователя, в метафоре на основе античных образов поэт изображает потерю человеческой памяти с течением времени, разрушение любви и ничтожность жизни. В метафоре библейских образов духовные испытания и физические страдания лирического героя превратились в ничто. В метафоре пейзажных образов поэт деконструирует «Райский сад» и «Небеса» и использует образ «сада» для объяснения иллюзорности человеческих мечтаний, несвободы, смерти души и разрушения будущего. Очевидно, что в творчестве поэта влияние времени на людей является негативным и ужасающим: «ничто» становится конечным результатом для Бродского. Однако исследователь отмечает, что, хотя влияние времени страшное, поэт не просто отрицательно его воспринимал, но активно искал силы, чтобы противостоять этому небытию и восстановить смысл человеческого существования. Именно в этом ценность Бродского как великого поэта.

2. Кандидатские диссертации

Ян Сяоди «Метафорический смысл образов поэзии Иосифа Бродского» (специальность: Русская литература), Пекинский университет иностранных языков, 2013. Выше описанная монография автора была написана на основе этой диссертации с дополнениями.

Ли Хаотянь «Ощущение времени в ранних стихотворениях Бродского И. А.» (специальность: Лингвистика), Чжэцзянский университет, 2019. Автор работы глубоко анализирует понимание Бродским времени в его ранних произведениях на двух уровнях: жизненного времени и историческо-

го времени, чтобы ответить на творческую задачу поэта — влияние времени на человека.

3. Научные статьи и магистерские диссертации

С 1990-х годов в Китае было опубликовано по интересующей нас теме около 60 научных статей и магистерских диссертаций, которые можно найти по базе данных Китая (CNKI). По содержанию исследования их можно разделить на следующие направления.

О поэтике Бродского

Поэзия Бродского составляет, несомненно, большую часть этих работ. Исследователи анализируют стихотворения поэта и обобщают художественный и философский смысл творчества поэта. Среди работ по поэтике Бродского следующие: Лю Вэньфэй. О стихах Бродского И. А. 1990; Лю Юбао. Образный уровень в риторическом дискурсе современности Бродского И. А. 2004; Ван Цзяньчао, Поэзия — высшая форма выражения жизни. Бродский И. А. и его стихи. 2009; Дон Сяоцзюань. Плачущая муза, Одинокая душа — Анализ «Большая элегия Джону Донну» Бродского И. А. 2011; Лю Вэньфэй. Визит живых к мертвым, диалог между душой и телом — Оценка Бродского И. А. «Большая элегия Джону Донну». 2012; Ян Сяоди. Существование и ничто: размышления о человеческом существовании в стихах Иосифа Бродского. 2013; Ян Сяоди. Экзистенциальный страх и абсурд: о длинном стихотворении Иосифа Бродского «Горбунов и Горчаков». 2016; Ян Сяоди. Мотыльки, бабочки, мухи — исследование «поэтической группы насекомых» в стихах Иосифа Бродского. 2019; Чжан Чи. «Принцип греческой маски»: о двуединой структуре поэтики Бродского И. А. 2020.

Об эссе Бродского

Основываясь на материале эссе Бродского, исследователи проанализировали эстетику поэта и взаимосвязь между его поэзией и прозой. Основными работами этого плана являются следующие: Лю Вэньфэй. Поэзия и проза: Бродский И. А. «Печаль и разум». 2014; Лю Вэньфэй. «Печаль и разум» Бродского И. А. «Двойной танец» поэзии и прозы. 2015; Лю Цзиньсян. «Лебединая песня» Бродского И. А. — Чтение «Печаль и разум». 2015; Лю Цзиньсян. Увенчание поэзии прозой — Чтение сборника эссе Бродского И. А. «Меньше единицы». 2015; Ван Цзинхуэй. О «Меньше единицы» — пересечение литературных концепций Бродского И. А. и Куче. 2016; Чжун Мэй. Построение метафорических сетей: избранные главы в прозе «Печаль и разум». 2016; Чжан И. «Водяной знак: Венеция души»: любовное письмо Бродского И. А. городу Венеции. 2017; Мао

Синьран. Краткое обсуждение поэтики и эстетики Иосифа Бродского — начиная со сборника эссе «Меньше единицы». 2019; Мао Синьран. Предварительное исследование эстетики Бродского И. А. «Меньше единицы». 2021.

Сравнительные исследования Бродского и других поэтов

Исследователи провели сравнительное изучение творчества Бродского и других поэтов, чтобы изучить сходства и различия между ними. Основными из них являются следующие: Лю Вэньфэй. Бутылка поэзии — Бродский и Мандельштам. 1995; Мэн Ге. Цветаева глазами Бродского И. А. 2014; Чжан И. Где находится лодка? — Начиная с путешествия «диалог» между американской писательницей Сьюзан Зонтаг (Susan Sontag) и русским поэтом Иосифом Бродским. 2014; Бай Янбэнь. Приверженность Бродского И. А. и прорыв к Элиоту. 2015; Чжан И. Спекуляция и подгонка — Иосиф Бродский и Сьюзан Зонтаг (Susan Sontag) о «Красоте». 2017.

