

Министерство образования и науки Российской Федерации
Смоленский государственный университет

Поэтика Иосифа Бродского: разнообразии методологий

Материалы международной научной конференции,
посвященной 75-летию со дня рождения И.А. Бродского
(Смоленск, 5–7 февраля 2015 года)

Смоленск
«Свиток»
2017

УДК 821.161.1(09)(063)

ББК 83.3(2)6–8я431

П 671

*Печатается по решению редакционно-издательского совета
Смоленского государственного университета*

Рецензенты:

доктор филологических наук Ю.Б. Орлицкий,

доктор филологических наук А.А. Житенёв

П 671 Поэтика Иосифа Бродского: разнообразие методологий:

материалы международной научной конференции, посвященной 75-летию со дня рождения И.А. Бродского (Смоленск, 5–7 февраля 2015 года) / сост. и ред. И.В. Романова, И.В. Марусова, Л.В. Павлова. Смоленск: Свиток, 2017. 256 с.

ISBN 978-5-9909339-7-2

В сборник вошли доклады, представленные на международной научной конференции «**Поэтика Иосифа Бродского: разнообразие методологий**» (Смоленск, 5–7 февраля 2015 года).

Книга адресована специалистам-филологам, преподавателям литературы и истории, студентам, а также широкому кругу читателей, интересующихся поэзией.

Выражаем благодарность Александру Геннадьевичу Степанову и Аркадию Александровичу Чевтаеву за идею конференции и финансовую поддержку издания ее материалов.

УДК 821.161.1(09)(063)

ББК 83.3(2)6–8я431

ISBN 978-5-9909339-7-2

© Текст. Коллектив авторов, 2017

© Издательство «Свиток», 2017

Содержание

<i>Романова И.В.</i> Предисловие	6
<i>Автухович Т.Е.</i> Экфрасисы И. Бродского как метафорическая метафизика любви	7
<i>Романова И.В.</i> Между лирикой и драмой: поэтика диалога в поэзии Бродского	18
<i>Двоенко Я.Ю.</i> Апеллятивная направленность книги И. Бродского «Пейзаж с наводнением»: безадресность на фоне множества адресатов.....	33
<i>Чевтаев А.А.</i> Эпика в поэзии И. Бродского: нарратив и художественный универсум.....	39
<i>Балашова Е.А.</i> И. Бродский: трансформации идиллического жанра	55
<i>Петрушанская Е.М.</i> Бродский: преобразование трагедии из духа музыки	62
<i>Трифонов А.В.</i> Звук в поэтическом мире Иосифа Бродского	72
<i>Каргашин И.А.</i> Иосиф Бродский как «автор рэпа».....	78
<i>Преображенский С.Ю., О.Я. Бараш</i> <u>Семисложник, псевдогекзаметр</u> или инкорпорирующая стихема И. Бродского.....	84
<i>Павлова Л.В.</i> Лошадиный изумруд Иосифа Бродского (интерпретация данных «Гипертекстового поиска слов-спутников в авторских текстах»)	92
<i>Зубова Л.В.</i> Прилагательные Бродского	102
<i>Петрова З.Ю.</i> Об одной разновидности каламбура в поэзии И. Бродского	115

<i>Королькова А.В.</i> Афористика Иосифа Бродского.....	125
II	130
<i>Маймескулов А.</i> «Стучи и хлюпай, пузырись, шурши...». Об автокоммуникации в стихотворении Бродского «Новые стансы к Августе».....	130
<i>Александрова А.А.</i> КРЕСЛО и КРЕСТ: стихотворение И. Бродского «Прощайте, мадемуазель Вероника», 1967	138
<i>Ермоленко Г.Н.</i> Текстообразующая функция иронии в стихотворении И. Бродского «Посвящается стулу»	147
<i>Медведева Н.Г.</i> Метаморфозы мифа и лирического Я в стихотворении И. Бродского «Вертумн».....	154
III	169
<i>Снегирёв И.А.</i> Иосиф Бродский и традиции английской повествовательной поэзии.....	169
<i>Бараш О.Я.</i> И. Бродский и польская литература: способы порождения интертекста.....	174
<i>Ранчин А.М.</i> Об одной неопознанной цитате из А.М. Ремизова в поэзии И.А. Бродского.....	180
<i>Степанов А.Г.</i> «Черный блин патефона» / «Граммофон за стеной»: о возможной генетической связи между стихами С. Чудакова и И. Бродского.....	187
<i>Марусова И.В.</i> Карнавалы персонажи прозы С.Д. Довлатова.....	195
<i>Скоропанова И.С.</i> И. Бродский в оценке Э. Лимонова.....	203

<i>Котова Э.Л.</i>	
Единство многообразия: лирика 1950–1960-х годов в восприятии Адриана Македонова.....	213
<i>Северская О.И.</i>	
Поэзия как профессия: от индивидуального к социальному (идеи И. Бродского в поэтической практике XX–XXI веков).....	220
IV.....	228
<i>Составитель А.Г. Степанов</i>	
Поэтика И. Бродского: материалы к библиографии	228
Сведения об авторах.....	254

ПРЕДИСЛОВИЕ

В 2015 году, объявленном Годом литературы, исполнилось 75 лет со дня рождения Иосифа Александровича Бродского. На сегодняшний день и жизнь, и творчество поэта изучены достаточно полно: выявлены магистральные направления его художественного мировоззрения, определены константы поэтического мира, описана специфика художественного языка, сделаны серьезные попытки изложения научной биографии поэта. Многомерность и сложность структуры художественного универсума И. Бродского, представленная в научных трудах последних десятилетий, вызывает необходимость сопряжения творчества поэта с вопросами современной науки о языке и литературе.

Именно в таком ракурсе творчество Бродского и стало предметом рассмотрения на международной научной конференции «Поэтика Иосифа Бродского: разнообразие методологий», организованной Смоленским государственным университетом 5–7 февраля 2015 года и ставшей первой в череде юбилейных научных и общекультурных торжеств, посвященных 75-летию юбилею поэта – лауреата Нобелевской премии.

Почему именно Смоленск оказался инициатором конференции о Бродском? Бродский не раз повторял: «Я – еврей, русский поэт и американский гражданин». При всем его космополитизме и открытости новым впечатлениям на карте его судьбы, утыканной флажками с обозначением мест на земном шаре, где поэту удалось побывать, нет отметки «Смоленск». Тем не менее именно Смоленская филологическая школа, сформировавшаяся в Смоленском государственном университете, широко известна специалистам своим повышенным вниманием к современным путям изучения литературы. Данной проблеме уже около двадцати лет посвящаются ежегодные научные конференции кафедры литературы и журналистики.

И на этой конференции в фокусе внимания оказалась именно поэтика Бродского (а не его личность и судьба), рассмотренная через призму современных, в том числе инновационных, исследовательских методик. Подход к поэзии, драматургии и эссеистике Бродского с инструментарием теории литературы позволил, с одной стороны, скорректировать и более полно описать особенности его поэтического мироустройства с опорой на различные исследовательские подходы (герменевтический, нарратологический, мифопоэтический, феноменологический и т.д.), а с другой – обнаружить смысловой потенциал такого научного инструментария и конкретных исследовательских практик.

Настоящий сборник содержит материалы конференции. Первый раздел составили статьи, с разных сторон – литературоведческой и лингвистической – освещающие вопросы поэтики творчества Бродского в целом. Второй раздел посвящен анализу одного стихотворения. Третий включает исследования интеркультурных и интертекстуальных связей и влияний: сначала на Бродского, потом – Бродского на других авторов. В четвертый раздел помещена постоянно пополняемая библиография трудов о жизни и творчестве Бродского.

И.В. Романова

Экфрасисы И. Бродского как метафорическая метафизика любви

Ключевые слова: *экфрасис; метафора; метафизика; любовь; самоотчуждение.*

В статье анализируются экфрасисы И. Бродского «Иллюстрация (Л. Кранах “Венера с яблоками”», «Натюрморт», «На выставке Карла Виллинка» и «Ritratto di donna». Утверждается, что содержание стихотворений не сводится к описанию артефактов. Порождающим центром нравственно-философской и эстетической проблематики экфрасисов является метафизика любви. Динамика ее метафорического осмысления в экфрасисах отражает процесс эстетического претворения Бродским его трагической любви к М.Б., нахождения позиции самоотчуждения по отношению к прошлому и освобождения от него.

«Трагический роман» Иосифа Бродского с Мариной Басмановой – «30-летняя любовная болезнь Иосифа» (В. Полухина [8, с. 83]), «главная и, я думаю, единственная настоящая любовь его жизни» (О. Бродович [8, с. 83]), уникальный «случай в русской поэзии, когда на протяжении почти 30 лет поэт обращался в стихах к одной и той же женщине» (Л. Сергеева [8, с. 117]) – не только породил поразительный по своей цельности, единству этики, эстетики и поэтики цикл любовных стихов, но и определил все творчество поэта, трагический характер его мироотношения и напряженность духовных поисков. Трагическая любовь к М.Б. – это, по удачному сравнению Р. Щипиной-Басмановой, сродни Плероме, «точке, (которая) чем больше ее сжимать, перерастает во вселенную» [8, с. 134]. Динамика разрастания и становления поэтической вселенной выявляет «энергичные основы поэтики», определяет «развитие метафорических рядов» [8, с. 134].

Лев Лосев пишет: «Стихи, посвященные “М.Б.”, центральны в лирике Бродского не потому, что они лучшие – среди них есть шедевры и есть стихотворения проходные, – а потому, что эти стихи и вложенный в них духовный опыт были тем горнилом, в котором выплавилась его поэтическая личность. Уже в свои последние годы Бродский говорил о них: “Это главное дело моей жизни”» [14]. Собрание стихов, связанных с «М.Б.», Бродский считал своей «Божественной комедией», поскольку «острее, чем это доступно читателю, ощущал пережитую в молодости драму как исключительный, преобразующий личность духовный опыт» [14]. Ключевыми в этом отношении Л. Лосев считает стихотворения «Элегия» («До сих пор, вспоминая твой голос, я прихожу...», 1982), «Горение» (1981) и «Я был только тем, что...» (1981).

На наш взгляд, в творчестве Бродского можно выделить еще один ряд произведений, которые связаны с перечисленными по принципу контрапункта. В них пережитая поэтом

любовная драма также осмысливается на метафизическом уровне, однако собственно биографическая основа лирического переживания скрыта и дешифруется лишь в результате герменевтического усилия. Речь идет об экфрасических текстах, которые при поверхностном чтении могут восприниматься как описание конкретных артефактов, названных автором или угадываемых читателем благодаря реминисцентным деталям, в то время как их подлинный глубинный сюжет определяется духовным преображением лирического «я». Экфрасис как диалог с культурой выступает для поэта способом самопознания и ценностного самоопределения по отношению к сложным и трудно разрешимым философским, нравственным и эстетическим проблемам.

Такой проблемой, ставшей порождающей точкой поэтической вселенной Бродского, является любовь. В 1990 году поэт написал эссе «Altra ego», в котором сформулировал свое понимание любви и любовной поэзии: «любовь – дело метафизическое, чьей целью является либо становление, либо освобождение души, отделение ее от плевел существования. <...> любовная лирика диктуется экзистенциальной необходимостью <...> стихотворение о любви – это душа, приведенная в движение <...> миг узнавания одной формы жизни в другой <...> любовная лирика, по необходимости, занятие нарциссическое. Это выражение, каким бы образным оно ни было, собственных чувств автора, и, как таковое, оно соответствует автопортрету, а не портрету одной из его возлюбленных или ее мира» [11]. Известно также, что Бродский связывал метафизическую поэзию с проблемой языка, о чем говорил неоднократно в своих интервью. Такое понимание исключает прямолинейную привязку произведения к конкретным событиям биографии поэта и предполагает соответствующую поэтику и стиль – поэтику отчуждения, которая находит наиболее адекватное выражение в экфрасичности, и метафизический стиль, основанный на метафоре-кончетто (метафизический стиль Бродского, по наблюдениям И.А. Снегирева, формировался на основе его увлечения поэзией барокко, в частности Джона Донна, в которой развернутая метафора-кончетто определяет ход поэтической мысли [9]). Именно экфрасис, построенный по модели метафоры, где артефакт выступает в функции *tertium comparationis*, предоставлял Бродскому возможность «отстранения от самого себя и происходящего» [14], вариант «шага в сторону от собственного тела», к которому он последовательно стремился в творчестве.

Написанные в разные годы жизни экфрасисы Бродского отмечают этапы переживания=осмысления любовной драмы как вехи духовного становления поэта. К числу наиболее значимых можно отнести стихотворения «Иллюстрация (Л. Кранах “Венера с яблоками”» (1964), «Натюрморт» (1971), «На выставке Карла Виллинка» (1985) и «Ritratto di donna» (1992). При этом прочтение / толкование экфрасисов обнаруживает постепенное увеличение в них зоны молчания, прежде всего за счет ослабления связи с конкретным произведением живописи и расширения диапазона собственно экзистенциальной проблематики, к которой подключаются метапоэтический и эстетический аспекты творчества. Неизменной остается связь экфрасисов с М.Б.

Стихотворение «Иллюстрация (Л. Кранах “Венера с яблоками”» написано в апреле-мае 1964 года – это время, когда, пройдя унижительный суд, заключение в «Крестах», этап, пребывание в Архангельской пересыльной тюрьме, Бродский оказывается в деревне Норенская. Бродский переживает в это время мучительную душевную драму, обуслов-

ленную двойным предательством: невеста поэта М. Басманова изменила ему с их общим другом Д. Бобышевым. Л. Штерн вспоминает: «Много лет спустя, в Нью-Йорке, я спросила Бродского, почему он был так невозмутим (во время судебного процесса. – Т.А.), будто все это происходило не с ним. “Это было настолько менее важно, чем история с Мариной, – все мои душевные силы ушли, чтобы справиться с этим несчастьем”» [16].

Существенно замечание Л. Лосева о том, что период жизни в Норенской связан для Бродского с религиозно-этическим переживанием вины и прощения [15]. Правда, источником и предметом этого переживания Лосев считает только события ссылки. На наш взгляд, в не меньшей степени проблема вины и прощения интересовала Бродского в связи с предательством любимой. Основание для такого предположения дает стихотворение «Иллюстрация», связь которого с М.Б. доказывается документально: Лев Лосев со ссылкой на Н. Горбаневскую пишет о том, что Бродскому М.Б. казалась воплощением ренессансных дев Кранаха (в частности, он имел в виду эрмитажную «Венеру с яблоками») [14; 5].

В накидке лисьей – сама
хитрей, чем лиса с холма
лесного, что вдалеке
склон полощет в реке,
сбежав из рощи, где бог
охотясь вонзает в бок
вепрю жало стрелы,
где бушуют стволы,
покинув знакомый мыс,
пришла под яблоню из
пятнадцати яблок – к ним
с мальчуганом своим.
Головку набок склона,
как бы мимо меня,
ребенок, сжимая плод,
тоже смотрит вперед [1, II, с. 26].

В том же эссе «Altra ego» Бродский указывал на продуктивность установления «соотношения между малостью детали и интенсивностью внимания, уделяемого ей, равно как между последней и духовной зрелостью поэта» [11]. Сопоставительный анализ картины Кранаха и ее поэтического описания в стихотворении Бродского побуждает интерпретировать сохраненные или редуцированные детали как знаки, отмечающие направление духовных поисков поэта.

Значимым в этом контексте является то, что, во-первых, Бродский изменил название картины Кранаха, которая во всех справочниках представлена как «Мадонна с младенцем под яблоней»; во-вторых, редуцировал одни детали (младенец на картине Кранаха держит не только яблоко, но и кусок хлеба, о котором Бродский даже не упоминает) и привнес другие: акцентировал мотив лисьей хитрости героини картины и с этой целью «надел» ей на плечи «накидку лисью», хотя на картине Кранаха на плечи мадонны спускаются ее ро-

скошные золотые волосы; он «оживил» нейтральный у Кранаха пейзажный фон, «увидев» в нем богатый символическим подтекстом сюжет охоты на вепря.

Символика картины Кранаха «Мадонна с младенцем под яблоней» (1526) связана с христианским догматом о грехопадении и спасении рода человеческого, в котором экзегетически объединяются сюжеты Ветхого и Нового Завета. Так, яблоня выступает как дерево Евы (миф о грехопадении), грех которой искупает Мария; яблоко и хлеб в руках младенца Христа – символ искупления первородного греха ценою своей плоти. Не случайно и число яблук, изображенных Кранахом на картине: источники свидетельствуют об «ассоциативной связи числа 15 с образами Иисуса Христа и прежде всего Девы Марии, воплотившими в себе весь смысл христианского вероучения. <...> семантическая емкость данного числа наполняется под давлением таких понятий, как “спасительная миссия”, “искупительная жертва”, “вечная жизнь”. <...> значение числа 15 <...> возрастало до уровня теологического символа, в семантике которого была, возможно, сокрыта идея гармонической нераздельности превечного и временного, божественного и человеческого» [13].

Изменение деталей свидетельствует о том, что поэт уходит от общепринятого толкования картины Кранаха. Вместо Мадонны он делает героиней картины Венеру, образ которой в мифологии выступает как амбивалентное единство духовной любви и физического влечения. В новом контексте меняется символический смысл деталей картины Кранаха: в них актуализируются более древние, мифологические значения, которые – в отличие от христианской символики – амбивалентны. Яблоко на языке мифа может означать красоту, гармонию, вечную молодость, здоровье, любовь, брак, весну, целомудрие и в то же время выступать как знание, мудрость, земные желания, повод для раздора. Можно предположить, что, осмысливая свою драму, Бродский идет от однозначности идеи христианского искупления и всепрощения к признанию неоднозначности проявлений человеческой сущности: амбивалентность мифа предполагает двойственность оценки явления и открывает возможность более широкой гуманистической позиции. Именно так, на наш взгляд, можно объяснить редукцию такой значимой детали картины Кранаха в стихотворении Бродского, как хлеб в руках младенца Христа: не христианской идеей искупления должно определяться отношение к «греху» возлюбленной, а пониманием сложной природы человека. Возможно, поэтому в конце стихотворения – семантически выделенном элементе текста – появляются строки: «Головку набок склоня, / как бы мимо меня, / ребенок, сжимая плод, / тоже смотрит вперед» – подчеркнутое автором отсутствие контакта субъекта высказывания с младенцем Христом сигнализирует о невозможности диалога согласия между ними.

Амбивалентность мифологического ореола, привнесенного Бродским в его интерпретацию картины Кранаха, в соотнесении с мотивом хитрости, который сопровождает Венеру-«Мадонну», можно рассматривать как игру с членами оппозиции «внутреннее / внешнее». Лиса в мифологии – воплощение хитрости, коварства и в то же время эротического начала. Эта деталь отчасти объясняет, почему Бродский актуализирует не образ Евы, с которым в экзегетической традиции связан образ Марии, а образ Венеры: Ева совершила грех по неведению, Венера же в мифологии выступает как воплощение изначальной раздвоенности – склонности к греху и способности к духовному преодолению своей сущности. В данном случае значимым в тексте экфрасиса оказывается мотив бегства Венеры: «сбежав из рощи, где бог охотясь вонзает в бок вепрю жало стрелы, где бушуют

стволы», она приходит под яблоню из пятнадцати яблок. Мотив бегства соотносится с характерным сказочным сюжетом, когда принцесса блуждает по лесу, чтобы затем выйти к замку=спасению. Перемещение в пространстве вносит в экфрасис момент процессуальности: акцент на стволах деревьев отсылает к семантике мирового дерева, у которого именно ствол=тело связан с земным миром (землей) и человеком; фраза «бушуют стволы», надо полагать, характеризует пространство, из которого бежит Венера, как пространство телесных, земных радостей, на такую же семантику нацеливает и «роща», которая в культуре выступает как один из вариантов *locus amoenus* – «приятного места», сада земных наслаждений; символический мотив охоты бога на вепря, зверя, который в мифологии обладает амбивалентными характеристиками (ему присущи плодородие, сила, бесстрашие и в то же время дикость, безнравственность, вредоносность), указывает на иллюзорность любовной идиллии и на потенциальную разрушительную силу земного начала. Напротив, пятнадцать яблок на яблоне, к которым пришла героиня с младенцем («пришла под яблоню из / пятнадцати яблок – к ним / с мальчуганом своим»; курсив мой. – Т. А.), отсылают к символике числа, в том числе и к пятнадцати ступеням восхождения по «духовной лестнице» как пути искупления.

В проекции на биографический контекст представленная в экфрасисе Бродского интерпретация картины Кранаха отражает его глубокое и отнюдь не ригористическое понимание категории греха. Этот диалог с культурой, в котором очевидна апелляция к различным культурным традициям, отчетливо демонстрирует недостижимость абсолютной и неуязвимой в нравственном смысле точки зрения. Не случайно в позднейших интервью Бродский неоднократно подчеркивал свое неприятие христианской этики милосердия и прощения, настаивая на том, что ему ближе кальвинистская этика, которая акцентирует необходимость для человека «наиболее сурово судить свои собственные взгляды и стремления» [6, с. 735–736]. Когда Бродский говорит, что «прощающий всегда больше самой обиды и того, кто обиду причиняет» [4, с. 256], имплицитно в его словах присутствует мысль о том, что такая позиция самовозвышения ему чужда, потому что осмысление категории вины предполагает и осознание собственной вины, в данном случае перед любимой женщиной. Именно поэтому, согласно А. Аниксту, Бродский никогда не говорил плохо о М.Б., не обвинял ее в случившемся, хотя воспоминание о ней на протяжении многих лет вызывало у него реакцию страдания [8, с. 142]. Вплоть до желания смерти. Об этом, можно полагать, герметичное стихотворение «Натюрморт», название которого позволяет рассматривать его как условный экфрасис, а эпиграф – связать с М.Б. Строка «Придет смерть, и у нее будут твои глаза» – название сборника крупнейшего итальянского поэта и писателя XX века Чезаре Павезе, который покончил с собой в 1950 году из-за неразделенной любви к американской актрисе Констанс Даулинг [10, с. 342–343]. Эпиграф – в контексте пережитой Бродским аналогичной любовной драмы, которая усугублялась опытом утраты дружеских и человеческих, а также профессиональных связей, последовавшей после суда и ссылки, – расширяет смысл переживаемой Бродским в этот период драмы до уровня экзистенциального отчаяния и сомнения в справедливости мироустройства. Отсылка к судьбе Ч. Павезе напоминает о попытке самоубийства, имевшей место в жизни Бродского. Кроме того, слова итальянского поэта, фигурирующие не только в эпиграфе, но и в монологе лирического героя, и даже замыкающие его, что подтверждает их отмеченность в контексте художественного целого, по существу утверждают роль

любвонной катастрофы в качестве едва ли не главной причины крушения всей системы мироздания в сознании поэта.

В этом плане знаменательно название стихотворения. В числе многочисленных толкований жанра с семиотической точки зрения выделим мнение В. Подороги, который подчеркивает, что натюрморт (наряду с пейзажем и портретом) – самый антропоморфный жанр живописи. Натюрморт фиксирует промежуточное состояние между жизнью и смертью, момент зарождающегося апофеоза смерти, миг, предшествующий катастрофе. «Еще мгновение ... и все будет кончено, но это мгновение не прекращает длиться. <...> Невозможно возвращение к жизни, но и время распада еще не пришло, на этой черте и балансирует натюрморт. <...> Это застывшее миг-время. <...> Натюрморт автобиографичен, это портрет вещи, повернутый наиболее пластически ясной для зрителя стороной» [15]. Иными словами, натюрморт визуализирует внутреннее состояние его создателя.

Это значит, что стихотворение Бродского может быть воспринято как монолог лирического героя о мире и людях, отражающий – через ассоциативно связанные друг с другом метонимические метафоры – его состояние между жизнью и смертью.

Я сижу на скамье
в парке, глядя вослед
проходящей семье.
Мне опротивел свет [1, II, с. 421].

Стихотворение строится как сменяющие друг друга картины реального пейзажа, среди которых – скамейка в парке, проходящая мимо сидящего семья (взгляд на нее вызывает у лирического героя желание закрыть глаза – «мне опротивел свет», и этого достаточно, чтобы понять, как много остается несказанного, но вполне очевидного в подтексте этих двух коротких фраз), дерево, глина, земля, камни и, при мгновенной смене фокализации и взгляде на себя со стороны, «человек в тени, словно рыба в сети» [1, II, с. 425] и возникающие перед внутренним взором лирического героя предметные образы, которые тут же метафорически переосмысливаются. Перед нами осциллирующая образность, в которой каждое слово «зависает» между прямым и метафорическим значением. Так, строки

Кровь моя холодна.
Холод ее лютей
Реки, промерзшей до дна [1, II, с. 422–423]

могут быть восприняты как описание «симптомов анемии, которой сопровождалась болезнь» Бродского, – именно так трактовал их Л. Лосев [14]. В то же время завершающая строфу строка «Я не люблю людей» допускает их метафорическое понимание: в этом случае «холодная кровь» выступает как метонимическое замещение целого – охладившего к людям и жизни человека.

Цель образных метаморфоз (свет-тьень, жизнь-смерть, тело живое и телесность скульптурного изображения, вещь как предмет и вещь как «место» в пространстве, камень как деталь пейзажа и метафорический «камень на душе» как груз вины и ответственности, тень дерева

и тень как сеть, в которую попадает человек) подготавливает заключительный микросюжет стихотворения, в котором антиномии смыкаются:

Мать говорит Христу:
– Ты мой сын или мой
Бог? Ты прибит к кресту.
Как я пойду домой?

Как ступлю на порог
не узнав, не решив:
ты мой сын или Бог?
То есть мертв или жив?

Он говорит в ответ:
– Мертвый или живой,
Разницы, жено, нет.
Сын или Бог, я твой [1, II, с. 425].

Стихотворение получило разные интерпретации. Л. Лосев, например, связал его с мировоззренческими («мерцающая – то вера, то агностицизм – религиозность Бродского» [14]) поисками поэта, которые приобрели особую остроту в связи с тем, что в 1971 году Бродскому пришлось провести около недели в Ленинградской областной больнице у Финляндского вокзала с подозрением на злокачественную опухоль. Подозрение не оправдалось, однако пережитые сомнения, считает Л. Лосев, привели поэта к утверждению веры. Д. Бетеа, напротив, подчеркивал, что «всякое христианство у Бродского экзистенциально и приближается скорее к кьёркегоровскому прыжку в неизвестность с примесью Достоевского, Шатова и Ивана Карамазова, приправленных шестовской парадоксальностью. О воскресении страдающего сына в “Натюрморте” речи не идет; если он и имеет какое-то значение для нас в нашем времени и пространстве, то через язык, через усилие выразить жизнь там, где все кажется мертвым» [8, с. 298].

В контексте нашей темы возможна еще одна интерпретация, основанная на биографическом контексте, подтвержденном, как уже говорилось, интертекстуальной отсылкой к Ч. Павезе. Слово «натюрморт» выступает как метафорическое обозначение состояния мира и лирического героя, состояния духовной смерти. В том числе смерти, которая отмечена утратой поэтического голоса, нежеланием говорить. В этом отношении «Натюрморт» развивает тему, намеченную Бродским ранее в стихотворении «Фонтан» (1967). Воскресение для лирического героя возможно, но только при условии возобновления речи, обретения заново поэтического голоса. Стремление к темноте=смерти, желание отвернуться от мира и людей подспудно таит в себе желание воскресения через творчество:

Когда опротивеет тьма,
тогда я заговорю.

Пора. Я готов начать.
Неважно с чего. Открыть
Рот. Я могу молчать.
Но лучше мне говорить [1, II, с. 421].

Однако воскресение в творчестве как жизнь после смерти (или бытие-в-смерти) предполагает отчуждение своего прошлого и обретение нового поэтического языка. Как этап такого психологического и творческого процесса можно рассматривать стихотворение «На выставке Карла Виллинка», толковательный (термин В.В. Бычкова [3, с. 59]) сводный экфрасис, в котором дается собирательная характеристика творчества художника, интерпретация психологического и образно-символического содержания его произведений.

Картины нидерландского художника заинтересовали Бродского прежде всего сходством видения мира, а главное – судеб: «Чем больше я узнавал о жизни Виллинка, тем более мне становилось ясно, что он уже прожил мою жизнь, моя теперешняя жизнь имела уже прецедент» [12]. На многих картинах Виллинка присутствует изображение женщины: каждая из четырех жен художника была им запечатлена на одном или нескольких полотнах. Как и Бродский, Виллинк пережил в молодости любовную драму: его первая жена Мис ван дер Меулен, с которой он прожил всего год, ушла от него к писателю Рейну Блейстре. Затем были тридцатилетний счастливый брак с Вильмой Йеукен, неудачный союз с Матильдой де Дулдер и, уже в конце жизни художника, обретение позднего счастья со скульптором Сильвией Квиел. Женский образ на полотнах Виллинка – при всей его портретной в каждом случае определенности – может быть назван музой «небытия» и «отсутствия», как определил этот феномен Бродский: на фоне мертвого, фантастического пространства, характерного для картин Виллинка, женский образ приобретает черты мертвенности, ирреальности. В последних картинах, в героине которых угадываются черты Сильвии Квиел, художник придает женскому телу оттенок инферральности за счет бледного, почти голубоватого тона тела, лишённого теплоты живого человеческого существа. Это впечатление закрепляется отсылками к мифологии в названиях картин («Отдыхающая дриада», «Отдыхающая Венера»).

Творчество Бродского после разрыва с М. Басмановой и отъезда из Советского Союза в эмиграцию тоже приобретает черты «пейзажа после катастрофы». Значимое присутствие утраченной возлюбленной в памяти и стихах постепенно сменяется осознанием ее значимого отсутствия: «Вот конец перспективы / нашей. Жаль, не длинней. / Дальше – дивные дивы / времени, лишних дней, / скачек к финишу в шорах / городов и т.п.; / лишних слов, из которых / ни одно о тебе» [1, IV, с. 187]. Как и женщины Виллинка, героиня стихов Бродского выступает как муза человека-никто, в присутствии которого «пейзаж не нуждается» [1, IV, с. 146]. Более того, у Бродского женщина метонимически соотносится со смертью: «Смерть придет и найдет / тело, чья гладь визит / смерти, точно приход / женщины, отразит» [1, II, с. 424]. В «руинном тексте» Виллинка и Бродского женщина, таким образом, неразрывно связана с мотивом смерти.

Опыт нидерландского художника был интересен для Бродского как образец близкого ему художественного языка, выразившего катастрофическое ощущение времени и пространства (особый облик пространства на картинах Виллинка, где реалистически вы-

писанный пейзаж благодаря специфическому, фантастическому освещению производит впечатление мистического, нереального и образует эффект «магического реализма»). Но главное, очевидно, заключалось в опыте преодоления экзистенциального отчаяния, продемонстрированном Виллинком. Сущность этого опыта, оказавшегося созвучным размышлениям Бродского, сформулирована в заключительной строфе стихотворения, где поэт характеризует свое представление об искусстве как форме самоотчуждения по отношению к бытию-в-смерти:

Что, в сущности, и есть автопортрет.
Шаг в сторону от собственного тела,
повернутый к вам в профиль табурет,
вид издали на жизнь, что пролетела.
Вот это и зовется «мастерство»:
способность не страшиться процедуры
небытия как формы своего
отсутствия, списав его с натуры [1, III, с. 292].

Значимость такой позиции определила И.И. Плеханова: «Самоотчуждение ... представляется поэту универсальным законом бытия, как и формулой возвращения к себе в этом самоотчуждении» [7, с. 39]. Можно только добавить, что обретение позиции вненаходимости по отношению к прошлому означало для Бродского возможность освобождения от болезненного и мучительного переживания любовной трагедии.

Как завершающий аккорд осмысления метафорической метафизики любви выступает стихотворение «Ritratto di donna», которое входит в последний, оказавшийся итоговым, сборник Бродского «Пейзаж с наводнением», в предпоследний его раздел «Вид с Холма».

Сюжет стихотворения – описание увиденной на улице Стамбула сцены: немолодая («не первой свежести») женщина позирует уличному художнику. Тщательно прописан облик героини: карие глаза, увядшие цветы в руках, бордовая тафта платья, «каменя в низком декольте», кружево и незагорелая кожа возле кружева на груди. Детали фона и мотивная структура стихотворения акцентируют ее неопределенное положение между Европой и Азией, между «вчера» и «завтра»: не сложившаяся в России женская судьба; поездка в Стамбул, в чужое пространство для нее – последний шанс, попытка «обнаружить механизм ходьбы / в заросшем тупике судьбы». Описанная сцена типична для 90-х годов прошедшего, двадцатого, века, как типично отношение к русским женщинам («ухмылки консула») и враждебность к героине окружающего пространства («настырный гул базара», «минареты класса земля-земля», «другая раса»).

В описании предметного фона нельзя не заметить некоторую двойственность, благодаря которой описание уличной сценки может быть отнесено как к настоящему времени, так и к давно прошедшему, поскольку в портретных характеристиках героини и фона присутствуют отдельные детали явно анахронического свойства («каменя в низком декольте», «ковер с кинжалами»). Бытовую зарисовку Бродский разворачивает в иной сюжет, решающую роль в оформлении которого играет временная организация стихотворения, включающая упоминание о прошлом («тогда»), настоящем («теперь», «сейчас», причем «сейчас»

фигурирует в двух планах – как характеристика настоящего актуального и неактуального) и будущем («потом») героини. Именно «жажду будущего», желание избежать смертного распада, присущее всему живому, видит Бродский на лице женщины и на ее портрете. «Полотно – стезя попасть туда, куда нельзя попасть иначе» – финал стихотворения перевод конкретный эпизод в размышление о назначении искусства.

В стихотворении имплицитно присутствует еще один план. Сноска «женский портрет (*um.*)» услужливо подсказывает читателю буквальный перевод названия «Ritratto di donna», как бы намекая, что этим все содержание заголовка ограничивается. На наш взгляд, «Ritratto di donna» отсылает к известной картине великого художника итальянского Возрождения Рафаэля Санти, больше известной как «La Donna Velata (Дама под покрывалом)». Картина считается одним из шедевров Высокого Возрождения, воплощением «тихой, ничем не замутненной женской красоты». Написанная в 1515–1516 годах, она хранится в Палаццо Питти во Флоренции, в городе, в котором Бродский бывал; любовь Бродского к живописи Возрождения позволяет предположить, что полотно Рафаэля он видел.

Наше предположение подтверждается еще двумя обстоятельствами. Во-первых, описание некоторых деталей внешнего облика позирующей женщины в стихотворении («складчатость» «бордовой, с искрой, тафты», «камея в низком декольте», «кружево» под камеей), являющихся очевидным анахронизмом в одежде россиянки в Стамбуле, органично соотносится с полотном Рафаэля, давая словесный эквивалент визуального образа представленной на нем женщины.

Во-вторых, и это более существенно, на картине Рафаэль изобразил свою возлюбленную Маргериту Лути, которую он называл Форнариной и которая до конца жизни художника была его музой. Между тем Маргерита была дочерью пекаря из Сиены – небольшого городка недалеко от Флоренции. Название города совпадает с названием темно-желтой краски, которую упоминает в стихотворении Бродский («инерция метаморфоз / сиеной и краплагом роз / глядит с портрета»). Биография Форнарины, которая вошла в историю не только как возлюбленная и муза Рафаэля, но и как знаменитая куртизанка, «рифмуется» с информацией о «Петрове, Сидорове, Иванове», которые остались в прошлом у героини стихотворения. В описании героини, таким образом, присутствует эффект двойного изображения, когда сквозь бытовую сцену проступает иная история.

Названия микроцикла («Вид с Холма») и сборника в целом («Пейзаж с наводнением») вводят мотив подведения жизненных итогов, который сопрягается с традиционными у Бродского мотивами смерти, исчезновения, всепобеждающего времени. В битве со временем, которую в одиночку ведут поколения прошедших по земле людей, не память, не любовь, а только одухотворяющая сила искусства способна преодолеть разрушительную власть небытия. Важно другое: стихотворение «Ritratto di donna» оказывается примиряющим завершением цикла стихов, посвященных М.Б., и любовной драмы поэта, вызвавшей к жизни эти стихи. В «Ritratto di donna» Бродский достигает поистине мегаисторической – экзистенциальной и этической – позиции («Вид с Холма!»), утверждая бессмертие возлюбленной, которое она обрела в его стихах. Взгляд поэта на собственную драму направлен с немислимой высоты – высоты вечности: в истории человечества подобная драма повторяется постоянно, она присутствует в жизни каждого художника, вдохновляя его на создание бессмертных произведений, в которых быт претворяется в Бытие.

Так боги делали, вселяясь то
в растение, то в камень: до
возникновенья человека. Это
инерция метаморфоз
сиеной и краплагом роз
глядит с портрета,
а не она сама [2, с. 553–554].

Художник (творец) сродни богам, которые вселялись в неодушевленный предмет. Краска в руках художника выступает как инструмент метаморфозы, преобразования тела в свою идеальную ипостась. Именно «вселение» Рафаэля выявило в распутной красавице Форнарине одухотворенную, поистине божественную красоту, воспринимаемую как земное воплощение идеала.

Искусство противостоит уничтожающей силе времени, закрепляя на полотне мгновения быстротекущей жизни, оказываясь отзвуком божественной энергии:

Она сама
состарится, сойдет с ума,
умрет от печени, под колесом, от пули.
Но там, где не нужны тела,
она останется какой была
тогда в Стамбуле [2, с. 554].

Рассмотренные как единый текст, экфрасисы Бродского обнаруживают не только напряженность метафизических поисков поэта, но и его стремление и способность соотносить свои решения с опытом культуры в постоянном диалоге с ней, добиваясь безупречности эстетической и этической позиции.

Литература

1. Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского. СПб.: Изд-во «Пушкинского фонда», 2001.
2. Бродский И. *Ritratto di donna* // Бродский И. Малое собрание сочинений. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2012.
3. Бычков В.В. Русская средневековая эстетика (XI–XVII века). М.: Мысль, 1992.
4. Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. М.: Независимая газета, 1998.
5. Горбаневская Н. По улице Бродского // Русская мысль. 1996. № 4111. 1–7 февраля.
6. Иосиф Бродский. Книга интервью. 3-е изд., испр. и доп. М.: Захаров, 2005.
7. Плеханова И. Формула превращения бесконечности в метафизике Бродского // Иосиф Бродский и мир: Метафизика, античность, современность. СПб., 2000.
8. Полухина В. Иосиф Бродский глазами современников (2006–2009). СПб.: Звезда, 2010.
9. Снегирев И.А. Метафизический стиль в поэзии Иосифа Бродского: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Иваново, 2012.
10. Чхартишвили Г. Писатель и самоубийство. 3-е изд. М.: Новое литературное обозрение, 2003.

11. Бродский И. *Altra ego* / пер. с англ. Е. Касаткиной // Иосиф Бродский. Стихи и о стихах. 1990. URL: <http://brodsky.ouk.ru/altra-ego.html>.
12. «... Его поэзия уже сама по себе живопись...»: Беседа Евгении Шерер – ZAART с Кейсом Верхейлом. URL: <http://mmj.ru/165.html?&article=608&cHash=a807db6d10>.
13. Кириллин В.М. Символика чисел в древнерусских сказаниях XVI века. URL: http://www.protos7.ru/Symbol/DrevnSymbol1/DrevnSymbol_2.htm.
14. Лосев Л. Иосиф Бродский. Опыт литературной биографии. М.: Молодая гвардия, 2008. URL: http://imwerden.de/pdf/losev_iosif_brodsky_2008.pdf.
15. Подорога В. Что такое naturemorte? Дорога // Синий диван. 2006. Вып. 9. URL: <http://sinjdivan.narod.ru/naturemorte.htm>.
16. Штерн Л. Поэт без пьедестала: Воспоминания об Иосифе Бродском. URL: http://thelib.ru/books/lyudmila_shtern/poet_bez_pedestala_vospominaniya_ob_iosife_brodskom.html.

T. Je. Avtukhovich

The Ekphrases of J. Brodsky as the Metaphorical Metaphysics of Love

Key words: ekphrasis; metaphor; metaphysics; love; self-estrangement.

The Ekphrases of J. Brodsky «The illustration (L. Cranach “Venus with apples”», «Still life», «At the exhibition of Karel Willink» and «Ritratto di donna» have been analyzed in the article. It has been maintained that the content of the poems doesn't add up to the description of the artefacts. The metaphysics of love is the generative centre of the moral and philosophical and aesthetic problems. The dynamics of its metaphorical comprehension in the ekphrases reflect the process how J. Brodsky turned aesthetically his tragic love to M.B., the process of the finding of the position of the self-estrangement by the past and the process of the deliverance of it.

I.V. Романова

Между лирикой и драмой: поэтика диалога в поэзии Бродского

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

Статья посвящена изучению диалогизма как такового в поэзии Бродского. Автором выделяется метатекстовый и внутритекстовый диалог. К первому относятся формы интертекстуальности, ко второму – стихотворения, содержащие диалогизм потенциальный (моделирующие коммуникативную ситуацию и включающие апеллятивные

элементы) и реализованный в тексте (написанные в форме диалога или его содержащие). Отдельное внимание уделяется изучению композиционных функций диалога в лирическом тексте.

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

Преобладание апеллятивного элемента в лирике Бродского делает ее направленной на второе лицо. С одной стороны, это обнаруживает близость с акмеистами, в поэтике которых на первом плане находятся синтагматика, коммуникативная направленность речи и диалогическая установка [26, с. 290; 28; 22; 25; 27; 13; 17; 4; 11; 14; 20] (1). С другой стороны, доминирование второго лица свидетельствует об ориентации на драму. Кроме лирики, Бродский обращался непосредственно к драматургии, пример чему – пьесы «Мрамор» и «Демократия!».

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

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

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

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

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

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

Универсальная коммуникативная ситуация для лирического героя Бродского описана, в частности, в стихотворении 1964 года «Дом тучами придавлен до земли...» [6, т. I, с. 338]. Три

первые строфы описывают бушующую вне дома непогоду. В конце третьей строфы появляется образ одинокого обитателя дома. Он противопоставлен окружающему дом зверью – блеющей овце и кричащим воронам, и при этом его номинации (*двуногий, обитатель*) остаются в рамках биологического контекста. Герой несчастен, одинок (*некому вступить тут в диалог*), но от одиночества еще не сошел с ума (*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 рошу 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 [б, т. I. с. 397].

Голубые вологодские Саваофы,
вздыхая,
шарили по моим карманам.

Потом, уходя,
презрительно матерились:
«В таком пальте...» [6, т. I. с. 34].

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

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

Лев Лосев возводит этот образ к евангельской реплике Христа, обращенной к Петру и Андрею: «Я сделаю Вас ловцами человеков» (Мф. 5:19), и высказывает предположение, что в стихотворении представлен взгляд ангела на спящий мир [7, т. I, с. 467]. Но стихотворение начинается с внутренней точки зрения (*Мир одел нарушеном*). И *чей-то напряженный взгляд* улавливает двумирность по разные стороны окна. Окно само уже ждет улова с обеих сторон. А Ангел, между тем, – *бесплотный наблюдатель* – находится вовне: *ногой давит устрицы в песке, молча замирает и бродит в темноте по пляжу*. Главное – в финале стихотворения неожиданно возникает апеллятивная ситуация, формулируется вопрос, который сначала воспринимается как риторический:

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

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

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

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

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

Стихотворения Бродского, в которых лирический герой обращается к Всевышнему, составляют особый, **переходный от монолога к диалогу случай**.

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

Такой герой не только полемизирует с образами Сына Человеческого и преображенного пророка, но и оказывается близок к образу многострадального Иова из ветхозаветной книги Иова (*<...> благодарю за то, что / ты отнял все, чем на своем веку / владел я*). И сама возникшая полемичность оказывается вполне в духе части книги Иова, написанной в форме споров-диалогов, в ходе которых друзья Иова возлагают ответственность за его несчастья на принцип Божественной справедливости. В этом контексте Бог сопоставляется у Бродского со *стрелком*, разыскивающим человека, вором, покусавшимся 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, безголовый 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 тридевяти этаже, / горит окно*). На этом основании поэт и назвал свое стихотворение «Разговор с Небожителем», и никакого противоречия здесь нет.

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

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

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

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

Так в критические моменты жизни лирический герой обращается к Всевышнему, и это ведет к духовному перерождению. Небожитель единственный из всех других удаленных адресатов оказывается способным ответить герою. Так Господь в поэтическом мире Бродского из традиционного адресата превращается в собеседника. Он совершает чудо: надеяет 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 острашение 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 комментарий 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, Честяги 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, режиссера, зрителя на четком фоне односоставного мира. Концепция драматического действия, разрешающего все диалогические противостояния, чисто монологическая» [1, с. 27].

Театрализация предполагается и в стихотворении «Театральное» (1994–1995) [6, т. IV, с. 178–185], посвященном С. Юрскому. Оно написано вполне по законам драмы. В нем

прослеживается фабула: в некоем условном времени, носящем черты античности, в городские ворота впускают странника. Встречают его враждебно, допрашивают с подозрением. Герой не может сказать, кто он и откуда. Он рекомендует себя предельно обезличенно (он – *никто*, у него нет имени, и даже местоимение для меня – / *лишнее*). Направление, в котором он движется, – Царство теней. Л. Лосев предполагает, что странник – это Орфей. Однако можно предположить, что под этим образом может скрываться самый обобщенный герой. Царство теней здесь, скорее всего, упоминается в значении «смерть». Так, в переведенной Бродским пьесе Т. Стоппарда «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» Гильденстерн объясняет ориентиры их с товарищем движения: «Единственный вход: рождение, единственный выход – смерть. Какие тебе еще ориентиры?» [29]. Герои Стоппарда также не помнят, кто они, откуда, зачем их призвали. Самопрезентация героя «Театрального» вполне укладывается в знаменитую формулу Бродского «Less Than One» (меньше единицы, или меньше себя самого). Герой Бродского – носитель экзистенциального сознания. Он «другой» только потому, что живет во времени, а не, как горожане, в истории. Сначала горожане верят, что он не представляет для них угрозы, и выделяют ему историка, который должен показать гостю город (рассказ оказывается весьма критичным по отношению к современникам и временам), а в финале решают перестраховаться и пожизненно заточают странника в башню. Толпа соотносится у Бродского с античным хором. Реплики толпы в «Театральном», с одной стороны, так же грубы и снижены, как и в «Представлении», но гораздо более индивидуализированны и обусловлены друг другом. С другой – эти реплики свидетельствуют об удивительном единодушии горожан в их общей подозрительности и враждебности ко всему новому и «другому».

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

В свете проблемы диалога обращает на себя внимание стихотворение «Диалог» (1962) [6, т. I, с. 186–187]. В. Полухина указывает, что оно было посвящено памяти Пастернака [22, с. 62]. Стихотворение имеет черты романтической баллады, прежде всего балладный хронотоп: действие происходит в дубовой роще, во мраке ночи, 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 сует. / 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 рош*, а его сущность, его душа устремляется птицей ввысь: *ушел, улетел он в ночь*. Традиционно в мифологическом сознании душа человека (как умершего, так и спящего) представлялась в образе птицы.

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

естественную 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 млою*). Второй собеседник, лишенный знания, обращаясь к нему, расспрашивает о герое. При этом Бродский отказывается от оформляющей вопросительную интонацию пунктуации (это ему свойственно). Его мало интересовало правдоподобие в передаче характера, интонация. Для него диалог из драматического действия превращался исключительно в текст, где слова важнее интонации.

Вопросы и ответы в первой половине стихотворения почти не стыкуются тематически. Вопрошающий из-за плохой слышимости как бы все время ошибается и искажает логику разговора. Понимание приходит, когда оба говорят о смерти героя и о разделении души и тела. Ограниченность знания второго собеседника компенсируется его пронизательностью: именно он вводит новые темы, развивая образ героя и заставляя первого пусть с запозданием, но отвечать по существу. Именно второй дважды выражает сомнение по поводу обманчивости внешнего облика героя: «*Разве он был вороной?*», «*Неужто он был вороной?*». Повтор скептического вопроса влечет за собой финальный повтор-утверждение: «*Птицей, птицей он был?*».

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

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

сущности умершего поэта в «Большой элегии» переносится с третьих лиц на его душу и тело, вступающие в диалог между собой.

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

На этих примерах мы видим путь Бродского к лирической монологизации.

Рискнем предположить, что с точки зрения функционирования диалога у Бродского противопоставлены написанные примерно в одно время «Посвящается Ялте» (1969) и «Горбунов и Горчаков» (1968). В «Посвящается Ялте» мы видим чуть ли не уникальный случай того, как Бродский сдает экзамен прозе, точнее – Бахтину, описавшему принципы полифонического романа. Текст построен в форме завуалированного допроса свидетелей, их почти монологов, проливающих свет на некое убийство, которое становится центральным событием задуманного «автором» романа. Множественность точек зрения на одно и то же событие, идея выявления не только прямой, но и косвенной виновности тех, кто хотя бы мысленно совершил преступление (что чрезвычайно актуально для «Братьев Карамазовых»), является, безусловно, остранным отражением бахтинской идеи полифонического романа (5). Больше Бродский к таким экспериментам не обращался.

В «Горбунове и Горчакове», как известно, он развивает бахтинскую мысль, высказанную в книге «Проблемы поэтики Достоевского»: «быть – значит общаться диалогически» [1, с. 434]. У Бродского она звучит так: *я / тогда лишь 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
воззрится и сказал». «Слова на ветер» [6, т. II, с. 112].

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

Подведем некоторые итоги.

Судя по всему, диалог мало интересовал Бродского как способ развития драматического действия, как воплощение сценического характера. «Я вообще не хожу в театр; я читаю пьесы – читать их мне занятно, но смотреть – всегда вызывает ощущение неловкости», –

говорил он в интервью [9, с. 332]. То есть для него на первом плане были прежде всего языковые возможности развития диалога – сюжетного и метатекстового.

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

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

Диалог в стихотворениях Бродского выполняет следующие основные композиционные функции:

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

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

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

Литература

1. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Худож. лит., 1972.
2. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Худож. лит., 1990.
3. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / сост. С.Г. Бочаров, примеч. С.С. Аверинцева и С.Г. Бочарова. М.: Искусство, 1979.
4. Бетеа Д. Манделъштам, Пастернак, Бродский: иудаизм, христианство и созидание модернистской поэтики // Русская литература: исслед. амер. ученых. СПб., 1993. С. 363–399.
5. Большой путеводитель по Библии. М.: Республика, 1993.
6. Бродский И. Сочинения: в 4 т. СПб.: Пушкинский фонд, 1992–1998.
7. Бродский И.А. Стихотворения и поэмы: в 2 т. СПб.: Изд-во Пушкинского Дома, Вита Нова, 2011.
8. Гордин Я.А. Переключка во мраке. СПб.: Пушкинский фонд, 2000.
9. Иосиф Бродский. Большая книга интервью. М.: Захаров, 2000.
10. Керлот Х.Э. Словарь символов. М.: REFL-book, 1994.
11. Крохин Ю. Взмах маятника: Об О. Манделъштаме и И. Бродском // «Сохрани мою речь...»: сб. М., 1993. Вып. 2. С. 116–126.
12. Кублановский Ю. Поэзия нового измерения // Новый мир. 1991. № 2.
13. Кузнецов С.Ю. Осип Манделъштам и Иосиф Бродский: Мотивы пустоты и молчания // Осип Манделъштам: Поэтика и текстология. М., 1991. С. 33–36.
14. Лакербай Д. Ахматова – Бродский: Проблема преемственности // Иосиф Бродский и мир: метафизика, античность, современность. СПб.: Изд-во журнала «Звезда», 2000. С. 172–184.
15. Левин Ю.И. Лирика с коммуникативной точки зрения // Левин Ю.И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М.: Языки русской культуры, 1998.
16. Лосев Л.В. Иосиф Бродский: Опыт литературной биографии. 2-е изд., испр. М.: Молодая гвардия, 2006.
17. Медведева Н.Г. И. Бродский и О. Манделъштам: Об одном поэтическом мотиве // Вестник Удм. ун-та. Ижевск, 1992. Спец. вып. С. 68–73.
18. Мищенко Е.В. Диалог культурных традиций в поэтическом мире И.А. Бродского: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Новосибирск, 2010.
19. Нокс Дж. Иерархия других в поэзии Бродского // Поэтика Бродского. N.Y., 1986.
20. Патера Т. Заметки о лексике И. Бродского и А. Ахматовой // Поэтика Иосифа Бродского: сб. науч. тр. Тверь: Твер. гос. ун-т, 2003. С. 164–180.
21. Полухина В. Ахматова и Бродский: К проблеме притяжений и отталкиваний // Ахматовский сборник. Париж, 1989. Вып. 1. С. 143–153.
22. Полухина В.П. Эвтерпа и Клио Иосифа Бродского: Хронология жизни и творчества. Томск: ИД СК-С, 2012.
23. Ранчин А. «На пиру Мнемозины»: Интертексты Бродского. М.: Новое литературное обозрение, 2001.
24. Романова И.В. Поэтика Иосифа Бродского: Лирика с коммуникативной точки зрения: монография. Смоленск: Изд-во СмолГУ, 2007.

25. Суханова М.С. Ахматова и Бродский – об одном сопоставлении // Анна Ахматова и русская культура начала XX века: тез. конф. М., 1989. С. 61–63.
26. Ханзен-Леви Оге А. Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. М.: Языки русской культуры, 2001.
27. Burnett L. The Complicity of the Real: Affinities in the Poetics of Brodsky and Mandelstam // Brodsky's Poetics and Aesthetics / eds. by L. Loseff and V. Polukhina. London etc., 1990.
28. Moranjak-Bamburac N. Иосиф Бродский и акмеизм // Russ. Lit. 1996. Vol. 40, No. 1. P. 57–76.
29. Стоппард Т. Розенкранц и Гильденстерн мертвы. URL: http://lib.ru/PXESY/STOPPARD/r_g.txt (дата обращения: 13.05.2015).

Примечания

1. Кроме того, по мнению Ж. Нива, Ахматова передала Бродскому страсть к сжатости высказывания и любовь к классическим жанрам элегии и послания («La Quinzaine litteraire», № 496, ноябрь 1987).
2. Например, интертекстуальные связи исследуются в работах Л.М. Баткина, А.К. Жолковского, А. Нестерова, А.М. Ранчина, D. Vethea 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.В. Корчинского, В. Семенова, И.В. Фоменко, Хён Ён Ким и др.
3. Сходный образ возникнет у Бродского позже, в «Венецианских строфах» (2): *Шлюпки, моторные лодки, баркасы, барки, / как непарная обувь с ноги Творца, / ревностно топчут шпиль, пилыстры, арки, / выраженья лица. / Все помножено на два, кроме судьбы и кроме / самой Н2О.*
4. В исследованиях, посвященных анализу этого стихотворения, стало общим местом утверждение ничтожности и бессилия Неба по сравнению с всемогуществом обитателя земли [12, с. 24; 19, с. 166; 23, с. 147-153]. Между тем самоуничижение и признание собственного несовершенства, неспособности оправдать надежды, возложенные на поэта Богом, наряду с обращенностью к Небу, даже пространственно выраженной, – вполне в духе христианского сознания.
5. Не обсуждаем здесь других литературных предшественников – Акутагаву Рюноске, М. Кузмина.

I.V. Romanova

Between Poetry and Drama: Poetics Dialogue in Brodsky's Poetry

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

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.

Я.Ю. Двоенко

Апеллятивная направленность книги И. Бродского «Пейзаж с наводнением»: безадресность на фоне множества адресатов

Ключевые слова: *апелляция; адресат; индексы апеллативности; лирическая коммуникация; лирическая книга.*

Предметом исследования является один из элементов внутритекстовой коммуникации – лирический адресат. С помощью методики индексов апеллативности прослеживается эволюция адресатов в книге И. Бродского «Пейзаж с наводнением».

В качестве материала исследования мы выбрали последнюю книгу Иосифа Бродского, в составлении которой он участвовал, – «Пейзаж с наводнением», вышедшую посмертно в американском издательстве «Ардис» в 1996 году. Основной корпус издания состоит из стихотворений, написанных Бродским в период с 1987 по 1996 год. По объему это самая большая книга поэта (113 стихотворений, а также пролог и хоры, написанные для постановки трагедии Еврипида «Медея») [2].

Эта книга существенно отличается от книги «Новые стансы к Августе», бывшей ранее объектом нашего исследования.

В «Пейзаже с наводнением» встречаются 32 разных адресата посвящений, среди которых много друзей, соратников по перу: Джираламо Марчелло, Фаусто Мальковати, Владимир Уфлянд, Яков Гордин, Михаил Барышников и т.д.

В книге существует заданный автором композиционный принцип – она делится на четыре раздела: «Примечания папоротника», «Вертумн», «Вид с холма», «Письмо в оазис». Вся книга и каждый из первых трех разделов заканчивается рождественским стихотворением, а в заключительном разделе рождественское стихотворение оказывается предпоследним, поскольку за ним следует своего рода эпилог «Меня упрекали во всем, кроме погоды». Хронологический принцип внутри разделов не соблюдается [2, с. 419].

Кроме того, в «Пейзаже с наводнением» максимально скрыт образ лирического субъекта, его бытовой облик, эмоционально-психологический склад, черты биографии. Это выражается и в стремлении избегать грамматических форм первого лица, и в отстранении от него с помощью формальной апелляции. Возможно, это связано с тем, что в последние годы творческого пути Бродский чувствовал себя «вырванным из контекста», «запятой в какой-то огромной книге, то есть – никем» [2, с. 420].

Любое лирическое стихотворение представляет собой коммуникативный акт, содержащий внутритекстовую коммуникацию между изображаемым субъектом и адресатом.

В данном исследовании нас интересует внутритекстовая коммуникация, которую мы называем лирической. Лирическая коммуникация возникает между лирическим субъектом и лирическим адресатом в пределах текста стихотворения. Лирические субъект (соотносимый с «я») и адресат (соотносимый со вторым лицом – «ты», «вы») могут быть проявлены в разной степени – от полноценных образов до редуцированных.

Мы поставили перед собой задачу исследовать апеллятивную направленность книги Бродского «Пейзаж с наводнением». Для этого мы использовали разработанную И.В. Романовой систему индексов апеллятивности, основанную на классификации адресатов и способов выражения адресации [6]. На наш взгляд, присутствие в стихах конкретных адресатов говорит о том, что апеллятивность лирического субъекта того или иного автора особенно высока и носит направленный характер. В противном случае мы имеем дело не с прямым обращением, а с имитацией коммуникативного акта, базирующейся на экспрессивных функциях языка.

Мы выделили маркеры апелляции и присвоили им условный числовой индекс в соответствии с их значимостью для создания апеллятивной направленности книги. Результатом явилась шкала с положительными числовыми делениями от 0 до 5, которые обозначают степень апеллятивности от наиболее эксплицитных маркеров адресата до косвенных выражений обращенности.

Таблица 1

Шкала индексов апеллятивности

Индекс	Значение
5	– Имена собственные
4	– Нарисательные имена существительные – Субстантивированные прилагательные
3	– Местоимения 2-го лица
2	– Глагольные формы 2-го лица – Повелительное наклонение – Императивы
1	– Средства обращенности с формальной апеллятивностью: риторические вопросы и восклицания, ремарки, указание на форму речи
0	– Отсутствуют эксплицитные и имплицитные формы выражения адресации

Именам собственным присваивается наивысший балл – «5». В художественном тексте антропонимы имеют особую семантическую нагрузку и являются составляющими идиостиля автора.

Следующий индекс по степени апеллятивности мы присваиваем нарицательным именам существительным (другок, поэт, современник), а также субстантивированным прилагательным (дорогая, милая, знакомый) – «4».

Поскольку местоимения не называют предметов или признаков, а лишь указывают на них, в нашей системе апеллятивности этот элемент имеет индекс «3».

Наиболее завуалированная форма обозначения адресата – глагольные формы 2-го лица, повелительного наклонения, а также императивы – имеет индекс «2».

Единичный индекс имеют средства обращенности с формальной апеллятивностью: риторические вопросы и восклицания, ремарки, указание на форму речи.

Индекс «0» присваивается стихотворениям, в которых отсутствуют эксплицитные и имплицитные формы выражения адресации.

В большинстве стихотворений формы выражения адресата сочетаются между собой, выступают в системе. В этом случае тексту присваивается индекс того признака, который имеет наивысший балл.

Заглавие поэтического текста является «полем возможных интерпретаций читателя» [4, с. 122], поскольку оно «выступает одним из первых элементов в системе лексических средств, организующих читательскую деятельность на уровне целого текста» [5, с. 180]. Между стихотворением и его заглавием возникают отношения, порождающие новое сообщеие. Поэтому заглавие мы считаем частью поэтического текста и, если оно содержит элемент адресации, присваиваем стихотворению соответствующий индекс.

Система индексов открывает новые возможности для исследования апеллятивности крупных текстовых массивов.

Для данного исследования важны количественное преобладание того или иного индекса и его интерпретация, которая свидетельствует о характере апеллятивности автора: направленной, субъектно-объектной, формальной.

Текстов, содержащих апелляцию, в книге «Пейзаж с наводнением» 97 из 114. Распределение индексов апеллятивности в книге выглядит следующим образом.

Таблица 2

**Результаты распределения индексов апеллятивности в книге
«Пейзаж с наводнением»**

Индекс	5	4	3	2	1	0
Количество стихотворений	4	22	44	8	19	17

С большим отрывом лидирует индекс «3» – 38,5% от всех текстов книги. Семантика местоимений второго лица «ты» и «вы» существенно отличается от значения тех же местоимений в книге «Новые стансы к Августе». В «Пейзаже с наводнением» преобладает более сложная система употребления форм 2-го лица, отклоняющаяся от канонического адресатного. В большинстве текстов с индексом «3» не содержится обращения к конкретному адресату – скорее, к косвенному, в роли которого часто выступает сам лирический субъект.

В 23% стихотворений из 38,5% встречается субъектно-объектная форма «ты», предполагающая любого человека вообще, не исключая и самого говорящего:

«Ах, как ты постарел»
скажет тебе одна, и ты задерешь двустолку,
но чтоб глубже вздохнуть, а не спугнуть перепелку [2, с. 115].

Это связано с тем, что в поздней лирике Бродский избегает местоимения «я». Субъектно-объектная форма местоимений второго лица заменяет первое лицо в эготивных по своей сути текстах. По мнению И.В. Романовой, Бродский «отстраняясь таким образом от своего лирического субъекта и обобщая его лирический опыт, апеллирует тем самым и к опыту практически любого человека» [6, с. 34]. Это подтверждается тем, что в остальных 15,5 % текстов используется «автоадресатное значение» местоимений 2-го лица. А.А. Зализняк пишет: «Автоадресатное употребление категории 2-го лица наиболее характерно для дневниковых записей, в рамках жанра “разговоров с самим собой”. В этом случае формы 2-го лица обозначают говорящего, т.е. имеют обычное значение адресатов речевого акта – с той лишь особенностью, что адресат совпадает с говорящим» [3, с. 25]. Такой тип значения местоимений 2-го лица в стихотворениях книги «Пейзаж с наводнением» чередуется с 1-м лицом. Так, в «Примечании к прогнозам погоды» лирический субъект, гуляющий в «аллее со статуями из затвердевшей грязи», сначала ведет повествование от «я»:

Многих я знал в лицо. Других
вижу впервые. Видимо, это – боги
местных рек и лесов, хранители тишины,
либо – густки чужих, мне невнятных воспоминаний.

Затем чередует его со 2-м лицом до конца текста:

Заговори любое из них, и ты
скорей вздохнул бы, чем содрогнулся,
услышав знакомые голоса, услышав
что-нибудь вроде «Ребенок не от тебя» [2, с. 116].

Можно сказать, что в «Пейзаже с наводнением» преобладает субъектно-объектная коммуникативная направленность, при которой предполагается, что местоимениями 2-го лица называется любой человек вообще, а также сам говорящий.

Однако не стоит оставлять без внимания тот факт, что 30% стихотворений книги имеют индекс «5» и «4», т.е. в этих текстах адресат назван по имени или представлен нарицательным именем существительным.

В отличие от книги «Новые стансы к Августе» в «Пейзаже с наводнением» разнообразнее представлены конкретные адресаты, а также меняется их функция. Они четко делятся на две группы: 18 стихотворений с данным индексом составляют тексты, адресатами которых являются неодушевленные предметы, явления и объекты природы, или так называемые «заведомо некоммуникабельные объекты»: стрела, цветы, облака, птичка, архитектура, ворона, кораблик, трагедия, мгновенье. Как отмечает С.Ю. Артемова, «такая разновидность адресата, как неживой предмет и бессловесный объект, – самый яркий пример условной адресации» [1, с. 114]. Обычно они выполняют функцию эпизодических персонажей, возникающих ради коммуникации как таковой, или функцию обращения, приближающегося к риторическому восклицанию. Обращение к таким объектам – чаще всего дань поэтической традиции.

Однако в «Пейзаже с наводнением» чаще всего такие образы претендуют на роль центральных. Для лирического субъекта книги фиктивные адресаты имеют скорее философский интерес, связанный с пересмотром ценностей в конце жизненного пути: «Чем ближе тело к земле, тем ему интересней, / как сделаны эти вещи» [2, с. 162]. Образы таких условных адресатов развернуты, как в стихотворении «Архитектура»:

лишь ты одна, архитектура,
избранница, невеста, перл
пространства, чья губа не дура,
как Тассо пел <...>
Как в обществе или в жилище.
Для времени твой храм, твой хлам
Родней, как собеседник, тыщи
подобных нам [2, с. 126].

Функция таких адресатов заключается скорее не в формальной обращенности, а в проявлении единственной очевидной, интимной черты лирического субъекта – изучения собственного жизненного опыта.

Вторая группа адресатов, обозначаемых индексами «4» и «5», представляет собой обращения к людям. Среди них наиболее частотные адресаты – друзья, подруги и возлюбленная. Именно в этих текстах (их 12) лирический субъект почти всегда выступает от первого лица, даются его некоторые портретные или ментальные черты, в отличие от адресатов, которых в тексте как будто вовсе нет, несмотря на то, что они названы собственными именами. Так, в стихотворении 1990 года «Шеймусу Хини» апелляция содержится только в заглавии (Шеймус Хини – ирландский поэт, друг Бродского). В этом тексте лирический субъект просыпается в Дублине, видит пейзаж за окном и на мгновение ему кажется, что он дома:

И я вздрогнул: я – дома, вернее – возле.
Жизнь на три четверти – узнавание.
Себя в нечленораздельном вопле
Или – в полной окаменелости.
Я был в городе, где, не сумев родиться,
Я еще мог бы, набравшись смелости,
Умереть, но не заблудиться [2, с. 220].

Обращения к друзьям и возлюбленной в этих текстах звучат как своеобразные постскриптумы собственной жизни.

Лирическому субъекту даже приходится оправдываться за подобное обращение, как в стихотворении «Дорогая, я вышел сегодня из дому поздно вечером...»:

Не пойми меня дурно: с твоим голосом, телом, именем
Ничего уже больше не связано. Никто их не уничтожил,

Но забыть одну жизнь человеку нужна, как минимум,
Еще одна жизнь. И я эту долю прожил [2, с. 130].

19 стихотворений книги имеют средства обращенности с формальной апеллятивностью: риторические вопросы и восклицания, ремарки, указание на форму речи. Среди них наиболее частотны замечания в скобках (13 случаев). Кроме того, что они являются формальным показателем обращенности лирического сознания, подобные ремарки приоткрывают еще одну форму лирического субъекта – «я»-повествующее.

В первых рецензиях, посвященных книге «Пейзаж с наводнением», отмечалось, что одной из главных тем книги является «безадресность». Так, Манук Жажоян в рецензии «Нечто посмертное. К выходу книги Иосифа Бродского “Пейзаж с наводнением”» в 1996 году писал: «Главные и наиболее частые (не хочется говорить ключевые) слова в “ПСН” – безадресность, бесчувственность, неодоушевленность» [2, с. 423].

Это постулирует и сам Бродский в своих стихотворениях. Лексема «безадресность» встречается в книге в 30% текстов:

В этом смысле я
живу в Голландии уже гораздо дольше,
чем волны местные, катящиеся вдаль
без адреса. Как эти строки [2, с. 152].

Можно сделать вывод, что в книге «Пейзаж с наводнением» субъектно-объектный характер коммуникации чередуется с направленным, однако функции адресатов указывают на их формальность: они используются то в качестве замены первого лица в эготивных по своей сути текстах, то в функции отстранения лирического субъекта от самого себя, как дань поэтической традиции или как способ самопрезентации лирического субъекта через апелляцию.

Лирический субъект обращается к конкретным адресатам в книге лишь потому, что они сыграли особую роль для него и являются посредниками в его обращении к самой жизни. При этом в большинстве случаев он предпочитает обращаться к неживым предметам и делает их центральными персонажами книги.

Методика индексов апеллятивности, примененная нами уже к трем книгам поэта, показывает как общую закономерность творчества Бродского – преобладание индекса «3», так и частные закономерности для каждой книги в отдельности.

Эту позицию поэт постулирует в стихотворениях «Пейзажа с наводнением»:

И если кто-нибудь спросит: «Кто ты?» – ответь: «Кто, я?
Я – никто», как Улисс некогда Полифему [2, с. 113].

Эту же мысль он повторяет в многочисленных последних интервью: «Я действительно склонен насколько возможно обезличить первое лицо. Помимо прочего оно поддается описанию... Ты – не ты, а фигура в пейзаже...» [2, с. 420].

Литература

1. Артемова С.Ю. Коммуникация в посланиях с условным адресатом (на материале лирики XX века) // Жанрологический сборник. Вып. 1. Елец: Ун-т им. И.А. Бунина, 2004. С. 112–118.
2. Бродский И. Стихотворения и поэмы: в 2 т. / вступ. ст., сост., подг. текста, прим. Л.В. Лосева. СПб.: Вита Нова, Пушкинский Дом, 2011. Т. 2. 656 с.
3. Зализняк А.А. Второе лицо: семантика, грамматика, нарратология // Логический анализ языка. Адресация дискурса / отв. ред. Н.Д. Арутюнова. М.: Индрик, 2012. 512 с.
4. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Структура стиха. Л.: Просвещение, 1972. 271 с.
5. Петрова Н.Г. О некоторых особенностях заглавий поэтического дискурса акмеистов // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2012. № 10(125). С. 180–183.
6. Романова И.В. Поэтика Иосифа Бродского: Лирика с коммуникативной точки зрения. Смоленск: Изд-во СмолГУ, 2007. 328 с.

Ya.Yu. Dvoenko

Appellative Orientation of the of J. Brodsky's Book «A Landscape with the Flood»: the Lack of Addressing against the Background of a Great number of Addressees

Key words: appeal; addressee; apellyativnost indexes; lyrical communication; lyrical book.

Subject of our attention in this article is one of elements of intra text communication – the lyrical addressee. By means of a technique of indexes of an apellyativnost we have tracked evolution of addressees in J. Brodsky's book «A landscape with the flood».

А.А. Чевтаев

Эпика в поэзии И. Бродского: нарратив и художественный универсум

Ключевые слова: И. Бродский; лирический субъект; лирический сюжет; нарратив; художественная идеология; эпическая картина мира.

В статье рассматривается специфика репрезентации эпической картины мира в поэзии И. Бродского. Анализ нарративных и анарративных принципов сюжетного строения текста в творчестве поэта показывает, что эпизация субъектной «точки зрения» на универсум определяется объективацией индивидуального человеческого опыта и динамикой событийного ряда, характеризующей и сферу изменений в макрокосме, и сферу трансформации микрокосма лирического субъекта и / или персонажа. В поэти-

ческом мире И. Бродского обнаруживаются три основных типа эпической универсализации: «конвергентный», «амбивалентный» и «дивергентный», свидетельствующие о концептуальной целостности авторского мировоззрения в аспекте становления «эпичности» поэтического мира.

Поэтическая верификация таких основополагающих категорий человеческого существования, как «время», «пространство», «Бог», «смерть», «небытие», «язык», образующих фундамент художественной онтологии И. Бродского и определяющих магистральный вектор его творческой рефлексии в аспекте универсализации индивидуального бытийного опыта, продуцирует некоторое ослабление лирического начала в творчестве поэта. Присущая лирике речевая автопрезентация микрокосма, в соответствии с которой «субъект <...> не свидетель событийного действия и не рассказчик о нем, а сам действующий» [21, с. 114], в поэтике И. Бродского нередко смещается в сферу сюжетно-фабульной репрезентации макрокосма. Увеличение пространственной, временной или ценностной дистанции между субъектным «я» и изображаемым миром становится ведущим принципом организации художественного универсума во многих стихотворениях поэта. Это приводит к размыванию родовых границ и контаминации лирических, эпических и драматических признаков конструирования художественной действительности.

В одном из интервью И. Бродский, характеризуя принцип своей творческой работы, отмечает: «<...> мои стихи скорее ретроспективны, чем интроспективны. Когда я пишу, я, скорее, вспоминаю. Герой моих стихотворений больше вспоминает, чем предсказывает» [3, с. 19]. Ретроспективность и актуализация прошлого как константы художественной рефлексии становятся фактором явной эпизации его поэтического мира. Тенденция к эпическому осмыслению Мироздания присуща поэтике И. Бродского на всех этапах его творческого пути. Так, известно, что в юности поэт часто высказывал стремление к «величию замысла» [7, с. 9] и предпринимал попытки создать подлинно эпическое произведение. Впоследствии эпика в поэзии И. Бродского будет органично соединяться с лирическими механизмами миромоделирования, порождая особые нарративные структуры, синтезирующие оба родовых полюса литературы (1).

Одним из ключевых параметров эпизации творчества И. Бродского является актуализация повествования в качестве ведущего принципа смыслообразования. Свойственные его поэзии многомерность способов репрезентации лирического субъекта, разветвленная система персонажей, укорененных в различные контексты мировой культуры, объективация личного опыта, постулирование событийной динамики изображаемого мира продуцируют широкую парадигму повествовательных моделей развертывания поэтического высказывания [8; 11; 12; 18; 22; 23]. Конечно, повествование у И. Бродского чаще всего реализуется в форме лирического нарратива, в структуре которого ментальное состояние лирического субъекта процессуально соотносится с событийным развертыванием внешних обстоятельств. Однако наррация всегда так или иначе маркирует разомкнутость высказывания в область эпического текстостроения, тем самым способствуя определенной эпизации лирического дискурса (2). Соответственно, нарративность поэтики И. Бродского становится индексом эпичности его художественного универсума.

Однако эпический характер поэзии И. Бродского проявляется не только в плане присущей его стихотворениям и поэмам повествовательности, но и в аспекте общих принципов мировидения. Стремление к всеохватному постижению бытия и выявлению универсальных законов существования формирует эпическую картину Мироздания, реализуемую в лирическом дискурсе. Согласно определению Н.Д. Тмарченко, «ситуация рассказывания в эпике – постоянное разрешение фундаментального для нее противоречия между полярными возможностями: ограниченной причастностью к событию (внутренняя, “драматическая” позиция субъекта) и безграничной от него отстраненностью (позиция “эпической объективности”); между “частной” заинтересованностью и безразличной всеобщностью» [20, с. 45]. Представляется, что именно такое балансирование между лично-эмпирическими перипетиями индивидуального «я» лирического субъекта и / или персонажа и беспристрастным восприятием течения времени свидетельствует о принципиальной эпичности лирики И. Бродского.

В настоящей статье мы рассмотрим основные принципы эпизации художественного мира поэта в аспекте соотношения нарративности лирического текста и художественной онтологии. Как известно, на разных этапах творческого пути И. Бродского, при всей целостности мировоззрения и константности ключевых идеологем, его поэтика подвергается определенным, зачастую существенным, изменениям. Соответственно, эпическое видение универсума в раннем (до середины 1960-х годов), зрелом (с середины 1960-х до конца 1970-х годов) и позднем (с конца 1970-х) периодах творчества поэта также обнаруживает серьезные отличия, позволяющие типологизировать ценностно-смысловое значение эпик в его поэзии.

Прежде всего, следует отметить, что тяготение к эпическому полюсу миромоделирования в творчестве И. Бродского проявляется в ряде общих особенностей его поэтики. Помимо указанных выше ретроспективности «точки зрения» лирического субъекта и нарративности сюжетостроения, эпичность картины мира реализуется в характерной для лирики поэта реконструкции различных мифологических и исторических свершений (например, событий античной мифологии и истории («Дидона и Эней» (1969), «Post aetatem nostram» (1970), «Одиссей Телемаку» (1972), «Новая жизнь» (1988), «Итака» (1993)), События Рождества в «рождественских» стихотворениях, перипетий европейской истории («Стихи об испанце Мигуэле Сервете, еретике, сожженном кальвинистами» (1959), «Двадцать сонетов к Марии Стюарт» (1974)). Система персонажей и событийный ряд, отсылающие к прошлому человечества, способствуют универсализации авторских представлений о бытии в плане эпической всеобщности, где отдельная личность, отмеченная индивидуальностью собственной судьбы, вступает в неразрешимый конфликт со временем, беспристрастно определяющим существование всего человечества.

Эпичность поэзии И. Бродского также проявляется в структурировании пространства в его безграничности: наиболее устойчивыми пространственными знаками в стихотворениях поэта являются «небо», «море», «горизонт», в семантике которых актуализирована потенциальная незавершенность универсума. Оппозиции «земной низ – небесный верх», «близкое – далекое» образуют пространственно-аксиологический каркас Мироздания, и онтологический маршрут лирического субъекта (или персонажа) совершается в направлении бесконечной пространственной перспективы. Пересечение границы семантического поля, как правило, связан-

ное с переходом в открытое пространство, тождественное смерти или небытию, способствует утверждению общего миропорядка, не зависящего от человеческого «я».

В разные периоды творчества поэта эпизация художественной картины мира осуществляется различными способами и определяется разнородными смысловыми установками. Наиболее четко эпический характер поэзии И. Бродского проявлен в его ранних произведениях. В стихотворениях 1960-х годов эпика реализуется прежде всего на уровне дискурсивной организации текста. Всеохватное видение универсума здесь утверждается посредством нарративного развертывания повествуемой истории, события которой связаны с процессом бытийной инициации «я» лирического субъекта или героя. Как отмечает Н.Д. Тамарченко, в традиционном эпическом миропонимании «полнота бытия выступает как взаимодополнительность основных его аспектов: земного и небесного, далекого и близкого, сиюминутного и вечного, внутреннего и внешнего» [20, с. 33]. Именно такое «конвергентное» постижение онтологических универсалий определяет специфику наррации в ранней поэзии И. Бродского, лирический субъект которого стремится постичь многомерность ценностных позиций человека в Мироздании.

Так, поэма-мистерия «Шествие» (1961), обнаруживающая синтез лирической, драматической и эпической поэтики, являет собой попытку охватить максимально широкий спектр онтологических возможностей самоактуализации «я» в мире. В прозаическом предуведомлении к «Шествию» автор формулирует смысл произведения: «Идея поэмы – идея персонификации представлений о мире, и в этом смысле она – гимн баналу» [5, I, с. 79]. Многомерность видения универсума воплощается здесь в позициях различных персонажей, составляющих идущую по улицам города процессию и являющих свою «точку зрения» в условных романах-монологах, которые чередуются с нарративными и перформативно-оценочными высказываниями лирического повествователя, концептуализирующего множественность бытийного мироощущения (3):

Вот так всегда, – когда ни оглянешь,
проходит за спиной толпою жизнь,
неведомая, странная подчас,
где смерть приходит словно в первый раз
и где никто-никто не знает нас.
Прислушайся – ты слышишь ровный шум,
быть может, это гул тяжелых дум,
а может, гул обычных новостей,
а может быть – печальный хор страстей [5, I, с. 83].

В «Шествии» персонифицированы двадцать культурных архетипов: Арлекин, Колумбина, Поэт, Дон Кихот, Лжец, Усталый Человек, Скрипач, Король, Вор, князь Мышкин, Честняга, Плач, Торговец, Счастливец, Любовники, Крысолов, Гамлет, Чорт, а также Хор, обозначающий толпу, участвующую в процессии, и символизирующий монолитность человечества как такового. Уникальность онтологической позиции каждого из персонажей в сюжетном развитии поэмы суммарно формирует эпическую картину мира, в которой лирический повествователь, являясь одновременно и демиургом данной мистерии, и

очевидцем разворачивающегося действия, универсализирует индивидуальный опыт человеческого существования и тем самым преодолевает личную драму утраты любви («Прощай, любовь, когда-нибудь звони»). «Точка зрения» субъектного «я» определяется жадной созерцательного постижения различных способов самоосуществления в бытии во всей полноте страданий и невзгод и, соответственно, стремится к ценностному единению с миром. Прохождение такой своеобразной инициации получает эпический масштаб приобщения к истинному знанию законов существования. Эпизация миропредставления лирического повествователя здесь также реализуется посредством усиления вертикальных параметров пространства в финале поэмы, тем самым маркируя хотя и трагичное, но все же восхождение к качественно иной ипостаси личного существования: «Стучит машинка. Вот и все, дружок. / В окно летит ноябрьский *снежок*, / *Фонарь* висячий на углу кадит, / Вечерней службы *колокол* гудит, / шаги моих прохожих замело. / Стучит машинка. Шествие прошло» [5, I, с. 133] (курсив наш – А. Ч.).