Особенности исследования Бродского в Китае, проблемы и перспективы

В целом исследования Бродского в Китае показывают следующее. Во-первых, переводов книг Бродского больше, чем монографий о нем. Во-вторых, поэтика Бродского меньше анализируется, исследования его прозы тоже недостаточны. В-третьих, интерес к Бродскому в Китае заметно растёт. Это, на наш взгляд, в основном связано со следующими тремя факторами: прежде всего, Бродский был лауреатом Нобелевской премии по литературе 1987 года. Эта награда полностью подтверждает его положение и роль в истории мировой литературы и доказывает значимость и ценность его работ. Во-вторых, по сравнению с другими писателями-классиками России, исследований о Бродском относительно мало в Китае. Это даёт исследователям больше возможностей углубиться в его работы. Наконец, поэзия Бродского — это в основном философские стихи, они имеют положительное значение для решения дилемм современных людей и преодоления духовного кризиса. Китайцы

читают стихи Бродского и ищут в них духовную поддержку.

Итак, на сегодняшний день исследования Бродского находятся на хорошей стадии развития в Китае. Существование вышеперечисленных работ показывает, что исследования о Бродском имеют потенциал для дальнейшего развития.

Стоит отметить, что между Бродским и Китаем особая связь. В. Бондаренко в статье «В поисках Дао» отметил: «Одним из поэтических первоисточников, обративших внимание на поэзию и философию Китая, был Иосиф Бродский. Китай, китайские мотивы, китайская культура в той или иной мере сопровождали его всю жизнь. Его детство прошло среди китайских диковинок. В юности он умудрился даже на какой-то момент, когда работал в экспедиции, оказаться на территории Китая. В конце жизни он обратился к переводам с китайского. Он знал и высоко ценил древнюю мудрость “Дао дэ цзин” и понимал жизненный путь как свое дао, которое надо пройти до конца» [1, с. 297]. Хотя поэт ныне уже в другом мире, но его творчество попало в Китай вместо него. Его связь с Китаем будет продолжаться.

Обладея уникальными творческими способностями, Бродский выбрал себе совершенно новый художественный путь, сформировав уникальный художественный стиль. Его имя вписано в историю мировой литературы и культуры, сияя неповторимым блеском. Нам приятно видеть, что Бродского и его работы знают все больше и больше людей в Китае. Хотя исследования Бродского в контексте мировой культуры еще предстоит вывести на новый уровень, но мы уверены, что Бродский в Китае приобретёт большую популярность в ближайшем будущем.

Литература

1. Бондаренко В. Г. Бродский: русский поэт. М.: Молодая гвардия, 2015. 444 с.
2. Лосев Л. В. Иосиф Бродский / пер. Лю Вэньфэй, Пекин: Изд-во «Восток», 2009. 429 с.
3. Лю Вэньфэй. Поэзия в дрейфующей бутылке: Бродский И. А. и русская поэтическая традиция. Ханчжоу: Чжэцзянское изд-во литературы и искусства, 1999. 251 с.
4. Лю Вэньфэй. Биография Бродского. Пекин: Изд-во «Новый мир», 2003. 215 с.

УДК 82.161.1
DOI 10.25991/AE.2022.22.40.017

Ян Сяоди

Ян Сяоди — кандидат филологических наук,
доцент института иностранных языков
Тайюаньского технологического университета, КНР
E-mail: yangxiaodi1984@163.com

БРОДСКИЙ И ВАН ВЭЙ: ПОД ТЕНЬЮ ФИЛОСОФИИ ДАОСИЗМА

Иосиф Бродский высоко ценил свободу личности, именно это сблизило его с философией даосизма Китая и поэтами эпохи Тан, которые находились под влиянием данной философии. Более того, Бродский занимался переводом классической китайской литературы вместе с китаистом Татьяной Аист и перевёл стихи некоторых поэтов эпохи Тан — Ли Бо, Ли Шаньинь, Ван Вэй и др. В данной статье мы сравним стихи Бродского и Ван Вэя, сделаем попытку проанализировать их жизненные впечатления и поэтическую самореализацию, проявившуюся в тексте стихов.

Ключевые слова: И. Бродский, Ван Вэй, философия даосизма, природа.

Yang Xiaoding

BRODSKY AND WANG WEI: UNDER THE SHADOW OF TAOIST PHILOSOPHY

Joseph Brodsky highly valued the freedom of individual, and this is what brought him closer to the philosophy of Taoism in China and the poets of the Tang era, who are influenced by this philosophy. Moreover, Brodsky was engaged in the translation of classical Chinese literature together with the Sinologist Tatyana Aist and translated the poems of some favorite poets of the Tang era — Li Bo, Li Shangyin, Wang Wei, etc. In this article, we will compare the poems of Brodsky and Wang Wei, analyze their life impressions and self-realization in nature.