Конвергенция сознания повествующего лирического субъекта и окружающего универсума как маркер внутреннего преобразования «я» в аспекте постижения всеобщих онтологических законов обнаруживается также в «балладных» стихотворениях И. Бродского 1962 года. Так, в стихотворении «Ты поскачешь во мраке, по бескрайним холодным холмам...», в котором нарративная структура отмечена постоянными флуктуациями субъектной и персональной позиций («это ты там, внизу, вдоль оврагов ты вьешь свою нить» [5, I, с. 210], «Ну и скачет же он по замерзшей траве» [5, I, с. 210], «Кто там скачет в холмах... я хочу это знать, я хочу это знать» [5, I, с. 210]), в финале лирический повествователь акцентирует единство различных человеческих судеб в перспективе приближения к онтологической границе – смерти:

Ты мой лес и вода! кто объедет, а кто, как сквозняк,
проникает в тебя, кто глаголет, а кто обиняк,
кто стоит в стороне, чьи ладони лежат на плече,
кто лежит в темноте на спине в ледящем ручье.
Не неволь уходить, разбираться во всем не неволь,
потому что не жизнь, а другая какая-то боль
приникает к тебе, и уже не слышать, как приходит весна;
лишь вершины во тьме непрерывно шумят, словно маятник сна. [5, I, с. 211]

Как видно, здесь также актуализирован пространственный «верх» универсума («холмы», «вершины»), в семантике которого вскрывается значение перехода в иную бытийную плоскость, тождественную смерти («другая какая-то боль»). Знак «маятник», иконически явленный структурой всего стихотворения (сходные синтаксические конструкции, анафоры, вариативный повтор одних и тех же эпитетов, частая смена форм субъектного выражения создают эффект маятникообразного раскачивания повествования и постоянного возвращения сюжетного развития к исходной точке – скачке всадника), эксплицированный в сильной позиции финальной строки, символизирует осознание лирическим субъектом неразрывного единства витального и мортального пределов существования человека, тем самым намечая эпическую перспективу мироощущения.

Этот же принцип приобщения к универсальной дихотомии «жизнь – смерть» в качестве бытийной инициации лирического субъекта определяет эпическую конвергенцию «я» и универсума в «балладном» стихотворении «Холмы» (1962). В первой, нарративной, части текста «всеведущий» повествователь рассказывает об одновременно свершившихся на склонах холма в день свадьбы убийствах двух героев, предельно конкретизируя событийный ряд повествуемой истории («Пред каждым возникли двое, / железом в руках шевеля. / Один топором был встречен, / и кровь потекла по часам, / другой от разрыва сердца / умер мгновенно сам. / Убийцы тащили их в рошу / (по рукам их струилась кровь) / и бросили в пруд заросший. / И там они встретились вновь» [5, I, с. 215]). Во второй, анарративной, части стихотворения это конкретное событие получает предельное обобщение, оказываясь частным случаем постижения неумолимости и неустрашимости смерти как всеобщего бытийного итога: «Присно, вчера и ныне / по склону движемся мы. / Смерть – это только равнины. / Жизнь – холмы, холмы» [5, I, с. 218]. Лирический субъект здесь акцентирует свою причастность рассказанному событию в аспекте тотальной антропологической обреченности на умирание, подчеркивая вовлеченность каждого человека в противостояние жизни и смерти.

Подобный принцип нарративной эпизации картины мира обнаруживается в поэме «Зофья» (1962), также разделяющейся на две части: в первой главе лирический герой рассказывает об эмпирической встрече со своим двойником, а во второй – универсализирует свершившееся, переводя повествование в предельно мифологизированную сферу. В систему персонажей здесь включаются Орфей и Христос, предстающие как ценностные ориентиры существования, а центральным событием становится жертвенность: «Так шествовал Орфей и пел Христос. / Так странно вам кощунствовать пришлось, / впоследствии нимало не стыдясь. / Прекрасная раскачивалась связь, / раскачивалась, истово гремя, / цепочка между этими двумя» [5, I, с. 165]. Соответственно, сборы героя в гости, появление двойника, странный телефонный звонок, угрозы в адрес рассказчика, составляющие сюжетно-фабульную структуру первой главы, получают иной смысл. Вся поэма становится повествованием о взрослении героя и приобретении им нового знания, меняющего представления о собственном бытии в свете причастности к бытию всеобщему. Финал поэмы, выделенный графически крупным шрифтом – «КРИК», меняет пространственно-темпоральную перспективу субъекта: герой утверждает ментальную возможность проникновения в грядущее, в котором каждый момент времени будет принципиально сдвинут в абсолютное прошлое: «Я маятник. Не трогайте меня. / Я маятник для завтрашнего дня. / За будущие страсти не дрожу, / я сам себя о них предупрежу» [5, I, с. 167]. «Маятник», таким образом, здесь становится знаком конвергентного приобщения к универсальной исчерпанности времени, с которым сливается лирический герой.

Эпика в ранней поэзии И. Бродского способствует нарративному постижению полноты Мироздания перед лицом неминуемого исчезновения. Актуализация личной причастности «я» субъекта или персонажа смерти и устремленному к ней существованию во времени инспирирует попытку выхода за пределы темпоральной обусловленности человеческого существования посредством соединения всех временных планов бытия. Как отмечено А.Ф. Лосевым, «несмотря на массу изображаемых событий, все, что для эпоса существует, существовало всегда в прошлом и всегда будет существовать в будущем» [13, с. 187]. Именно данное свойство эпического миропонимания обуславливает в творчестве поэта обращение к событиям исторического или мифологического прошлого как явлениям, извечно существующим.

По мысли Я.А. Гордина, попыткой воплотить «величие замысла» в творчестве И. Бродского является создание в 1960-е годы ряда «"больших стихотворений" – "Большая элегия Джону Донну", "Исаак и Авраам", "Столетняя война", "Пришла зима...", "Горбунов и Горчаков"», представляющих собой «единое грандиозное эпическое пространство, объединенное общей метрикой, сквозными образами-символами – птицы, звезды, снег, море – общими структурными приемами и, главное, общим религиозно-философским фундаментом» [7, с. 10]. Представляется, что именно в этих произведениях конвергентный тип эпизации реализуется максимально полно.

Так, в «Большой элегии Джону Донну» (1963) событийный ряд повествуемой истории складывается из трех центральных событий: репрезентации сна-смерти поэта, диалога Джона Донна со своей душой и апеллятивного размышления лирического субъекта. В первой части стихотворения нарратор изначально сообщает о свершившемся событии: «Джон Донн уснул. Уснуло все вокруг» [5, I, с. 231] – и далее, предельно конкретизируя, перечисляет предметы и явления, вслед за поэтом переходящие в область смертного сна. Именно здесь последовательно намечается эпическая перспектива видения универсума: пространство постепенно расширяется от интерьерных деталей эмпирического локуса («Уснули стены, пол, постель, картины, / уснули стол, ковры, засовы, крюк, / весь гардероб, буфет, свеча, гардины» [5, II, с. 231]) к пейзажной упорядоченности города и его окрестностей («Спят мыши, люди. Лондон крепко спит. / Спит парусник в порту. Вода со снегом / под кузовом его во сне сипит, / сливаясь вдалеке с уснувшим небом» [5, I, с. 231]) и далее – по восходящей – вбирает в себя все явления и всех существ, взятых в абсолютном, вселенском масштабе:

Уснуло все: святые, дьявол, Бог.
Их слуги злые, их друзья, их дети.
И только снег шуршит во тьме дорог.
И больше звуков нет на белом свете [5, I, с. 233].

Отчетливая персонификация и одухотворенность всего сущего, эксплицированная метафорой сна-смерти, становится индексом эпической целостности Мироздания, обретающего единство в событии умирания поэта. Поэтому во второй части стихотворения услышанный плач порождает у Джона Донна ряд ложных догадок о его принадлежности, в которых перечисляются ангел-хранитель, херувимы, апостол Павел, Господь, архангел Гавриил. Герой повествования преодолевает границу смерти, поэтому универсум раскрывается ему во всей бытийной полноте, в которой Рай и его обитатели обладают действительным статусом. Следует согласиться с мыслью С.Б. Калашникова, что «все они нанизываются друг на друга и как бы вбираются появившимся наконец образом души» [9, с. 45]. Душа поэта, обращающаяся к нему со скорбным монологом, предстает в качестве персонажа, с одной стороны – маркирующего непроницаемость друг для друга земной и небесной (посмертной) сфер существования («Нельзя прийти туда мне во плоти. / Лишь мертвой суждено взлететь туда мне. / Да, да, одной. Забыв тебя, мой свет, / в сырой земле забыв навек, на муку» [5, I, с. 234–235]), а с другой – являющего сближение различных онтологических планов Мироздания.

Конвергенция жизни и смерти, подчеркнутая уподоблением последней сну, в третьей части стихотворения становится идеологемой лирического повествователя, который, об-

ращаясь к уснувшему / умершему поэту, утверждает умиротворенное принятие таинства смерти как непреложного бытийного акта:

Спи, спи, Джон Донн. Усни, себя не мучь.
Кафтан дыряв, дыряв. Висит уныло.
Того гляди, и выглянет из туч
звезда, что столько лет твой мир хранила [5, I, с. 235].

«Звезда» в финале стихотворения оказывается знаком эпического восхождения к высшим пределам универсума, где трагизм земного существования во времени утрачивает релевантность. Пространственный «верх» в его принципиальной открытости сигнализирует о возможности преодоления антропологической природы человеческого «я» посредством смерти.

В стихотворении «Исаак и Авраам» (1963) в основе поэтического нарратива оказывается репрезентация ветхозаветной истории о путешествии Авраама и его сына Исаака к месту жертвоприношения. Эпический масштаб повествования здесь определяется актуализацией бесконечности окружающего героев пространства, которое расширяется до пределов всего Мироздания («Кругом песок. Холмы песка. Поля. / Холмы песка. Нельзя их счесть, измерить. / Верней – моря. Внизу, на дне, земля. / Но в это трудно верить, трудно верить. / Холмы песка. Барханы – имя им. / Пустынный свод небес кружит над ними» [5, I, с. 253]) (4), и смысловой установкой поворотной точки в разворачивании повествования – появлением куста на пути персонажей: «Внезапно Авраам увидел куст. / Густые ветви стлались низко-низко. / Хоть горизонт, как прежде, был здесь пуст, / но это означало: цель их близко. / “Здесь недалеко”, – куст шепнул ему / почти в лицо, но Авраам, однако, / не подал виду и шагнул во тьму. / И точно – Исаак не видел знака» [5, I, с. 254–255]. «Куст» является знаком, ниспосланным свыше Аврааму, знающему о цели их путешествия, но универсальность этого знака постигает сын, не ведающий о решении отца (повествователь описывает куст, занимая «точку зрения» Исаака):

По сути дела куст похож на все.
На тень шатра, на грозный взрыв, на ризу,
на дельты рек, на луч, на колесо –
но только ось его придется книзу.
С ладонью сходен, сходен с плотью всей [5, I, с. 255].

Исаак способен увидеть в этом знаке всю полноту бытия, которая имплицитно содержится в буквенном составе слова «куст»: «В нем сами буквы больше слова, шире. / “К” с веткой схоже, “У” – еще сильнее. / Лишь “С” и “Т” в другом каком-то мире. / У ветки “К” отростков только два, / а ветка “У” – всего с одним суставом. / Но вот урок: пришла пора слова / учить по форме букв, в ущерб составам» [5, I, с. 256]. Именно здесь вскрывается противоположность ценностных позиций героев. Для Авраама смысл данного знака реализуется только в пределах его цели (принести в жертву Богу собственного сына). С его позицией в структуре текста связан мотив молчания: он хранит в тайне от Исаака свое решение. Исааку же необ-

ходимо преодолеть безмолвие отца, поэтому через «куст» он постигает универсальные законы бытия, основным из которых оказывается жертвенность человеческого существования. Нарратор рассказывает о сне Исаака, в котором «куст» уподобляется «кресту»:

Но вот он понял: «Т» – алтарь, алтарь,
а «С» на нем лежит, как в путях агнец.
Так вот что КУСТ: К, У и С, и Т.
Лишь верхней планке стоит соскользнуть,
не буква «Т» – а тотчас КРЕСТ пред нами [5, I, с. 259].

В повествовании И. Бродского жертвами оказываются оба героя. Если в Ветхом Завете ангел отводит руку Авраама, то в сюжете стихотворения на библейский контекст накладывается историческое понимание событий, репрезентирующее ценностный кругозор нарратора. Жертвоприношение отменяется в ветхозаветных пространственно-временных координатах («Из-за бархана быстро вышел ангел. / “Довольно, Авраам”, – промолвил он» [5, I, с. 260]), но в мире, которому ментально принадлежит повествователь оно совершается: «Но не вздымает нож ничья рука, / чтоб кончить муку, нет вблизи Аврама. / Пол-имени еще в устах торчит. / Другую половину пламя прячет. / И Снова жертва на огне Кричит: / вот то, что “Исаак” по-русски значит» [5, I, с. 264]. Таким образом, бытийная полнота универсума достигается в аспекте жертвенного предначертания пути каждого человека. Подобная эпическая «конвергенция» акцентирована изменением повествовательного локуса в финальной строфе стихотворения: лирический субъект перемещается из библейского хронотопа в эмпирическое пространство частной жизни («Дождь хлещет непрестанно. Все блестит. / Завеса подворотни, окна косит, / по желобу свергаясь вниз, свистит. / Намокшие углы дома возносят. / Горит свеча всего в одном окне» [5, I, с. 265]), в котором знак «свеча» оказывается медиатором, соединяющим ветхозаветные и современные события в универсальное единство жертвенного самосознания человеческого «я».

«Конвергентный» тип эпизации в поэтике И. Бродского, как правило, связан с сюжетным или ментальным движением лирического субъекта по вертикали. Эпическая всеохватность существования в этом случае маркируется семантикой полета. Так, например, в финале «Прощальной оды» (1964) результирующим событием становится онтологическая метаморфоза лирического героя: он превращается в птицу и обретает иной, нечеловеческий язык, тем самым выходя за пределы антропологических координат бытия:

Выше, выше... простясь... с небом в ночных удущьях...
выше, выше... прощай... пламя, сжегшее правду...
Пусть же песня совет... гнезда в сердцах грядущих...
выше, выше... не взмыть... в этот край астронавту...
<...>
Карр! чивичи-ли-карр! Карр, чивичири, чири...
Спать пора, спать пора... Карр, чивичи-ри, фьере!
Карр, чивичи-ри, каррр... фьюри, фьюри, фьюири.
Карр, чивичи-ри, карр! Карр, чивиче... чивере [5, II, с. 19].

А.А. Александрова указывает на амбивалентность финала этого стихотворения: с одной стороны, «герой “поднялся над горем” и освободился от боли и мелочности земного существования», а с другой – «с обретением свободы он утратил возможность жить в социуме <...> и устремляется в инобытие» [1, с. 63]. Очевидно, что эпическая картина мира здесь репрезентируется в момент пересечения лирическим героем границы смерти, которая маркирована сменой бытийной природы: превращаясь в птицу, он умирает в своей человеческой ипостаси, но обретает способность панорамного видения всего универсума. Именно восхождение к предельным высотам Мироздания («не взмыть в этот край астронавту») придает ценностное завершение бытию лирического героя, в котором его человеческая природа мыслится как абсолютное прошлое. Как отмечает М.М. Бахтин, «эпический мир завершен сплошь и до конца не только как реальное событие отдаленного прошлого, но и в своем смысле и своей ценности: его нельзя ни измерить, ни переосмыслить, ни переоценить» [2, с. 460]. Представляется, что «лирический эпос» И. Бродского демонстрирует подобную ценностно-смысловую завершенность мира, в котором смерть является единственной онтологической константой.

Семантика полета в аспекте целостности бытийных проявлений «живого» пространства перед лицом гибели также усиливает эпический характер миропонимания в стихотворении «Пришла зима, и все, кто мог лететь...» (1965), однако здесь конвергенция микрокосма и макрокосма достигает крайней степени, что приводит к размыванию событийного ряда и слиянию нарративного и анарративного принципов сюжетостроения: «Греби, греби, свисти, свисти, скрывай / от взоров лес, поля, овраги, гумна, / заборы, пни, и край земли сливай / с чертой небес безумно, нет, бездумно» [5, II, с. 111]. По наблюдениям В. Семенова, в основе текстовой организации данного стихотворения находятся «синкретизм сознания и неразличение структурообразующих картины мира оппозиций», в результате чего «лирический герой перестает различать природное и культурное, линейное и цикличное, земное и небесное, начало и конец» [19, с. 156–157]. Соглашаясь с данным суждением, следует признать, что эпизация «взгляда» лирического повествователя здесь доводится до такого предела, в котором эпичность изображаемого мира оборачивается своей противоположностью, в силу чего повествование раскачивается между эпическим и лирическим полюсами миропредставления:

Греби, греби, греми, как майский гром.
Спеши, спешి попасть в поля разверсты.
Греми, греми, раскрой и тот закрой,
раскрой закрой, откуда льются звезды.
Раскрой врата – и слышен зимний скрип,
и рваных туч бегут поспешно стаи.
Позволь узреть Весы, Стрельца и Рыб,
Стрельца и Рыб... и Рыб... Хоть реки стали.
Врата скрипят, и смотрит звездный мир
на точки изб, что спят в убранстве снежном,
и чуть дрожит, хоть месяц дым затмил,
свой негатив узрев в пространстве снежном [5, I, с. 111].

Как видно, в поэтике И. Бродского укорененность лирического субъекта в онтологическое постижение неизбежности смерти как константного атрибута миропорядка обуславливает усиление эпического масштаба видения изображаемой реальности. В произведениях поэта 1970–1980-х годов эпичность проявляется несколько иначе, обнаруживая редукцию конвергентных установок в сюжетном развертывании стихотворения и эксплицируя ценностное несовпадение событийной динамики нарратива и идеологического плана «точки зрения» лирического субъекта.

Здесь изменяется сам принцип повествовательного развертывания сюжета: на первый план выходят не причинно-следственные, а ценностно-смысловые связи повествуемых событий, что способствует фрагментарности нарратива. В таких стихотворениях, как «Письма римскому другу» (1972), «Одиссей Телемаку» (1972), «Двадцать сонетов к Марии Стюарт» (1974), «Декабрь во Флоренции» (1976), создается эффект разнородности происходящих событий, соединяемых в единое целое лишь повествовательной интенцией лирического субъекта. Принцип нелинейного изложения отдельных ситуаций и событий обнаруживается, например, в «Письмах римскому другу»:

Здесь лежит купец из Азии. Толковым
был купцом он – деловит, но незаметен.
Умер быстро: лихорадка. По торговым
Он делам сюда приплыл, а не за этим.

Рядом с ним – легионер, под грубым кварцем.
Он в сражениях Империю прославил.
Столько раз могли убить! а умер старцем.
Даже здесь не существует, Постум, правил [5, III, с. 10].

Событийный ряд обретает внутреннюю целостность лишь в свете рефлексивного постижения лирическим героем неумолимости смерти, в финале стихотворения наступающей и его самого. Расщепляя свою позицию в диегесисе, субъект занимает «точку зрения» всеведущего нарратора, наблюдающего собственную смерть: «Понт шумит за черной изгородью пиний. / Чье-то судно с ветром борется у мыса. / На рассохшейся скамейке – Старший Плиний. / Дрозд щебечет в шевелюре кипариса» [5, III, с. 12]. Финальное событие созерцания своего перехода в небытие трансформирует перспективу видения мира: с одной стороны, здесь сохраняется эпическая разветвленность земного существования, явленная в множественности персонажей, упомянутых в стихотворении (Постум, Цезарь, купец из Азии, легионер, гетера, старый раб, жрица, Старший Плиний), а с другой – вся многомерность человеческой жизни нивелируется неизбежностью исчезновения, упраздняя грядущее как координату ценностных устремлений «я». По сути, в данном случае вскрывается своеобразная амбивалентность эпического мироощущения: универсум одновременно и наполнен витальностью поступков и мыслей человека, и опустошен энтропией времени.

Такая «абивалентная» эпика предполагает, что появление любого персонажа в изображаемом мире неизменно мыслится знаком приближения небытия, к которому устремлен и сам лирический нарратор. Именно универсальность грядущего Ничто определяет эпиче-

ский масштаб лирического повествования. В стихотворении «Декабрь во Флоренции» перемещение лирического субъекта в городском пространстве, наполненном человеческими «я» (Ср.: «населенье гуляет над обмелевшим Арно» [5, III, с. 111], «На Старом Мосту <...> / бойко торгуют всяческой бранзулеткой; / <...> И золотые пряди склоняющейся за редкой / вещью красавицы, роющейся меж коробок / под несатыми взглядами молодых торговков, / кажутся следом ангела в державе черноголовых» [5, III, с. 111]; «<...> Полицейский на перекрестке / машет руками, как буква “ж”, ни вниз, ни / вверх; репродукторы лают о дороговизне. / О, неизбежность “ы” в правописание “жизни”» [5, III, с. 113]), превращается в движение к тотальной пустоте, что акцентирована финальным утверждением невозможности возвращения, где пространственный уход человека предстает как исчезновение во времени, на которое обречен весь универсум:

Есть города, в которые нет возврата.
Солнце бьется в их окна, как в гладкие зеркала. То
есть, в них не проникнешь ни за какое золото.
Там всегда протекает река под шестью мостами.
Там есть места, где припадал устами
тоже к устам и пером к листам. И
там рябит от аркад, колоннад, от чугунных пугал;
там толпа говорит, осаждая трамвайный угол,
на языке человека, который убыл [5, III, с. 113].

Эпическое осознание онтологической перспективы небытия в поэзии И. Бродского изменяет и пространственный вектор движения лирического субъекта или персонажей: теперь пространство определяется не вертикальными, как в раннем «лирическом эпосе» поэта, а горизонтальными границами, чаще всего маркированными знаком «море» и его дериватами.

Так, в стихотворении «Новый Жюль Верн» (1976), повествующем о кораблекрушении, морская перспектива, символизируя мир вне человеческого «я», получает временное значение. Обрамляя событийный ряд (ср.: «Безупречная линия горизонта, без какого-либо изъяна» [5, III, с. 115] – в первой, экспозиционной, главе; «И становится ясно, что нечего вопрошать / ни посредством горла, ни с помощью радиозонда / синюю рябь, продолжающую улучшать / линию горизонта» [5, III, с. 120–121]; «Горизонт улучшается. В воздухе соль и йод. / Вдалеке на волне покачивается какой-то / безмянный предмет. И колокол глухо бьет / в помещении Ллойда» [5, III, с. 121] – в финальной главе), «море» мыслится пространственным воплощением времени, уничтожающим человека. Разветвленная система персонажей здесь также оказывается индексом универсальности небытия.

Ключевым мотивом поэзии И. Бродского, как указывает А.М. Ранчин, является «обезличенность и даже “аннигиляция” “Я” под воздействием времени» [17, с. 165]. В зрелый и особенно поздний периоды творчества поэта погруженность в рефлексивное постижение темпорального перемещения человека в небытие приводит к формированию в его стихотворениях своеобразной «дивергентной» эпики, сутью которой становится вскрытие всеохватного универсального исчезновения. В структуре универсума здесь акцентируется безграничность, однако в этом масштабном мире не остается места человеческому «я».

Расподобление связей между лирическим субъектом и Мирозданием наиболее четко реализуется в стихотворениях с «инклюзивным» типом повествования, в которых субъектная позиция, явленная грамматическими формами 2-го лица, совпадает с адресатной и персональной позицией:

В новой жизни, в гостинице, ты, выходя из ванной,
кутаясь в простыню, выглядишь как пастух
четвероногой мебели, железной и деревянной.
(«Новая жизнь» (1988)) [5, IV, с. 48]

Когда вы идете по улице, сзади звучат шаги.
Это – эффект перспективы, а не убийца. За два
года, прожитых здесь, вчера превратилось в завтра.
(«Вид с холма» (1992)) [5, IV, с. 114]

Хочешь, скинь с себя пропотевший хлам;
но прислуга мертва опознать твой шрам.
А одну, что тебя, говорят, ждала,
не найти нигде, ибо всем дала.
(«Итака» (1993)) [5, IV, с. 138]

Маленькие города, где вам не скажут правду.
Да и зачем вам она, ведь все равно – вчера.
Вязы шуршат за окном, поддакивая ландшафту,
Известному только поезду. Где-то гудит пчела.
(«Август» (1996)) [5, IV, с. 204]

Как видно из данных примеров, структурный синкретизм субъектной позиции выполняет две смыслообразующие функции. Во-первых, обобщенно-личное значение 2-го лица формирует присущее поэтике И. Бродского представление о «человеке вообще» (5), стирая онтологические границы между «я», «ты» («вы»), «он», что усиливает эпическую универсальность движения личности во времени. Во-вторых, отказ от экспликации собственной субъектности в координатах изображаемой действительности мыслится выходом «я» за пределы своего тела, эмпирического локуса, универсума как такового, тем самым продуцируя ментальное погружение в небытие. Соответственно, пересечение лирическим субъектом-нарратором пространственных границ маркирует ценностное расподобление по оси «Я – Мироздание», в котором исчезновение первого пропорционально расширению второго.

Такая «эпическая дивергенция» проявляется в предельном масштабировании локусов частного существования. Согласно наблюдениям А.К. Корчинского, в поэзии И. Бродского «личное пространство вырастает до масштабов мирового (“Как семейное фото: вид планеты с луны”), в него вводятся границы, зонирование, топология» [11, с. 66]. В процессе утраты бытийной идентичности эпическому дистанцированию подвергается каждый предмет окружающей реальности, включая собственную телесность: «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» (1975)) [5, III, с. 88], «<...> Теперь ослабь / цепочку – и в комнату хлынет рябь, / поглотившая оптом жильцов, жилищ / Атлантиды, решившей начаться с лиц» («В окрестностях Атлантиды» (1993)) [5, IV, с. 130].

По сути, нарративное развертывание перемещения в небытие в поэзии И. Бродского предстает в качестве своеобразного «анти-эпоса» (6), в котором за счет самоустранения субъектного «я» предельно универсализируется предметно-пространственная локализация мира, в идеале также освобождающаяся от эмпирической конкретики: «И потом – океан. Глухонемой простор. / Плоская местность, где нет построек. / Где вам делать нечего, если вы историк, / врач, архитектор, делец, актер / и, тем более, эхо. Ибо простор лишен / прошлого» («Вид с холма») [5, IV, с. 114–115].

Отмеченная «дивергентная» эпизодия картины мира в творчестве поэта предстает в качестве последовательно реализуемого принципа верификации категории времени и «того эффекта, какой оно оказывает на человека, как оно его меняет, как обтачивает» [4, с. 110], и, следовательно, вскрывает ключевые параметры художественной идеологии. Как отмечает В.П. Полухина, в поэтическом мире И. Бродского «чем дальше автор отстраняется от разных уровней своего “я”, тем ближе он оказывается к своей сущности» [16, с. 63]. Думается, что фундаментальной константой мировоззрения поэта является осмысление человеческого существования в условиях бытийной исчерпанности универсума, которая, в свою очередь, обусловлена не историческими развитием, а неизбежностью онтологических законов Мироздания. В этом отношении стоическое принятие небытия приобретает явный эпический характер представлений о сущности отношений человека и времени (7).

Таким образом, эпичность поэзии И. Бродского вырастает из фундаментальных основ его художественного мировоззрения. Конечно, прежде всего эпизодия «точки зрения» на универсум определяется нарративной объективацией индивидуального человеческого опыта и событийной динамикой сюжетостроения, которая может относиться как к сфере изменений в макрокосме, так и к сфере трансформации микрокосма лирического субъекта и / или персонажа. Вместе с тем эпическое начало в стихотворениях поэта реализуется и в случае ослабления нарративности сюжетного развертывания текста, раскрывая специфику художественной картины мира.

Можно выделить три основных типа эпической универсализации в поэтическом творчестве И. Бродского: «конвергентный», способствующий ценностному постижению полноты Мироздания перед лицом неминуемого исчезновения, «амбивалентный», осмысляющий мир одновременно и в плане витальной многомерности, и в плане темпоральной опустошенности, и «дивергентный», утверждающий всеохватность исчезновения человека из пространственно-временной упорядоченности универсума. В совокупности данные типы эпики позволяют вскрыть внутреннюю логику развития поэзии И. Бродского и свидетельствуют о концептуальной целостности его художественного мировоззрения.

Литература

1. Александрова А.А. Царство языка: миф о воздухе в поэтическом творчестве Бродского // Иосиф Бродский: проблемы поэтики. М.: НЛО, 2012. С. 62–68.

2. Бахтин М.М. Эпос и роман // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 447–483.
3. Бродский И. Муза в изгнании // Бродский И. Большая книга интервью. М.: Захаров, 2000. С. 17–39.
4. Бродский И. Настигнуть утраченное время // Бродский И. Большая книга интервью. М.: Захаров, 2000. С. 109–121.
5. Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского: в 7 т. / под общ. ред. Я.А. Гордина. СПб., 2001.
6. Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. М., 2000. 328 с.
7. Гордин Я.А. «Своя версия прошлого...» // Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. М., 2000. С. 5–10.
8. Двоенко Я.Ю. «Я» повествующее как форма выражения лирического субъекта в книге И. Бродского «Новые стансы к Августе» // Вестник Тамбовского университета. Серия «Гуманитарные науки». 2014. Вып. 5(133). С. 168–175.
9. Калашников С.Б. «Большая элегия Джону Донну» как модель «самоопределения» лирического «я» в поэтическом творчестве И. Бродского // Вестник Волгоградского гос. университета. Серия 8: Литературоведение. Журналистика. 2002. Вып. 2. С. 43–50.
10. Ковалева И.И. Античность в поздней лирике И. Бродского // Литература, культура и фольклор славянских народов. М., 2002. С. 196–212.
11. Корчинский А.В. «Событие письма» и становление нарратива в лирике Бродского // Критика и семиотика. 2003. № 6. С. 56–66.
12. Красовская С.И. Об остранении в поэзии И. Бродского // Проблемы художественного миромоделирования в русской литературе XIX–XX веков: сб. науч. тр. Благовещенск, 1999. Вып. 4. С. 57–68.
13. Лосев А.Ф. Гомер. М.: Молодая гвардия, 2006. 400 с.
14. Медведева Н.Г. «Муза утраты очертаний»: «Память жанра» и метаморфозы традиции в творчестве И. Бродского и О. Седаковой. Ижевск, 2006. 376 с.
15. Медведева Н.Г. «Портрет трагедии». Очерки поэзии Иосифа Бродского. Ижевск, 2001. 278 с.
16. Полухина В.П. Ландшафт лирической личности в поэзии Иосифа Бродского // Полухина В.П. Больше самого себя. О Бродском. Томск, 2009. С. 57–69.
17. Ранчин А.М. «На пиру Мнемозины»: Интертексты Бродского. М.: НЛО, 2001. 464 с.
18. Романова И.В. Коммуникативный аспект поэзии И. Бродского // Современные методы анализа художественного произведения. Смоленск, 2002. С. 191–205.
19. Семенов В. Иосиф Бродский в северной ссылке: поэтика автобиографизма. СПб., 2010. 190 с.
20. Тмарченко Н.Д. Теория литературных родов и жанров. Эпика. Тверь: ТГУ, 2001. 72 с.
21. Тюпа В.И. Дискурс / Жанр. М.: Intrada, 2013. 211 с.
22. Чевтаев А.А. Нарратив как реализация концепции времени в поздней лирике И. Бродского // «Чернеть на белом, откуда белое есть...». Антиномии Иосифа Бродского. Томск, 2006. С. 87–100.
23. Чевтаев А.А. Система персонажей в повествовательной поэзии И. Бродского // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2006. Т. 65, № 2. С. 55–63.
24. Шмид В. Нарратология. М., 2003. 312 с.

Примечания

1. Так, по мнению С. Волкова, поэзия И Бродского в поздний период творчества становится все более эпичной [6, с. 318].
2. Согласно В. Шмиду, в основе любого нарратива находится повествуемая история, которая, в свою очередь, подразумевает событие, то есть «некое изменение исходной ситуации: или внешней ситуации в повествуемом мире <...>, или внутренней ситуации того или другого персонажа» [24, с. 13].
3. По мнению Н.Г. Медведевой, в структуре «Шествия», несмотря на «мультипликацию лирических субъектов», утверждается монологическое единство авторского видения мира, и драматическая диалогизация позиций персонажей является всего лишь «разверткой» личности Автора» [14, с. 338]. Конечно, «я» лирического повествователя здесь обладает определенным идеологическим диктатом, что эксплицировано во фрагментах-комментариях, однако нам представляется более справедливым суждение В. Семенова, считающего, что И. Бродский в данной поэме «примеряет на повествователя разные маски, <...> поочередно используя языковые и стилистические средства, свойственные разным литературным традициям», тем самым акцентируя полифоничность ее структурно-семантической организации [19, с. 35]. Соответственно, вербальное многоголосие продуцирует здесь разветвленность ценностного видения универсума.
4. По мысли Н.Г. Медведевой, «стихотворение “Исаак и Авраам” – это определенная модель Вселенной. Движение сквозь пространство и время, сквозь бесконечность; повторяющиеся символические образы; система уподоблений; дублирование диалогов – все это создает ощущение целостности, универсальности изображаемого» [15, с. 54].
5. Ср.: «<...> я, иначе – никто, всечеловек, один / из, подсохший мазок в одной из живых картин, / которые пишет время, макая кисть / за неимением, верно, лучшей палитры в жизнь» («В кафе» (1988)) [5, IV, с. 52]. Как констатирует В.П. Полухина, в художественном мире поэта «лирическая личность полностью растворяется в анонимном человеке, теряет свою индивидуальность» [16, с. 62].
6. В этом смысле показательно стихотворение «Итака», в котором эпический герой (Одиссей) предстает в дегероизированной, анти-эпической ипостаси: «Твой пацан подросток; он и сам матрос, / и глядит на тебя, точно ты – отброс. / И язык, на котором вокруг орут, / разбирать, похоже, напрасный труд» [5, IV, с. 138]. Предельное травестирирование мифологического сюжета вскрывает ценностный диалог поэта с классическим представлением о возвращении Одиссея. Как отмечает И.И. Ковалева, в поэтике И. Бродского «сравнение с Одиссеем символизирует, вопреки гомеровскому прототипу, невозможность – а в силу этой невозможности подчеркнутое нежелание – возвращения, обретения родины, возлюбленной, сына, “собачьей верности”» [10, с. 204]. Нарочито антигомеровская версия события возвращения Одиссея подчеркнута в анализе стихотворения «Итака», предложенном А.М. Ранчиным [17, с. 443–458].
7. Согласно формулировке М.М. Бахтина, герой эпоса всегда предполагает ценностное равенство самому себе, так как «он стал всем, чем он мог быть, и он мог быть только тем, чем он стал» [2, с. 477]. Представляется, что лирический субъект в поэзии

И. Бродского, изначально сознающий неотвратимость наступления небытия, обусловленного бесстрастностью действия на человека времени, обнаруживает подобное «эпическое» равенство собственному миропредставлению, что акцентируется многомерностью способов самоустранения «я» из изображаемого мира. Принимая онтологическую данность небытия, он выстраивает свое существование в соответствии с условиями темпоральной преопределенности всеобщего исчезновения.

A.A. Chevtayev

Epics in The Poetry by J. Brodsky: Narrative and Artistic Universe

Key words: *J. Brodsky; lyrical subject; lyrical plot; narrative; artistic ideology; epic world picture.*

Peculiarity of representation of epic world picture in the poetry by J. Brodsky is examined in the present article. Analysis of narrative and anarrative principles of plot constitution of text in the poet's works reveals that epization of subject «point of view» on the Universe is determined by objectification of individual human experience and dynamics of the series of events characterizing both sphere of changes in macrocosm and sphere of transformation of microcosm of lyrical subject and (or) personage. Three basic types of epic universalization: «convergent», «ambivalent» and «divergent», significative conceptual entirety of the author's worldview in the aspect of formation of «epicness» of poetic world.

E.A. Балашова

И. Бродский: трансформации идиллического жанра

Ключевые слова: *Бродский; лирика; стихотворная идиллия; событийность / бессобытийность; жанрообразующие признаки.*

Отношение к событию становится одним из принципиальных жанрообразующих принципов современной идиллии. В статье намечается типология событийности / бессобытийности в произведениях И. Бродского. Отдельно анализируется «со-бытие» в значении событийности в идиллических текстах И. Бродского.

В наследии Бродского исследователи находят несколько идиллических текстов – рецепций античных буколических образцов: «Лесная идиллия», «Полевая эклога», «Эклога 4-я (зимняя)», «Эклога 5-я (летняя)». И хотя в данной работе мы не станем останавливаться на этих текстах и на уже ставших хрестоматийными разборах этих произведений, подчеркнем несомненно важную роль античности в философско-поэтическом мироощущении Бродского: она, по словам само-

го поэта, позволяла человеку «представлять себя не независимой личностью, а уникальным звеном в большой культурной цепи» [2].

На наш взгляд, «идиллический список» поэта должен быть дополнен стихотворениями, в которых нет античного «отголоска». Они как раз доказывают, что трансформация идиллического жанра в творчестве Бродского объясняется не только устойчивым интересом поэта к античности – причина обращения к идиллической тематике может быть не только «литературной», но и «жизнейской», общечеловеческой. Топосы идиллии предполагают проекцию «идеальных» начал на живую, остро протекающую современность: «Чтение поэзии оберегает от многих ошибок; чтение Вергилия делает это наилучшим образом... Понтий Пилат тоже был не большой любитель поэзии. Если бы он читал ... вергилиевы эклоги., он наверняка внимательней отнесся бы к сказанному Иисусом», – писал И. Бродский в статье «Вергилий» [5].

Очевидно, идиллия у Бродского может быть связана не только с осмыслением античности, но и с восприятием христианства:

25.XII. 1993 (отрывок)

Что нужно для чуда? Кожух овчара,
Щепотка сегодня, крупица вчера,
И к пригоршне завтра добавь на глазок
Огрызок пространства и неба кусок... [6]

Здесь «щепотка», «крупица» и т.п., несомненно, «помнят» хлебниковское «Мне мало надо!..» [4, с. 83]. Причем в обоих текстах минимизируются потребности (до «крошки хлеба», «капли молока», вчерашней крупицы), т.е. декларируется идиллическое довольство малым, но при этом не забывается и о небе.

Обыденные «щепотка» и «крупица» переводятся в план философский, не только доказывая слитность прошлого – настоящего – будущего, но и обещая в будущем событие (завтра – это «пригоршня», это больше «крупицы» прошлого и «щепотки» настоящего).

Это чудо рождения нового похоже на другое чудо – сказку о каше из топора. «Поваренная» ассоциация рождена не только действием («добавь на глазок»), но и предметами (огрызок, щепоть, кусок). Топор у солдата был нужен для отвода глаз, а то, что добавлялось: крупа, соль, – было по-настоящему нужным. В этом же «рецепте» «специями» становится время, а вот кожух овчара – неизменное, без чего кашу не сварить, без чего подлинного – не будет.

Ощущение современного человека, привыкшего к «огрызку» пространства, восполняется идиллической полнотой принадлежащего человеку времени. И человек волен выбирать, сколько в его руке окажется прошлого, а сколько будущего.

Стихотворение «25.XII.1993», соединив все времена, открывает путь к рассуждениям о событии – возможном или невозможном в текстах Бродского.

Известно, что родовая природа текста не может быть индифферентной к событию. Так, эпические и драматические произведения предметом изображения всегда имеют событие, отличаясь способом его освоения. В эпосе, как известно, о событии повествуется, т.е. оно изображается как уже осуществившееся, прошедшее по отношению к самому пове-

ствовательному акту. В драме же событие осваивается как действие – т.е. осуществляется в момент его восприятия читателем (зрителем). Лирика в первую очередь предполагает выражение единичных состояний самого говорящего – собственно событийный ряд не становится здесь первостепенным предметом художественного освоения. Таким образом, данный показатель – является ли событие предметом художественного запечатления – становится важнейшим фактором родовой дифференциации словесного художественного произведения. В то же время жанр идиллии имеет межродовую природу. Как связана в этом случае идиллия с явлением события?

Ю.М. Лотман событие определял двояко: как «пересечение запрещающей границы» [3, с. 282] и как «значимое уклонение от нормы» [3, с. 288]. Определение возможного событийного ряда зависит от господствующей картины мира и от норм, заданных жанром. Например, в идиллии будет важным не столько то, что герой не пересекает границу, сколько то, что он ощущает – *переживает* ее. Учитывая это, можно утверждать, что отношение к событию действительно становится для идиллии одним из принципиальных жанрообразующих признаков. Соответственно, событийность / бессобытийность становится основой намечаемой типологии идиллических произведений И. Бродского. Его идиллии представлены текстами, которые, во-первых, принципиально бессобытийны, в них нет и не может быть события; во-вторых, текстами, в которых «событие» из жизни героя находится за рамками изображаемого, но актуально для его современного состояния; в-третьих, текстами с событием, которое намечается в будущем.

Вариант первый: события не было. Идиллический мир чреват не-событием. Все здесь предсказуемо, свершается по заведенному порядку и в известную пору: сменяются времена года, соответственно времени года накрыт стол. Бытие идиллического мира по природе бессобытийно. Здесь – хронотоп взаимных перетеканий, мир наблюдения, созерцания. В идиллии нет и не может быть временного прорыва, она не содержит изменения ситуации. Отсутствие движения, естественность течения природных процессов, бесконфликтность – вот что «делает» произведение собственно идиллическим. Таково у Бродского данное стихотворение:

Звезда блестит, 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.

(Май 1964 [1, с. 326])

Настоящая идиллическая картинка – в буквальном смысле рисунок [1, с. 477] – сделана Бродским на листочке со стихотворением «Звезда блестит, но ты далека». Этот рисованный сюжет хорошо растиражирован. Корова, коза, овечка – все пространство стянуто вокруг отдыхающего человека. Эта смесь идиллического с неидеальным

(«ты далека») воспроизводит историю о Рождестве. Ситуация праздника переводится из разряда «великих», «торжественных», «пышных» в ряд понятных, житейских – «своих».

Вариант второй: событие было. В инварианте идиллии событие невозможно. Однако трансформация жанра может предполагать событие – за пределами фабулы произведения. В стихотворении «В деревне Бог живет не по углам...» отказ от прошлого – своеобразная экспозиция, необходимое условие для приобщения к идиллической жизни:

В деревне Бог живет не по углам,
как думают насмешники, а всюду.
Он освящает кровлю и посуду
и честно двери делит пополам.
В деревне он – в избытке. В чугуне
он варит по субботам чечевичу,
приплясывает сонно на огне
подмигивает мне, как очевидцу.
Он изгороди ставит. Выдает
девицу за лесничего. И, в шутку,
устраивает вечный недолет
объездчику, стреляющему в утку.
Возможность же все это наблюдать,
к осеннему прислушиваясь свисту,
единственная, в общем, благодать,
доступная в деревне атеисту.

(6 июня 1965 [1, с. 425])

Это стихотворение продолжает мотив приготовления еды. Однако здесь это приобретает оттенок повседневности: обычная чечевичная каша в одном ряду с изгородью, охотой и свадьбами. Жизнь в деревне настолько проста, что и Бог становится «своим». Возможно, говорить о событии здесь приходится с натяжкой. Не хотелось бы «вчитывать» в текст то, чего автор не задумывал, однако можно предположить, что слово «атеист», антонимичное «Богу» первой строки, появляется в сильной позиции текста – в последней строке – не случайно и намекает на оправдательное неверие. Герой называет себя атеистом, но мир видит глазами верующего, как «очевидец» чудес, и его православие (с иконами в красных углах) смешивается с пантеистическим «Бог... всюду». Идиллическим становится то существование, которое герой не «планировал», не выбирал сознательно. Оценить благодать целостного мироощущения идиллического человека может даже тот, кто ни во что не верит.

Вариант третий: событие будет. Правда, чаще всего в идиллическом мире возможен только один вариант события – гибель идиллического мира. Эта аксиома наложила печать на восприятие идиллического мира: смерть здесь всегда рядом. Почему у И. Бродского идиллический мир и гибель так настойчиво рифмуются? Идиллический мир как нельзя лучше приспособлен к воплощению идеала, достижение которого всегда губительно. Кроме того, ожидаемая гибель возможна оттого, что бессобытийность «провоцирует» событие: хорошее чревато ожиданием несчастья. «Полевая эклога» И. Бродского, начав-

шаяся как картинка для спокойного созерцания, превращается в ситуацию смещения и пересечения границ, грозящих гибелью.

Если читатель уже привык к тому, что идиллический мир связывается с уединенным бытом, хозяйственным укладом, с одной стороны, и жизнью влюбленных – с другой, то у Бродского он связан с философскими размышлениями о человеке и природе. Стихотворение начинается с изображения стрекозы, полет которой представляет собой связующую нить между воздухом и водой, между пространствами верха и низа. Качели, образ которых появляется в конце стихотворения, оттенят это движение – и применительно к человеку тоже. Перемещение в глубь колодца сменяется приближающимся сверху «окном», но эти физические смещения рождают смещения в мысленных ощущениях. Не случайно качели «русские» – нам так свойственно разрушение пространства вокруг себя: мы не жалеем быта, не помним об укладе. Отсюда чувство пустоты, утраты. И эклога в целом – об утрате привычного мира. Дает толчок к будущему событию и «Эклога 4-я (зимняя)» И. Бродского, в которой на фоне бессобытийности «проступает» ожидание приближающегося конца.

Бродский предлагает компромиссный вариант существования идиллии – *вариант разомкнутого в будущем* идиллического пространства. Так – в стихотворении с весьма значимым названием «Пророчество»: свой мир, который закрыт от «чужого» высокой дамбой и защищен со всех сторон, однажды будет нарушен изнутри – решением выросшего ребенка покинуть замкнутое пространство:

И наш ребенок будет молчаливо
смотреть, не понимая ничего,
как мотылек колотится о лампу,
когда настанет время для него
обратно перебраться через дамбу [1, с. 421].

Здесь усиливается предвосхищение предстоящего, поскольку в общий план будущего события («Мы будем жить... будем в карты воевать, будем слушать» и т.д.) внедряется еще одно будущее, другого плана – «настанет время... перебраться через дамбу». Стоило только идиллии возникнуть, как тут же наступает разрушение ее границ. Возникая как возможная, идиллия тотчас разрушается: одновременно живет и не живет в сознании.

Думая о продолжении рода, герой стихотворения выходит за рамки мироощущения идиллического героя: «чтоб не позабыт был русский алфавит». Однако названная *проекция вперед* не всегда радужна, она может предстать загробным миром, как здесь, когда указывается на смерть героев:

и вот
нас вместе с козырями отнесет
от берега извилистость отлива [1, с. 421].

Вариант четвертый: со-бытие. Приставка «со-» дает особый семантический оттенок, связанный с ощущением совместности. Это значение как нельзя кстати именно для идиллии. Стихотворения Бродского дают примеры «событности»:

Они вдвоем глядят в соседний сад,
и мысленно в той комнате огромной
уже давно. Но тени их назад
бегут вдвоем по грядке помидорной.
Стоит безмолвно деревянный дом,
но всё в морщинах: стены, дверь, стропила –
как будто повествуют здесь о том,
что сходство между ними наступило.
И в то же время дымную свечу
труба пускает в направленье взгляда,
вложив сюда всю зависть к кирпичу,
которая плывет через ограду.
Они ж не шелохнутся. Но из глаз
струится ровный свет в чужие розы.
И как прекрасно, что они сейчас
еще не там, совсем не там, где грезы,
что вот они и могут выбирать,
пустой участок предпочесть раките,
и там свою дилемму повторять,
как миф о Филемоне и Бавкиде [1, с. 216].

Время и пространство взаимно отражают друг друга: и пространственно, и во времени это тупик (конец пути, остановка). Течение времени спутано игрой памяти, мечтой, аналогиями, существующими в природе. Старики вытесняются из пространства временем смерти.

Здесь налицо классифицирующий мир «кумулятивный эффект» эклог, здесь нет движения, потому что ни в том, ни в другом нет смысла. Здесь граница связана с переходом из одного мира в другой, причем этот переход дается плавно, без резкости, с привыканием. Взгляд переводится туда-сюда. Сюда – на старый дом, на грядки; из настоящего – в прошлое. Туда – на соседний с нашим миром сад, чужие розы и огромную комнату за гробом. Но, как бы ни были привлекательны мифы, жизнь по-прежнему держит.

Откуда же «дилемма», ведь вопрос «жить или не жить» не стоит? Их выбор – место упокоения, и этот выбор у нас, например, рождает сомнение. Помня о том, что после смерти Филемон и Бавкида превратились в деревья, растущие из одного корня (по другой версии – в одно дерево), герои Бродского выбирают: предпочесть ли им это дерево? Может быть, они сомневаются, нужно ли им это событие в вечности? Пустой участок – это не только участок без ракиты, это и свобода увидеть свою вечную жизнь без калькированной судьбы, проецированной на миф.

По мотивам данного произведения И. Бродского написано стихотворение Т.В. Сергеевой, однако с финалом однозначным – в духе легенды о Филемоне и Бавкиде:

Как миф о Филемоне и Бавкиде
Вся наша жизнь. Весь наш вишнёвый сад...
Закат разлился краскою алкидной,

И к помидорной грядочке, назад
Бесшумно наши тени убегают –
Они себе участок выбирают.

... .

Нам не глядеть в соседний сад вдвоём –
Не только нет тебя, но нет и сада.
Чадит неугасимая лампада,
Настойчива, как память о былом.

Он так любил нас, деревянный дом,
А мы друг друга и его любили –
Мы в нём беспечны и счастливы были...
Лишь ночь под перевёрнутым крылом

И я в ночи, со сломанной судьбой,
По переулкам памяти витаю,
Свои воспоминания листаю,
Что легче дыма над печной трубой...

Мой милый, я уже не молода,
Но ты опять меня не отпускаешь,
Как будто с неба знак мне посылаешь,
Что счёт пойдёт на дни – не на года,

Что так уж всё устроено природой:
То листопад, то снег, то птичий гам...
Мы расстаёмся здесь, а встреча там...
Осталось следовать за временами года... [7].

Наличием /отсутствием события обусловлен целый ряд важнейших особенностей поэтики идиллического стихотворения. Во-первых, родовая природа идиллии; во-вторых, субъектная организация текста (событие, о котором рассказывается, и событие рассказывания); в-третьих, специфическое наполнение хронотопа идиллии (например, ее вневременной характер, цикличность идиллического времени).

И в заключение еще раз услышим Бродского: «Ну, это всё минувшие дела, кроме чувства. Чувства остаются и именно они делают древних авторов узнаваемыми. Подобно любому человеческому существу, поэту приходится задумываться над тремя вопросами: как, для чего и во имя чего жить. “Буколики”, “Георгики” и “Энеида” дают ответ на все три, и эти ответы одинаково пригодны ... как для античности, так и для наших дней. Современный читатель может использовать Вергилия также как Данте в своём прохождении через Ад и Чистилище: в качестве проводника» [5].

Литература

1. Бродский И.А. Сочинения: в 4 т. Т. 1. СПб., 1992.
2. Волков С.М. Диалоги с Бродским. М., 2007.
3. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М., 1970.
4. Хлебников Велимир. Творения. М., 1987.
5. Бродский И. Вергилий // Старое литературное обозрение. 2001. № 2(278). URL: <http://magazines.russ.ru/slo/2001/2/brod.html>.
6. Бродский И. 25.XII.1993. URL: <http://www.world-art.ru/lyric/lyric.php?id=7831>.
7. Сергеева Т. Стихотворение. URL: <http://www.stihi.ru/2015/01/29/7744>.

E.A. Balashova

J. Brodsky and the Transformation of Idyll

Key words: *Brodsky; lyric poetry; idyll in literature; eventfulness; eventlessness; genre-making features.*

The attitude to the event is one of the genre-forming principles of modern idyll. The article presents a scheduled typology of eventfulness / eventlessness in the poetry of Joseph Brodsky. There are 3 forms of event presentation in Brodsky's poems: 1) the presentation according to the principle of eventlessness 2) description of an «event» in the life of the hero that is cut out of the story, but is emphasized implicitly 3) description of possible events (i.e. the «collapse» of imagined idyllic world). The author also gives the analysis of the «co-existence» concept alongside with the event concept in the texts of Brodsky's poems.

E.M. Петрушанская

Бродский: преображение трагедии из духа музыки

Ключевые слова: *Бродский; музыка; музыкальные инструменты; термины; метафора; троп; трагическое; трагедия; трансформация.*

В статье рассматриваются связанные с трагическим музыкальные метафоры (термин применяется в расширительном значении); прослежены трансформации и глубинные содержательные слои, открывающиеся при анализе «музыкальных тропов».

Метафорой трагического способен стать любой существующий объект, в том числе музыкальные реалии. Трагедия как жанр искусства диктовала произведение о значительном событии, завершающемся преждевременной смертью главных героев (героя), считалась исключительно долей личностей, находящихся «над» или «вне» обычного людского потока. Пушкин дал иное представление о ней в вызывающем определении «Маленькие

трагедии»: трагично и то, что может случиться с заурядными людьми. Живописание драм обывателей у Гоголя, Лескова, Чехова, Достоевского, Платонова и пр. продолжил Иосиф Бродский, абсолютизировав *трагическое* как основу существования всех без исключения людей. Он расширил круг измерений трагического за счет привлечения ассоциаций и метафор, относящихся к невербальной сфере – музыке.

Здесь используем расширительное значение термина «метафора» – разнообразное употребление слов и словосочетаний в непрямом значении (1). Выявляя фигуры речи со словами, относящимися к музыке, проследим трансформацию смыслов *трагического* у Бродского, в тропах с названием музыкальных реалий, инструментов и терминов.

Уже в первых стихах-декларациях поэт обращается к теме своего голоса («сиплое хрипение») как найденного «зерна» и обозначает свои масштабные высоты-координаты.

Используя – скорее всего, интуитивно – метод фонетических созвучий, названный В. Хлебниковым «внутренним склонением слова», юный поэт сопрягает «Бог» и «Бах» («В каждой музыке / Бах, / В каждом из нас / Бог»; у Хлебникова же более близкое ему сопряжение бег-бог) (2). В программных строках Бродского о предназначении человека и искусства, при многократном упоминании слова «Бог», естественно ощутить рядом, под символом «Бах», грандиозность духовных мистерий композитора: это более всего известные трагические Месса си минор и «Passioni», повествования о последних днях Христа. Недаром именно с рассказчиком-евангелистом «Страстей» поэт связал характеристику Александра Блока, «трагического тенора эпохи».

Возвышенное и ироническое неразделимы в автометаописании Скрипача в ранней поэме «Шествие»: «Но был другой – таким и нужно быть, – / кто ухитрился обо всем забыть, / своей игрой столовые пленяв» [1, I, с. 97]. Трагична участь невостребованного музыканта-мертвеца, самозабвенно играющего в «*столовых*»! Струнный инструмент (скрипка, цитра) в традиционной символике – alter ego чутких струн души, что Бродский трансформирует: он стал утилитарен, печально и трагически принижен («и в руках скрипачей – деревянные грелки» [1, III, с. 131]). Иные обертоны образа уходящей *струнности* звучат рядом с «молчанием», «замолканием», онемением, темами одряхления, трагической утраты дара звучания, прощания с дорогим: «Величава наша разлука, ибо / навсегда расстаемся. Смолкает цитра» [1, II, с. 205]; «скрипач выходит, музыка не длится, / и море все морщинистой, и лица» [1, II, с. 416]. Не зря в «Конце прекрасной эпохи» *звуковой пейзаж* прощального брэнчания-дребезжания струн, словно на «баске», поэт создает фоническим звукоподражанием – тревожным биением слогов с согласной «р», завершающимся ударным РЕ: «В этих гРУстных кРАях все РАсчитано на зиму: сны, / стены тЮРЕм (...), секундные стРЕлки (...). ПуРИтанские нРАвы. Белье. / И в РУках скРИпачей – деРЕвянные гРЕлки» (ру–ра–ра-ре-Ре-ри-РА-ру–ри–ре-РЕ).

Вопреки поэтической традиции, рояль у Бродского подчас, кажется, «опускается» до обыденного фортепиано, панибратски-жаргонного фоно (3). Несмотря на травестирующее обозначение и вместе с ним, в контексте целостного высказывания образ вырастает до трагического. Рояль уподобляется «летучему голландцу», бесприютному кораблю-страннику («от земли отплывает фоно / в самодельную бурю, подняв полированный парус» [1, IV, с. 37]), одинокому подводному существу («лакированный плавник рояля» [1, VII, с. 45]), инверсия – «рояль паруса» [IV, с. 134]), мрачному облаку («туча клубилась, как крыш-

ка концертного фортепиано» [1, IV, с. 64]). Оттого рояль, подобно плывущему в вечность путнику, через цепи метафор (О. Фрейденберг) оказывается связанным с семантикой преодоления горизонта, то есть – последней гранью жизни, с запредельностью, со смертью, одиночеством. И незримое присутствие призвуков этого гиганта – как опасение постоянно подстерегающей судьбы-беды («и за стеной дурную участь, брэнча, утраивал рояль»).

Король-рояль (4) сопоставим с высокими стихиями, угрожающими явлениями природы, роком («Туча клубилась, как крышка концертного фортепиано»; «самодельная буря»; «дурную участь, брэнча, утраивал рояль») и поэтическим мышлением, подвластным «логике скорее фортепианной, нежели стандартно-грамматической». Трагедией отрыва от жизни, «улета» в смерть грозит сам уровень рассмотрения явлений и идей, «доступный... только духу» [1, V, с. 150].

Другой аспект трагедии предстает в антропоморфическом восприятии музыкального инструмента, с метафорой унижения высокого низменным, праздным использованием в раболепных целях: «фортепиано в гостиной, точно лакей-арап, / скалит зубы, в которых, короткопала, ковыряет среди белого дня / внучка хозяина» [1, IV, с. 17]. Звуки фортепиано становятся знаками уходящих ценностей: уюта Дома, культуры, умирающей цивилизации и конца света, словно тонущий корабль, когда «из кают-компании раздаются аккорды последней вещицы Брамса» [1, III, с. 115]. Если попробовать определить источник стиливо и снайперски названного «вещицей» символа «последнего опуса», то в реальности последнее фортепианное сочинение Брамса Рапсодия Ми бемоль мажор ор. 119, – знал ли то поэт? – завершает век «романтического фортепиано» пафосными аккордами расставания с *belle epque*.

Свершая некую инвентаризацию расхожих образов, в «Представлении» Бродский, сетуя на трагическое исчезновение истинных ценностей, использует метафоры «пропаж», соотносимые с миром музыки: «фокстрот под абажуром, черно-белые святыни». «Черно-белые святыни» представляют мир письменности, книг. А также прежде сакральный предмет мира Дома, уютного детства – «фортепианы вечерком», с их клавиатурой, где преобладал, подобно соотношению добра и зла в ценностных системах прошлого, белый цвет. Неназванный клавишный инструмент олицетворял, помимо культурной своей роли и вопреки черному «одеянию», сферу позитива, творческого развлечения.

И не случайно также «рояль брэнчит в висках бемолью» [1, III, с. 147] в «Пятой годовщине», напоминая прошлое автора стихов и открывая подтекст указанием срока отъезда поэта из СССР и близких автоэпитафии. Появление термина *бемоль*, знака музыкальной альтерации, графически схожего со слезой, объяснимо и скрытыми в нем важными для Бродского словами: «боль» и «моль» словно разьедают ткань времени. Фонетически термин близок определению тональности *b moll* («бэ молль», си бемоль минор); не намек ли это на известную музыкальную реалию, трагическую Сонату Ф. Шопена № 2 *b moll* со знаменитым «похоронным маршем»? Кажется небрежным, словно с целью утаить серьезность воспоминания, упоминание «брэнчания *бемоли*» – но не на рояле, а на телесной клавиатуре: в висках лирического персонажа стихов, alter ego поэта. Страдание стало обыденным и потаенным, привычным ощущением брэнности.

Moll в музыкальной терминологии обозначает также «минор», а выражение «нос на бемоль» – тяжелую грусть, понурость, уныние. В отличие от «мягкости» понижающего

звук на полтона *бемоля*, в текстах Бродского другой знак альтерации, *диез*, вздергивает интонацию вверх и становится знаком острой, невыносимой муки. Таков для слуха поэта этот термин и по окраске своего фонетического звучания. Потому предсмертный *осенний крик* ястреба, уносимого в высь, несущую смерть, похож на «визг эриний... страшней, кошмарнее ре-диеза / алмаза, режущего стекло» [1, II, с. 103].

Визг эриний поэт-Орфей слышал в Аду; *ре диеза* является фонетической омонимией Dies irae (День гнева), католического песнопения о ведущем вниз Страшном суде; в музыке издавна это мотив-«сигнал» мрачного «запределья». У Бродского *диез* – метафора насилия над беззащитной плотью: он ранит «черной оградой руку / без перчатки». Более того: «палец примерз к диезу, лишен перчатки»; ведь диез, графически схожий с решеткой, в СССР олицетворял тюрьму. Подобно бемолю, *диез* стал в поэтике Бродского тайным знаком утраты свободы, грани трансцендентного, грозящей прерыванием жизни, Смертью.

Миную многообразные оттенки трагического в терминах, становящихся метафорами, важными в поэтике Бродского: ария (она «всегда связана с тиранией и смертью», с высказыванием на пределе, с темой времени [3; 4]), духовые инструменты *труба, дуда, дудка*; «высокого “до”» (5), – обратимся к характерной антиномии *соло / хор*.

Это известная метафора отношений личности и массы; но нова их интерпретация. Юноше-поэту было свойственно подчеркивать свое трагическое одиночество вдали от «хора» общих мнений, от ведомой «крысоловами» толпы, гипноза тоталитарных радиоголосов – в поэме «Шествие», в ранних стихах: «однообразна русская толпа <...> назовем их хор» [1, I, с. 104]. Позже «Моя песня была лишена мотива, но зато ее хором не спеть» [1, II, с. 247]. Уже не вызывающее иносказание «самости», а крик несогласия, прерывание молчания, воображаемая отповедь ансамблю «вояк»: «Я не солист, но я чужд ансамблю» [1, II, с. 222] – одна из кульминаций стихотворения «Письмо генералу Z» (с протестом против вторжения советских войск в Чехословакию). И хотя «русская поэзия... не говорит хором в унисон» [1, VII, с. 100], в Нобелевской лекции поэт выделяет горестную роль массовых, анонимных жертв истории: «В настоящей трагедии погибает не герой, погибает хор»; вариант – «Но в настоящей трагедии гибнет хор, / а не только герой. Вообще герой / отступает в трагедии на второй / план» («Театральное»).

Слышим музыкальные намеки на, казалось бы, внешне отсутствующие, но проявляющиеся в особенностях словоупотребления знаки смерти: «И – внехрамовый хор – из приемника крик / грянет медью» [1, I, с. 198]. *Хор медных* с эпитетом *внехрамовый* создает аллюзии на духовой оркестр – в СССР официально-маршевый, то есть военный или похоронный, во времена юности поэта постоянно готовый, с помощью повсеместно звучащего радио, *грянуть* и захватить мертвящими догмами страну, как радиозвучание гимна обрамляло цивильное время. А *хор* во фразе «Вперед-вперед, отечество мое, / куда нас гонит храброе жулье, / куда нас гонит злобный стук идей / и хор апоплексических вождей» [1, I, с. 89] обрисовывает полумертвецов-вампиров у власти, с ощутимыми, в *зломном стуке идей* и рифмующихся с ними *вождей и костей*, звучаниями *dance macabre* (танца Смерти, полуночного пляса скелетов). Иной трагический *хор* – соотечественники-обыватели, чаще предстающие у Бродского сострадательно, в трагически-обреченном звучании: «печальный хор» [1, I, с. 83], «похоронный хор и хоровод» [1, I, с. 113], «хор гласных и согласных» [1, III, с. 56], «пчелиный хор сомнамбул, пьяниц» [1, I, с. 134].

Используя в поэтических текстах аллюзии, кратчайшие фрагменты широко известных романсов, популярных и народных песен, об этих звуковых реалиях поэт писал, что для всей отечественной поэзии в СССР «каденции советской легкой музыки <...> имели ничуть не меньшее – если не большее – значение, чем технические достижения Хлебникова, Крученых, Заболоцкого, Вас. Каменского или – чем консерватизм Сологуба...» [1, VII, с. 149]. Цитируя общеупотребительные, ставшие стершимися строки романсов, упоминая известные музыкальные реалии, Бродский благодаря необычному словоупотреблению «старых» фраз, уходящих в глубины памяти читателя, открывает новые аспекты, грани *трагического*, автобиографические, и метафизические подтексты.

Без прямой адресации подобные молекулы относящей к музыке «чужой речи» у Бродского способны производить парадоксальный эффект. Когда ставшая банальностью парадигма возрождается на «новой почве», обнаруживаются неведомые стороны ее содержания: первичный контекст реминисценций «подзвучивает» поэтические строки напоминанием знакомой музыки, ее изначальных слов, смысловой ауры. Контрапунктически окрашивая восприятие, они полифонически расширяют содержание стиха, активизируя ассоциативные механизмы и музыкальный тезаурус homo sovieticus отсылками, и чаще всего – с трагической оптикой, неразделимой с ёрничеством. Для нахождения «ключей» к таким музыкальным метафорам с тайными смыслами трудно, как представляется, отделить эпифоры, взывающие к воображению, от диафор, требующих интуитивного постижения; нужен синтетический способ мышления.

Заточенный в сумасшедший дом («Горбунов и Горчаков») грезит о вожденном: «Мне снилось море», но сновидца заставляют изъять из сознания ночное видение. Врачи-садисты отрезают мечты о «свободной стихии»: «Ну его к хренам». / “Да, лучше обойдемся без примочки”. / “Без ваших по морям да по волнам”» [1, II, с. 273]. Цитата «по морям, по волнам» относится к припеву моряцкой хоровой песни; только в ней в СССР и было осуществимо «нынче здесь – а завтра там». Не звучащее, но известное содержание песни открывает, о чем пациенту запрещено даже грезить: о свободе, в первую очередь свободе передвижений. Отсылка к части известного целого открывает конфликт реальности и сна героя (alter ego поэта) о море, море свободы, выявляя двойное дно: трагическую невозможность вольности.

«Море ассоциаций» расширяет концентрированно сжатое пространство стиха, как в строках Бродского «Поезд из пункта А, льющий из трубы / туннеля, впадает с гудением в раскинувшееся широко, / в котором морщины сбежали, оставив лбы, / а те кучевой толпой сбились в чалму пророка» [1, III, с. 139]. Время и пространство здесь свились в загадочный узел, где возьмемся за одну из нитей: намек на дореволюционную песню «Кочегар», завершающуюся смертью героя, – символ судьбы русских моряков: «Раскинулось море широко, и волны бушуют вдали. Товарищ, уходим далеко, подальше от грешной земли» (6). «*Раскинувшееся широко*» у Бродского – эвфемизм, замена слова «море», но и земные просторы родины, где «широка страна моя родная» и где «сбежавшие», без возвратной формы, *морщины* (которые способны образовываться от умственной деятельности, а без нее «сбегают») оставили без мыслей рабские «лбы» на грани обращения в мусульманство, ибо «те кучевой толпой сбились в чалму пророка». Смысловый экстракт с незакавыченной цитатой из «Кочегара» и «Песни о Родине» рождает ускорение мысли – по Бродскому, главное предназначение поэзии, – связи ассоциаций временных и пространственных.

К трагическим, по сути, смыслом «Варшавянки» («Вихри враждебные веют над нами, темные силы нас злобно гнетут») и к используемой белыми и красными частушке «Яблочко» («Эх, яблочко, куды ты котишься – попадешь ко мне в рот, не воротишься!») обращают микроцитаты пророческой «Надписи на книге»: «... если ты был прижит / под вопли вихря враждебного, яблочка, ругань кормчего, – / ты различишь в тишине, как перо шуршит, / помогая зеленой траве произнести “всё кончено»» [1, IV, с. 109]. Убийственная для личностей «зеленая трава» – у Бродского символ массовизации общества, и ее голос может выразить только выросший в знании текстов и подтекстов этих песен, времени «воплей» названных радиоголосов. Музыкален эффект динамического контраста: может, не страх конца света, а радость предчувствия тишины-надежды, когда слышнее «шуршание пера», звучит в рифме «кормчего – кончено»?

Риторическому стилю Бродского близка метафизичность музыки барокко, рожденная ощущением близости смерти в барочных звучаниях. По Бродскому, *memento mori* способствует творчеству: «Нет ничего постоянной, чем черный цвет; / так возникают буквы, либо – мотив “Кармен”» [1, III, с. 245]. Помнить о «ничто», о неизбежности конца и творить, заполняя пустоту буквами и нотами, принимая неразрывность Эроса и Танатоса, – высшее мужество. Обобщенно-символический смысл любого поэтического высказывания, но все же возможен вопрос: какой звуковой комплекс способен передавать «мотив Кармен», помимо литературного? И что дает восприятию стиха воображаемая музыкальная «атрибуция» – например, звучание второй части Увертюры к опере Бизе с мрачным «лейтмотивом рока», предвкушение скорой смерти в арии героини после гадания или «Хабанера» с ее контрастными взлетами и спусками голоса в низкий регистр как музыкальная метафора всеисильности страсти и гибельности, которые «заставят себя любить»? Представляется, «постоянство черного» тогда начинает трансформироваться, «вибрировать», насыщаясь яркими витальными вспышками, звуковыми блестками радости на грани отчаяния. Трагедия становится высшим воплощением человечности и вечности и потому – предметом любования, самым ценным и совершенным проявлением красоты.

Возможно, и поэтому в «финальном манифесте поэта» (по выражению А. Нестерова [3]), «Портрете трагедии», звучит голос, соотносимый с предыдущим, когда автор просит: «услышим ее контральто с нотками чертовщины: хриплая ария следствия лучше, чем писк причины» [1, IV, с. 104]. Можно, действительно, вообразить низкий, темный, мрачный вокал с дьявольски обольстительными призвуками; надтреснутый звук Времени – выросший из «сиплого хрипенья», в котором поэт прозорливо услышал звучание «материи времени». «Контральто с нотками чертовщины» соотносимо с тембром Смерти-Графини из «Пиковой дамы», роковой Амнерис из «Аиды», с Кармен, с миром «роковой цыганщины» – но это обманные адреса, внешний звуковой хитон. Трагедия прикидывается мелодрамой, но звучит, как опусы композиторов последнего столетия, стильной сюитой ужасов.

Иносказание хрипловатого следа запечатленного времени находим в причудливом описании слушания звукозаписи – пластинки ли, диска, – способного удержать сонорные тени прошлого, его воздух, впитавший события и чувства («классическое ничто, гегелевская мечта. // Что исторгает из глаз ручьи»). Мышление, память поэтически осмыслены как проигрыватель, воспроизводящий звуки, давно ушедшие: «мозг неподвижной пластинки, чьи / бороздки засорены. // Полдень; жевательный аппарат / пробует завести, / кашлянув, пло-

ский пи-эр-квадрат – музыку на кости» [1, III, с. 175]. Воспроизведением ушедшего времени искусство занимается всегда, но тут спрятаны личные обертоны. Генезис музыкальной метафоры откроет исток авторского переживания: известный термин времен дефицита грампластинок, подпольных звукозаписей на использованных рентгеновских пленках, с просвечивающими частями беззащитного перед х-лучами скелета, «музыка на кости», в ином, переносном значении – играющая на стареющем организме грызущая боль, физическая и душевная, сравнимая с (или усиливаемая) артритной. Реальный воспроизводящий музыку аппарат сравним с «прокатыванием» в памяти образов прошлого; эвфемизм прошлых времен повернут в сторону иной аллегории. Вновь встречаемся с балансированием между травестируемым, общеупотребительным и личностным авторским подтекстом тропа – горестной метафорой, сокрытой другой, общеизвестной, даже стертой метафорой.

Схоже музыкальная *пластинка* выступает в текстах поэта в роли метафоры времени, памяти, трагически застывшей на одной мелодии: «Вечный город напоминает гигантский старый мозг, давным-давно потерявший всякий интерес к миру – слишком ясное предприятие – и погрузившийся в свои собственные расселины и складки. Пробираясь сквозь их сужения, где даже мысль о себе чересчур громоздка, или их расширения, где идея вселенной внезапно представляется мелкой, вы чувствуете себя как притупившаяся иглолка, шаркающая по бороздкам огромной пластинки – к центру и обратно, – извлекая вашими подошвами мотив, который время оно напевает настоящему. Это и есть для вас истинный Голос Хозяина, и он превращает ваше сердце в собаку» [1, VI, с. 232–233]. Сходные метафоры – в стихотворении «Римские элегии»: «В этих узких улицах, где громоздка / даже мысль о себе, в этом клубке извилин / прекратившего думать о мире мозга, / где, то взвинчен, то обессилен, / переставляешь на площадях ботинки / от фонтана к фонтану, от церкви к церкви / – так иглолка шаркает по пластинке, / забывая остановиться в центре...» [1, III, с. 230].

Это напластование смыслов при преобразении пространственных образов во временные, временных в сугубо материальные, научно-категорийных в метафорические явственно на примере пространственно-метафорической аналогии в интервью поэта С. Биркертсу: «На любовный треугольник наложился квадрат тюремной камеры, да? Такая вот получилась геометрия, где каждый круг порочный...» (7).

Анализ семантических полей, маскирующих прямое высказывание «музыкальных метафор», обнаруживает, благодаря называемому, обозначаемому и не звучащему в стихах, расширение ассоциативного пространства. Не произносимое, но намекающее на иные звуковые смыслы, полифонически возникающие в сознании читателя (8), – становится приращиванием новых измерений и трансформацией *трагического* в восприятии мира.

Так, в «Эклоге 4-й (зимней)» «время глядится в зеркало, как певичка, позабывшая, что это – “Тоска” или “Лючия”» [1, III, с. 199]. Помимо генезиса имен (по-русски ононимическое *тоска*, что поэт, как и ононимическое русскому «край» сгу, обыграл в своей «Столетней войне», – антипод происходящей от латинского корня «свет» Лючии), есть иное смысловое противопоставление, которое раскрывают музыкальные пристрастия поэта. Предвестницу будущих трагедий, написанную на грани веков оперу Пуччини «Тоска», Бродский не терпел. Напротив, любил оперу «Лючия ди Ламмермур» Г. Доницетти, приняв эту преференцию от своего друга Геннадия Шмакова, переводчика, известного читателя итальянской мелодрамы и Марии Каллас.

Потому концентрированно выраженный в одной стихотворной строке комплекс – «не-различение» неприятного и ценимого в музыке – выдает трагедию душевного, нравственного «оледенения», стирание эмоциональных, стилевых и иных ценностных различий. Без разъяснения и долгих слов, емким сравнением ускоряя реакцию читателя, поэт аллегорически дает понять, что такое забвение – знак неизбежности охлаждения, омертвления чувств в преддверии смерти, наступления «зимы» равнодушия.

Поэт включает в круг представлений о трагическом такие музыкальные метафоры, которые обращают слух, память, интеллект к звуковым реалиям, произведениям, к вербально не названным пластам содержания поэтического текста. Потому во фразе «Скрипач выходит, музыка не длится, / и море все морщинистей, и лица. / А ветра нет» [1, II, с. 416] смысл дешифруется с определением источника звукового впечатления, которое ближе всего по ряду признаков к Прощальной симфонии любимого поэтом Ф.-Й. Гайдна (№ 45, 1772) (9). В финале симфонии оркестранты один за другим уходили, гася свечи перед пультами с нотами партий (*скрипач выходит, музыка не длится*). Оставшиеся двое скрипачей тихо «допевали» последние звуки опуса – символа трагически истончающегося бытия. Намек на симфонию-прощание связывает в единое целое реплики вышеприведенной поэтической фразы: несмотря на уход друзей, поэтов, уход музыки, приближение старения, одряхление мироздания – достоинство перед надвигающейся пустотой, тем «ничто», к которому, исследуя тайну жизни и смерти, часто обращался Бродский, считавший занятие поэзией, вслед за Сократом, упражнением в умирании (10).

С завершением названной, любимой поэтом симфонии Гайдна по своей драматургии являют некую параллель финальные строфы его мистерии «Представление»: «через вступления разнообразных голосов <...>, от звучания всех голосов *хором*, к печальному истаиванию сонорной плоти, тихому финальному дуэту» (11).

Трагедия – понятие ключевое в судьбе и творчестве Бродского, хотя само слово упоминается только в девяти его произведениях (12). Этой категории, по традиции, сопутствуют понятия *трагической вины*, *трагического конфликта*, *катарсиса*, которые Бродский не ставит в центр своих размышлений о трагическом, дополняя их более важными для него категориями времени и желанной, но трагической по сути свободы от общества. Центральным содержательным элементом *трагического для него* явилась антиномия жизни и смерти, в которой приятие смерти побеждает страх перед неизбежностью конца и дает мужество преодоления. Путь *преображения* трагического мироощущения в творчестве поэта, проявляемом сквозь «музыкальные метафоры», – в *посттрагическом* взгляде на жизнь и *преображении* его в искусстве.

Бродским разработана поэтика *трагического обихода повседневности* – трагедии обыденности, мнимо недраматичного каждодневного существования индивида на пути к концу бытия: «Жизнь каждого человека трагична, потому что все мы знаем, чем это кончается». Выстраивая свою систему ценностей согласно христианским («мы должны на каждого человека обращать внимание и помогать всем... хотя бы потому, что мы знаем, чем все это кончается – мы умираем»), но без *христианского утешения* в загробной справедливости, он безутешен: «рай – это тупик». Видя цель мироздания в освобожденной от оков любого насилия свободе, в «частности человеческого существования», сочтя «нечтение книг» тяжким преступлением, Бродский дал «грубую формулу» русской траге-

дии: «Это именно трагедия общества, литература (добавим: и высокая музыка. – Е.П.) в котором оказалась прерогативой меньшинства: знаменитой русской интеллигенции».

В эссе «Об одном стихотворении» поэт представил такое определение: «На самом-то деле суть всякой трагедии – в нежелаемом варианте Времени; это наиболее очевидно в трагедиях классических, где Время (будущее) любви заменяется Временем (будущим) смерти. И содержание стандартной трагедии – реакция остающихся на сцене героя или героини – отрицание, протест против *немыслимой перспективы*». Вкрапления микроцитат, музыкальных аллюзий переводят время свершения трагедии в иное медиальное пространство. Впрочем, понятие «музыка» поэт применяет расширительно, подразумевая под ним интонационно-эмоциональную атмосферу, создаваемую фоникой и словоупотреблением: «зачастую сама трагическая музыка стихотворения сообщает нам о происходящем более подробно, чем детальное описание» [1, V, с. 142].

Известно, что механизмы *метафорики* Бродского оригинальны. Избегая буквальности, прямых высказываний, он применяет аналогии между ситуациями, для чего нередко и использует иносказания иного медиального пласта, происхождения; они способны «переключать» восприятие стиха и в план музыкальных ассоциаций.

Тропы с участием музыкальных реалий в текстах Бродского производят эффект, сравнимый с недавно обретенным, но уже привычным свойством компьютерного виртуального пространства: вставки с указанием ссылок, при активизации которых пользователь может включить иное временное пространство, «окно» в иную реальность, – когда сочетание «музыкальных отсылок» с вербальным текстом дает неслышанный ранее эффект погружения в смысловую полифонию стихотворения. Если подобная «сноска» на визуальное произведение, запечатление способна придавать поэтической ткани свойства «материальности», конкретности, даже документальности, то музыкальные «врезки» преобразуют конкретику слова в еще большую обобщенность звучащих вневербальных смыслов. Тем самым, открывая посредством музыкальных метафор не называемые впрямую в стихотворном тексте трагические аспекты, поэт трансформирует их вынужденную словесную конкретику в нечто более общее, объемное, чрезвычайно увеличивая сферу множественных возможностей прочтения своих посланий. Так, любовно-иронически описывая балетную условность, упоминая отечественный комплекс «Лебединого озера» (с его социально обусловленным ореолом), поэт, по выражению Ю. Лотмана, «помогает создать “несказанное”, нерасчленимое многоплановое» (13), и даже «силы зла в коричневом трико» не способны разрушить этот «замок красоты».

Творчество Бродского масштабно охватывает трагедии мира, человечества, духовности, природы человека и земного шара. Поэт расширил понятие и измерения трагического, открыв многообразие его проявлений в материальных явлениях и в области (не затронутой нами) абстрактных духовных конструкций, как сфера боготворимого им Языка. «Музыкальные метафоры» способны подавать тайные знаки *трагического*, расширяя глубинное смысловое пространство поэтического текста.

Литература

1. Бродский И. Собрание сочинений: в 7 т. СПб.: Пушкинский фонд, 1997–2001.

2. Кац Б. Фоно на пиру мнемозины: к генезису поэтического образа рояля у Иосифа Бродского // Звезда. 1995. № 11. С. 161–166.
3. Нестеров А. «Портрет трагедии» – опыт анализа // Старое литературное обозрение. 2001. № 2(278).
4. Петрушанская Е. Музыкальный мир Иосифа Бродского. СПб.: Изд-во журнала «Звезда», 2004, 2007.
5. Полухина В. Опыт словаря тропов Бродского (на материале сборника «Часть речи» // Митин журнал. 1995. № 52. С. 106–126. URL: <http://www.vavilon.ru/metatext/mj52/polukhina.html>.