Keywords: Brodsky, Wang Wei, the philosophy of Taoism, nature.

Введение. В своей Нобелевской лекции по литературе 1987 года русско-американский поэт Иосиф Бродский сказал: «Для человека частного и частность эту всю жизнь какой-либо общественной роли предпочитавшего, для человека, зашедшего в предпочтении этом довольно далеко — и в частности от родины, ибо лучше быть последним неудачником в демократии, чем мучеником или властителем дум в деспотии, — оказаться внезапно на этой трибуне — большая неловкость и испытание» [2, с. 5]. Нетрудно понять, что Бродский — поэт, который высоко ценит свободу личности. Именно это сближает его с философией даосизма Китая.

В отличие от конфуцианства, фокусирующегося на этике и морали, даосизм сосредоточивается на ценности личности и ориентирован на расширение внутреннего мира человека. Бродский всю свою жизнь пытался понять Дао и следовать ему, особенно вследствие серии испытаний — арестов, допросов, ссылок и, в конечном счете, эмиграции, с которыми он столкнулся в молодости. Поэт рано познал смысл Дао. Именно поэтому можно говорить, что поэзия Бродского тесно связана с философией Китая и на духовном уровне имеет сходство с китайскими поэтами, на которых повлиял даосизм. Как отмечал В. Бондаренко, «в китайской поэзии главное в тексте — невидимо, как душа» [1, с. 313], в этом Бродский «внутренне близок китайским поэтам» [1, с. 315].

Среди поэтов эпохи Тан, особенно близких Бродскому, можно выделить Ван Вэя. Они оба отдалены от конфуцианской этики, их творения пронизывает огромное чувство одиночества.

Особенности танской поэзии. В истории китайской литературы редко можно встретить поэта,

который демонстрирует такую силу одиночества, как Ван Вэй. У людей мало возможностей остаться один на один с самими собой — они находятся в тесной связи с другими людьми, особенно с родителями, детьми, родственниками. И чем богаче отношения между людьми, тем меньше в них личности. Но эпоха Тан была редким периодом в истории китайской литературы, когда у человека была возможность освободить себя от влияния группы. В танской поэзии удивительно мощно проявилась индивидуальность человека.

В танской поэзии ощущается дух отшельника и скитальца, лирический герой непосредственно погружается в одиночество, встречается с ним [8–11]. Поэты эпохи Тан бежали от толпы и отправлялись на природу, чтобы поговорить с луной, горами, водой и цветами. В процессе странствий связь танских поэтов с домом и сельским хозяйством была оборвана. Поэт был во многом освобожден от законов общественной морали, он существовал по законам природы, как естественный человек. Поэты-отшельники, непосредственно сталкиваясь с природой, начинали обретать себя в ней.

Когда жизнь проходит в странствиях и нет привязанности к месту, человек обретает возможность выходить за свои пределы и преодолевать себя. В этом смысле танская поэзия является наиболее важной этико-эстетической формой существования. Она позволяет человеку (и поэту) выходить из толпы и достигать самореализации в абсолютном одиночестве.

В период династии Тан в Китае доминировало не конфуцианство, а даосизм и буддизм. Согласно этим учениям, существует великий «небесный путь»

за пределами человеческой сферы. Конфуцианство верит, что завершение жизни осуществляется в мире с родителями, супругами и детьми. Но даосизм и буддизм общаются только с духом неба и глубинами земли. Именно поэтому танская поэзия обладает своего рода космическим сознанием и пытается исследовать сущность высот жизни. Поэты даже чувствовали растерянность, переживали экстаз и печаль в этом огромном бесконечном времени и пространстве. Поэт Чэнь Цзыань (661–702) пишет: «Думаю я: Небо с Землею бескрайни, бескрайни / и одиноко слезы роняю в глубокой печали» (перевод Л. Н. Меньшикова). Перед лицом такой пустоты человек не знает, куда идти, но это чувство помогает преодолеть литература.

В стихах Ван Вэя присутствует именно такое беспрецедентное пространство, он ищет способы постижения жизни в природе.

Ван Вэй: пейзаж — это сердце человека. Известно, что период династии Тан был «золотым веком» классической китайской поэзии, период Расцвета (Шэн Тан) был его кульминацией. Ван Вэй писал свои стихи в этот исторический период, и вместе с Ли Бо, Ду Фу они стали выдающимися представителями «Алтаря поэзии Шэн Тан».

Одним из первых переведенных Бродским стихотворений было стихотворение Ван Вэя, имя которого по-английски может быть переведено как One Way, путь в одну сторону. Следует признать, что эта метафора тесно связана с собственным жизненным опытом Ван Вэя (заметим, и Бродского).

Ван Вэй (701–761) — выдающийся поэт, живописец, каллиграф, музыкант и теоретик искусства. Основное поэтическое направление Ван Вэя в поэзии — пейзажная лирика, по стилю близкая к живописной традиции Китая [11, с. 43].