Примечания

1. Присоединимся к трактовке Валентиной Полухиной, понимающей «под тропом любую трансформацию “исходного” значения слов (его общеязыкового значения) или сочетаний слов» и относящей к ним, в частности, «метафору, метонимию, синекдоху, генерализацию, гиперболу, литоту и прозопопею» [5, с. 107].
2. Категорическая разница в использовании этого приема видна по характерному приему обыгрывания близости слов «бог» и «бег» Хлебниковым: «Бег бывает вызван боязнью, а бог – существо, к которому должна быть обращена боязнь» (Хлебников В. Собрание произведений. Т. V. С. 173).
3. О своего рода дискредитации образа рояля первым писал Борис Кац [2].
4. «Королевская» принадлежность обозначения инструмента (от *goziale* – королевский) с крышкой, схожей с крылом (что отражено в немецком обозначении инструмента *Vogel*), присуща только русскому термину.
5. О том немало сказано в нашей работе [4].
6. Данный вариант текста дан по: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%B0%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%BD%D1%83%D0%BB%D0%BE%D1%81%D1%8C_%D0%BC%D0%BE%D1%80%D0%B5_%D1%88%D0%B8%D1%80%D0%BE%D0.
7. Бродский И. Искусство поэзии: интервью Свену Биркертсу // Большая книга интервью. М.: Захаров, 2000. С. 86.
8. Не случайно Антон Нестеров находит близость «Портрета трагедии» Бродского к «Фуге смерти» П. Целана [3].
9. Гайдн был одним из любимых композиторов Бродского. Поэт неоднократно говорил, что он учится у Гайдна композиции. Так, в интервью Виталию Амурскому Бродский сказал: «Я считаю его одним из самых выдающихся композиторов. <...> самое феноменальное в Гайдне, что это абсолютно непредсказуемый композитор. Вы никогда не знаете, что произойдет дальше. Это примерно то, что меня и в литературе интересует...» («Никакой мелодрамы». Интервью В. Амурскому // Иосиф Бродский размером подлинника. Ленинград-Таллинн, 1990. С. 124).
10. «Сочинительство стихов тоже есть упражнение в умирании» – это трансформация слов Сократа из платоновского диалога «Федон»: «Те, кто подлинно предан философии, заняты на самом деле только одним – умиранием и смертью» (Платон. Собрание сочинений в 4 т. М.: Мысль, 1993. Т. 2. С. 14).
11. Петрушанская Е. Музыкальное «Представление» Бродского // Старое литературное обозрение. 2001. № 2(278).

12. «Само слово "трагедия" встречается у Бродского в стихах крайне редко. Мы находим его в текстах: "Отказом от скорбного перечня..." (1967), "Горбунов и Горчаков" («Горбунов в ночи») (1965–1968), "Из Школьной антологии" ("А здесь жила Петрова...") (1969), "Рембрандт. Офорты" (IV) (1971), "Колыбельная Трескового мыса" (VI) (1975), "Пяцца Маттеи" (II) (1981), "Теперь, зная многое о моей..." (1984) и "Театральное" (1994–1995)» [3].
13. Лотман Ю. Избранные статьи. Т. 3. Таллин: Александра, 1993.

А.В. Трифонова

Звук в поэтическом мире Иосифа Бродского

Ключевые слова: Иосиф Бродский; поэтический мир; акустические темы, мотивы и образы; функционирование в поэтическом мире.

В статье на материале корпуса лирических произведений Иосифа Бродского рассматриваются темы, мотивы и образы, связанные со звуком, выявляются особенности их функционирования в поэтическом мире автора.

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

Исследованию акустических тем, мотивов и образов в творчестве Бродского посвящено немало работ. Е.М. Петрушанская в книге «Музыкальный мир Иосифа Бродского» погружает своего читателя в музыкальный словарь поэта в главе «Система мира в образах звука» [3, с. 79–114]. Помимо лексики и образов, связанных с музыкой, исследователь рассматривает повышение и понижение звука, а также образ тишины в творчестве поэта. О.И. Глазунова в исследовании «Иосиф Бродский: американский дневник. О стихотворениях, написанных в эмиграции» [2] рассматривает звуковые метафоры и символы в поэзии Бродского, их пересечения со зрительными образами, но на материале лишь части стихотворений.

Мы поставили цель выявить, по каким законам существуют темы, мотивы и образы, связанные со звуком, в поэтическом мире Бродского.

В текстах, созданных в период с 1957 по 1996 год и вошедших в издание «Сочинения Иосифа Бродского» [4], нами выявлено 1356 словоупотреблений, имеющих в составе звуковую сему. Это самая многочисленная из всех групп, связанных с различными типами восприятия. При этом мы не включали в выборку лексемы, связанные с речью, например «говорить, высказываться», а также реплики персонажей в целом, поскольку они делают акцент скорее на смысле сказанного, чем на его звучании. Также мы не рассматривали

уровень фоники, поскольку в поле нашего зрения находятся тематический, мотивный и образный уровни поэзии Бродского, базирующиеся прежде всего на лексическом уровне. В нашем случае анализ фоники открывает перспективы дальнейших исследований в связи с уже имеющимися данными.

Опираясь на тексты стихотворений и начиная знакомство со звуком в авторском понимании, мы сразу сталкиваемся с двойственной природой этого самого звука. С одной стороны, он объясняется с точки зрения физики: «Всякий звук, будь то пенье, шепот, дутье в дуду, – / следствие тренья вещи о собственную среду» [т. IV, с. 95]. С другой стороны, звук становится взаимным дополнением не-звука: «Звук – форма продолженья тишины, / подобье развевающейся ленты» [т. II, с. 325]. Причем тишина – явление всеобъемлющее. Звук продолжает некоторую часть тишины, но он же одновременно сосуществует с этой тишиной: «И звук поплыл, вплетаясь в тишину, / вдогонку удалявшейся корме» [т. II, с. 327].

Продолжением и одновременно хранителем звука является эхо: «Как эхо, продолжающее звуки, / стремясь их от забвения спасти» [т. II, с. 272]. А продолжением эха вновь становится тишина: «когда мой голос отзвучит / настолько, что ни отклика, ни эха» [т. II, с. 61]. Получается замкнутый круг тишины, в котором зарождаются и делятся звуки, потом становятся эхом, гаснут, и вновь воцаряется тишина. Отсутствие звука может восприниматься двояко – угнетающе или освобождающе:

Тишина на участке, темно,
и молчанье не знает по году,
то ли ужас питает оно,
то ли сердцу внушает свободу [т. I, с. 245].

Сходную мысль о противоречии автор вкладывает в уста спорящих Горбунова и Горчакова в одноименной поэме: «А все-таки приятна тишина”. / “Страшнее, чем анафема с амвона»» [т. II, с. 264]. Даже неприятный слуху звук оказывается предпочтительнее тишины, молчания: «Но даже режущий ухо звук / лучше безмолвных мук» [т. II, с. 219].

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

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

<...> видим вверху слезу
ястреба, плюс паутину, звуку
присущую, мелких волн,
разбегающихся по небосводу, где

нет эха, где пахнет апофеозом
звука, особенно в октябре [т. III, с. 105].

Звук в обобщенном смысле обладает рядом характеристик и свойств. Например, в огне он разгорается и начинает гудеть: «Гори сильнее. Ведь каждый звук в огне / бушует так, как некий дух в бутылке» [т. II, с. 110–111].

Звук обладает долей самостоятельности и порой существует автономно от человека или – парадокс – от кого-то воспринимающего его: «В холодное время года нормальный звук / предпочитает тепло гортани капризам эха» [т. III, с. 158] или «Звук отрицает себя, слова и / слух» [т. III, с. 45]. Об органе слуха автор тоже говорит и опять же в связи с феноменом времени: «старение есть отрастание органа / слуха, рассчитанного на молчание» [т. III, с. 17]. С возрастом лирический герой не вслушивается в звуки внешнего мира, а позволяет себе сосредоточиться на звучании мира внутреннего, духовного. Звук чаще других раздражителей органов чувств оказывается связан со временем: именно во времени он существует, длится. Но есть и другой вид связи звука и времени, более тесный, более образный: «Потусторонний звук? Но то шуршит песок, / пустыни талисман, в моих часах песочных» [т. IV, с. 110]. В итоге все сводится к размышлению над природой времени: «Время есть мясо немой Вселенной. / Там ничего не тикает» [т. III, с. 201]. Время существует только там, где его что-то отсчитывает. Там, где нет часов, нет звука, нет и времени.

Порой звук выступает в несвойственной ему ипостаси – он становится картиной, изображающей того, кто звук издает:

Жужжанье мухи,
увязшей в липучке, – не голос муки,
но попытка автопортрета в звуке
«ж» [т. III, с. 221].

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

Зачастую слух сравнивается со зрением и противопоставляется ему, и преимущества получает то одно, то другое: «слуху зренью не чета, / ибо время – область фраз, / а пространство – пища глаз» [т. II, с. 227]; «Звук уступает свету не в / скорости, но в вещах» [т. III, с. 176];

Но, устремляясь ввысь,
звук скидывает балласт:
сколько в зеркало не смотришь,
оно эха не даст [т. III, с. 177].

При взаимодействии и взаимном соперничестве слух и зрение дополняют друг друга. Когда оказывается бессилен один из этих способов восприятия, второй функционирует интенсивнее: «но, знаете, когда лица не видно, / чуть-чуть острее воспринимаешь голос» [т. II, с. 293]; «в ночную пору то звучит, / что нужно им и нам скрывать» [т. I, с. 240]. При этом звук

как раздражитель слуха и свет как раздражитель зрения в конце концов роднятся в своей оторванности от человека: «Оба счастливы только вне / тела. Вдали от нас» [т. III, с. 176].

Из отдельных стихотворений мы узнаем, что со временем ожидает звук голоса, что с ним случится:

Так, с годами, улики становятся важней преступленья, дни –
интересней, чем жизнь; так знаками препинания
заменяется голос [т. IV, с. 171].

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

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

В стихотворении «Точка всегда обозримей в конце прямой» [т. III, с. 251] рядом с акустическим образом, подтверждая наше наблюдение, оказывается образ, связанный со зрением:

Веко хватает пространство, как воздух – жабра.
Изо рта, сказавшего все, кроме «Боже мой»,
вырывается с шумом абракадабра.

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

Помимо этого рядом со звуком упоминается время, чем подтверждается еще одно наблюдение: «И будильник так тикает в тишине, / точно дом через десять минут взорвется». Звук неумолимо идущего времени – единственное, что оглашает тишину комнаты, единственное, что оглашает вообще тишину.

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

Дело, наверно, было
в идеальной акустике, связанной с архитектурой,
либо – в твоём вмешательстве; в склонности вообще
абсолютного слуха к нечленораздельным звукам [т. IV, с. 84].

Порой лишь бессодержательный звук может быть услышан: «Я слышу не то, что ты мне говоришь, а голос» [т. IV, с. 78]:

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

Способной на эти неведомые «глухие слова» помимо лирического героя оказывается только его возлюбленная. Ей же принадлежит прерогатива создания органа слуха героя, его способности и умения вслушиваться, а сам герой является лишь творением:

Это ты, горяча,
ошую, одесную
раковину ушную
мне творила, шепча [т. III, с. 226].

Теперь становится понятно, почему появилось на свет стихотворение о тайне поэтического творчества: «Тихотворение мое, мое немое...» [т. III, с. 136]. Немое стихотворение, судя по законам поэтического мира Бродского, окажется самым «чистым», искренним и более говорящим. Поэтому характеризуется оно: «однако, тяглое – на страх поведьям». Оно честнее любого стихотворения будет служить тому, ради чего было создано. Вновь рядом со звуковым образом, оправдывая тенденцию, появляется зрительный образ, конкретизирующийся до цветового:

Как поздно заполночь ища глазунию
луны за шторой зажженной спичкою,
вручную стряхиваешь пыль безумия
с осколков желтого оскала в писчую.

Потому автор и говорит «ломоть отрезанный, тихотворение», что такой «немой» текст не родня всем кричащим, говорящим и потому невнятным произведениям. «Тихотворе-

ние», словно лирический герой, – изгой, настаивающий на своей немоте – на принадлежности к иному, чистому звуку и честно тянущий свою лямку.

Подведем итоги.

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

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

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

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

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

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

Литература

1. Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. М.: Независимая Газета, 2000.
2. Глазунова О.И. Иосиф Бродский: американский дневник. О стихотворениях, написанных в эмиграции. СПб.: Нестор-История, 2005.
3. Петрушанская Е.М. Музыкальный мир Иосифа Бродского. СПб.: Изд-во журнала «Звезда», 2007.
4. Сочинения Иосифа Бродского: в 7 томах. СПб.: Пушкинский фонд, 2001.
5. Бродский И. Скорбь и разум (Из книги эссе. Пер. с англ. Е. Касаткиной) // Иностранная литература. 1997. № 10. URL: <http://magazines.russ.ru/inostran/1997/10/brodscy.html> (дата обращения: 20.09.2015).

Примечания

1. Все цитаты поэтических произведений И. Бродского в статье приводятся по семитомному изданию «Сочинения Иосифа Бродского» (СПб.: Пушкинский фонд, 2001), в связи с чем в ссылках указываются номер тома и страница.

A.V. Trifonova

Sound in J. Brodsky's Poetic World

Key words: Joseph Brodsky; poetic world; acoustic themes, motives and images; functioning in poetic world.

The article deals with acoustic themes, motives and images of Brodsky's poetry, as well as the peculiarities of their functioning in poetic world and at the level of the composition of the poetic works which is illustrated in the example of the analysis of Brodsky's poems.

И.А. Каргашин

Иосиф Бродский как «автор рэпа»

Ключевые слова: Бродский; лирика; рэп; речитатив; импровизация; силлабо-тоника.

В статье анализируются тексты стихотворений И. Бродского, ставшие основой для современных рэп-композиций. В частности, рассматриваются особенности версификации в названных текстах, их тематическая направленность и специфика субъектной организации.

Известно, что И. Бродский настороженно (если не враждебно) относился к попыткам положить его стихи на музыку. Показателен, например, эпизод из воспоминаний поэта: «Звонит Клячкин, говорит, приходи на концерт, я твоих “Пилигримов” петь буду. Я ему говорю: моли Бога, чтобы я не пришел, я тебе гитару на голову надену» (цит. по: [1, с. 122]). С другой стороны, многие исследователи поэтики Бродского отмечали «музыкальность» как черту его лирики, а мотивы музыки как важнейшие в его поэтическом наследии.

Не случайно композиторы самых разных направлений писали и пишут музыку на стихи Бродского: от вокальных произведений Сергея Смоленского и музыкальных фантазий Валерия Бровко до песен К. Меладзе, Е. Фроловой, А. Мирзаяна, Д. Арбениной, Л. Марголина, П. Мамонова и т.д. При этом неоднократно отмечалась (работы Елены Петрушанской и Джеральда Янечека) связь поэтики стихов Бродского с определенными музыкальными жанрами и направлениями (прежде всего с джазом) и рассматривались функции музыкальных терминов и понятий в структуре лири-

ческих стихотворных текстов поэта, в авторских обозначениях жанровой природы тех или иных произведений. Достаточно вспомнить заглавия таких его произведений, как, скажем, «Вальсок», «Июльское интермеццо», «Квинтет», «Ария», «Литовский дивертисмент», «Романс», «Полонез: вариация», «Шведская музыка», «Песня» и пр.

В наше время Бродский оказался вдруг в числе авторов рэп-направления. В частности, 6 мая 2013 года в Москве в Театре эстрады состоялось представление «Мост к Бродскому». Здесь были исполнены семнадцать песен на стихи поэта, в том числе звучал и собственно рэп (наряду с джазом, шансоном и колыбельной). Эта экспериментальная программа с успехом прошла во Франкфурте и Нью-Йорке, а полная ее версия впервые была представлена в Москве в Центре искусств [10].

Данная статья посвящена наблюдениям и предварительным замечаниям, касающимся темы «Бродский как автор рэпа». Какие именно его тексты и почему становятся вербальной основой для рэп-композиций?

Сегодня известны 8 текстов поэта, которые стали основой для нескольких рэп-исполнителей, а именно: «Рыбы зимой живут...», «Конец прекрасной эпохи» («Потому что искусство поэзии требует слов...»), «Дорогая, я вышел сегодня из дому...», «Не выходи из комнаты...», «Я всегда твердил...», «Я входил вместо дикого зверя в клетку...», «Одиночество», «Письма к стене» («Сохрани мою тень...»). Как видим, здесь представлены стихи разных периодов творчества поэта – от стихотворения «Одиночество» 1959 года до «Не выходи из комнаты...», написанного в 1993 году. Причем некоторые из них исполняются разными музыкантами, например, «Одиночество», «Я всегда твердил...», «Я входил вместо дикого зверя...». Среди исполнителей – Кот Балу, Наум Блик, В. Словетский.

При этом среди самих авторов рэп-композиций существует мнение, что поэзия Иосифа Бродского, в сравнении со стихами других русских поэтов, особенно предрасположена к исполнению рэпа – так что в дискуссиях приверженцами этого направления высказывалось даже такое: «Бродский – создатель рэпа» [11]. Хотя, может быть, это преувеличение, поскольку, например, авторами рэпа не реже исполняются тексты Маяковского.

В связи с этим и возникают вопросы: действительно ли тексты Бродского какими-то своими особенностями отвечают «природе» рэпа, и если да – какими именно? Или же поэзия Бродского остается в ряду других поэтических текстов и обращение к ней – лишь дань сегодняшней моде?

Прежде всего, напомним: рэп – музыкальный стиль, в основе которого – речитатив, исполняемый под ритмичный аккомпанемент [5, с. 155]. В явной форме ритм исполняется на ударных инструментах или в неявной форме заложен в виде акцентов в самой мелодии.

Очевидно, что ритмическая основа при исполнении может быть обеспечена любой стихотворной формой. Соответственно, биты (бит – удар, выступающий единицей внутренней меры музыкального такта) могут «поддерживаться» и стоподелением (в силлаботоническом тексте), и иктами, например, в тонических стихах, и собственно стихodelением (в любых формах версификации). Следовательно, «рэповыми» способны становиться и любые размеры силлабо-тоники, и разновидности тонического стиха (дольники, тактовика, акцентный стих), и силлабика (хотя силлабика практически пока не встретилась).

Здесь следует отметить, что сегодня «русский рэп» исполняется и на стихи других русских поэтов. Так, в 2011 году вышел альбом Наума Блика «Поэты». Наум Блик (псев-

доним, настоящее имя Дмитрий Иорданий) – рэп-исполнитель и поэт из Екатеринбурга. В альбоме собраны рэп-композиции на стихи самых разных поэтов – от Пушкина до Долматовского (Тютчев, С. Черный, Волошин, Гумилев, Брюсов, Маяковский, Евтушенко и др.). Например, Пушкин представлен здесь стихотворением «Памятник», Тютчев – стихотворением «Ужасный сон...», Маяковский – стихотворением «Улица провалилась, как нос сифилитика...» [12].

Итак, формально «предрасположена» к «рэп-исполнению» может быть любая форма стихосложения. Однако если иметь в виду современное состояние этого стиля и сегодняшние тенденции развития рэпа, то предпочтение, безусловно, отдается тонической системе (стихотворные рэп-тексты сегодня – это преимущественно дольники и тактовики). Поэзия Бродского тоже не стала исключением. Из восьми его текстов, исполняемых рэперами, лишь «Одиночество», «Конец прекрасной эпохи...» и «Письма к стене» оказываются силлабо-тоническими стихами. См.: «Одиночество» – 4Я, только дакт. клаузулы, «лесенка»; «Конец прекрасной эпохи» – вольн. Ан. (5 и 4), посл. стих каждой строфы 2Ан.; «Письма к стене» – 5Ан. (стих *Посвящаю свободе одиночество возле стены* – неметризован, стих *Ты права: нужно что-то иметь за спиной* – 4Ан., последний стих Сохрани мою тень – 2Ан.) Все другие «рэп-тексты» Бродского оказываются разновидностями тонического стиха: «Рыбы зимой» – перех. от Дк. к Акц. урег. (3); «Я входил вместо дикого зверя в клетку...» – перех. от Дк. к Ткт.; «Дорогая, я вышел сегодня из дому поздно вечером...» – Акц. неурег.; «Я всегда твердил, что судьба – игра...» – 4-икт. Дк.; «Не выходи из комнаты...» – Акц. неурег.

Любопытно отметить, что в начале развития отечественной рэп-культуры, напротив, предпочтение отдавалось традиционной силлабо-тонике! Причем речь идет об «оригинальных» текстах – не заимствованных из классической поэзии, а написанных самими исполнителями. Конечно, и сегодня исполняется «силлабо-тонический» рэп, но это осознается, оценивается как «день вчерашний». Как заявил один из исполнителей, «современные рэперы стараются уходить от "квадратов". Совершенно очевидно, что «квадрат» здесь – не только музыкальное понятие (схема идеального – «правильного» чередования сильных и слабых долей во времени; «метрическая решетка», лежащая в основе музыкальной темы, на которую исполняется импровизация). Естественно, что исполнитель может в своей интерпретации допускать отклонения от формально заданного метра для более тонкого выявления ритма.

Однако «квадрат», по-видимому, означает и ритмически однообразные стихотворные тексты – «гладкие» силлабо-тонические стихи, без ритмических сбоев и, как правило, с одинаковыми по длине строчками. Здесь уместно вспомнить, что примерно так же характеризовал «традиционные» стихи К. Кедров, говоря о новаторстве поэзии Андрея Вознесенского: «Вознесенский в своих открытиях давно обогнал великие 20-е годы русского футуризма... Стих перестал походить на марширующую колонну или нарезанную буханку... Самое главное, чего удалось достичь Вознесенскому, – он вырвался за пределы равномерных квадратиков, в которых поэзия марширует вот уже несколько столетий» (цит. по: [2, с. 316]).

Соответственно, большими возможностями для рэп-стиля обладают тексты, уходящие от «квадрата» – характеризующиеся «рваным» или, по крайней мере, более гиб-

ким ритмом. Например, неурегулированные формы тоники – дольки и тактовики, дающие большие амплитуды колебания длины стиха, а также насыщенные переносами, ритмическими сбоями и т.п. Именно поэтому и у Бродского предпочтение отдается тонике. Вместе с тем в разговоре с исполнителями рэпа довелось услышать и такое заявление: «для современных разновидностей рэпа поэзия Бродского примитивна...» (так!). Как выяснилось, имеются в виду не особенности версификации, а прежде всего языковая специфика его текстов. В частности, с точки зрения современных эстетических требований, рэп-тексты непременно должны быть насыщены внутренними и, может быть, начальными рифмами и, как правило, в целом отличаются повышенной звукописью. Так, среди приемов фоники особенно ценятся, например, тавтограммы, паронимическая аттракция, звукоподражание и т.п. Разумеется, звукопись «работает» и у Бродского – речь идет об общей тенденции эволюции его поэтики: постепенное усложнение семантики текстов и «упрощение языка». Ср. свидетельство В. Полухиной: «В телефонном разговоре в конце 70-х годов на мой вопрос, правда ли, что он очищает свои стихи от метафор, Бродский ответил: “Не только от метафор, а вообще от всех тропов”» [8, с. 151]. Для авторов и исполнителей рэпа, напротив, характерна усложненная «речевая материя» в целом, а ухищренная инструментовка становится в их текстах самоценным приемом.

С другой стороны (например, в сравнении с «поздним» Маяковским), очевидно, стихотворения Бродского более привлекательны своим «пафосом» и тематической направленностью (скепсис и философские размышления). По-видимому, поэзия И. Бродского воспринимается рэп-исполнителями прежде всего как поэзия интеллектуальная – обладающая к тому же ярко выраженной гражданской позицией: молодых исполнителей подкупают прямо заявленные поэтом и эстетические, и общественно-политические взгляды. Стоит отметить, кстати, «повышенный коммуникативный статус» текстов Бродского, ставших основой для рэп-композиций: из восьми стихотворений только «Рыбы зимой» является внеличной формой, остальные представляют собой тексты с лирическим героем (соответственно, монологи от я-субъекта) или же собственно апеллятивные тексты («Не выходи из комнаты...» и «Одиночество» построены как обращение к ты – ты-обобщенному и/или ты-автокоммуникативному, по классификации Ю. Левина [6, с. 470]).

В то же время, с точки зрения ревнителей настоящего рэп-стиля, композиции на стихи Бродского – «не совсем» рэп, поскольку рэп – *молодежная уличная субкультура* (в этом смысле опять-таки ближе рэперам Маяковский с его «Улица провалилась, как нос сифилитика...», нежели Бродский с призывом «Не выходи из комнаты...»!)

Наконец, еще один момент, который требует уточнения. Рэп по определению обязательно предполагает импровизацию исполнителя – пусть и в рамках жестких канонических правил. Строго говоря, «в случае с Бродским» мы имеем не собственно рэп, а имитацию рэпа, использование характерных для этого стиля приемов. В то же время, как представляется, поэзия Бродского способна «соответствовать» требованиям стиля и с этой точки зрения. Поэтике стихотворных произведений Бродского близки приемы, аналогичные собственно импровизации. Более того: нередко процесс импровизации на заданную тему становится как бы предметом художественного изображения, авторским заданием в его текстах. Об этом, в частности, писала Елена Петрушанская (связывая это с «джазо-

вой поэтикой» Бродского). В стихотворении «Не выходи из комнаты...», по наблюдению исследователя, «каждая строфа – как вариация на тему самоограничения “не выходи”. Отталкиваясь от неизменной интонации, поэт в каждой строфе-“квадрате” темброво переокрашивает тему. Она словно оплетается импровизациями на различных инструментах, объединенная главенствующим настроением: “балансированием” между отчаянным юмором и трагическим отчаянием» [7, с. 258].

Обратим внимание на подобные вариации в тексте, исполняемом рэперами («Одиночество», отрывок):

Но лучше поклоняться данности
с глубокими ее могилами,
которые потом,
за давностью,
покажутся такими милыми.
Да.

Лучше поклоняться данности
с короткими ее дорогами,
которые потом
до странности
покажутся тебе
широкими,
покажутся большими,
пыльными,
усеянными компромиссами,
покажутся большими крыльями,
покажутся большими птицами.

Да. Лучше поклоняться данности
с убогими ее мериллами,
которые потом,
до крайности,
послужат для тебя перилами... [3, с. 28]

Ср. вариативность анафорических зачинов в другом тексте («Конец прекрасной эпохи»):

То ли карту Европы украли агенты властей,
то ль пятерка шестых остающихся в мире частей
чересчур далека. То ли некая добрая фея
надо мной ворожит, но отсюда бежать не могу.

То ли пулю в висок, словно в место ошибки перстом,
то ли дернуть отсюда по морю новым Христом.

Зоркость этой эпохи корнями вплетается в те времена, неспособные в общей своей слепоте отличать выпадавших из люлек от выпавших люлек.

Зоркость этих времен – это зоркость к вещам тупика [4, с. 161, 162].

Помимо этого, «импровизационная составляющая» проявляется и в том, что исполнители зачастую «дополняют» поэта, включая в его тексты собственные слова и образы. Яркий пример подобного варьирования – стихотворение «Дорогая, я вышел сегодня из дому поздно вечером...» в исполнении Наума Блика.

В заключение отметим, что «рэп-композиции» на стихи Иосифа Бродского функционируют сегодня в нескольких вариантах.

1. «Чистый рэп» – стихотворный текст Бродского становится основой для рэп-музыканта.

2. «Монтаж» стихов Бродского и собственно «рэп-исполнения». Обычно композиция предваряется чтением стихотворения Бродского (читает музыкант-исполнитель, автор музыкальной композиции).

3. Иногда же звучит только запись – чтение стихотворения самим Бродским, на которое накладывается ритмичный аккомпанемент с ярко выраженными «битами».

Последний вариант заставляет вернуться к вопросу о «предрасположенности» поэзии Бродского к рэп-культуре. И здесь нельзя не вспомнить о манере чтения стихов самим поэтом. Например, Джеральд Янечек подчеркивал:

«Всякого, кто слышал, как Иосиф Бродский читает свои стихи, поражала его манера декламации, почти распевная и столь непохожая на преобладающие манеры – от ораторского стиля, идущего от Маяковского, до более традиционного, сдержанно-интимного, лирического стиля Ахматовой и Блока... Подчеркивая рифму и размер, делая паузу даже на анжамбированных окончаниях строк и декламируя текст уникальным мелодическим распевом, Бродский декларирует превосходство поэзии над смертным существованием (синтаксис, разговорная речь) и в то же время отделяет поэзию от других форм словесного творчества, таких, как проза и драма» [9, с. 40]. Другими словами, способ декламации стихотворных строчек у Бродского оказывается сродни речитативному «наговариванию» текста под заданный аккомпанемент! Показательно, что один из участников дискуссии о современном русском рэпе, говоря об исполнителе текстов Иосифа Бродского, так и сформулировал: «Ну, поймал парень эту его заунывную ритмику, мелодику, манеру чтения, затем наложил свои эти там-тамы...» [11].

Литература

1. Бараш О.Я. Нелегальные «песенки» И. Бродского // «А иначе зачем на земле этой грешной живу...»: Художественный мир Б.Ш. Окуджавы: материалы Четвертых международных научных чтений «Калуга на литературной карте России». Калуга: КГУ им. К.Э. Циолковского, 2014.
2. Бердинских В. История советской поэзии. М.: Ломоносовъ, 2014.
3. Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского: в 4 т. / сост. и подг. Г.Ф. Комарова. СПб., 1992. Т. 1.

4. Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского: в 4 т. / сост. и подг. Г.Ф. Комарова. СПб., 1992. Т. 2.
5. Десятерик Д. Рэп // Альтернативная культура: энциклопедия. Екатеринбург: Ультра. Культура, 2005.
6. Левин Ю.И. Лирика с коммуникативной точки зрения // Левин Ю.И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М.: Языки русской культуры, 1998.
7. Петрушанская Е. Джаз и джазовая поэтика у Бродского // Как работает стихотворение Бродского: сб. статей. М.: Новое литературное обозрение, 2002.
8. Полухина В. «Я входил вместо дикого зверя в клетку...» (1980) // Как работает стихотворение Бродского: сб. статей. М.: Новое литературное обозрение, 2002.
9. Янечек Д. «Стихи на смерть Т.С. Элиота» (1965) // Как работает стихотворение Бродского: сб. статей. М.: Новое литературное обозрение, 2002.
10. www.teatrestrady-ekb.ru.
11. forum.tr.ru/read.php?2,1004538,1005385.
12. www.rap.ru/discography/284.

I.A. Kargashin

Joseph Brodsky as «the Author of Rap Lyrics»

Key words: *Brodsky; lyric poetry; rap; rapping; improvisation; syllabo-tonic.*

The article analyzes the texts by I. Brodsky, which became the basis for modern rap songs. The author discusses particularly the features of versification, thematic focus and specificity of subject structure of the given texts.

С.Ю. Преображенский, О.Я. Бараш

Семисложник, псевдогекзаметр или инкорпорирующая стихема И. Бродского

Ключевые слова: *дольник; Бродский; синтаксис стиха; семисложник; польский гекзаметр.*

Анализируется ритмическая модель стиха вида: семисложник с двумя сильными иктами и одним факультативно сильным. Обращается внимание на тот факт, что синтаксическое наполнение этого стиха чаще всего резко контрастирует с нормами образования русской синтаксической синтагмы – синтаксемы. Стихи-высказывания в результате обретают вид, приближенный к инкорпорирующей языковой технике.

В обиходе литературной критики 1990-х годов довольно прочно закрепилось выражение «подражание поэтике Бродского». При этом очевидно, что имелась в виду ни в коем

случае не «поэтика» и даже не «идиостиль», а некие отдельные, но чрезвычайно характерные, с точки зрения критиков, признаки.

Один из образчиков такого рода обличительного анализа дает довольно полное представление о том, какие черты идиостиля нобелиата представлялись массовому поэтическому сознанию дифференциальными: «“античный дольник” нагружается (а зачастую и перегружается) длинными перечислительными рядами, когортами дополнений, атрибуций, перечислений – как правило, без соединительных союзов, через запятую...»; «среди определений, эпитетов у Бродского встретим немало причастий, оканчивающихся на “-щихся” и “-шеяся” и т. п.»; «явный и бросающийся (“бродский”) элемент поэтики Бродского – намеренное несовпадение поэтического размера и синтаксиса, строки и предложения: инверсии, переносы из строки в строку, из строфы в строфу, enjambement’ы...» [3], далее автор сочувственно цитирует Николая Славянского (псевдоним Анатолия Наймана): «Прием переноса незаконченного предложения из строфы в строфу был редок и знаменовал собой некую чрезвычайность. У Бродского эта чрезвычайность повсюду и никакой чрезвычайности уже не обозначает...» [4]. Знакомый с текстами И. Бродского филолог обратит внимание на тот факт, что перечисленные «доминанты» [2] не относятся к константам и более всего характеризуют идиостиль И. Бродского начала 1970-х годов, когда замеченные читателями-поэтами и читателями-критиками признаки приобретают устойчивый и в своем роде системный характер. По-видимому, тот факт, что именно такие доминанты выделяет массовое читательское сознание, свидетельствует о важном месте этих черт в эволюции русского стихотворного синтаксиса как такового. На фоне некоего общего когнитивного стереотипа и текст Вероники Бодэ:

Все это очень странно: мрачные города,
ласковые звери, призрачные озера, –
вся эта сладкая, лакомая еда
для непривычного взора, –

и текст анонимного сетевого автора (озаглавленный «Подражание И. Бродскому»):

Каждый из нас себе пан
среди сволочей и воров... –

воспринимаются как воспроизводящие те самые дифференциальные признаки поэтического синтаксиса.

Обычно странный, узнаваемый «бродский» размер, пожалуй, преобладающий в его позднем (после 1974 года) творчестве, называют дольником на дактилической основе. Однако дольники – господствующие размеры русской поэзии XX века, следовательно, яркая узнаваемость одного из них на фоне прочих, тем более кличка «античный», вероятно, должны объясняться сугубо спецификой когнитивной и рецептивной модели данного размера в сравнении с иными прочими, проще говоря, читатель должен угадывать в этом дольнике особый способ построения и, возможно, отличные от иных дольников исторические корни.

Есть основания полагать, что впервые такой дольник был применен в 1964 году в стихотворении «Прощальная ода», затем в стихотворении 1965 года «Услышу и отзовусь». Вторая строфа «Прощальной оды» выглядит как типичный образчик «бродского» стиха, каким его видит массовый читатель и каким он на деле стал лишь к 1974 году:

Туча растет вверху. Роща, на зависть рыбе,
вдруг ныряет в нее. Ибо растет отвага.
Бог глядит из небес, словно изба на отшибе:
будто к нему пройти можно по дну оврага.
Вот я весь пред тобой, словно пенек из снега,
горло вытянув вверх – вран, но белес, как аист, –
белым паром дыша, руку подняв для смеха,
имя твое кричу, к хору птиц прибиваюсь.

Обращает на себя внимание известная регулярность ритмической структуры стихотворения:

_UU_U_/UU_U_U
 _U_UU_/UU_U_U
 _U_UU_/UU_XU_U
 _U_UU_/UU_U_U
 _U_UU_/UU_U_U
 _U_UU_/UU_U_U
 _UU_U_/_UU_U_U

Прежде всего, цезура всегда делит строку в отношении $n : n + 1$ слогов, причем $n = 6$. Исключение – единственное – третья строка, где после цезуры – восьмисложник и степень ударности предлога однозначно не определена.

Во-вторых, среди шестисложников пять имеют хореическую ритмическую схему UUU_ и только два – дактилическую UU_U_. Тогда как среди семисложников шесть дактилических UU_U_U и лишь один хореический _U_UU_U.

В-третьих, цезура всегда сопровождается стыком иктов.

В-четвертых, до- и послецезурные отрезки состоят из трех акцентных слов.

Естественно предположить в тексте силлабическую правильность (6+7) и доминирующие акцентные схемы: хореический шестисложник и дактилический семисложник (оба трехиктные).

В целом все достаточно объемное стихотворение подтверждает моделирующий характер второй строфы, хотя в прочих строфах отступлений от описанной схемы больше:

Ночь встает на колени перед лесной стеною.
_U_UUU_U/_UU_U_U
Ищет ключи слепые в связке своей несметной.
_UU_U_U/_UU_U_U
Птицы твои родные громко кричат надо мною.
_UU_U_U/_UU_XU_U

Карр! Чивичи-ли, карр! – словно напев посмертный.
 _UU_U/_UU_U_U
 Ветер пинает ствол, в темный сапог обутой.
 _UU_U/_UU_U_U
 Но, навстречу склоняясь, бьется сосна кривая.
 XU_UU_U/_UU_U_U
 Снег, белей покрывал, которыми стан твой кутал,
 _U_UU/_U_UU_UU_U
 рушится вниз, меня здесь одного скрываая.
 UU/?/U_/?/_UU_U_U

Внутренняя ритмическая упорядоченность текста при отсутствии явного внешнего регулирующего метрико-ритмического образца (нельзя назвать размер дольником на основе хорей или дактиля) указывает, во-первых, на некий необычный предзаданный ритмический образец, а во-вторых, является в некотором роде практической иллюстрацией к теоретическому положению М.И. Шапира о том, что метр может стать ритмом, а ритм метром [4] (если иметь в виду сформированный моделью стереотип – «бродский» стих). Опыты раннего И. Бродского по переводу польских поэтов заставляют усомниться в том, что узнаваемый «бродский» дольник имеет исконно русское происхождение.

Примерно тогда же, когда была написана «Прощальная ода», Бродский работал над переводом польского поэта Тадеуша Кубяка «Плывущие Вислой». Оригинал написан традиционным польским силлабическим тринадцатисложником (7 – цезура – 6 слогов), который чаще всего в русских переводах передается шестистопным ямбом; Бродский, однако, выбрал именно шестииктный дольник, в основе своей эквиритмичный «Прощальной оде»:

Словно народ, сильна в сильных разливах мощных,
 _UU_U/_UU_U_U
 Вдаль, в Балтийский край, прячься в небе Татранском,
 _U_UU/_U_UU_U
 Мутна не от рек молочных, но от потоков сточных,
 U_UU_U_U/_UU_U_U
 катит свою волну вперегонки с пространством.
 _UU_U_/UUU_U_U

По всей вероятности, размер был выбран не случайно. В польском стиховедении он называется «польским гекзаметром», а точнее тоническим шестиударником. «Польский гекзаметр» был впервые применен А. Мицкевичем в «Конраде Валленроде», а впоследствии – Ц.К. Норвидом в «Траурном рапсоды памяти Бема». Именно Норвид «канонизировал» размер как шестиударный цезурованный стих длиной в 13–17 слогов, с произвольным чередованием дактилических и хорейческих стоп, обязательными ударениями на первом, шестом, втором от конца и пятом от конца слогах, с тем, что польские стиховеды называют «адонической клаузулой» (_UU_U). Цезура (женская) полагается, по Норvidу, после седьмого слога (7 – цезура – X).

Czemu, Cieniu, odjeżdżasz, ręce złamawszy na pancierz,
 Przy pochodniach, co skrami grają około twych kolan?
 Miecz wawrzynem zielony i gromnic płakaniem dziś polan;
 Rwie się sokół i koń twój podrywa stopę jak tancerz.

Впоследствии размер модифицировался в «тонический шестиударник» (им пользовались, в частности, Ю. Тувим, В. Броневский, К.И. Галчинский – поэты, хорошо известные Бродскому). Различие в том, что в «тоническом шестиударнике» не обязательны адоническая клаузула и женская цезура (см.: [7, с. 186–187; 9, с. 215–216; 8, с. 166–171]). Этот размер сохранил семантический ореол торжественности, «одичности», не зря польский комментатор переводов Бродского Петр Фаст отметил, что «антиоду» Кубяка И. Бродский превратил в торжественную оду [8, с. 194]. Выбором размера можно объяснить и заглавие оригинального стихотворения И. Бродского «Прощальная ода», в котором, кроме размера, нет ничего одического. В переводе, в отличие от названных выше стихотворений, обращает на себя внимание широкая вариативность ритмического профиля каждого до- и послецезурного 6- или 7-сложного отрезка, а также перемежение последних 8-сложниками. Так что нет серьезных оснований утверждать на основе этого текста, что облик неких особых «бродских» ритмических формул, длиной в шесть и семь слогов, уже сложился. По-видимому, канонизация (и апроприация – превращение в синтаксическую доминанту собственного идиостиля) начинается только в упомянутых оригинальных текстах. В дальнейшем вариативность 7-сложника сохраняется, однако она такова, что уже заставляет предположить наличие стоящего за вариантами инварианта.

Попытаемся представить себе, что в русской модификации польского размера представлялось И. Бродскому неизменным. Вот некоторые семисложники, выбранные из «Темзы в Челси»:

Замирает на банке UU_UU_U =
 XU_UU_U
 Соды в стекле аптеки _UU_U_U =
 _UXXU_U
 Чайки бдят на оградах _U_UU_U
 Как на серой дороге _U_UU_U
 На правый берег с тем же U_U_U_U =
 XXX_U_U
 И говоря по чести XU_U_U
 Тело сыплет шаги на _U_UU_U
 Местный дождь затевает _U_UU_U
 Ансамбль водосточных флейт U_UU_U_
 Город Лондон прекрасен _U_UU_U
 Для него не преграда XU_XU_U
 В этом климате шансы _U_UU_U

Совершенно очевидно, что профиль ударности, в сравнении с идеальной моделью Ц. Норвида, у семисложников «Темзы в Челси» изменен и выглядит так: 1 – 58 % +17 % у/6; 3 – 58 %; 6 – 92 %. Таким образом, наименее определен второй икт, максимум допу-

стимых колебаний – в первом икте. Профиль ударности 4 и 5 слогов выглядит так: 4 – 25 % ударные+ 17 % б/у; 5 – 17 % ударные. То есть зоны наибольшей вариативности расположены так: ХUXXU_U, причем в 1 и 4 слогах вариативность запрограммирована.

В «Ниоткуда с любовью...» преобладающая модель семисложника сугубо анапестическая UU_UU_U – 50%; дактилическая _UU_UU_ – 5%; амфибрахическая U_UU_U_ – 5%; хореическая _U_UU_U; _UU_U_U – 9 %; логэдическая (?) _UUUU_U – 5 %. Анапестическая модель почти всегда занимает предцезурную позицию, прочие чаще всего – зацезурную. Если отдельные полустрочия поддаются той или иной традиционной стиховедческой интерпретации, то вычленение инварианта представляет значительную сложность. Прежде всего, обратим внимание на тот факт, что среди строк анапестической модели много таких, которые содержат проклитики типа: «и ничей верный друг вас»; «из пяти континентов»: «я любил тебя больше чем»; «и поэтому дальше»; таким образом, фактически 30% анапестических конструкций на деле имеют вид XU_UU_U, то есть приближаются к польскому образцу. Семисложник – синтагма, статистически промежуточная между двусловьем и трехсловьем: по мере эксплуатации формулы доля двусловий видимо возрастает. При упорядочивании стиха как суммы двух или нескольких ритмических образцов важнейшую роль играет постановка цезуры. Подчеркнем, что в польской версификации цезура трактуется как жесткое и практически не зависящее от собственно синтаксического членения высказывания средство. Если применить польскую трактовку цезуры к стихотворениям И. Бродского, опирающимся на «гексаметрический семисложник», то ритмическая модель принимает более регулярный вид:

Когда снег заметает море и скрип сосны
XX (реальное – U_)UU_U/ UU_U_
оставляет в воздухе след глубже, чем санный полоз,
UU_U_UU_/ UU_U_U
до какой синевы могут дойти глаза? до какой тишины
UU_UU_/ UU_U_/UU_UU_
может упасть безучастный голос?
UU/?/U_U/?/_U
Пропадая без вести; из виду, мир вовне
UU_U_U_U (_UU)/ UU (U_U)_U_
сводит счеты с лицом, как с заложником мамелюка.
_U_UU_/?/U/?/U_UUUU_U
...так моллюск фосфоресцирует на океанском дне,
XU_UUU_/?/UXUU_U_
так молчанье в себя вбирает всю скорость звука,
XU_UU_/U_UX_U_U
так довольно спички, чтобы разжечь плиту,
XU_U_U/_UU_U_
так стенные часы, сердцебиенью вторя,
XU_UU_/XUU_U_U
остановившись по эту, продолжают идти по ту

UUU_UU_U/UU_UU_U_
сторону моря.
_UU_U

В этом тексте синтаксические конструкции, сопровождаемые пресловутыми анжамб-манами, таковы, что для упорядочивания одного (литературного синтаксиса) относительно другого (стихотворного синтаксиса) расстановка внутрисклонной цезуры так же важна, как и внешней. Прецедентное уже (к 1975 году) выявление в тексте преимущественно 6- и 7-сложных отрезков дает картину цезурования, далекого от естественного синтаксического, наряду с вариативностью 6- и 7-сложников, практически исчерпывающей комбинаторные возможности русских трехсловных сочетаний в пределах синтагмы указанной длины.

Если расстановку цезур принять как гипотетически верную, то в этом небольшом тексте будут представлены такие модификации 7-сложника: UU_U_UU; XU_U_U; U_U_UU_U; XU_UUU_; UU_U U__U. Эти вариации бесконечно далеки от исходной польской модели Ц. Норвида: _U_UU_U (Czemu, Cieniu, odjeżdżasz). Прежде всего тем, что расширяется потенциал акцентного наполнения – из обязательно трехакцентного семисложника становится 2–3-ударным: «сердцебиенью вторя»; «Пропадая без вести». Кроме того, потому что первый слог явно тяготеет к безударности, то есть польский исходник уже не опознается так, как при схеме XU_UU__U. Теперь речь идет о его комбинаторных модификациях (вариантах), которые могут быть признаны вариантами лишь на фоне канона.

В докладе А.М. Левашова и С.Е. Ляпина, сделанном в рамках Тверской стиховедческой конференции в 2011 году, дольник И. Бродского рассматривался как модификация гекзаметра. Если солидаризироваться с определением М.Л. Гаспарова: «размер с нулевой анакрузой, числом стоп, или точнее иктов, равным шести, междуиктовыми интервалами чаще двусложными, но с допущением односложных, с женской клаузулой» [1, 306], то полная строка И. Бродского (7 + 6(8) слогов) чаще всего соответствует приведенному нежесткому определению. Однако, как кажется, семисложная «половинка» в том виде, в котором была принята за каноническую, почти соответствует тому же определению за вычетом числа иктов – 3, и с уточнением относительно анакрузы – тяготеет к нулевой, возникает тенденция к акцентуации и переакцентуации. Допустим существование образца «полугекзаметра», имеющего указанный вид. Тогда 8-сложники будут интерпретироваться как те же «полугекзаметры» с анакрузами и клаузулами. Само же устройство этого отрезка определяется наличием хотя бы одной альтернативы вида _UU_ или в крайнем случае U__U.

Таким образом, возникает излюбленная лингвистами и литературоведами «нерегулярная регулярность», которую можно наблюдать как регулярность лишь с учетом совокупности факторов.

Еще один фактор – синтаксический. Приведенные выше примеры из «Темзы в Челси» достаточно хорошо иллюстрируют тот факт, что заключенные внутри семисложника синтаксические отрезки, как правило, являют собой законченные словосочетания, соответствующие правилам построения русских синтаксем: «Замирает на банке»; «И говоря по чести»; «Город Лондон прекрасен» и т.п. Исключения вроде «На правый берег с тем же» сравнительно редки. Это вполне согласуется с гипотезой об исходно организующей роли семисложника – он отливается в ритмические формулы (О.М. Брик), обладает статусом стихемы

(М.М. Кенигсберг). Таким образом, в стиховом синтаксисе И. Бродского до- или послецезурная часть стиха, маркированная семисложником, выступает как семантически ясная часть высказывания, как предизируемое. Дальнейшая коммуникативная интерпретация зависит от позиции. Если граница стиха совпадает с границей высказывания (анжамбмана нет), то семисложник выделяет ту часть высказывания, где правила литературного и разговорного синтаксиса совпадают, и ее можно считать отправной точкой для последующей поэтико-семантической интерпретации. В случаях следования семисложников из стиха в стих (обычно при анжамбмане) или объединения внутри стиха семисложники выступают как скрепа, сигнализирующая о наличии нескольких предикаций. По сути дела, возникает эффект, который сродни инкорпорирующей синтаксической технике. Это соответствует и той структуре, которую часто задает стиховое деление текста И. Бродского, где формально-синтаксические связи внутри стиха оказываются бесполезными для понимания всего стиха как отдельного синтаксического целого, определения в нем исходных предизируемых частей:

Месяц замерших маятников / (в августе расторопна
только муха в гортани / высохшего графина).

Цифры на циферблатах / скрещиваются, подобно
прожекторам ПВО / в поисках серафима.

Месяц спущенных штор /и зачехленных стульев,
потного двойника /в зеркале над комодом,
пчел, позабывших /расположенье ульев
и улетевших к морю / покрыться медом.

Хлопчи же, струя, над белоснежной, дряблой
мышцей, играй куделью седых подпалин.

Для бездомного торса и праздных граблей
ничего нет ближе, чем вид развалин.

Да и они в ломаном «р» еврея
узнают себя тоже; только слюнным раствором
и скрепляешь осколки, покамест Время
варварским взглядом обводит форум («Римские элегии», II).

Естественность порождения семисложных стихем можно подтвердить примерами из опытов раешных, апеллирующих к традиции молитвословного стиха виршей XVII века, например: «Ревнующих же злым яко тьма помрачатся» (X_U_UU_U); «Оружие потребно / есть во время брани» (U_UUU_U); «Корысть не добра / любление с безумным» (U_UUU_U) (От Феокиста к Лариону старцу отвещание). Впрочем, здесь это чаще далекие от польского семисложника модификации, тяготеющие к двусловному наполнению, то есть такие ритмические модели, которые появляются у И. Бродского лишь со временем (ср. «Римские элегии», II).

Литература

1. Гаспаров М.Л. Метр и смысл. М.: Фортуна ЭЛ, 2012.
2. Золян С.Т. К проблеме описания поэтического идиолекта (на материале поэзии Л. Мар-

- тынова) // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1986. Т. 45, № 2. С. 138–147.
3. Кручик Игорь. Какие особенности поэтики Бродского чаще всего используют его подражатели // Сетевая словесность. URL: <http://www.netslova.ru/kruchik/brodsky.html>.
 4. Славянский Николай. Carmina vacut taetra // Гуманитарный фонд. 1993. № 5.
 5. Шапир М.И. Universum Versus: Язык – стих – смысл в русской поэзии XVIII–XX веков. М.: Языки русской культуры, 2000.
 6. Fast P. Poezja polska w przekładach Josifa Brodskiego. Katowice, 2004.
 7. Głowiński M., Okopień-Sławińska A., Sławiński J. Zatyś teorii literatury. Warszawa, 1991.
 8. Корczyńska S., Pszczołowska L. Heksametр polski // Pamiętnik literacki LXXIV, z. 2. Kraków, 1983. S. 166–171.
 9. Kulawik A. Poetyka. Kraków, 1994.

S.Yu. Preobrazhenskij, O.Ya. Barash

Seven-syllable Verse, Pseudo-Hexameter or an Incorporating Verse

Key words: *accentual verse; Brodskij; verse syntax; seven-syllable verse; Polish hexameter.*

The article tackles on a rhythmical model of a verse of the following type: seven-syllable verse with two strong accents and one arbitrarily strong one. The fact is stressed, that the syntactic content of the mentioned verse is most frequently in harsh contrast with the normative structure of a Russian syntagm – syntaxeme. Verses-statements, as the result, acquire the form close to the incorporating language technique.

Л.В. Павлова

Лошадиный изумруд Иосифа Бродского (интерпретация данных «Гипертекстового поиска слов-спутников в авторских текстах»)

Ключевые слова: *лексические комбинации; программный комплекс; очевидные и неочевидные связи; авторский стиль; Бродский; символисты.*

В статье изложены наблюдения и результаты, полученные в ходе анализа поэтических произведений И. Бродского при помощи программного комплекса «Гипертекстовый поиск слов-спутников в авторских текстах». Выявленные при помощи данного комплекса лексические комбинации – повторяющиеся в разных текстах группы лексем – рассматриваются как одна из характеристик авторского стиля. Кроме того, полученные данные позволили интерпретировать «лошадиный изумруд» – один из загадочных образов в стихах И. Бродского.

Лексические комбинации – это группы лексем, неоднократно появляющихся вместе в разных текстах. Отношения между лексемами, входящими в состав этой повторяющейся группы, могут варьироваться от очевидных связей (синтаксических, стиховых и т.п.) до сугубо ассоциативных, нерасшифровываемых [8]. Для того чтобы оценить распространенность и значение подобного устойчивого лексического соседства, был разработан программный комплекс «Гипертекстовый поиск слов-спутников в авторских текстах» (1). С его помощью получены данные на материале поэтических книг и сборников авторов разных эстетических ориентаций: Владимира Соловьева, Вячеслава Иванова, Юрия Верховского, Александра Блока, Андрея Белого, Александра Твардовского, Бориса Пастернака, Бориса Слуцкого, Иосифа Бродского, Татьяны Бек и др.

Наиболее значимый из сделанных в ходе работы выводов таков: лексические комбинации могут привлекаться для описания авторского стиля. Так, установлено, что лексические комбинации поэта-символиста Вячеслава Иванова, как правило, представляют собой «лексический ореол» того или иного ключевого символа. Например, «жизнеутверждающему» *изумруду* неоднократно сопутствуют *свет, даль, живой, радость, весна, роза, чудо, волна, земля, красота, змея, любовь, могила* и др. По сути, это необходимый набор слов для описания символики изумруда, как в традиционной, так и в авторской презентации. Анализ текстов других поэтов-символистов – Александра Блока и Андрея Белого – привел к похожим наблюдениям и выводам [7, с. 271–281].

Исследование при помощи программного комплекса поэтических произведений Иосифа Бродского, с его очевидным пристрастием к повторам разного типа, языковым разнообразием, плотным взаимодействием (хотя и иного рода, чем у символистов) с мировой культурной традицией, – возможность подтвердить или опровергнуть предположение о смыслообразующих потенциях лексических комбинаций, об их дифференцирующих способностях и интертекстуальных возможностях.

Для большей наглядности сопоставления с результатами, полученными в ходе работы с символистскими текстами, в частности с упомянутыми выше «изумрудными» лексическими комбинациями Вячеслава Иванова, были выбраны лексические комбинации Бродского, одним из компонентов которых также является *изумруд*.

По сравнению с сияющими поэтическими мирами символистов, богато инкрустированными драгоценными камнями, золотом и серебром, мир Бродского скромнее. Однако изумруд упоминается в его лирике, по преимуществу в ранней: в поэме «Зофья», стихотворении с посвящением А.А. Ахматовой («Закричат и захлопочут петухи...»), еще в одном стихотворении 1962 года, известном под названием «Лесная баллада» («Ты поскачешь во мраке, по бескрайним холодным холмам...»), в «Северной почте» (1964) с посвящением М.Б. и, наконец, в поэме «Посвящается Ялте» (1969) (2).

Как и ожидалось (ожидание зиждется на обилии повторов у Бродского), у изумруда обнаружились постоянные соседи и немало: если рассматривать стихотворения попарно, в лексическом окружении *изумруда* находятся около трех десятков слов, повторившихся рядом по крайней мере в двух текстах: *мир, колени, дом, хлад, сверкать, окно, мчаться, кусты, ответ, думать, луна, грех, природа, тень* и др.

Самая длинная из выявленных в текстах Бродского лексическая комбинация с «изумрудным» компонентом: *изумруд – один – лошадь – тьма – час*. Этот набор лексем (3) на обозримом пространстве текста (4) зафиксирован в поэме «Зофья» и в «Закричат и захлопочут петухи...». В

усеченном виде – без *час* – комбинация повторяется еще и в «Лесной балладе». Повтор непрямой, поскольку последовательность появления лексем этой группы в текстах разная.

Таблица 1

**Многокомпонентная лексическая комбинация
изумруд – один – лошадь – тьма в текстах Иосифа Бродского**

	Вариант комбинации	Текстовый блок
1	<p align="center">один – изумруд (2 раза) – лошадь – тьма</p>	<p><...> нащупывая корень мировой, нащупывать в снегу и на часах, прекрасной головою в небесах, устами и коленями – везде нащупывать безмерные О, Д – в безмерной Одинокости Души, в ДОму своем и далее – в глуши нащупывать на рОдине весь гОД? В неверии – о госпОДи, mein Gott, выискивать не АД уже, но ДА – нащупывать свой выхОД в никогДА.</p> <p>Безмолвно наслаждаясь из угла, все детство наблюдая зеркала, предел невозмутимости их – пруд, безмерно обожая изумруд, ухмылки изумрудные гостей – достигнувшими возраста страстей, почувствуем ли спрятанный в них клАД, присущий только подлинности хлАД, вокруг него и около кружа, доподлинным обличьем дорожа, доподлинно почувствуешь ли в них, себя уже стократ переменяв, портьеру или штору теребя, почувствуешь ли в зеркале себя?</p> <p>Укрыться за торшерами в углу, укрыться офицером на балу, смотреть в апоплексический портрет, какое наслаждение и бред, на дюреровской лошади верхом во тьму на искушение грехом, сжимая поредевшие виски <...> («Зофья»)</p>

2	<p>лошадь – изумруд – один – тьма – один (2 раза)</p>	<p>Закричат и захлопочут петухи, загрохочут по проспекту сапоги, засверкает лошадиный изумруд, в одночасье современники умрут.</p> <p>Запоет над переулком флажолет, захохочет над каналом пистолет, загремит на подоконнике стекло, станет в комнате особенно светло.</p> <p>И помчатся, задевая за кусты, невидимые солдаты духоты вдоль подстриженных по-новому аллей, словно тени яйцевидных кораблей.</p> <p>Так начнется двадцать первый, золотой, на тропинке, красным солнцем залитой, на вопросы и проклятия в ответ, обволакивая паром этот свет.</p> <p>Но на Марсовое поле дотемна Вы придете одинешенька-одна, в синем платье, как бывало уж не раз, но навечно без поклонников, без нас. («Закричат и захлопочут петухи...»)</p>
3	<p>один (2 раза) – лошадиный – изумруд – тьма (3 раза)</p>	<p><...> Кто там скачет, кто мчит- ся под хладною мглой, говорю, одиноким лицом обернувшись к лесному царю, – обращаюсь к природе от лица треугольных домов: кто там скачет один, освещенный царицей холмов? Но еловая готика русских равнин поглощает ответ, из распахнутых окон бьет прекрас- ный рояль, разливается свет, кто-то скачет в холмах, освещен- ный луной, возле самых небес, по застывшей траве, мимо черных ку- стов. Приближается лес.</p>

	<p>Между низких ветвей <i>лошадиный</i> сверкнет <i>изумруд</i>. Кто стоит на коленях в <i>темноте</i> у бобровых запруд, кто глядит на себя, отраженного в черной воде, тот вернулся к себе, кто скакал по холмам в <i>темноте</i>. Нет, не думай, что жизнь – это замкнутый круг небылиц, ибо сотни холмов – поразительных круп кобылиц, из которых в ночи, но при свете луны, мимо сонных округ, засыпая во сне, мы стремительно скачем на юг.</p> <p>Обращаюсь к природе: это всадники мчатся во <i>тьму</i>, создавая свой мир по подобию вдруг твоему, от бобровых запруд, от холодных костров пустырей до громоздких плотин, до безгласной толпы фонарей. («Лесная баллада»)</p>
--	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

В сердцевине многокомпонентной лексической комбинации неизменно оказывается пара *лошадь* – *изумруд*. Дважды эти лексемы демонстрируют максимально тесную связь,образовав словосочетание *лошадиный изумруд*.

Лошадиный изумруд появляется в разных стихотворениях Бродского, но смысл этого яркого запоминающегося образа при смене контекста не только не наращивается, как это обычно бывает у символистов, но и определенно ясным не становится.

При первом появлении – в стихотворении «Закричат и захопчут петухи» – приблизиться к смыслу лошадиного изумруда помогает обращение к подтексту. Стихотворение посвящено Анне Андреевне Ахматовой, а в другом стихотворении, где также упоминается изумруд, – «Северная почта» – есть отчетливая отсылка к ее стихотворению «Подвал памяти».

Бродский:

<...> Так ходики, оставив в стороне
от *жизни два кошачьих изумруда*,
молчат. Но если память обо мне
отчасти убедительнее *чуда*,
прости того, кто, будучи ленив,
в пророчествах
 воспользовался штампом,
хотя бы эдак век свой удлинив
пульсирующим, тикающим ямбом.

Ахматова:

<...> Я опоздала. Экая беда!
Нельзя мне показаться никому.
Но я касаюсь живописи стен
И у камина греюсь. Что за *чудо*!
Сквозь эту плесень, этот чад и тлен
Сверкнули *два живые изумруда*.
И *кот* мякнул. Ну, идем домой!
Но где мой дом и где рассудок мой?
[1, с. 460]

Можно предположить, что *кошачьими изумрудами* сверкнул в тексте Бродского ахматовский кот с изумрудными глазами, ведущий прочь из преисподней дома, времени, разума. Сверкнул здесь *изумруд* и, оставив за пределами текста косвенное указание на осно-

вание сопоставления – «глаза» (парадигма «глаза → изумруд»), ярким бликом польхнул в другом стихотворении – «Закричат и захлопочут петухи...», Ахматовой посвященном, также наполненном темой удвоенного одиночества (*одинешенька-одна*) на стыке времен, между прошлым и будущим.

Наличие смысловых точек соприкосновения между упомянутыми стихотворениями, аналогичность грамматического построения рассматриваемых образов подталкивают к построению логической цепочки: *кошачий изумруд* согласно здравому смыслу и подтексту – глаз кота, следовательно, *лошадиный изумруд* – глаз лошади.

Попробуем применить обретенное понимание к другому стихотворению с *изумрудом*, известному под названием «Лесная баллада». Ночь, всадник, устремляющий свою лошадь к вершине холма, стремительная скачка в темноте и драгоценный всполох: «Между низких ветвей *лошадиный* сверкнет *изумруд*». Речь вполне может идти об огромном блестящем глазе лошади, которая несется «по застывшей траве, мимо черных кустов». Но обратим внимание на то, что строка с *лошадиным изумрудом* оторвана от строфы с описанием неистовой гонки и открывает строфу с иной пространственно-временной динамикой:

Между низких ветвей *лошадиный* сверкнет *изумруд*.
Кто стоит на коленях в темноте у бобровых запруд,
кто глядит на себя, отраженного в черной воде,
тот вернулся к себе, кто скакал по холмам в темноте.

Теперь материал для размышлений о значении *лошадиного изумруда* дают не *кошачьи изумруды*, а столь же синонимичный по структуре образ, занимающий тождественную стиховую позицию, буквально созвучный – *бобровые запруды*.

У Бродского дважды встречается рифма *изумруд – запруд / пруд*. Первый раз *изумруд* и *пруд* согласно прозвучали в поэме «Зофья»:

Безмолвно наслаждаясь из угла,
все детство наблюдая зеркала,
предел невозмутимости их – *пруд*,
безмерно обожая *изумруд* <...>

Соседство *пруда*, зеленой водной глади, прозрачной, поблескивающей в лучах света, и *изумруда* понятно. Настолько понятно и распространено, что стало предметом насмешек. «Докучливость» этой рифмы еще в 20-е годы XX века отмечал Федор Сологуб:

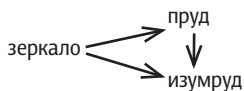
Ах, этот вечный изумруд
Всегда в стихах зеленых трав!
Зеркальный, вечно тихий пруд
В кольце лирических оправ! [6, с. 5]

Зеркало, упомянутое в качестве неизменного поэтического спутника *изумруда*, есть и у Бродского.

Безмолвно наслаждаясь из угла,
 все детство наблюдая *зеркала*,
 предел невозмутимости их – пруд,
 безмерно обожая *изумруд*,
 ухмылки изумрудные гостей –
 достигнувшими возраста страстей <...>

По стиховой вертикали *зеркало* оказалось в непосредственной близости с *прудом-изумрудом*, и вполне вписалось если не в реальный пейзаж, то в поэтический интерьер. По-видимому, в комнате, где висит зеркало, зеленые портьеры или абажур на лампе, отчего лица гостей приобретают характерный оттенок – «ухмылки *изумрудные* гостей» (словно утопленники в пруду).

Само зеркало, наполненное зеленым цветом, поблескивающее отраженным светом, напоминает драгоценный камень. Формируется комплекс парадигм, где основанием сопоставления выступает «зеркало», а «пруд» и «изумруд» занимают позицию образов сопоставления, при том что они имеют традиционно-поэтические отношения между собой и вне зеркала (парадигма «пруд–изумруд»):

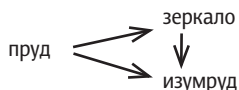


Выявленный в «Зофье» комплекс образных парадигм используем как ключ для прочтения строк из «Лесного царя»:

Между низких ветвей *лошадиный* сверкнет изумруд.
 Кто стоит на коленях в темноте у бобровых запруд,
 кто глядит на себя, отраженного в черной воде <...>

В таком случае сверкнувший «между низких ветвей изумруд» – это не глаз лошади, а зеркальная гладь пруда в лунном свете, поблескивающая сквозь ветви кустов. На зеркало метонимически указывает и мотив «глядеть на свое отражение».

В знакомом комплексе парадигм меняются местами компоненты, теперь «пруд» – основание сопоставления, а «зеркало» и «изумруд» – образы сопоставления, в поэтической традиции не имеющие привычки соотноситься друг с другом напрямую:



Почему же этот *пруд-изумруд* назван лошадиным?

В «Зофье» нет, как в стихотворении, посвященном А.А. Ахматовой, и «Лесной балладе», словосочетания *лошадиный изумруд*, но лексическая комбинация с компонен-

тами *изумруд* и *лошадь* есть. В следующей после *пруда-изумруда* и *изумрудных ухмылок* строфе читаем:

<...> на дюреровской *лошади* верхом
во тьму на искушение грехом,
сжимая поредевшие виски,
въезжая в Апокалипсис тоски,
оглядываться сызнова назад –
внезапно нарастающий азарт
при виде наступающих теней,
и грохот огнедышащих коней,
и алый меч в разверстых небесах
качается, как маятник в часах.

Дюреровскую лошадь можно вообразить в разных обличиях – как известно, Дюрер нарисовал множество невероятно пропорциональных лошадей всевозможных пород и возрастов [5], но Бродский не оставляет места для фантазий: тьма, *искушение*, *грех*, *Апокалипсис*, *огнедышащие кони*, *алый меч*, *разверстые небеса* – все эти минимальные темы свидетельствуют, что речь идет о гравюре «Четыре всадника Апокалипсиса». Какую из четырех лошадей, принадлежащих всадникам Апокалипсиса, «взнуздal» лирический герой Бродского? В тексте сказано, что детство осталось позади, стократно все менялось в жизни, виски поредели, то есть пришла старость. На гравюре Дюрера в обличье старой, ехидно глядящей клячи предстает лошадь четвертого и последнего всадника по имени Смерть – «конь блед». Заметим, что привычный «блед» как перевод цвета (от *khlōros* (χλωρός)) – не единственно возможный, среди вариантов есть и «бледно-зеленый, трупный цвет».

Связь лошади со смертью и зеркалом в поэтическом сознании Бродского устойчива, обратимся, например, к стихотворению «Письмо в бутылке» (1964), где она видна отчетливо, поскольку все три компонента расположены в соседних стихах:

Снилось мне также, что *лошадь* ржет.
Но *смерть* – это *зеркало*, что не лжет [2, I, с. 365].

К теме смерти подтягивается и другой партнер *изумруда* по отмеченной выше паре – *пруд* / *запруд*. Пруд и *брововые запруды* потому и способны отражать, что неподвижны («Литовский ноктюрн: Томасу Венцлова», 1973):

Усилья бобра
по постройке запруды венчает слеза,
расставаясь с проворным
ручейком серебра [2, II, с. 365].

Так со стороны спутников – *запруды* и *лошади* – к *изумруду* все плотнее прилегает семантика смерти (5).

Теперь, раздумывая над стихотворением, посвященным А.А. Ахматовой, в котором *лошадиный изумруд* читался как «глаз лошади», замечаешь не в криках петухов, не в грохоте сапог по мостовой, не в вылетевших стеклах, а прежде всего в нем, в *лошадином изумруде*, притягательно-прекрасный смертельный проблеск, заставляющий сердце вздрагивать, как испуганная лошадь. Эта парадигма «сердце → лошадь» реализована Бродским в стихотворении с блоковским началом «И вечный бой. Покой нам только снится»: «Сердца рвались, метались и храпели, как лошади, попав под артобстрел» [4, с. 29].

Компоненты лексических комбинаций символистов, прежде всего Вячеслава Иванова, как правило, представляют собой не реализованные в конкретном тексте, но вполне жизнеспособные в других текстовых обстоятельствах частные смыслы единого целого. Поэтому рядом с *изумрудом*, то ближе, то на некотором отдалении, появляются *волна*, *змея*, *красота*, *чудо*, *искры*, и т.п. Все это объяснимо, по смыслу связуемо между собой. А у Бродского лексическое окружение изумруда иное – это *дом*, *кусты*, *вопрос*, *ответ*, *стекло*, *петухи*, *яйца*... Какими движениями авторского сознания можно объяснить повторяющееся одновременное существование в тексте этих слов?

В лексических комбинациях Бродского раскрывается не многозначность слова или образа, а его многозвучность. Так, *лошадиный изумруд* задает сразу несколько векторов развертывания смысла, разных, но равноправных: можно вспомнить Ахматову, ее кота и оделить изумрудными глазами лошадь, нервно перебирающую ногами на плацу; можно подумать о степной кобылице Блока, под копытами которой содрогается земля, как грудь, в которой вот-вот разорвется сердце, о призывном по-цветаевски звучании не военной трубы, но флейты, влекущей в глубину смерти, об Откровении Иоанна Богослова, о гравюрах Дюрера, о смерти прекрасного жеребца по кличке Изумруд в рассказе Куприна и т.д.

Яркий запоминающийся образ, сложившийся из двух компонентов многоходовой лексической комбинации, казалось бы, вполне жизнеспособный вне контекста, у Бродского не наделен устойчивой семантикой, смысл его ситуативен, рожден конкретными текстовыми обстоятельствами как содержательного, так и формального характера (описываемая реальность, звуковой жест, ассоциация, включение подтекста и т.п.).

По-видимому, так обстоят дела и с лексическими комбинациями. Они у Бродского есть, они многочисленны, они труднообъяснимы или не объяснимы вовсе.

Там, где Вячеслав Иванов, Андрей Белый, Александр Блок, как искусные ювелиры, раскрывают красоту, присущую камню, осмысливая каждую его грань, Бродский сквозь изумруд, как сквозь цветное стеклышко, разглядывает то, что вокруг и вдали: лица гостей, пруд, яйцо, луну, лошадь, петуха... И все оказывается бледно-зеленым.

В «Предисловии к антологии русской поэзии XIX века» (1986) Иосиф Бродский писал: «Хорошее стихотворение – это своего рода фотография, на которой метафизические свойства сюжета даны резко в фокусе. Соответственно, хороший поэт – это тот, кому такие вещи даются почти как фотоаппарату, **вполне бессознательно, едва ли не вопреки самому себе**. Стихотворение, конечно, должно запоминаться, однако помогает ему закрепиться в памяти не одна лишь языковая фактура. Его острота обеспечивается метафизикой, наличием в высказывании сходства с абсолютной ценностью» [3, с. 100].

Литература

1. Ахматова А.А. Собрание сочинений: в 6 т. М.: Эллис Лак, 1998. Т. 1
2. Бродский И. Сочинения: в 4 т. СПб.: Пушкинский фонд, 1992–1995.
3. Бродский И. Сочинения: в 7 т. СПб.: Пушкинский фонд, 1997–2001. Т. 7.
4. Бродский И. Стихотворения и поэмы. Washington; New York: Inter-Language Literary Associates, 1965.
5. Дюрер А. Дневники. Письма. Трактаты. Т. 2. Л.– М., 1957.
6. Записки Передвижного театра П.П. Гайдебурова и Н.Ф. Скарской. СПб., 1923. № 64 (6 ноября).
7. Павлова Л.В. Потаённые повторы в лирике Вячеслава Иванова (опыт применения компьютерной программы «Гипертекстовый поиск слов-спутников в авторских текстах») // *Retoryka tekstu artystycznego. Gry semantyczne. Риторика художественного текста. Семантические игры* / под ред. А. Маймескулов. Быдгощ, 2016.
8. Павлова Л.В., Романова И.В. Неочевидные структуры текста. Применение программных комплексов для нужд филологического анализа текста: монография. Смоленск: Свиток, 2015.

Примечания

1. Свидетельство о регистрации электронного ресурса № 19 137. Программный комплекс «Гипертекстовый поиск слов-спутников в авторских текстах» (Авторы: Павлова Л.В., Романова И.В., Самойлова Т.А.). Дата регистрации 26 апреля 2013 года.
2. В статье цитаты из стихотворений И. Бродского приводятся по изданию [2].
3. Для литературоведческого анализа лексема важна как носитель минимальной темы, поэтому мы объединяем словоформы с одинаковыми корнями, следовательно, с одинаковой доминантной семей.
4. Выбран произвольно объем в 50 слов из расчета, что это количество слов входит в поле единовременного читательского внимания, в пределах которого читатель в состоянии уловить и зафиксировать различные авторские приемы построения текста, включая лексические комбинации. Программа позволяет при необходимости варьировать размер блока.
5. Отметим, что это противоречит традиционной – рождающей – символике изумруда.

L.V. Pavlova

Horse Emerald of Josef Brodsky (Interpretation of Data of «Hypertext Search of Words Satellites in Author's Texts»)

Key words: lexical combinations; program complex; obvious and unevident communications; author's style; Brodsky; symbolists.

In article the observations and results received during the analysis of poetic works of J. Brodsky by means of the program complex «Hypertext Search of Words Satellites in Author's Texts» are stated. The lexical combinations revealed by means of this complex – the groups of

lexemes repeating in different texts – are considered as one of characteristics of author's style. Besides, the obtained data have allowed to interpret «a horse emerald» – one of mysterious images in J. Brodsky's verses.

Л.В. Зубова

Прилагательные Бродского

Ключевые слова: *И. Бродский; прилагательные; эпитет; гипаллага; поэтика.*

В статье рассматриваются функции прилагательных в поэзии Бродского при общей установке поэта избежать этой части речи, а также способы замещения прилагательных другими выразительными средствами.

*По чьей подсказке
и так кладутся краски?
(«Бабочка»)*

Иосиф Бродский много раз благодарно вспоминал совет Евгения Рейна обходиться в стихах без прилагательных [2, с. 83, 109, 178, 234]: «Помню один его важный совет – я и сейчас готов повторить его любому пишущему: если хочешь, чтобы стихотворение работало, избегай прилагательных и отдавай решительное предпочтение существительным и даже в ущерб глаголам» [2, с. 83]; «...если вы положите на бумагу некую волшебную скатерть, которая убирает прилагательные, то бумага должна остаться черной после того, как вы эту скатерть поднимете. Это может быть главный урок, который я получил в своей жизни» [2, с. 178].

У Рейна были предшественники.

Б.М. Эйхенбаум в статье «Анна Ахматова. Опыт анализа» (1923) отметил такую особенность ее поэзии: «скудость на прилагательные, которыми был так богат стиль символистов», связывая эту черту с поэтикой акмеизма [27, с. 401].

Но это не было особенностью только акмеизма.

В том же 1923 году Р.О. Якобсон писал об особом отношении В.В. Маяковского к прилагательному и о его поисках необычных сочетаний прилагательного с существительным [28, с. 107].

Вероятно, поэтика русских футуристов усвоила программные установки футуристов итальянских, опубликованные в России в 1912 году: «Надо отменить прилагательное, и тогда голое существительное предстанет во всей своей красе. Прилагательное добавляет оттенки, задерживает, заставляет задуматься, а это противоречит динамике нашего восприятия» [14, с. 163].

Корней Чуковский рекомендовал избегать эпитетов в стихах для детей: «Стихи, которые богаты эпитетами, – стихи не для малых, а для старших детей <...> эпитет <...> это плод опыта, созерцания, исследования, совершенно недоступного маленьким детям. <...>

маленького ребенка по-настоящему волнует в литературе лишь действие, лишь быстрое чередование событий. А если так, то побольше глаголов и возможно меньше прилагательных!» [25, с. 640–641].

Еще раньше А.П. Чехов советовал А.М. Пешкову: «... вычеркивайте, где можно, определения существительных и глаголов. У Вас так много определений, что вниманию читателя трудно разобраться и он утомляется. Понятно, когда я пишу: “человек сел на траву”, это понятно, потому что ясно и не задерживает внимания. Наоборот, неудобопонятно и тяжеловато для мозгов, если я пишу: “высокий, узкогрудый, среднего роста человек с рыжей бородкой сел на зеленую, уже измятую пешеходами траву, сел бесшумно, робко и пугливо оглядываясь”. Это не сразу укладывается в мозг, а баллетристика должна укладываться сразу, в секунду» [24, с. 340].

Борьба против прилагательных имеет еще более глубокие корни: «При поисках новых форм повествования в 20-е – 30-е годы (XIX века. – Л.З.) много писалось о сокращении количества прилагательных. Н.А. Полевой в своей статье об “Эде” Боратынского ставил поэту в заслугу, что “он умеет также избегать прилагательных, которые так обильно рассыпаются в наших стихах и иногда с излишком употребляются даже в самых лучших произведениях” <...>» [6, с. 303].

В 1836 году Альфред де Мюссе опубликовал сатирическую пьесу «Письма Дююки и Котоне». В ней молодые писатели, пытаясь понять специфику романтизма, пришли к выводу, что она состоит в чрезмерном употреблении прилагательных [4, с. 36–46].

Заметим, что Иосиф Бродский в юности был романтиком (1).

Поиски в Интернете других текстов с рекомендациями избегать прилагательных обнаружили, что эти установки содержатся в руководствах по прокурорскому надзору (Васильев) и по методике проведения вербовочной беседы в бизнес-разведке (Доронин). В разных руководствах об этом говорится одними и теми же словами: «В формулируемые фразы необходимо включать больше активных глаголов и меньше прилагательных и пассивных существительных. В них возникает потребность только в том случае, когда необходимо подчеркнуть какие-либо особые свойства» [5; 8].

В блогах Интернета фигурируют такие фразы: «Чем меньше прилагательных, тем больше мастерства. По-моему, это главное в поэзии. Спасибо» (<http://www.stihi.ru/rec.html?2004/11/22-1582>); «Я только что сделал научное открытие – чем высокоразвитае общество, тем меньше оно использует прилагательных» (<http://blue-olusha.livejournal.com/156298.html?thread=1206922>).

При всем этом лингвисты отмечают, что роль прилагательных в поэзии XX века возрастает: «В поэтическом языке XX в. усиливается признаковость текста и повышается степень его предикативности. Художественное познание сложных, иррациональных, неявных миров возможно лишь одним путем: присвоение признаков непознанным (и неназываемым) сущностям, уподобление их элементам видимого мира. Отсюда – приоритет признаковой семантики в поэтическом языке XX в., высокая употребительность признаков слов, занятие всех возможных синтаксических позиций обозначением признака» [10, с. 108].

Понятно, что неконсервативные поэты стремятся противопоставить свою поэтику общей тенденции.

Михаил Крепс писал, что безэпитетность – характерная черта поэтического стиля Бродского, проявляющаяся во многих его стихотворениях: «В связи с установкой Бродского на раци-

ональное познание мира (как материального, так и духовного) орнаментальный эпитет как способ выражения чувственного восприятия не играет у него существенной роли» [11, с. 49].

Вообще очень важно отметить, что Бродский избегает употребления прилагательных и почти никогда их не рифмует – вещь наиредчайшая в русской литературе (школа Цветаевой, которую он в этом превзошел) [11, с. 53].

Однако рациональность Бродского вовсе не абсолютна: «Поэтика Бродского живет постоянно действующим противоречием рационального и художественного типа мышления, каждый из которых стремится победить – и не одерживает победы» [21, с. 33]; «Стихи Бродского внерациональны в той же степени, в которой рациональны; жесткие итоговые формулы в них неизменно подготавливаются суггестивным воздействием детали. Логическому умозаключению или их цепочке предшествует, как правило, смысловой “зигзаг”: внимание читателя отвлекается на какую-либо деталь, изначально лежавшую за пределами изображения» [7, с. 73].

Обратимся к стихам Бродского. Стихотворение «Рождественский романс» 1961 года, посвященное Е. Рейну, что существенно, избилует прилагательными:

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

(«Рождественский романс. Евгению Рейну», 1961)

Знакомство Бродского с Рейном состоялось в 1958 году [18]. С большой вероятностью «Рождественский романс», написанный через три года, является реакцией Бродского на совет обходиться без прилагательных (2).

Очень возможно, что и стихотворение «Глаголы» 1960 года – тоже результат общения с Рейном:

Меня окружают **молчаливые** глаголы,
похожие на чужие головы
глаголы,
голодные глаголы, **голые** глаголы,
главные глаголы, **глухие** глаголы.

(«Глаголы», 1960)

Утверждая приоритет глаголов, Бродский в каждой строчке сопровождает слово *глаголы* олицетворяющими прилагательными. Настойчивая аллитерация *г-л* указывает на явное чувственное восприятие как описываемых глаголов, так и самого слова. Об этом тексте писали многие лингвисты, приведу только высказывание Д.Н. Ахпкина: «Метафора оказывается переносом значения, строящимся не за счет сходства означаемых, а за счет

сходства означающих. Единственный метафорический эпитет, построенный по другому принципу, – оксюморон “молчаливые глаголы” в первой строке стихотворения, но и здесь возникает аллитерация на л» [1, с. 28–29].

Многокомпонентные ряды прилагательных имеются и в других стихотворениях, как ранних, так и поздних:

и, эпоху спустя,
я тебя застаю в **замусоленной** пальцем
сверхдержаве лесов
и равнин, хорошо сохраняющей мысли, черты
и особенно позу: в **сырой конопляной**
многоверстной рубашке, в **гудящих стальных** бигуди
Мать-Литва засыпает над плесом,
и ты
припадаешь к ее **неприкрытой, стеклянной,**
поллитровой груди.