Ван Вэй родился в интеллигентной семье, с детства был хорошо образован, проявил способности к поэзии, живописи, каллиграфии и музыке. Он сдал государственный экзамен на степень Цзиньши* в возрасте 20 лет. Должно быть, его ждало блестящее будущее. Но в карьере чиновника он пережил взлеты и падения, особенно в ходе мятежа Ань Лушана (тот вынудил Ван Вэя служить чиновником). После поражения Ань Лушань Ван Вэй был посажен в тюрьму. И только благодаря помощи брата Ван Цзиня, Ван Вэй был отпущен. Эти переживания оказали большое влияние на жизненные взгляды поэта. Он часто высказывал мысль об удалении на природу, говорил о любви к пейзажу, чувствовал себя более спокойно на природе, где и стремился постичь Дао жизни.

В стихах Ван Вэя жизнедеятельность природы часто вызывает внутреннее беспокойство лирического героя. Например, человеческое сердце было спокойным, но внезапно какое-то природное явление заставило его биться чаще. Талант Ван Вэя заклю-

чается в передаче именно этой силы человеческих и природных чувств. Ван Вэй обладает не только тонким видением художника, но и острым чувством звука, доступным музыканту. Эти особенности помогают поэту глубже постичь суть самой природы. При этом когда мы читаем поэзию Ван Вэя, мы ощущаем необходимость перейти на философский уровень осознания жизни и природы. Пейзаж Ван Вэя — это не состояние природы, а состояние души человека, лирического героя. В его знаменитом цикле «Река Ванчуань» есть множество стихотворений, изображающих пейзажи и природные ландшафты, но передающих понимание поэтом тайн жизни.

Рассмотрим несколько стихотворений Ван Вэя. Начнем с «Лошины у древнего города Мэн».

Новый мой дом у развалин города Мэн,
Под древнею ивой, оставшейся с давних пор.
И кто же еще когда-то придет сюда,
Напрасно вздохнуть о людях былых времен.
(перевод А. В. Матвеева)

Первая строка стихотворения отражает реальность: «Новый мой дом у развалин города Мэн». Действительно, автор построил новый дом в Мэнченгао. «Под древнею ивой, оставшейся с давних пор» — можно представить себе, что вокруг почти ничего осталось, только несколько сломанных ив. Вполне возможно, что когда-то это место было процветающим, но сейчас оно полностью заброшено. Это заставляет поэта погрузиться в глубокую печаль.

В следующем двустишии «И кто же еще когда-то придет сюда, / Напрасно вздохнуть о людях былых времен», кажется, поэт спрашивает себя, как и других, кто же построй (восстановит) здесь дом в будущем? И после того, как этот дом переживет расцвет и процветание, придет ли он снова в упадок?

Поэт размышляет о том, что некогда шумное место превращается в руины. Но задумывался ли кто-нибудь о том, что все руины когда-то были процветающим местом? Думаем ли мы о том, что благоухающее место, где мы сейчас живем, однажды превратится в прах? Поэт размышляет о том, что все проходит — и это заставляет его чувствовать ничтожность жизни.

Ван Вэй увидел беспомощность жизни в образе «увядающей ивы» и испытал чувство печали. Поскольку он пережил процветание династии Тан и видел происходящее собственными глазами, замедление жизни было для него еще более печальным. По мысли Ван Вэя, момент, когда мы начинаем понимать жизнь, часто возникает и осознается нами только потому, что мы оказываемся в одиночестве, на природе, вдали от цивилизации. Мы понимаем, что жизнь не процветает вечно.

Заметим, что лирический герой Бродского тоже одинок, и поэт описывал руины. Ему близок этот мотив. По словам Бродского, все в жизни превратится в руины и станет «одряхлевшими ивами». По Бродскому, как и по Ван Вэю, человеческое существование не имеет никакого смысла:

* Высшая учёная степень в системе государственных экзаменов кэцзюй в императорском Китае.

Вот и прожили мы больше половины.
 Как сказал мне старый раб перед таверной:
 «Мы, оглядываясь, видим лишь руины».
 Взгляд, конечно, очень варварский, но верный.
 (Письма римскому другу, 1972)

Очевидно, что Бродский использует здесь лексему «руины» для обозначения множественных наблюдений из опыта своих прошлых прожитых лет, и в этом он оказывается близок Ван Вэю.

Возьмем другое стихотворение Ван Вэя — «Долина магнолий».