(«Литовский ноктюрн: Томасу Венцлова», 1974)

Вот я и снова под этим **бесцветным** небом,
заваленным **перистым, рыхлым, единым** хлебом
души. Немного накрапывает. Мышь-полевка
приветствует меня свистом. Прошло полвека.

(«Томасу Транстрёммеру», 1993)

В некоторых случаях прослеживается тематическая обусловленность скопления прилагательных, например, при изображении явлений, чуждых субъекту восприятия:

Кто-то новый царит,
безымянный, прекрасный, всесильный,
над отчизной горит,
разливается свет **темно-синий,**
и в глазах у борзых
шелестят фонари– по цветочку,
кто-то вечно идет возле новых домов в одиночку.
(«От окраины к центру», 1962)

Провинция справляет Рождество.
Дворец Наместника увит омелой,
и факелы дымятся у крыльца.
В проулках – толчея и озорство.
Веселый, праздный, грязный, очумелый
народ толпится позади дворца.

(«М. Б.», 1968)

Следующий пример демонстрирует динамику изменений, выраженную прилагательными:

Северозападный ветер его поднимает **над**
сизой, лиловой, пунцовой, алой
долиной Коннектикута. Он уже
не видит лакомый променад
курицы по двору обветшалой
фермы, суслика на меже.

(«Осенний крик ястреба», 1975)

Далее рассмотрим необычное употребление прилагательных в стихах Бродского.

Нестандартных определений у Бродского немало, например, *багровые носки*; *толстое* <...> *солнце*; *потные муравьи*; *громадная встреча*; *в глухонемом углу*; *просторное молчанье*; *тяжелый ливень*; *капроновый дождь*; *пыльная капля на злом гвозде*; *цвет консервный*.

В двух следующих контекстах отступление от нормативной референции прилагательных легко объясняется нестандартным восприятием реальности:

Чуть шелохнулись белые листки.
Мать штопала **багровые носки**,
отец чинил свой фотоаппарат.
Листал журналы на кровати брат,
а кот на калорифере урчал.
Я галстуки безмолвно изучал.

(«Зофья», 1962)

Вновь я слышу тебя, комариная песня лета!
Потные муравьи спят в тени курслепа.
Муха сползает с пыльного эполета
лопуха, разжалованного в рядовые.

(«Эклога 5-я /летняя/», 1981)

Прилагательное *потные* в сочетании *потные муравьи* можно понимать и как блестящие, и как производное от выражений *трудиться в поте лица*, *встопеть от работы*. Но, учитывая, что многие объекты наблюдения Бродский представляет субъектами (4), слово *потные* может указывать на ощущения муравьев, тем более что в стихотворении они изображены спящими, что не замечается при обыденном восприятии.

Определение *просторное*, отнесенное к молчанию, показывает, что метафорическое употребление прилагательного имеет одновременно несколько оснований уподобления:

Не стану ждать
твоих ответов, Ангел, поелику
столь плохо представляемому лику,
как твой, под стать,

должно быть, лишь

молчанье – **столь просторное**, что эха
в нем не сподобятся ни всплески смеха,
ни вопль: «Услышь!»

(«Разговор с небожителем», 1970)

Во-первых, определение в сочетании *просторное молчание* можно сопоставить с определением *пространный* (*пространная речь, пространное объяснение*). Во-вторых, слово *просторное* имеет здесь явное пространственное значение: речь идет о большом расстоянии, которое не дает возможности быть услышанным. В-третьих, слово *просторное* обнаруживает здесь и значение 'ничем не стесненное' (ср.: *просторная одежда*).

Иногда странная сочетаемость прилагательного с существительным объясняется тем, что вполне стандартное определение при прямой номинации предмета перемещается в перифрастическую номинацию:

Раньше здесь щебетал щегол
в клетке. Скрипела дверь.
Четко вплетался мужской глагол
в шелест платья. Теперь
пыльная капля на злом гвозде –
лампочка Ильича
льется на шашки паркета, где
произошла ничья.

(«Раньше здесь щебетал щегол ... », 1983)

При этом и предикат *льется* изменяет свою референцию: в норме можно сказать *льется свет*, где глагол употребляется в переносном значении (эта языковая метафора настолько привычна, что совсем утратила образность), *капля льется* – это отступление от нормы, но не очень резкое, поскольку слово *капля* обозначает частицу жидкости. Но совсем невозможно представить себе вне цитированного контекста сочетание *лампочка льется*.

За окном всю ночь
в неполатом саду шумит **тяжелый**
азиатский **ливень**. Но рассудок – сух.
Настолько сух, что, будучи охвачен
холодным бледным пламенем объятья,
воспламеняешься быстрее, чем лист
бумаги или старый хворост.

(«Post aetatemostram. А.Я. Сегрееву», 1970)

Очень возможно, что сочетание *тяжелый ливень* – лексико-семантическая калька с английского языка (*heavy rain*). Для русского языка это сочетание аномально. Но именно аномалия позволяет чувственно ощутить описываемое явление: «По-видимому, прилагательные *легкий* и *тя-*

желый обычно характеризуют вес некоторого предмета, с точки зрения ощущения лица, которое несет или держит его на руках. Поэтому эти прилагательные не употребляются для указания на вес безотносительно к возможности ощущения данного свойства некоторым лицом» [20, с. 146].

Обращает на себя внимание ситуация, когда прилагательное, употребляемое как цветообозначение, на самом деле сообщает не столько о цвете, сколько – аллегорически – о печальном будущем всего живого:

От дождевой струи там плохо спичке серной.
Там говорят «свои» в дверях с усмешкой скверной.
У рыбной чешуи в воде там **цвет консервный**.

(«Пятая годовщина», 1977)

Далее рассмотрим несколько примеров с метонимическим эпитетом. Он давно освоен русской литературой, кроме термина **метонимический эпитет** в том же значении употребляются и другие термины: **перенесенный эпитет, смещенный эпитет, гипаллага, эналлага, контракция**.

Гипаллага – «сложная гибридная фигура, основанная на перемещении определения от того слова, к которому оно относится по смыслу, на другое, связанное с первым отношениями смежности. Возможность перемещения отражает сходство впечатлений от предметов или явлений, названных данными словами. Таким образом, в гипаллаге сочетается свойство метонимии и метафоры» [3, с. 217].

Пушкина современные ему критики осуждали за такие сочетания с метонимическими эпитетами, как **быстрый карандаш, кибитка удалая, кистью сонной** (5). Современные нам литературоведы видят в таком словоупотреблении глубокий смысл: «Неожиданный эпитет Пушкина существует отдельно от конкретного контекста. Это стихи в стихах. Зашифрованный в одном определении образ, который потомки развернут в пространные метафоры. Память о будущем <...> Во всем этом сквозит странная философская картина мира, тотально одушевленного и разъятого на части, каждая из которых важна сама по себе, каждая полна самостоятельной жизни» [3, с. 47–48].

При всей освоенности приема свежие метонимические эпитеты воспринимаются эмоционально. Они обращают на себя внимание сочетанием алогизма и смысловой компрессии. М.В. Никитин, называя метонимический эпитет контракцией, на примере слов Н.А. Некрасова *зеленый шум* пишет: «Доля смысла, приходящаяся на единицу выражения, увеличена против средней нормы, сочетания гиперсемантизированы. Однако при этом расшатываются принятые в языке нормы соотношения между формулами лексической сочетаемости слов и формулами положенного им смысла» [15, с. 573–574].

М.В. Никитин в этом случае указывает на опасность нарушения нормы, но в этой цитате можно было бы переставить фрагменты до слова *однако* и после: норма нарушается, а смысл увеличивается.

Рассмотрим несколько примеров из поэзии Бродского, обращая внимание на разные аспекты смысловой компрессии.

Как долго эту боль топить,
захлестывать моторной речью,

чтоб дать ей оспой проступить
на **теплой белизне** предплечья?

(«Загадка ангелу», 1962)

Сочетание **на теплой белизне** – результат синестезии (6), объединения тактильного и цветового признаков, в норме обозначенных двумя сочетаниями: *белое предплечье* и *теплое предплечье*. В этом случае можно видеть и оксюморон: белый цвет считается холодным.

В следующих строчках метонимический эпитет совмещает в себе прямое и переносное значение прилагательного *холодный* – ‘имеющий низкую температуру’ и ‘равнодушный’:

Больше некуда мне поспешать
за бедой, за сердечной свободой.
Остается смотреть и дышать
молчаливой, **холодной природой**.

(«Вот я вновь принимаю парад...», 1963)

Полисемия метонимического эпитета наблюдается и в таком контексте:

Существуют места,
где ничто не меняется. Это –
заменители памяти, **кислый триумф фиксажа**.

(«Литовский ноктюрн: Томасу Венцлову», 1974)

Прилагательное *кислый* является элементом термина *кислый фиксаж*. Средство для закрепления фотоотпечатков так и было обозначено на пакетах, в которых оно продавалось. Однако это прилагательное в словосочетании *кислый триумф* представляет собой явный оксюморон, так как переносное значение слова *кислый* – «уныло-тоскливый, выражающий неудовольствие, без всякого подъема, воодушевления (разг.). Кислое настроение. Кислое выражение лица» [17, с. 280]. В образности стихотворения эта полисемия весьма значима для темы унылой неподвижности – того, что позже было названо застоєм.

Семантическая диффузность метонимического эпитета обнаруживается в таком контексте:

Чучело перепёлки
стоит на каминной полке.
Старые часы, правильно стрекоча,
радуют ввечеру смятые перепонки.
Дерево за окном – **пасмурная свеча**.

(«Октябрьская песня. V. S.», 1971)

Прилагательное *пасмурная* имеет фразеологически ограниченную сочетаемость и в качестве определения свечи может быть перенесено из нормативных сочетаний *пасмурная погода*, *пасмурный день (вечер)*, *пасмурное утро*. Образуется и наречие пасмурно. Тогда механизм

переноса таков: за окном пасмурно, поэтому пасмурными видятся и дерево, и свеча в метафоре отождествления. Другой механизм перенесения эпитета основан на смежности состояний: *пасмурно – почти темно*. Дифференциальный признак сырости тогда оттеснен на периферию, и возникает оксюморон: темным представлено то, что предназначено для освещения. Третий механизм смещения эпитета связан с нормативно переносным употреблением при обозначении человека (*он какой-то пасмурный сегодня*). В таком случае контекст содержит олицетворение, причем олицетворяются и дерево, и свеча. Понятно, что если образ в поэтическом высказывании можно толковать по-разному, значит, каждое из толкований не исключает других, и процитированные строки содержат одновременно несколько тропов.

В «Прощальной оде» рядом находятся два сочетания с метонимическими эпитетами:

Ночь встает на колени перед лесной стеною.
Ищет **ключи слепые** в **связке своей несметной**.
Птицы твои родные громко кричат надо мною.
Карр! Чивичи-ли, карр! – словно напев посмертный.
(«Прощальная ода», 1964)

Эпитет *слепые* произведен от наречия *вслепую*, эпитет *несметной* – от сочетания *несметное количество*, не от не существующего в норме сочетания несметные ключи. То есть в этом контексте имеется компрессия грамматической производности и двойная компрессия, обусловленная пропуском одного из звеньев смыслообразования. Обратим внимание на выразительную олицетворяющую метафору: ключи ищет ночь. Такое скопление способов семантического преобразования соотнесено с сюжетом перехода на «птичий язык» в «Прощальной оде». Вероятно, в этот сюжет заложено утверждение: переход к внешней бессмыслице (глоссоластии) осуществляется через максимальную смысловую нагруженность.

В следующем контексте прилагательное *крахмальных* помещено в позицию анжамбемана:

Ваши дворцы –
местности счастья
плюс самовластья
сердца творцы.
Пенный каскад
ангелов, бальных
платьев, **крахмальных**
крах баррикад.

(«Облака», 1989)

В строке *платьев, крахмальных* это прилагательное кажется вполне нормативным и банальным. Запятая такому восприятию не препятствует, поскольку определение может быть обособленным. Но следующие две строки показывают отнесенность прилагательного *крахмальных* к существительному *баррикад* – в перифразе-сравнении «облака – крах

мальные баррикады». При этом прилагательное оказывается мотивированным не только зрительным подобием реалий, но и фонетически – анаграмматическим вхождением слова *крах* в слово *крахмальных*. Понятно, что в позиции анжамбемана максимальна интенсивность произнесения и восприятия прилагательного.

Т.М. Николаева провела исследование сравнительной интенсивности произнесения прилагательных и существительных в словосочетаниях – отталкиваясь от гипотезы Р.О. Якобсона, который предположил, что В. Маяковский избегает прилагательных в привычных сочетаниях из-за их подчиненности существительным. Вывод, к которому пришла Т.М. Николаева, таков: «Если первое слово было прилагательным или местоимением, то его общая интенсивность была в 1,5 раза большей, чем если первым словом было существительное. Т.е. словосочетание с изменяемым определяющим оказывалось **ближе к цельному слову** и потому его начало и отмечалось как сильная точка по интенсивности.

Именно это и было прозрением Р. Якобсона, анализировавшего стих Маяковского.

Убирая прилагательные (или не вводя их), Маяковский поднимал вес остальных слов!» (8) [16, с. 127] (9).

У Бродского в последнем примере интенсивность каждого слова максимальна, что достигается и ритмической выделенностью, и пунктуацией, и порядком слов, и фонетикой анаграммы.

Кроме необычной соотнесенности прилагательных с существительными интересно отметить и способы, которыми Бродский обходится без прилагательных там, где они как бы напрашиваются.

Во-первых, это сравнение. Вместо того, чтобы назвать лужу большой, Бродский пишет:

Там лужа во дворе, как площадь двух Америк.

Там одиночка-мать вывозит дочку в скверик.

Неугомонный Терек там ищет третий берег.

(«Пятая годовщина», 1977)

Во-вторых, это образование глаголов, производных от прилагательных, то есть изображение свойств как действий или состояний:

Осенний сумрак листья шевелит

и новыми газетами **белеет**,

и цинковыми урнами **сереет**,

и облаком над улочкой парит.

И на мосту троллейбус тарахтит,

вдали река прерывисто **светлеет**,

а маленький комок в тебе болеет

и маленькими залпами палит.

(«Шествие», 1961)

Стол **пустовал**. **Поблескивал** паркет.

Темнела печка. В раме запылённой

застыл пейзаж. И лишь один буфет

казался мне тогда одушевлённым.

(«Я обнял эти плечи и взглянул...», 1962)

В конце концов, темнота суть число волокон,
перестающих считаться с существованием окон,
неспособных представить, насколько вещь **окрепла**
или **ослепла** от перспективы пепла
и в итоге – **темнеет**, верней – **ровнеет**, точней – **длиннеет**.
Незрячесть **крепчает**, зерно **крупнеет**;
ваш зрачок **расширяется**, и, как бы в ответ на это,
в мозгу вовсю разгорается лампочка анти-света
(«Снаружи темнеет, верней – синеет, точней –
чернеет... », 1993)

Входит Мусор с криком: «Хватит!» Прокурор скулу **квадратит**.
Дверь в пещеру гражданина не нуждается в «сезаме».
То ли правнук, то ли прадед в рудных недрах тачку катит,
обливаясь щедрым недрам в масть кристальными слезами
(«Представление», 1986)

В-третьих, образование существительных, производных от прилагательных (номинализация прилагательных) – изображение свойств как субстанций:

Города знают правду о памяти, **об огромности** лестниц в так наз.
разоренном гнезде, о победах прямой над отрезком.
Ничего на земле нет длиннее, чем жизнь после нас,
воскресавших со скоростью, набранной к ночи курьерским.
(«Bagatelle. Елизавете Лионской», <1987>)

В этой новой стране непорочный асфальт под ногою,
твои руки и грудь – ты становишься смело другою,
в этой новой стране, там, где ты обнимаешь и дышишь,
говоришь в микрофон, но на свете кого-то не слышишь.
Сохраняю твой лик, устремленный на миг в **безнадежность**, –
безразличный тебе – за твою уходящую **нежность**,
за твою **одинокость**, за слепую твою **однодумность**,
за смятенье твое, за твою молчаливую **юность**.
(«Письмо к А. Д.», 1962)

В заключение, возвращаясь к многократному утверждению Бродского, что он следует совету избегать прилагательных, приведу цитату из книги Л. Лосева: «Если бы мы не знали его стихов, а только его высказывания о поэзии, у нас возникло бы абсолютно превратное представление о том, какие стихи пишет Бродский» [13, с. 7].

Литература

1. Ахапкин Д.Н. Иосиф Бродский: Глаголы // Поэтика Иосифа Бродского: сборник научных трудов. Тверь: Изд-во Твер. гос. ун-та, 2003. С. 28–38.
2. Бродский И. Большая книга интервью / сост. В. Полухиной. М.: Захаров, 2000.
3. Вайль П., Генис А. Родная речь. Tenaflы, 1990.
4. Ванслов В.В. Эстетика романтизма. М.: Искусство, 1966.
5. Васильев В.Л. Психологическая культура прокурорско-следственной деятельности. URL: http://law.vl.ru/analit/show_a.php?id.
6. Виноградов В.В. Язык Пушкина. Пушкин и история русского литературного языка. М.: Республика, 2000.
7. Гельфонд М. Внерациональное в лирике Бродского: «Строфы» // Грехневские чтения: сборник научных трудов. Вып. 3 / отв. ред. И.С. Юхнова. Нижний Новгород: Изд-во Нижегород. ун-та им. Н.И. Лобачевского, 2006. С. 72–77.
8. Доронин А. Бизнес-разведка. URL: http://www.dere.com.ua/library/doronin/gl_003.
9. Зубова Л.В. Смысловый потенциал эпитета в современной поэзии // Лингвистика и поэтика в начале третьего тысячелетия: материалы международной научной конференции (Институт русского языка им. В.В. Виноградова РАН. Москва, 24–28 мая 2007 г.) / ред. Н.А. Фатеева. М.: Институт русского языка РАН, 2007. С. 231–244.
10. Ковтунова И.И. Принцип неполной определенности и формы его грамматического выражения в поэтическом языке XX века // Очерки истории языка русской поэзии XX века. Грамматические категории. Синтаксис текста. М.: Наука, 1993. С. 106–153.
11. Крепс М. О поэзии Иосифа Бродского. Анн Арбор: Ардис, 1984.
12. Куллэ В. Поэтическая эволюция Иосифа Бродского в России (1957–1972). Диссертация, защищенная в Литературном институте им. А.М. Горького (Москва, апрель 1996). URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/redkol/kulle/dop/diss1.html.
13. Лосев Л. Иосиф Бродский: Опыт литературной биографии. М.: Молодая гвардия, 2006.
14. Маринетти Ф.-Т. Технический манифест футуристической литературы // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы. М.: Прогресс, 1986. С. 163–167.
15. Никитин М.В. Курс лингвистической семантики. СПб.: Научный центр проблем диалога, 1996.
16. Николаева Т.М. Замечательное прозрение Р. Якобсона, или Почему Маяковский избегал прилагательных? // Славянский стих. VIII: Стих, язык, смысл / под ред. А.В. Прохорова, Т.В. Скулачевой. М.: Языки славянских культур, 2009. С. 123–131.
17. Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. М.: «АзЪ Ltd», 1992.
18. Рейн Е. Поэтически грамотное решение. Интервью Наталье Дардыкиной // Московский комсомолец. 2012. № 25 946 (24 мая). URL: <http://www.mk.ru/culture/interview/2012/05/23/707028-poeticheski-gramotnoe-reshenie.html>.
19. Самойлова И.Ю. Индивидуальная картина мира поэта: зрительное восприятие // Иосиф Бродский: проблемы поэтики: сборник научных трудов и материалов / ред.: А.Г. Степанов, И.В. Фоменко, С.Ю. Артёмова. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 84–96.
20. Селиверстова О.Н. Труды по семантике. М.: Языки славянской культуры, 2004.

21. Служебская И. Поздний Бродский: путешествие в круг идей // Иосиф Бродский и мир. Метафизика, античность, современность. СПб.: Изд-во журнала «Звезда», 2000. С. 9–35.
22. Фоменко И.В. О двух особенностях лирики И. Бродского // Фоменко И.В. Три статьи о поэтике: Пушкин. Тютчев. Бродский. Тверь: Изд-во Твер. гос. ун-та, 2002. С. 28–35.
23. Хазагеров Т.Г., Ширина Л.С. Общая риторика: курс лекций; словарь риторических приемов / отв. ред. Е.Н. Ширяев. Ростов н/Д: Феникс, 1999.
24. Чехов А. П. [Письмо А. М. Пешкову] 03.09.1899 // Чехов А.П. Собрание сочинений: в 12 т. Т. 12. М.: Худож. лит., 1957. С. 340.
25. Чуковский К.И. От двух до пяти // Чуковский К.И. Стихи и сказки. От двух до пяти. М.: АСТ, 2003.
26. Чхеидзе В.В. Адъективная метонимия в поэзии А.С. Пушкина: автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб., 1992.
27. Эйхенбаум Б.М. Анна Ахматова: опыт анализа // Эйхенбаум Б.М. О прозе. О поэзии: сборник статей. Л.: Худож. лит., 1986. С. 374–439.
28. Jakobson R. О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским // Jakobson R. Selected writings. The Hague – Paris – New York: Mouton, 1979. Т. 5. P. 3–121.

Примечания

1. «Определяя первый период эволюции Бродского (1957–1962. – Л.З.) как “романтический”, мы подразумеваем не романтизм как стиль в его традиционном понимании, а общую окраску стилистических поисков, связанную с юношеским “байронизмом” личности. С большей точностью можно говорить об эклектизме этого периода. Романтические мотивы, постепенно усиливаясь, становятся отчетливо выраженными только к его концу» [12].
2. Точного указания на то, когда был дан этот совет, найти не удалось. Но вряд ли Рейн долго медлил с ним.
3. Здесь и далее причастия в функции определения приравняются к прилагательным, так как обозначают признак.
4. «Стремление постичь бытие (а для Бродского это прежде всего пространство и время) и увидеть все возможные его ракурсы делает полноправной точку зрения любого проявления бытия» [22, с. 34]. Далее следуют такие примеры (привожу их в сокращенном виде): *С точки зрения воздуха, край земли / всюду. <...>; С точки зрения времени, нет «тогда» <...>; Но потолок не видит этой вспышки. <...>; ..Кожа спины благодарна коже / спинки кресла...<...>; Передних ног простор не отличит от задних. <...>; ...с точки зрения ландшафта, движенье / необходимо. <...>; С точки зрения комара, / Человек не умира...*
5. См. специальное исследование о метонимическом эпитете Пушкина: [26] Синестезия рассматривается в следующей статье, помещенной в эту книгу.
6. Ср. строчки из стихотворения 1962 года: *И увижу две жизни / далеко за рекой, / к равнодушной отчизне / прижимаясь щекой* («Ни страны, ни погоста... »).
7. Графическое выделение курсивом и полужирным шрифтом – Т.М. Николаевой.
8. Маяковский поднимал вес большинства слов еще и графическим способом – лесенкой.

Brodsky's Adjectives

Key words: *I. Brodsky; adjectives; epithet; gippalaga; poetics.*

In article functions of adjectives in Brodsky's poetry in the conditions of the general installation of the poet are considered to avoid this part of speech, and also ways of replacement of adjectives with other means of expression.

З.Ю. Петрова

Об одной разновидности каламбура в поэзии И. Бродского

Ключевые слова: *каламбур; идиостиль И. Бродского; полисемия; оттенок значения; научный термин; фразеологизм; словообразование.*

Статья посвящена описанию одного из видов языковой игры в поэзии Бродского – совмещения в одном означающем разных значений или оттенков значений многозначного слова. Рассматриваются такие типы контекстов, как перечислительные конструкции, высказывания со сравнительными конструкциями и др. Исследуются особенности совмещения значений у слов разных частей речи; совмещение в одном словоупотреблении свободного и фразеологически связанного значения; словарного значения слова и результата его семантической трансформации в поэтическом языке. Рассматриваются и случаи одновременной реализации двух значений морфемы.

Понятие каламбура обычно связывается с созданием комического эффекта. Так, в работе В.З. Санникова каламбур определяется как «шутка, основанная на смысловом объединении в одном контексте либо разных значений одного слова, либо разных слов (словосочетаний), тождественных или сходных по звучанию» [6, с. 56]. Контексты, в которых происходит такое объединение значений многозначного слова, омонимов или паронимов, но юмористической окрашенности текста нет, исследователь каламбурными не считает. В противовес такой точке зрения Е. Эткинд вводит понятие «трагического каламбура», в котором языковая игра, сохраняя юмористическую окраску, приобретает трагический смысл [8, с. 332–334]. Об изменении статуса каламбура в современном искусстве пишет и Л.В. Зубова: «Каламбур восходит к низовой культуре – к шутовскому остроловию, игре двусмысленностями, балагурству. <...> Современное искусство не склонно противопоставлять смешное серьезному. Более того, нередко лирический настрой души, трагическое мироощущение, аналитические размышления, пафос утверждения и отрицания находят самый подходящий способ выражения именно в тех свойствах языка, которые раньше предоставляли материал только для речевых забав и сатиры» [1, с. 230].

Таким образом, представляется возможным сохранить понятие каламбура для подобных случаев языковой игры, тем более что степень юмористической или трагической окраски контекста зачастую определить достаточно трудно, в частности, у такого поэта, как И. Бродский, творчество которого пронизано иронией, при этом выражая глубинные, сущностные, «серьезные» философские смыслы.

В данной работе рассматривается один из видов указанной выше языковой игры в поэзии Бродского – совмещение в одном контексте разных значений или оттенков значений многозначного слова.

Наиболее близки к общепринятому определению каламбура (с юмористической / иронической окраской) случаи совмещения разных значений многозначного слова в конструкциях с однородными членами (Ю.И. Левин называет подобные конструкции атопоконструкциями [4, с. 214–215]; иногда они называются зевгмой или силлеспсом (в одном из употреблений этого термина) [5, с. 975]. В стихотворениях Бродского чаще всего такое совмещение значений происходит в глаголах (и отглагольных существительных): *Здесь, в северной деревне, где дышу / тобой, где увеличивает плечи / мне тень, я возбуждение **гашу**, / но прежде парафиновые свечи, / чтоб тенью не был сон обременен* (1964), *Генерал! Только Время оценит вас, / ваши Канны, флешы, каре, когорты. / В академиях будут впадать в экстаз; / ваши баталии и натюрморты / будут служить **расширенным** глаз, взглядов на мир и вообще аорты* (1968), *И только двое нас теперь – заразы / разносчиков. Микробы, фразы / равно способны **поражать** живое* (1985), *В окнах спальни синее ольшаник, не то орешник, / и сверчок **верещит**, не говоря уже о скворешнях / с их сверхчувствительными реле* (1987).

Подобные конструкции могут содержать противопоставление членов: *Классический балет! Искусство лучших дней! / Когда шипел ваш гроз, и целовали в обе, / и мчались лихачи, и пелось бобэоби, / и ежели был враг, то он был – маршал Ней. / В зрачках городских желтели купола. / В каких рождались, в тех и умирали гнездах. / И если что-нибудь **взлетало в воздух**, / то был не мост, то Павлова была* (1976), *И, услышавши это, хочется бросить рыть / землю, сесть на пароход и плыть, / и плыть – не с целью **открыть** / остров или растенье, прелесть иных широт, / новые организмы, но ровно наоборот; / главным образом – рот* (1989). В роли одного из членов конструкции может выступать неопределенное местоимение со значением лица: *В двух шагах – океан, / место воды без правил. / Вряд ли там кто-нибудь, / кроме солнца, **садится**, / как успела шепнуть / аэроплану птица* (1987), нулевое подлежащее неопределенно-личного предложения: *Теперь **поливают** нас, и все реже – ливень. / Кто хочет свет нам в ребро свой бивень* (1992).

Конструкции перечисления с «атопоэффekten» могут основываться не на разных значениях многозначного слова, а на совмещении одного из значений слова и варианта его употребления внутри данного значения, например: *над рейдом **плывут** отары / туч, запаха потных подмышек и перебор гитары* (1993) (здесь и далее при определении значений слов, вариантов и оттенков значения мы будем основываться на данных «Словаря русского языка в четырех томах» (МАС) [7]. В качестве одного из значений глагола *плыть* МАС выделяет «перен. Плавно медленно, передвигаться в воздухе», а вариантом его употребления считает «О звуках, запахах»).

Переносное употребление слова, реализующееся одновременно с прямым в перечислительной конструкции, может быть не зафиксировано в словаре, относясь к семантическим трансформациям, характерным для поэтического языка: *И убыстрять свои / шаги стоит, только ежели кто гонится по тропе / сзади: убийца, грабители, прошлое и т.п.* (1987) (глагол *знаться* сочетается со словами *убийца, грабители* в прямом значении, со словом *прошлое* он сочетается в метафорическом (персонифицированном) употреблении), *Можно сказать уверенно: / здесь и скончаю я дни, теряя / волосы, зубы, глаголы, суффиксы* (1972) (*терять волосы, зубы* – обычные общезыковые сочетания, *терять глаголы, суффиксы* – поэтическая метафора).

Помимо конструкций перечисления, разные значения (или оттенки значения) слова могут совмещаться и в других типах контекстов, в которых многозначное слово взаимодействует как со словами, относящимися к семантическому полю одного значения, так и со словами, относящимися к полю другого значения. Такая одновременная реализация двух значений одного слова может происходить в поэзии Бродского в словах разных частей речи. У глаголов «переключение» на другую семантику обычно осуществляется с помощью связанных с ними обстоятельственных конструкций, деепричастий: *Я всегда твердил, что судьба – игра. / Что зачем нам рыба, раз есть икра. / Что готический стиль победит, как школа, / как способность торчать, избежав укола* (1971) (на прямое значение глагола *торчать*, характеризующее форму готической архитектуры, накладывается благодаря деепричастному обороту *избежав укола* слэнговое переносное значение «испытывать состояние наркотического опьянения»), *А зимой там колют дрова и сидят на репе, / и звезда моргает от дыма в морозном небе* (1975) (в словосочетании *звезда моргает*, согласно МАС, реализуется третье значение глагола *моргать*: «Светиться слабым, неровным, колеблющимся светом», но следующее за глаголом обстоятельство причины *от дыма* влечет за собой реализацию и первого значения глагола: «Непроизвольно быстро опускать и поднимать веки и ресницы»), *Отсутствие ветра заставляет тугие листья / напрягать свои мышцы и нехотя шевелиться* (1977) (глагол *шевелиться* в сочетании со словом *листья* имеет значение «Слегка двигаться под действием чего-л.», но персонифицирующее обстоятельство образа действия, характеризующее этот глагол, – *нехотя*, а также другой предикат, характеризующий *листья*, – *напрягать свои мышцы* – приводят к реализации оттенка этого значения: «делать движения, двигать к.-л. частями тела»), *Вечер. Громоздкое тело движется в узкой, / стриженной под полубоксallee с рядами фуксий / и садовой герани <...>* (1977), *Январь. Нагроможденье облаков / над зимним городом, как лишний мрамор. / Бегущий от действительности Тибр* (1985).

Иногда в подобных контекстах происходит оживление стертых метафор. Например, словосочетание *пришла зима*, образность которого в языке уже не ощущается, обновляет метафоричность в сочетании с местоимением *откуда*, и далее олицетворение зимы разворачивается и с помощью других деталей: *Откуда к нам пришла зима, / не знаешь ты, никто не знает. / Умолкло все. Она сама / холодных губ не разжимает. / Она молчит. Внезапно, вдруг / упорства ты ее не сломишь* (1962) (совмещены два значения глагола *прийти*: «1. Идя, достигнуть к.-л. места; 2. Наступить, настать»). Сходное оживление стертой метафоры *идти вдоль* («иметь то или иное направление»), обретение ею значения персонификации происходит в сочетании с наречием *домой*: *То-то идут домой / вдоль*

большака столбы (1962–1963). В глаголе *подняться* (о солнце) ощущается второй смысл – олицетворение – благодаря обстоятельству *натошак*: *Ноябрь. Светило, поднывшееся натошак, / замирает на банке соды в стекле аптеки* (1974). Оживляются и метафоры не такой степени стертости, например, метафора *дерево* (*деревья*) *шепчет* (*шепчут*) оживляет исходное значение «Говорить очень тихо, шепотом» с помощью заполнения валентностей глагола *шептать*, которое словарь ограничивает, давая при описании переносного оттенка значения глагола «издавать к.-л. тихие звуки (шелест и т.п.)» помету «без доп.»: *Деревья что-то шепчут по-немецки* (1964), *Под раскидистым вязом, шепчуцим «чешешце»* (1988).

Активным модификатором семантики слова, приводящим к рассматриваемому совмещению двух значений в одном словоупотреблении, является сравнительная конструкция. Часто без сравнения словосочетание воспринимается в прямом значении, сравнение придает ему образность, например: *Зима перевалила через горы / как альпинист с тяжелым рюкзаком, / и снег лежит на чахлой повиликке, / как в ожидании Леандра Геро* (1970) (*снег лежит на повиликке* – прямое употребление; сравнение придает ему семантику персонификации), *и деревья стоят, словно в очереди за мелкой / осетриной волн; это все, на что / Темза способна по части рыбы* (1974) (*деревья стоят* – прямое употребление, сравнение *словно в очереди* приводит к его семантической трансформации), *Лунной ночью / запоминать тяжелые речные волны, / блестящие, словно складки поношенных брюк* (1959) (*блестящие волны* – прямое употребление; сравнение вводит образную параллель «вода – ткань», семантика которой накладывается на значение прилагательного). Словосочетание без сравнения может быть стертой метафорой: *Как будто бы зимой в деревне царской / является мне тень любви напрасной, / и жизнь опять бежит во мгле январской / замерзшею волной на берег прекрасный* (1960) (*жизнь бежит* – стертая метафора со значением «быстро проходит», сравнение вводит образную параллель «жизнь – река, море», усложняя семантику предиката). На значение предиката может накладываться два смысла, с помощью двух сравнительных конструкций: *Мысль о тебе удаляется, как разжалованная прислуга, / нет! как платформа с вывеской «Вырица» или «Тарту»* (1985).

Явный каламбурно-иронический эффект создается в контексте: *Там [в деревне] – одни пацаны. А от кого рожают, / знают лишь те, которые их сажают, / либо – никто, либо – в углу иконы. / И весной пахать выходят одни законы* (1993), где в словоформе *выходят* сталкиваются два значения глагола *выйти*, зафиксированные в МАС: второе (вариант) – «Отправиться с какой-л. целью» и четвертое – «Быть выпущенным, изданным».

В некоторых случаях разные значения многозначного слова сталкиваются не в одном словоупотреблении, а в двух: *В церковный садик въехал экскаватор / с подвешенной к стреле чугунной гирей. / И стены стали тихо поддаваться. / Смешно не поддаваться, если ты / стена, а пред тобою – разрушитель* (1966) (в первом случае реализуется первое значение глагола *поддаться*, согласно МАС: «Уступить воздействию чего-л., начать изменяться под действием чего-л.», во втором – третье: «Не оказать сопротивления при нападении»), *Век скоро кончится, но раньше кончусь я* (1989) (сталкиваются первое значение глагола *кончиться*: «Прийти к концу» и третье: «Умереть»).

Совмещение значений происходит и в прилагательных. Чаще всего (как и у глаголов) это реализуется в контекстах персонификации; при этом поэт выбирает прилагательное,

которое в одном значении характеризует описываемую реалию окружающего мира, а в другом – человека. В подобных контекстах неоднократно повторяется прилагательное *голый*, встречается и его синоним *нагой* («1. Не имеющий на себе одежды»; 2. «Лишенный растительного покрова»; у прилагательного *нагой* второе значение имеет помету «перен.»). Эти прилагательные характеризуют деревья: *Всегда остается возможность выйти из дому на / улицу, чья коричневая длина / успокоит твой взгляд подъездами, худобой / голых деревьев, бликами луж, ходьбою* (1975–1976), колонны: *В сумерках я следил бы в окне стада / мычащих автомобилей, снующих туда-сюда / мимо стройных нагих колонн с дорической прической, / безмятежно белеющих на фронтоне Суда* (1976), портик: *Теперь только двум колоннам белеть в исподнем / неловко. И голый портик зарос* (1993), мачты: *голые мачты шведских / яхт, безмятежно спящих в одних подвезках, в одних подвесках <...>* (1993). В контекстах персонификации встречаются и другие прилагательные, например, *рыхлый* («1. Неплотный, рассыпчатый, мягкий»; 2. Разг. «Дряблый, потерявший упругость»): *Каменный шприц впрыскивает героин / в кучевой, по-зимнему рыхлый мускул.*

Одновременная реализация двух разных значений слова может наблюдаться и в метафорах других семантических классов: *Для бездомного торса и праздных граблей / ничего нет ближе, чем вид развалин. / Да и они в ломаном «р» еврея / узнают себя тоже* (1981) (реализуются оба значения прилагательного *ломаный*: «1. Сломанный; 2. Неправильный, исковерканный (о речи, языке)»); *За окном всю ночь / в неполатом саду шумит тяжелый / азийский ливень. Но рассудок – сух. / Настолько сух, что, будучи охвачен / холодным бледным пламенем объятия, / воспламеняешься быстрее, чем лист / бумаги или старый хворост* (1970) (совмещены первое значение слова *сухой*: «Не сырой» и оттенок десятого, переносного, значения: «Свидетельствующий об отсутствии душевной теплоты, способности к проявлению чувства»; интересно, что при развертывании метафоры это свойство рассудка, неспособность к проявлению чувства, приходит в противоречие с описанием «воспламенения» в объятиях, т.е. создает парадокс).

В ряде случаев прилагательные приобретают сложный смысл благодаря не значениям слова, а оттенкам значения, причем у некоторых прилагательных эти оттенки значения могут и не присутствовать в словаре. Такая тонкая смысловая игра наблюдается, например, в цветových прилагательных. У прилагательного *красный* в словаре зафиксирован оттенок значения «Покрасневший от прилива крови к коже». Этот оттенок обыгрывается в персонифицирующем контексте, в котором красный цвет на метафорическом уровне объясняется воспалением, при том что в реальности он действительно красный: *Там и сям / слезающая струпьями штукатурка / обнажает красную, воспаленную кладку* (1977). У прилагательного *пунцовый* подобный оттенок значения в словаре отсутствует, но по аналогии со словом *красный* легко восстанавливается, и процесс смыслового совмещения здесь такой же (только причина пунцового цвета на метафорическом уровне – не воспаление, а напряжение от согнутого положения): *Большая золотая буква М, / украсившая дверь, по сути дела, / лишь прописная по сравнению с той, / огромной и пунцовой от натуги, / согнувшейся за дверью над проточной / водою, дабы рассмотреть во всех / подробностях свое отображение* (1970). Прилагательное *желтое* получает в следующем контексте дополнительный смысл, зафиксированный в словаре у слова *желтый* только во

фразеологическом сочетании *желтая раса: Восходящее желтое солнце следит косыми / глазами за мачтами голой рощи, / идущей на всех парах к цусиме / крещенских морозов* (1978) (интересно, что слова *косыми – цусиме*, «маркирующие» этот семантический сдвиг, создающие образ солнца-японца, находятся в позиции рифмы, подчеркивающей приращение смысла).

Совмещение двух значений в одном означающем происходит и в именах существительных. Так, это неоднократно отмечено для существительных – названий драгоценных металлов: *серебро, золото (злато)*. У слова *серебро* в МАС, среди прочих, выделяются значения: «3. Мелкая разменная монета; 4. *перен.* Что-л. блестяще-белое, цветом или блеском напоминающее этот металл». У слова *золото (злато)*, очевидно (как показывают многочисленные примеры из языка художественной литературы), характер семантической производности совершенно аналогичный, но МАС указывает только значение «3. *собр.* Золотые монеты, деньги». В текстах Бродского обыгрывается многозначность обоих слов: *В серебре ручья нет никакой корысти* (1977), *В полнолуние жнивье из чужой казны / серебром одаривает мочажина* (1982), *На последнее злато / прикупив синевы, / осень в пятнах заката / песнопевца листовы / учит щедрой разлуке* (1965).

В персонифицирующих контекстах неоднократно происходит совмещение значения и оттенка значения слов *морщина, морщинка*: «Складка, бороздка на коже лица, тела. // *перен.* Длинная узкая впадина, складка, гиб, неровность на поверхности чего-л.»: *Вода – беглец от места, <...> Куда как женственна! и так на жизнь похожа / ее то матовая, то вся в морщинках кожа / неужержимостью, смятеньем, грустью, / стремленьем к устью / и к безымянности* (1986), *Подруга, дурнея лицом, поселись в деревне. / Зеркальце там не слыхало ни о какой царевне. / Речка тоже рябит; а земля в морщинах – / и думать забыла, поди, о своих мужчинах* (1993).