Как будто раскрылись лотосы на ветвях,
 По горным отрогам алеют большие цветы.
 Не видно людей у хижины над ручьем,
 Лишь падают-падают с шелестом лепестки.
 (перевод А. В. Матвеева)

Магнолия — выразительный цветок. В строке «Как будто раскрылись лотосы на ветвях, / По горным отрогам алеют большие цветы» Ван Вэй наблюдает процесс цветения магнолии, на ветвях которой крупные цветы распускаются, точно лотосы. Образ необычен: наземные цветы появляются словно бы на ветвях. «Большие цветы» расцвечивают горные отроги. Кажется, пейзаж красив и должен дарить радость. Но... «Не видно людей у хижины над ручьем...» И поэт обнаруживает, что воспринять эту красоту природы некому — вокруг нет людей. Потому последняя строка «Лишь падают-падают с шелестом лепестки» своим однообразным действием, подчеркнутым повтором (*падают-падают*), порождает настроение грусти и упадка, тишины и безлюдья, одиночества и его бесконечности.

Стихотворение раскрывает мотив одиночества жизни, процесс жизни от расцвета до увядания. Ван Вэй не описывает печаль, но грустный безлюдный пейзаж создает настроение тоски и печали.

Ван Вэй написал очень простое стихотворение, изобразил самый обычный пейзаж, но это позволяет ему (и читателю вместе с ним) задуматься о смысле жизни. В стихотворении философия конфуцианства заменена принципами даосизма и буддизма, говорящими о самореализации личности.

Стихи Ван Вэя очень утонченные, но пишет он их внешне бесстрастно. Состояние его лирического героя и всей окружающей жизни абсолютно спокойно и безмятежно. Однако это иллюзия, обман. Место, где находится герой Ван Вэя, — это пустошь, безлюдный уголок земли. И именно это — одиночество — заставляет героя философствовать, размышлять, грустить. «Никто» — это важная категория поэзии Ван Вэя, особенно в его последние годы.

Большинство пейзажей, описанных Ван Вэем, неторопливы и спокойны, но для поэта они существенны и судьбоносны — только в такой тишине он (и его лирический герой) может познать законы жизни, ощутить все тонкие изменения в природе и жизни. Люди могут заново найти себя (познать) в уединенном месте. Подобное восприятие жизни

Ван Вэя оказало большое влияние на будущие поколения китайских поэтов.

Еще одно стихотворение Ван Вэя — «На перекате у дома в платанах (На перекате у дома Луань)»*

Шуршит и шуршит вот этот осенний дождь,
 Все плещет и плещет речной поток по камням.
 Разбилась волна, рассыпав брызги вокруг,
 И цапля в испуге от вод отпрянула вновь.
 (перевод А. В. Матвеева)

«Перекат» — это неглубокое место на реке, где камни и вода ударяются друг о друга. Изображенный Ван Вэем поток воды неспокоен, игрив, говорлив. Вода с шумом разбивается о камни — плещет и плещет. Шум воды сливается с шуршанием дождя (шуршит и шуршит). Поэт описывает то, что слышит и видит.

Однообразие и повторяемость шума воды и шуршания дождя, кажется, ничем не нарушаются. Вода течет, как жизнь. Кажется, ничего не может произойти. Одно и то же (шум и плеск) повторяются каждый день, каждый час, каждую минуту. Но вдруг — сообщает поэт — «Разбилась волна, рассыпав брызги вокруг...».

Казалось бы, однообразная и привычная жизнь (течение) вдруг нарушилась — даже «цапля в испуге от вод отпрянула вновь».

Это маленькое стихотворение написано о некой динамике среди статики, активности самой жизни природы. О тех неожиданностях, которые поджидают нас в жизни.

В горах шуршал осенний дождь и мелкая речная вода бежала по камням, капли воды «плескались» друг о друга. Но вдруг что-то произошло — всего лишь чуть более сильный и шумный всплеск воды. Но порядок и устойчивость нарушены, белая цапля испугалась и прыгнула в сторону. Очевидно, что природа, описанная Ван Вэем, будь то звук, цвет или изображение, находится в движении. И познать закон (причину) изменения, которое происходит в природе, никому не дано. Ван Вэй говорит о состоянии природы, но с помощью ассоциаций задает параллель к законам человеческой жизни.

Ван Вэй не просто поэт, который пишет пасторальные стихи о природе. Пастораль и пейзаж, которые он создал, являются пейзажами сердца. Мы чувствуем растроганность при чтении стихов Ван Вэя, потому что, когда поэт описывает пейзажи, он осмысляет и человеческую жизнь.

Стихотворение «Охота на оленей»:

Горы безлюдны, бесчеловечны горы,
 Только ручья в горах слышатся разговоры.
 Луч,
 Пробившись с потерями сквозь частокол
 деревьев,
 Кладет на лиловый мох причудливые узоры.
 (перевод И. А. Бродского)

* Перевод названия предложен автором статьи.

Как видим, стихотворение «Охота на оленей» переведено Бродским. «Охота на оленей» наиболее глубоко и всесторонне отражает истину учения буддизма и даосизма, и Бродский умело передает это. По мнению В. Бондаренко, эти свободные строки стихов (всего из 20 иероглифов) читаются так, как будто они были написаны самим Бродским на тему Китая. То, что выражено между строк, — собственные чувства и переживания лирического героя Бродского.

«Горы безлюдны, бесчеловечны горы, / Только ручья в горах слышатся разговоры» — эта строка передает пустоту гор, безлюдье: на горе никого нет, она тиха и необитаема. Единственный разговор в горах — разговор ручья, звуки воды, заменяющие собой присутствие человека.

«Луч, / Пробившись с потерями сквозь частокол деревьев, / Кладет на лиловый мох причудливые узоры» — строка передает состояние вечернего заката, когда опустившееся солнце бросает свои заходящие лучи на стволы деревьев. А деревья в свою очередь отбрасывают свои длинные тени на мох.

Бродский (вслед за Ван Вэем) передает великий покой и гармонию природы. Весь изображенный пейзаж величественен и царствен. Лиловый мох уподобляется огромному лесному ковру, занимающему все пространство между деревьями. А солнечные лучи, как блики золотого декора в природном дворце, подсвечивают беспредельный лесной зал, проникая сквозь стволы-колонны. Спокойствие и стройность стиха подчеркивают величественность мироздания, гармонию и космизм природы.

Пейзаж Бродского (и Ван Вэя) похож на медитацию, он абсолютен и неподвижен. Это воплощение Дао жизни. И Бродский — поэт-одиночка — сумел почувствовать этот настрой.

Итак, Ван Вэй в своей поэзии напомнил людям, что можно наблюдать природу и видеть и понимать себя в ней. Космос природы помогает преодолеть хаос человеческого мельтешения на земле.

Бродский: «В деревне никто не сходит с ума...» Как и Ван Вэй, Бродский прожил непростую жизнь [см.: 3–7]. Во время ссылки он жил в деревне, далеко от города, и получил собственный важный жизненный опыт в соприкосновении с природой.

Бродский не был чужд природе. Еще в 1961 году он описал сельскую местность в стихотворении «В деревне никто не сходит с ума». Более близкая встреча Бродского с сельским (природным) ландшафтом произошла тогда, когда он был сослан в деревню Норенская (1964–1965). Годы спустя, вспоминая тот период своей жизни, поэт сказал: «Те два года, которые я провел в деревне, — самое лучшее, по-моему, время моей жизни. Я работал тогда больше, чем когда бы то ни было» [6, с. 8]; «Жизнь на природе мне нравилась. Возникали даже какие-то ассоциации с Робертом Фростом...» [6, с. 91].

Если Ван Вэй осознал свой путь самостоятельной жизни в природном ландшафте, то Бродский

нашёл себя в спокойствии природы и выразил его в цикле «рождественской поэзии». В объятиях природы он чувствовал духовное возрождение после своих страданий.

Жизнь периода ссылки впервые отразилась в стихотворении Бродского «Звезды мерцают, а ты очень далеко...» (1964). Поэт переносит субъективные эмоции индивида на рождение Христа:

Звезда блесит, но ты далека.
Корова мычит, и дух молока
мешается с запахом козьей мочи,
и громко блеет овца в ночи.
Шнурки башмаков и манжеты брюк,
а вовсе не то, что есть вокруг,
мешает почувствовать мне наяву
себя — младенцем в хлеву.
(Звезда блесит, но ты далека, 1964)

Здесь появляются библейские образы из Евангелия, с которыми мы знакомы по циклу «рождественских стихов» Бродского: «звезда блесит» и «младенец в хлеву», в то время как волхвы, пастух и костер отсутствуют в сюжете. Но стоит отметить, что младенец Христос сейчас является у Бродского точкой отсчета жизни и символом возрождения.

Стихотворение было написано в мае, а Бродский родился 24 мая. Давая интервью П. Вайлю, он сказал так: «Прежде всего этот праздник хронологический, связанный с определенной реальностью, с движением времени. В конце концов, что есть Рождество? День рождения Богочеловека. И человеку не менее естественно его справлять, чем свой собственный» [6, с. 598]. Таким образом, мы можем рассматривать его стихотворный текст как поздравительное стихотворение ко дню рождения. «Младенец в хлеву» подобен самому поэту, он страстно желал воскресения духа.

Жизнь в отдаленной северной сельской местности однообразна и скучна. Дни наполнены обычными земными пейзажами:

Корова мычит, и дух молока
мешается с запахом козьей мочи,
и громко блеет овца в ночи.

Соответственно этому — «Звезда блесит, но ты далека». Если мерцающая звезда все еще дает людям надежду и, кажется, в сердце поэта она все еще есть, то он не сдастся в трудные годы, фраза «ты далеко» раскрывает его сильную печаль. Это, может быть, указывает на уход любимой девушки. Таким образом, глубокое одиночество превратило внутренний мир поэта в чистилище. Он с нетерпением ждет воскресения своего духовного мира и даже на мгновение испытывает какую-то иллюзию, почувствовав себя новорожденным младенцем Христом:

Шнурки башмаков и манжеты брюк,
а вовсе не то, что есть вокруг,
мешает почувствовать мне наяву
себя — младенцем в хлеву.

В дни ссылки Бродский написал еще два рождественских стихотворения: «На отъезд гостя» и «1 января 1965 года». Одиночество годов изгнания продолжает воплощаться в этих двух стихотворениях. Их можно рассматривать как единое целое, передающее глубокую боль поэта.

Стихотворение «На отъезд гостя» написано в декабре 1964 года. Во время ссылки у Бродского действительно бывали гости. Но люди, которые приходят в гости, в конце концов прощаются и уезжают, и эта прощальная грусть ярко отражена в стихотворении:

Покидаешь мои небеса.
И один оборот колеса
их приводит в движенье.
Я открытию рад.
И проселок сужается, взгляд
сохранив от суженья.
Чем дорога длинней,
тем суждение уже о ней.
Оттого страстотерпца
поджидает зимой торжество
и само Рождество
защищает от сжатия сердца.
Тихо блеет овца.
И кидается лайка с крыльца.
Трубы кашляют. Вот я и дома.
И, картавя, кричит с высоты
негатив Вифлеемской звезды,
провожая волхва-скопидома.

Первая строфа стихотворения указывает на душевное состояние поэта: отъезд гостя уносит небо лирического героя и оставляет только пустоту в его сердце. Можно предположить, что именно крайняя пустота и одиночество остались в сердце поэта после ухода гостей и побудили его к написанию стихотворения [5, с. 94]. Во второй строфе поэт внезапно произносит: «Я открытию рад». Но что это за открытие, мы не знаем, и следующая строка не объясняет этого. Возможно, появление данного стихотворения именно то «открытие», которым доволен поэт, — так что его небо тоже «в движенье».

Позже поэт отметил, что, хотя проселочная дорога узка, поле зрения в результате не сужается. Просто чем длиннее дорога, тем уже суждение о ней. Это, наверное, намек поэта на то, что смысл «дороги жизни» не заключается в ее длине. Затем появится образ Рождества: оно защищает жертв от «сжатия сердца». Мы знаем, что у поэта были проблемы с сердцем, и в тюрьме у него случился приступ. Поэтому это предложение можно понять едва ли не буквально: зимой он с нетерпением ожидает праздника Рождества, который может защитить сердце самого поэта. Это похоже на иллюзорное ожидание, которое способно немного утешить одинокую душу.

Следующие строки еще более похожи на иллюзию поэта. Снова раздалось бление овцы, но лайка сбежала с крыльца, зная, что ее хозяин вернулся домой. И труба «зазвучала». Так лирический герой почувствовал: я дома. Это кажется прекрасной меч-

той, созданной поэтом в изгнании. Лирический герой здесь как сам поэт: кричал с большой высоты, не в силах издать звука «р». (Мы знаем, что Бродский чуть картавил [6, с. 713].) И сюжет Евангелия также косвенно передан здесь: появляется «негатив Вифлеемской звезды, / провожая волхва-скопидома».

Рождественская звезда появилась, но это только негатив звезды, поэтому «надежда», которую она приносит, ослаблена по сравнению с настоящей звездой, не говоря уже о том, что она всего лишь сопровождает скупых волхвов — они не принесли подарков.

Несомненно, это стихотворение в значительной степени отражает жизненный путь поэта. После ухода гостей пустота и одиночество в его сердце способствовали рождению стихов. И в «1 января 1965 года» эта боль продолжается.

Но если в первом стихотворении у лирического героя все еще есть надежда защититься от боли, сжимающей сердце, и лирический персонаж вернулся домой, то здесь герой, которого «забудут волхвы», услышал «только хриплый крик ветра», и его единственным спутником стала только его собственная тень. Стихотворение полно чувства безнадежности — герой в это время был покинут всеми, и звезды полностью исчезли. Это одно из немногих стихотворений в рождественской группе, где образы звезд совсем отсутствуют:

Волхвы забудут адрес твой.
Не будет звезд над головой.
И только ветра сиплый вой
расслышишь ты, как встарь.
Ты сбросишь тень с усталых плеч,
задув свечу, пред тем как лечь.
Поскольку больше дней, чем свеч
сулит нам календарь.

В первой строке поэт использует глагол будущего времени, чтобы усилить охватившую героя безнадежность — в жизни больше не будет чудес. Волхвы, которые первыми осознали рождение чуда, забудут адрес, и звезда, которая сыграла руководящую роль и принесла свет надежды в мир, полностью исчезла. Видно, что боль в сердце поэта достигла крайности. Единственное, что точно и верно, это хриплый крик ветра, терзающий сердца одиноких людей. Можно сказать, что типичный тон «стоического пессимизма» [5, с. 95] отчетливо отражен в этом стихотворении:

Что это? Грусть? Возможно, грусть.
Напев, знакомый наизусть.
Он повторяется. И пусть.
Пусть повторится впредь.
Пусть он звучит и в смертный час,
как благодарность уст и глаз
тому, что заставляет нас
порою вдаль смотреть.

В стихотворении вообще нет слов никакого утешения, но поэт не оставил трагический финал

всему стихотворению, наоборот, он повернулся в сторону оптимизма: даже если бы волхвы забыли адрес, звезды бы не появились, но самый драгоценный и важный дар в жизни все-таки существует — это дар «жизни и созидания»:

И, взгляд подняв свой к небесам,
ты вдруг почувствуешь, что сам —
чистосердечный дар.

Таким образом, когда лирический герой понимает, что он действительно не может получить надежды от внешнего мира, он обращает внимание на себя и пересматривает свою собственную ценность — он сам является искренним даром, что и подразумевает существование какого-то чуда. Эта поэтическая строка отвечает на «Я открытие рад» в предыдущем стихотворении: «открытие» кажется равносильным какому-то чуду, и сам лирический герой является знаком этого чуда.

Итак, рождественские стихи Бродского периода ссылки относятся к текстам философским, осознания самого себя конкретным человеком-героем. Именно в ссылке Бродский почувствовал возрождение своей души, подобно новорожденному младенцу Христу, который выдержал все испытания именно для того, чтобы явить миру чудо.

Заключение. Таким образом, подводя итоги анализа стихотворений Ван Вэя и Иосифа Бродского, можно сказать, что из стремления Ван Вэя и Бродского к «пути (Дао)» нетрудно понять любовь Бродского к поэзии Ван Вэя. Хотя у двух поэтов разные национальности и они жили в разные времена, но пути «самореализации» поэтов очень похожи: оба уделяют большое внимание «внутреннему» я, размышляют о духовном смысле жизни вдали от городской суеты и достигают «самореализации» на природе. В то же время оба поэта и их герои испытали взлеты и падения в жизни. Всем известно, что лучшая литература всегда возникает в жизненном конфликте. Размышляя о своей собственной жизни на природе, поэты учились философски принимать ее. Это близко к области «даосской фило-

софии» и имеет нечто общее с экзистенциальной философией.

Небольшое отличие в том, что Ван Вэй больше чувствует свое сердце в пейзажах — растениях, цветах, птицах и т. д., для него пейзажи — это отражение сознания; в то время как Бродский ищет смысл своей жизни в естественной тишине и запустении сельской местности (природе). Уникальная тишина и свобода природы предоставляют героям хорошую возможность пробудить свое внутреннее «я», но, с другой стороны, ее вездесущее «движение», похоже, приносит позитивную энергию в человеческую душу, направляя людей на поиск собственной жизненной силы и давая стремление к смыслу и ценности самостоятельного существования.

Литература

1. Бондаренко В. Г. Бродский: русский поэт. М.: Молодая гвардия, 2015. 444 с.
2. Бродский И. А. Сочинения Иосифа Бродского. Т. 1. СПб.: Пушкинский фонд, 2001. 304 с.
3. Крепс М. О поэзии Иосифа Бродского. СПб: Журнал «Звезда», 2007. 198 с.
4. Лосев Л. Иосиф Бродский: опыт литературной биографии. М.: Молодая гвардия, 2008. 446 с.
5. Подгорская А. В. Иосиф Бродский и русская рождественская поэзия: Дис. ... канд. филол. наук. Магнитогорск, 2009. 172 с.
6. Полухина В. П. Бродский И. Книга интервью. М.: Захаров, 2011. 784 с.
7. Ранчин А. О Бродском: размышления и разборы. М.: Водолей, 2016. 246 с.
8. 叶嘉莹:《叶嘉莹说初盛唐诗》, 中华书局, 2018年。(Е Цзяин. Е Цзяин говорит о стихах раннего и золотого века династии Тан. Пекин: Китайское книгоиздательство, 2018. 281 с.)
9. 松尾芭蕉等:《日本古典俳句选》, 林林译, 湖南人民出版社, 1983年。(Мацуо Басе. Подборка японских классических хайку. Перевод: Линь Линь. Чан Ша: Народное издательство Хунани, 1983. 161 с.)
10. 蒋勋:《蒋勋说唐诗》, 中信出版集团, 2014年。(Цзян Сюнь. Цзян Сюнь говорит о стихах эпохи Тан. Пекин: издательство Чжун Синь, 2014. 248 с.)
11. 谷羽、托罗普采夫:《唐诗读本》, 天津大学出版社, 2019年。(Гу Юй, Сергей Торопцев. Танские строфы хрестоматия. Тянь Цзинь: Тяньцзиньский университет, 2019. 297 с.)

АСТА ERUDITORUM. 2022. Вып. 40.
СПб.: Изд-во Русской христианской гуманитарной академии, 2022.

Подписано в печать __.__.2022. Формат 60×90 1/8.
Печать офсетная. Усл. печ. л. _____. Тираж _____ экз. Заказ № _____

Издательство РХГА
191023, Санкт-Петербург, наб. р. Фонтанки, д. 15.
Тел. (812) 310-79-29, факс. (812) 571-30-75