Особенностью идиостиля Бродского можно считать активное использование научной лексики. В научной литературе отмечается связь Бродского с английской метафизической поэзией XVII века, представители которой – Донн, Марвелл и др., апеллируя в первую очередь не к эмоциям, а к интеллекту читателя, употребляли в своих стихах геометрические, зоологические, ботанические образы [2, с. 768–777; 3, с. 69–80]. Характерно для Бродского и каламбурное обыгрывание слов языка науки: контексты, в которых происходит игра на сочетании двух значений одного слова – общеязыкового и научного, терминологического, например: *Всякое тело, рано / или поздно становится пищею телескопа: / остывает с годами, удаляется от светила* (1980), где можно видеть два значения слова *тело*: «человеческое тело» и «небесное тело» (астрономия). Еще пример со словом *тело*, где сталкиваются два употребления этого слова: первое со значением «физическое тело» (физика), второе со значением «тело, в отличие от духа»: *Песчаные холмы, поросшие сосной. / Здесь сыро осенью и пасмурно весной. / Здесь море треплет на ветру оборки / свои бесцветные, да из соседских дач / порой послышится то детский плач, / то взвизгнет Лемешев из-под плохой иголки. <...> / И глаз, привыкший к уменьшенью тел / на расстоянии, иной предел / здесь обретает – где вообще о теле / речь не заходит* (1974). Такое совмещение двух значений одного слова происходит и в других словах: *материя* (слово обывденного языка и философский термин): *Голубой саксонский лес. / Мир зазубрен, ощутив, / что материю в обрез. / Это – местный лейтмотив* (1984), *Это, видимо, значит, что мы теперь заодно / с*

жизнью. Что я сделался тоже частью / шелестящий **материю**, чье сукно / заражает кожу бесцветной мастью (1987), угол (обыденное: «приют, местожительство» – и геометрический термин): *итак, кому ж, как не / мне, катету, незриму, нему, / доказывать тебе вполне / обыденную теорему / обратную, где, муча глаз / доказанных обильем пугал, / жизнь требует найти от нас / то, чем располагаем: **угол**. <...> / Вот место нашей встречи. Грот / заоблачный. Беседка в тучах. / Приют гостеприимный. Род / **угла**; притом, один из лучших / хотя бы уже тем, что нас / никто там не застигнет. <...> / мы это обживем гнездо, / таща туда по равной доле / скарб мыслей одиноких, хлам / невысказанных слов – все то, что / мы скопим по своим **углам** (1970).*

Бродский обыгрывает таким образом не только имена существительные, одно из значений которых является научным термином, но и глаголы, являющиеся обязательными элементами математической задачи или теоремы: дано, рассмотрим, возьмем и т.д., например: *итак, кому ж, как не / мне, катету, незриму, нему, / доказывать тебе вполне / обыденную теорему / обратную, где, муча глаз / доказанных обильем пугал, / жизнь требует найти от нас / то, чем располагаем: **угол**. / Вот то, что нам с тобой **ДАНО**. / Надолго. Навсегда. И даже / пускай в неощутимой, но / в материи. Почти в пейзаже (1970), Глаз чувствует, что требуется вещь, / которую пристрастно рассмотреть. / **Возьмем** за спинку некоторый стул. / Приметы его вкратце таковы: / зажат между невидимых, но скул / пространства (что есть форма татарвы), / он что-то вроде метра в высоту / на сорок сантиметров в ширину (1987).*

Может обыгрываться пара «слово – несвободное словосочетание с этим словом, в котором значение слова трансформировано»: храм – храм искусства: *Теперь так мало греков в Ленинграде, / что мы сломали Греческую церковь, / дабы построить на свободном месте / концертный зал. В такой архитектуре / есть что-то безнадежное. А впрочем, / концертный зал на тыщу с лишним мест / не так уж безнадежен: это – **храм**, / и **храм искусства**. Кто же виноват, / что мастерство вокальное дает / сбор больший, чем знамена веры? (1966), звезда – морская звезда: *Адриатика ночью восточным ветром / канал наполняет, как ванну, с верхом, / лодки качает, как люльки; фиш, / а не вол в изголовьи встает ночами, / и **звезда морская** в окне лучами / штору шевелит, покуда спишь (1973), полость – полость рта: *Тело в плаще, ныряя в сырую **полость** / **рта** подворотни, по ломаным, обветшалым / плоским зубам поднимается мелким шагом / к воспаленному небу с его шершавым / неизменным «16» (1976) (в последнем примере «переключение» с *полости* на *полость рта* подчеркнуто анжамбеманом, усиливающим эффект «обманутого ожидания»).***

Довольно часто источником каламбурного совмещения разных значений слова становятся фразеологические сочетания. Высказывание при этом прочитывается и как фразеологизм, и как свободное сочетание входящих в него слов: *И как-то в поздний час / сидел я на развалинах абсиды. / В провалах алтаря зияла ночь. / И я – сквозь эти дыры в алтаре – / смотрел на убежавшие трамваи, / на вереницу тусклых фонарей. / И то, чего вообще не встретишь в церкви, / теперь я **видел через призму церкви** (1966), Стремясь **предохранить мундир**, / вернее – будущую зелень, / бутоны, тень, / он [шиповник] как бы проверяет мир (1969) (обыгрываются видоизмененный фразеологизм *сохранить честь мундира* и метафора *мундир*, являющаяся реализацией образной параллели «листья, цве-*

ты – одежда»), *Ничто не проходит даром, / время – особенно* (1990) (фразеологизм *даром не пройдет*: «вызовет непременно какие-л. последствия» и слово *даром* – «без пользы, напрасно, зря»).

Перейдем теперь к рассмотрению случаев одновременной реализации двух смыслов слова или словосочетания, которые не связаны со словарными значениями или оттенками значений слов. Второй смысл могут создавать экстралингвистические знания. Например, в контексте: *Осень / выгоняет меня из парка, / сучит жидкую озимь / и плетется за мной по пятам, / ударяется оземь / шелудивым листом / и, как Парка, / оплетает меня по рукам и портам / паутиной дождя* (1970–1971) словосочетание *ударяется оземь* (*листом*), помимо прямого значения (лист падает на землю), приобретает значение «осень – оборотень» благодаря экстралингвистическим знаниям из сказок и поверий.

В некоторых случаях высказывание воспринимается и как описание реальной ситуации, и как реализация некоторой образной параллели, характерной для поэтического языка. Например, фраза *Немало волн разбилось с той поры* в стихотворении «Элегия» (1968) может прочитываться в прямом значении (стихотворение начинается с описания встречи с другом в приморском городке на молу) и одновременно как вариация образной параллели «волны житейского моря»:

Однажды этот южный городок
был местом моего свиданья с другом;
мы оба были молоды и встречу
назначили друг другу на молу,
сооруженном в древности; из книг
мы знали о его существованьи.
Немало *волн разбилось* с той поры.
Мой друг на суше захлебнулся мелкой,
но горькой ложью собственной; а я
пустился в странствия.
И вот я снова
стою здесь нынче вечером. Никто
меня не встретил. Да и самому
мне некому сказать уже: приди
туда-то и тогда-то.
Вопли чаек.
Плеск *разбивающихся волн*.

В стихотворении «Я входил вместо дикого зверя в клетку» (1980) фраза *жрал хлеб изгнанья, не оставляя корок* может восприниматься и в прямом значении («приходилось материально трудно, поэтому съедал весь хлеб целиком»), и как реализация образной параллели «есть (вкусать), пить – испытывать, воспринимать» («полностью принял и пережил все трудности изгнанья») (здесь присутствует и интертекстуальная ассоциация с выражением У. Шекспира *горький хлеб изгнанья*):

Я впустил в свои сны вороненый зрачок конвоя,
жрал хлеб изгнанья, не оставляя корок.
Позволял своим связкам все звуки, помимо воя;
перешел на **шепот**. Теперь мне сорок.

Слово *шепот*, помимо прямого значения, соотносимого с предыдущей строкой и с контекстом описания возрастных изменений, воспринимается и гораздо более широко в контексте всего творчества поэта, как характеристика способа его самовыражения, ср. прилагательные, определяющие слово *голос* в стихах Бродского: *еле слышный, глухой, глуховатый, приглушенный, неясный*, например: *Я говорю с тобой, и не моя вина, / если не слышно. / Мой голос глух, но, думаю, не назойлив* (1987). Подобным образом характеризуется и голос Музы: *Еле слышный / голос, принадлежащий Музе, / звучащий в сумерках как ничей, но / ровный, как пенье зазимовавшей мухи, / нашептывает слова, не имеющие значения* (1987).

И наконец, обратимся к такому явлению, как морфологический каламбур, когда два значения совмещены в одном корне в словообразовательном производном. В текстах Бродского довольно часто встречаются такие отглагольные производные слова, в которых корневая морфема получает два осмысления, соответствующие двум значениям производящего. Одно из значений корня согласуется по смыслу в контексте с агенсом обозначаемой ситуации, другое – с формой производного слова, суффиксом. Например, во фразе: *Клонясь ко сну, / я вижу за окном кончину / зимы; и не найти весну* (1970) корень *конч=*/кон(е)ц= в слове *кончина* совмещает в себе два смысла: один соответствует первому значению глагола *кончиться*: «Прийти к концу» (*зима кончилась*), другой – четвертому значению этого глагола: «Умереть», благодаря суффиксальному оформлению слова *кончина*. Совмещение двух значений морфемы *бег=*/бегж=, соотносимых с двумя значениями глагола *бежать*: «2. Быстро передвигаться», «6. Спастись бегством», наблюдается в слове *бегство* в контексте: *Право, чем гуще россыпь / черного на листе, / тем безразличней особь / к прошлому, к пустоте / в будущем. Их соседство, / мало проча добра, / лишь ускоряет бегство / по бумаге пера* (1978). Два значения морфемы *треп=*, одно из которых соотносится с первым значением глагола *трепаться*: «Развешиваться, трепыхаться», а другое – с четвертым «*груб. прост.* Говорить зря, без толку, несерьезно», совмещаются в слове *трепло* в контексте: *Теперь если слышится шорох, то – звук ухода / войск безразлично откуда, знамен трепло* (1993).

Два значения корневой морфемы могут соотноситься с разными частями речи. Например, в контексте: *Подруга, дурнея лицом, поселись в деревне. / Зеркальце там не слышало ни о какой царевне. / Речка тоже рябит; а земля в морщинах – / и думать забыла, поди, о своих мужчинах* (1993) одно из значений морфемы *ряб=* в глаголе *рябит* реализуется в словосочетании *речка рябит*, другое – в словосочетании *рябое лицо*. В контекстах: *Осень. Оголенность тополей / раздвигает коридор аллея / в нашем не-именьи* (1969) и *Но это грезы. Наяву / ты обладатель неименья / в вонючем Автово* (1960-е годы) неологизм *неименье* соотносится и со словом *именье* ('земельное владение'), и с глаголом с отрицанием *не иметь*.

Интересны случаи каламбурного совмещения значений корневой морфемы в метафоре. Например, метафора *баранина туч* (*я пересек черту / и поплыл сквозь баранину туч*).

Внизу / извивались реки, пылили дороги, желтели риги (1975)) с помощью необычного суффикса обновляет традиционную метафору *тучи – барашки*, создается новый яркий образ ('плотные тучи, освещенные темно-красным закатным светом'). В корневой морфеме *баран*= ощущается и оттенок значения варианта морфемы *бараш*=.

Столкновение двух значений одной морфемы может происходить в двух разных словах: *Но мотылек по комнате кружил, / и он мой взгляд с недвижимости сдвинул* (1962).

Отмеченные случаи совмещения в одном означающем двух разных значений, безусловно, встречаются и у других поэтов. Перспективным направлением дальнейших исследований этого явления в художественном тексте было бы сравнение выявленных в поэзии Бродского типов каламбура с подобными контекстами, характерными для других поэтических идиостилей, классификация типов таких контекстов на максимально широком материале поэтического языка.

Литература

1. Зубова Л.В. Языки современной поэзии. М.: Новое литературное обозрение, 2010.
2. Иванов Вяч.Вс. Бродский и метафизическая поэзия // Иванов Вяч.Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. М., 2000. Т. II. С. 768–777.
3. Крепс М. О поэзии Иосифа Бродского. СПб., 2007. С. 69–80.
4. Левин Ю.И. О некоторых чертах плана содержания в поэтических текстах // Структурная типология языков. М.: Наука, 1966. С. 199–215.
5. Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. М., 2001. С. 975.
6. Санников В.З. Каламбур как семантический феномен // Вопросы языкознания. 1995. № 3. С. 56–69.
7. Словарь русского языка в четырех томах. М.: Государственное издательство иностранных и национальных словарей, 1957–1960.
8. Эткинд Е. Материя стиха. СПб.: Гуманитарный союз, 1998.

Z.Yu. Petrova

About One Kind of Pun in J. Brodsky's Poetry

Key words: *pun; J. Brodsky's idiosyle; polysemy; shades of meaning; scientific term; fixed phrase; derivation.*

The article is devoted to the description of one of the types of language game in Brodsky's poetry – interference of different meanings or shades of meaning of polysemic words. Various types of contexts are considered: enumerative phrases, statements with similes etc. The author studies peculiarities of meaning interference in different parts of speech; the combination in one word usage of free and phraseologically bound meanings; of the dictionary word meaning and its semantic transformation in poetic language. Simultaneous realization of two meanings of a morpheme is also discussed.

Афористика Иосифа Бродского

Ключевые слова: *афоризмы; ключевые слова афоризма; афористика; афористика Иосифа Бродского; тематика афористики Бродского.*

В современном обществе далеко не случаен большой интерес к афористике вообще и русской афористике в частности. В ней заключена тысячелетняя мудрость всего человечества. В творчестве Иосифа Бродского можно найти большое количество афоризмов по самым разнообразным темам. Самыми частотными в афористике Бродского являются темы: жизнь, смерть, время, одиночество, пространство, любовь, вера, душа, старение, зло, свобода, словесность, слово, язык, молчание, пустота и пр.

Афористика тесно связана с жизнью народа, отражая различные этапы формирования языка и национального самосознания. Именно поэтому в современном обществе далеко не случаен большой интерес к афористике вообще и русской афористике в частности. В ней заключена тысячелетняя мудрость и всего человечества, и русского народа. Афористика наряду с поговорками, крылатыми выражениями и фразеологическими единицами является показательной частью концептосферы народа, выражает все, что в морально-нравственном и этическом плане является важной составной частью духовной культуры.

Афористика XX века представляет собой особую страницу в развитии русской афористики, поскольку в ней нашло отражение вся эпоха, начиная со времен афористики Максима Горького и заканчивая афористикой Иосифа Бродского, Андрея Вознесенского, Беллы Ахмадулиной и Евгения Евтушенко.

Проводить анализ афористики Бродского необычайно трудно по нескольким причинам. Во-первых, это сложный поэт, унаследовавший традиции золотого и серебряного века русской литературы, но привнесший в русскую поэзию свой неповторимый, ни на что не похожий поэтический взгляд на мир вообще, русскую действительность в частности, переосмысливший сложнейшие проблемы человеческого бытия и самосознания.

Во-вторых, особую сложность представляла работа по вычленению афоризмов из текстов Бродского. Проблема вычленения вводной афористики (термин из монографии «Афористика» Н.Т. Федоренко и Л.И. Сокольской), особенно поэтической, сама по себе является непростой. Поэтические афоризмы вообще трудно выделить в текстах. Поэтические тексты создаются для того, чтобы передать чувства, эмоции, воспроизвести самые тонкие переживания, показать, что такое страсть, и даже доставить эстетическое наслаждение.

Чтобы хоть как-то формализовать поэтические афоризмы, в лексикографической практике описания афористики сложилась традиция вычленения афоризмов по ключевым (иногда говорят «опорным») словам изречения. Эта практика опирается на западные идеи исследования афористики, которые еще в 1966 году озвучил Франц Маутнер на IV Конгрессе Международной ассоциации литераторов. В частности, он утверждал, что «минимум требований, ядром представляется то, что афоризм есть краткое языковое выражение индивидуальной, внешне изолированной мысли» [5].

Идеи Франца Маутнера в некоторой степени развил исследователь теории афористики Нойманн; он указывал, что «основой для понимания природы афоризма является осознание двойственной природы языка как медиума познания; язык в образе говорит больше, чем в понятии, поэтому символическое познание позволяет проникнуть глубже, чем понятийное...» Основная проблема толкования природы афоризма, по Нойманну, заключается в том, что он занимает «промежуточное положение между непосредственным и индивидуальным наблюдением и обобщающим высказыванием» [6, с. 31].

Афоризм, как правило, содержит одно или два ключевых слова, но в исключительных случаях – до пяти. Особенно трудно выделять ключевые слова в поэтических афоризмах Иосифа Бродского.

*Время больше пространства. Пространство – вещь.
Время же, в сущности, мысль о вещи.
Жизнь – форма времени.*

Ключевые слова в таких афоризмах являются относительными. В поэзии лексические единицы чаще употребляются в переносном значении, воспринимаются не как понятие, а как образ. Лексемы поэтических афоризмов являются частью тропов и фигур, при этом формальное выделение ключевого слова не всегда точно отражает истинный смысл, истинную тематику афоризма.

Ключевые слова не только вводят афоризм в свой тематический круг. В структуре предложения они являются опорными, самыми значимыми элементами, на которых держится ведущая, стержневая мысль. Именно благодаря ключевым словам возможно исследовать тематику афористики.

Лексические единицы, являющиеся ключевыми словами афоризмов, легко объединяются в тематические группы и шире – в семантические поля. Семантическим полем, вслед за О.С. Ахмановой, мы называем «частичку, «кусочек» действительности, выделенную в человеческом опыте и теоретически имеющую в языке соответствие в виде более или менее автономной лексической микросистемы» [1, с. 334]. В подобную микросистему входят слова и выражения языка, в своей совокупности покрывающие определенную тему. Семантическое поле, как более масштабное понятие, включает в себя отдельные тематические группы. В свою очередь, тематическая группа, по определению О.С. Ахмановой, это «ряд слов, более или менее близко совпадающих по своему основному (стержневому) семантическому содержанию, т.е. по принадлежности к одному и тому же семантическому полю» [1, с. 118].

В афористике Иосифа Бродского ключевыми словами, вводящими афоризмы в соответствующие семантические поля, являются: жизнь, смерть, время, одиночество, пространство, любовь, вера, душа, старение, зло, свобода, словесность, слово, язык, молчание, пустота, мгновение, разлука и пр.

Например:

*Потому что душа существует в теле,
Жизнь будет лучше, чем мы хотели.*

* * *

Сорвись все звезды с небосвода,
Исчезни местность,
Все ж не оставлена *свобода*,
Чья дочь – *словесность*.

* * *

Все будут одинаковы в гробу.
Так будем хоть при *жизни* разнолики!

* * *

Поэзия – это не «лучшие слова в лучшем порядке», это высшая форма существования языка.

* * *

Бог сохраняет все; особенно – *слова*
прощенья и любви, как собственный свой голос.

* * *

Печальная истина состоит в том, что слова пасуют перед действительностью.

* * *

Обычно тот, кто плюет на Бога,
плюет сначала на человека.

В тематике афоризмов Иосифа Бродского мы не можем отметить ничего принципиально нового в соотношении с афористикой других эпох и других авторов.

Афоризмы Бродского также затрагивают «вечные темы», которые с древнейших времен известны как в литературе, так и в афористике. В афористике Бродского рассматриваются и *общественно-политические, морально-этические, жизненно-бытовые, профессиональные, философские* проблемы.

В свое время на основе составленного нами «Словаря афоризмов русских писателей» [2] мы проанализировали самые частотные ключевые слова русской афористики XX века.

Оказалось, что наиболее частотными для авторов XX века являются элементы семантических полей: *трагическое восприятие действительности, человек / люди, любовь, дружба, Россия, родина, слава, вера, знание, воспитание, честь, радость, печаль, горе, время, книги, ум (умный), истина, правда, ложь, война, мир, стихи, поэт, поэзия, художник, юность, язык, земля, душа, дети, народ, природа, разум, жизнь, смерть, борьба, труд, талант, сердце, слово, наука, деньги, мысль, красота, молодость, мир, мужчина, женщина, революция* и др.

Большая часть ключевых слов афористики Бродского и русской афористики XX века совпадает.

Особо необходимо отметить и в афористике XX века, и в афористике Бродского семантическое поле «трагическое восприятие действительности».

И писатели, и поэты, и ученые, и публицисты не свободны от веяний эпохи, их афористика отражает множество изменений в обществе. Естественно, что «радикальные политические, экономические и социальные преобразования в стране <...> детерминированы изменением концептуального мира русского человека» [4, с. 114]. Изменение концептуальной картины мира русского человека нашло свое отражение и в русской афористике в целом, и в афористике Бродского в частности.

Например:

Амбивалентность, мне кажется, – главная характеристика нашего народа. Нет в России палача, который бы не боялся стать однажды жертвой, нет такой жертвы, пусть самой несчастной, которая не призналась бы (хотя бы себе) в моральной способности стать палачом.

* * *

Свобода –
Это когда забываешь отчество у тирана ...

* * *

Самая надежная защита против *Зла* состоит в крайнем индивидуализме, оригинальности мышления, причудливости, даже – если хотите – эксцентричности. То есть в чем-то таком, что невозможно подделать, сыграть, имитировать; в том, что не под силу даже прожженному мошеннику.

* * *

Для человека, чей родной язык – русский, разговоры о политическом зле столь же естественны, как пищеварение.

* * *

Жизнь – так, как она есть, – не борьба между Плохим и Хорошим, но между Плохим и Ужасным. И человеческий выбор на сегодняшний день лежит не между Добром и Злом, а скорее между Злом и Ужасом. Человеческая задача сегодня сводится к тому, чтобы остаться добрым в царстве Зла, а не стать самому его, Зла, носителем.

Действительно, для афоризмов Бродского не важна принципиальная новизна тематики, они затрагивают «вечные темы».

Однако они по-новому освещают вопросы, всегда волнующие человечество. Важным элементом афоризмов Бродского является глубокое своеобразие и оригинальность, а зачастую и парадоксальность.

В упомянутой ранее монографии Н.Т. Федоренко и Л.И. Сокольской «Афористика» утверждается, что «... для афоризмов не обязательна новизна мыслей, но очень важным является их словесное обличье, достигаемое умелым использованием стилистических и эмоциональных средств. Эти средства придают некогда или только что возникшим истинам своеобразие и оригинальность, которые усиливают их ответственность» [3, с. 78–79].

Афористика Бродского отражает все противоречия, искания, опасения, размышления человека второй половины XX века – периода, который оказался весьма неоднозначным как в истории России, так и в истории русской афористики.

Литература

1. Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов. М., 1966.
2. Королькова А.В., Ломов А.Г., Тихонов А.Н. Словарь афоризмов русских писателей. М., 2004.
3. Федоренко Н.Т., Сокольская Л.И. Афористика. М., 1990
4. Черникова Н.В. Отражение в толковых словарях изменений в русской национальной концептосфере // Слово. Словарь. Словесность. Экология языка: материалы Всероссийской конференции. СПб., 2005.
5. Maunter F.H. Maxim(e)s, Sentences, Fragmente, Aphorismen. The Hague, Paris, 1966.
6. Neumann G. Ideenparadiese. Munchen, 1976.

A.V. Korolkova

Joseph Brodsky's Aphorism

Key words: *aphorisms; keywords of the aphorism; aphoristics; Joseph Brodsky's aphorism; the subject of Brodsky's aphorism.*

In modern society, there is no accidental great interest in aphorism in general and Russian aphorism in particular. It contains the thousand-year-old wisdom of all humanity. In the work of Joseph Brodsky, you can find a large number of aphorisms on a variety of topics. The most frequent in Brodsky's aphorism are the themes: life, death, time, loneliness, space, love, faith, soul, aging, evil, freedom, literature, word, language, silence, emptiness, etc.

**«Стучи и хлюпай, пузырись, шурши...».
Об автокоммуникации в стихотворении Бродского
«Новые стансы к Августе»***

Ключевые слова: *И. Бродский; «Новые стансы к Августе»; лирическая коммуникация; Ю.М. Лотман; автокоммуникация; коммуникативные системы*

В статье предлагается анализ одного из знаковых стихотворений И. Бродского «Новые стансы к Августе» через призму идей Ю.М. Лотмана о разных коммуникативных системах.

Чужая даль. Чужой, чужой из труб
По рвам и шляпам шлёпающий дождик...

.....
Стоит и за сердце хватает бормот
Дворов, предместий, мокрой мостовой,
Калиток, капель... Чудный гул без формы,
Как обморок и разговор с собой.

Борис Пастернак «Спекторский»

Мысль можно было бы сравнить с нависшим облаком,
которое проливается дождём слов. ...

Мысль не выражается в слове, но совершается в слове.
Лев Выготский «Мышление и речь»

«Сознание человека гетерогенно. Минимальное мыслящее устройство должно включать в себя хотя бы две разноустроенных системы, которые обменивались бы выработанной внутри них информацией» [6, с. 46]. В традиции структурно-семиотической теории и литературной методологии, взаимодействующей с нейролингвистикой и структурной психологией, литературная коммуникация – это не просто адекватная передача сообщения, а «нескончаемый семиозис», понимаемый как знаковое речемыслительное сотворчество, как механизм перевода: «Комбинация переводимости – непереводимости (с разной степенью того и другого) определяет креативную функцию, – пишет Юрий Лотман. –

* Настоящая статья обязана своим возникновением монографии И.В. Романовой «Поэтика Иосифа Бродского: Лирика с коммуникативной точки зрения» (Смоленск 2007), а также инспирирующей роли автореферата Я.Ю. Двоенко «Система лирической коммуникации в книге И. Бродского "Новые стансы к Августе": структура, модели, стратегия» (Смоленск 2014).

Поскольку смыслом в данном случае оказывается не только тот инвариантный остаток, который сохраняется при разнообразных трансформационных операциях, но и то, что при этом изменяется, мы можем констатировать приращение смысла текста в процессе этих трансформаций» [7, с. 17].

Поэтому такую коммуникацию следует понимать более как аранжировку процесса, генерирующего многозначность сообщения, его бесконечную смыслообразующую игру, чем как информацию, направленную от отправителя получателю.

Дифференцируя две коммуникативные системы: «Я – ОН» и «Я – Я», Юрий Лотман задается вопросом: «как достигается, однако, столь странное положение, при котором сообщение, передаваемое в системе “Я – Я”, не делается полностью избыточным и приобретает какую-то дополнительную новую информацию?» – и отвечает: «В системе “Я – Я” носитель информации остается тем же, но сообщение в процессе коммуникации переформулируется и приобретает новый смысл. Это происходит в результате того, что вводится добавочный – второй – код и исходное сообщение перекодируется в единицах его структуры, получая черты нового сообщения» [7, с. 25].

Добавочный – второй – код появляется, как постулирует Лотман, в результате вторжения извне некоторых добавочных кодов и наличия внешних толчков, сдвигающих контекстную ситуацию. Характерным примером будет, считает Лотман, воздействие мерных звуков (стука колёс, ритмической музыки) на внутренний монолог человека. Он называет примеры художественных текстов, воспроизводящих зависимость яркой и необузданной фантазии от мерных ритмов езды на лошади, качания корабля, ритмов железной дороги [7, с. 26].

В поэзии Иосифа Бродского мы также можем наблюдать речь субъектного «Я», оформленную как «внутренняя» под изобразительный – природный моторический, визуальный или звуковой аккомпанемент: июльский «звон» цветущего поля («Колокольчик звенит...», 1964), шум ливня, ритм колоннады и лестницы (Почти элегия», 1968), «рулады» палкой по металлической ограде («С февраля по апрель» 1969–1970), если ограничиться лишь парой примеров из книги «Новые стансы к Августе». Именно такая соносфера (звучащий художественный мир) и выполняет перестроечную функцию в структуре сообщения за счет введения дополнительного кода в коммуникации «Я – Я».

Рассмотрим с этой точки зрения структуру «Новых стансов к Августе» (1964) как стихотворения, давшего заглавие всей поэтической книге текстов, посвященных Марине Басмановой («М. Б.»), которые создавались Бродским на протяжении 20 лет. Адресация стихотворения «Новые стансы к Августе», предполагающая его диалогическую установку, реализуется в автокоммуникативной модели, формирующей локус северной ссылки Бродского как локус разлуки с возлюбленной.

Ориентируясь на исследования «внутренней речи» такими лингвopsихологами, как Лев Выготский и Николай Жинкин, эквивалентизирующими «внутреннюю» и поэтическую (художественную) речь, Юрий Лотман отмечает, что первым признаком, отличающим автокоммуникативную систему от системы «Я – ОН», является «редукция слов этого языка – они будут иметь тенденцию превращаться в знаки слов, индексы знаков» [7, с. 31]. Инициальная строфа «Новых стансов к Августе» построена именно по такой модели:

Во вторник начался сентябрь.
Дождь лил всю ночь.
Все птицы улетели прочь.
Лишь я так одинок и храбр,
что даже не смотрел им вслед.
Пустынный небосвод разрушен,
дождь стягивает просвет.
Мне юг не нужен.
(Бродский 1997: 90–94)

Синтагматика строфы отличается не только квазидневниковой отрывистостью фраз, но и как бы заметкой 'для себя' – указанием на день недели: «**Во вторник** начался сентябрь». «Четверг» в следующей строфе закрепляет знаковость приема: «бушует надо мной **четверг**». Природно-погодные признаки начала северной осени: «Дождь лил всю ночь. / Все птицы улетели прочь» неожиданно перебиваются бравыми интонациями отказа субъектного «Я» от юга, куда улетели птицы: «Мне юг не нужен», актуализируя песенный интертекст советского хита времен Второй мировой войны – «Летят перелётные птицы» (1):

Летят перелетные птицы
В осенней дали голубой, –
Летят они в жаркие страны,
А я остаюсь с тобой.

А я остаюсь с тобою,
Родная навеки страна!
Не нужен мне берег турецкий
И Африка мне не нужна.

Песня Блантера и Исаковского своей сильнейшей патриотической направленностью и победно-оптимистическим маршевым ритмом гротесково контрастирует с кодированием северной ссылки на языке *того света* (2). Интертекстуальная антитеза *Север / Юг*, трансформирующаяся в конвенциональную культурную метафору Севера как *того света*, удваивает кодовую структуру стихотворения: живое (Я) получает статус мертвого («захороненный живьем»), а мертвое ведет себя как живое («срезанные стебли лезут вверх»); модель мира строится по принципу потусторонней перевернутости (описание поведения вербы):

Тут, захороненный живьем,
я в сумерках брожу жнивьем.
Сапог мой разрывает поле,
бушует надо мной четверг, (3)
но срезанные стебли лезут вверх,
почти не ощущая боли.
И прутья верб,

вонзая розоватый мыс
в болото, где снята охрана,
бормочут, опрокидывая вниз
гнездо жулана.

Происходит энтропия пространства-материи, исчезающей на глазах героя:

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 корни
вцепляются в сапог, сопя,
и гаснут все огни в селе.
И вот бреду я по ничьей земле
и у Небытия прошу аренду,
и ветер рвёт из рук моих тепло,
и плещет надо мной водой дупло,
и скручивает грязь тропинки ленту.

Монолог-медитация субъектного Я – вопреки формальной обращенности стихотворения к «М.Б.» – в коммуникативном отношении довлеет себе, что сдвигает коммуникативную установку текста стихотворения Бродского с сообщения на код, и здесь имеет место переключение коммуникации «Я – ОН» в коммуникацию «Я – Я», когда «функционально текст используется не как сообщение, а как код, когда он не прибавляет нам каких-либо новых сведений к уже имеющимся, а трансформирует самоосмысление порождающей тексты личности и переводит уже имеющиеся сообщения в новую систему значений» [7, с. 37–38].

Таким сообщением, получающим функцию кода, является рефренный предикатив эллипсического (не названного как подлежащее) 'осеннего затяжного дождя' – «Стучи и хлюпай, пузырись, шурши»: «Стучи и хлюпай, пузырись, шурши. / Я шаг свой не убью. / Известную тебе лишь искру / гаси, туши» (строфа 3); «Стучи и хлюпай, жуй подгнивший мост» (строфа 6); контакт с отсутствующей возлюбленной также оформляется в этих 'иномирных' дождевых звуках: «И призрак твой в сенях / шуршит и булькает водою» (строфа 10) (4). Изобразительно-ономатопеический «дождевой» код выполняет в стихотворении экспликативную функцию: «Мысль в ее содержательном составе всегда пробивается в язык, перестраивает его и побуждает к развитию. Это продолжается непрерывно, так как содержание мысли больше, чем шаблонно-узусальные возможности языка» [3, с. 159].

Северный сентябрьский дождь, беспощадно вездесущий в картине мира стихотворения, становится его кодом, языком иномирного «шуршания», «стука», «хлюпанья», «бульканья», «бормота», эксплицирующим процесс самоосмысления Я. Погруженность речевого субъекта в бредовую соносферу («Бормочет предо мной вода, / и тянется мороз в прореху рта»; «Темнеет надо мной свет. / Вода затягивает след»), сопряженную с ритмом его «брожения» («бреду я»), организует и его внутреннюю речь:

Стучи и хлюпай, пузырись, шурши.

.....
Замёрзшую ладонь прижав к бедру,
Бреду я от бугра к бугру,
Без памяти, с одним каким-то звуком,
Подошвой по камням стучу.
Склоняясь к темному ручью,
Гляжу с испугом.

Что ж, пусть легла бессмысленности тень
В моих глазах, и пусть впиталась сырость
Мне в бороду, и кепка – набекрень –
Венчая этот сумрак, отразилась
Как та черта, которую душе
Не перейти –

.....

В свете психолингвистических исследований «внутренней речи», с которой сравнивается художественная речь, «предметный код представляет собой универсальный язык, с которого возможны переводы на все другие языки», – пишет Николай Жинкин. «Этот код отличается от всех других тем, что обозначаемое других языков в этом новом коде является вместе с тем и знаком. <...> Поэтому такой код и может быть назван предметным.

Вместе с тем представления как изобразительные компоненты этого кода схематичны.

<...> Язык внутренней речи свободен от избыточности, свойственной всем натуральным языкам. <...> Во внутренней же речи связи предметны, т.е. содержательны, а не формальны <...>

Применение натурального языка возможно только через фазу внутренней речи. <...> зарождение мысли осуществляется в предметно-изобразительном коде: представление так же, как и вещь, которую оно представляет, может стать предметом бесконечного числа высказываний» [3, с. 158–162].

Инверсированный жест Нарцисса – вместо восхищения собственным отражением – «испуг» («Склоняясь к темному ручью, / Гляжу с испугом») – не только иконический знак интроспекции речевого субъекта, но и знак его зеркального контрагента, ибо «энантиоморфизм является элементарной “машиной” диалога» [5, с. 21] (5). Внутренний диалог «Я – Я» трансформируется в диалог «Я – ОН/Другой» согласно мнению Чарльза Сандерса Пирса, что субъекту «внутренней речи» свойственна расщепленность, удерживаемая напряжением между «я» и «другим» [1, с. 122]. Этим объясняются в стихотворении Бродского все вариации на тему двойничества и близнечества, а реляция Полидевк – Кастор – возможная аллюзия в биографическом контексте на увод возлюбленной Марины Басмановой другом Бродского – Дмитрием Бобышевым [4, с. 72–76]:

Бормочет предо мной вода,
и тянется мороз в прореху рта.

Иначе и не вымолвить: чем может
быть не лицо, а место, где обрыв
произошел?
И смех мой крив,
и сумрачную гать тревожит.
И крошит темноту дождя порыв.
И образ мой второй, как человек,
бежит от красноватых век,
подскакивает на волне
под соснами, потом под ивняками,
мешается с другими двойниками,
как никогда не затеряться мне.
.....
Друг Полидевк, тут все слилось в пятно.
Из уст моих не вырвется стенанье.

В мифологии Полидевк и Кастор – близнецы. Полидевк получил от Зевса звезду (то есть дар бессмертия; ср. в стихотворении Бродского многозначное обращение – к М.Б.? Полидевку? – «И призрак твой в сенях / шуршит и булькает водою / и улыбается звездою / в распахнутых рывком дверях»), но поделился даром с братом. Когда Зевс в ответ на просьбу Полидевка дать ему умереть вместе с братом предоставил ему на выбор или вечно пребывать на Олимпе одному, или вместе с братом проводить один день на Олимпе, другой – в гробнице (или в подземном царстве), верный брат выбрал последнее, и с тех пор Диоскуры один день были бессмертными, другой – смертными. Позднее было принято, что, пока один брат по очереди пребывал на Олимпе, другой оставался в подземном царстве; это сказание находится в связи с представлением о них как о богах рассвета и сумерек, причем один был утренней, другой – вечерней звездой.

Обращение к Музам – Эвтерпе, «увеселяющей», музе лирической поэзии, противопоставленной в стихотворении Каллиопе, «красноречивой», музе эпической поэзии, науки и философии, в заключительной для «Новых стансов к Августе» строфе – результат глубокой личностной трансформации Я в Поэта в процессе переосмысляющей автокоммуникации:

Эвтерпа, ты? Куда зашёл я, а?
И что здесь подо мной: вода? Трава?
Отросток лиры вересковой,
Изогнутый такой подковой,
Что счастье чудится,
Такой, что, может быть,
как перейти на иноходь с галопа
Так быстро и дыхания не сбить,
Не ведаешь ни ты, ни Каллиопа.

Литература

1. Бродский И. Сочинения. 2-е изд. СПб.: Пушкинский фонд, 1998. Т. 2.
2. Выготский Л.С. Мышление и речь. 5-е изд., исправл. М., 1999.
3. Жинкин Н.И. О кодовых переходах во внутренней речи // Жинкин Н.И. Язык – речь – творчество. Исследования по семиотике, психолингвистике, поэтике. М., 1998.
4. Лосев Л. Иосиф Бродский. Опыт литературной биографии. М., 2006 (Серия «Жизнь замечательных людей»).
5. Лотман Ю.М. О семиосфере // Лотман Ю.М. Избранные статьи в трех томах. Таллинн, 1992. Т. 1. С. 11–24.
6. Лотман Ю.М. Риторика – механизм смыслопорождения // Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – Текст – Семиосфера – История. М., 1996. С. 193–205.
7. Лотман Ю.М. Автокоммуникация: «Я» и «Другой» как адресаты // Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – Текст – Семиосфера – История. М., 1996. С. 23–45.
8. Majmieskułow Anna. Эхо другой тишины (Модель зимней коммуникации: Бродский и Пастернак) // Русская литература XVIII–XXI вв. В диалоге с литературным и культурным наследием – Literatura rosyjska XVIII–XXI w. W dialogu ze spuścizną literacką i kulturową / pod red. Olgi Głównko i Ewy Sadzińskiej. Łódź, 2010. S. 281–290.
9. Majmieskułow Anna. Цикл Иосифа Бродского «С февраля по апрель»: сотериологический проект // «Образ мира, в слове явленный...»: сборник в честь 70-летия профессора Ежи Фарыно / red. Roman Bobryk, Justyna Urban, Roman Mnich. Siedlce, 2011. S. 539–548.
10. Majmieskułow Anna. «Я был только тем, чего ты касалась ладонью...»: эпифания любви по Иосифу Бродскому // «Życie serca» Duch-dusza-ciało i relacja Ja–Ty w literaturze i kulturze rosyjskiej XX–XXI wieku / «Жизнь сердца» Дух-душа-тело и Я-Ты отношение в русской литературе и культуре XX–XXI веков / red. Maria Cymborska-Leboda, Agnieszka Gozdek, Regina Rybicka, Joanna Tarkowska, Małgorzata Ułanek. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2012 («Rossica Lublinensia» VII). S. 413–420.
11. Majmieskułow Anna, Уроки Шекспира в русском поле (стихотворение Иосифа Бродского «Колокольчик звенит...»), 1965) // Rosja w kryształach. Rozważania, fakty i miraż. Tom poświęcony profesorowi Franciszkowi Apanowiczowi / pod red. Diany Oboleńskiej, Urszuli Patockiej-Sigłowej, Katarzyny Arciszewskiej i Karoliny Ruteckiej. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2014. S. 132–144.
12. Willemsen Paul, Dyskurs kinowy: problem mowy wewnętrznej // Film: język-rzeczywistość-osoba. Antologia pod red. Alicji Helman i Jacka Ostaszewskiego, Biblioteka Myśli Semiotycznej pod red. Jerzego Pelca. Warszawa, 1992. S. 109–134.

Примечания

1. За чрезвычайно продуктивную подсказку по поводу интертекста благодарю Александра Шайкина.
2. Интертекстуальный код, как показывают исследования, обычно Бродским инверсируется – негируется [8; 9; 10; 11]; здесь это прием автоиронии, обыгрывающей се-

верную ссылку как «родную навеки страну» и, возможно, выполняющей также аутотерапевтическую функцию (в биографическом контексте – деревня Норенская Архангельской области, где Бродский работал разнорабочим).

3. Александр Шайкин (в частном обсуждении) задается любопытным вопросом: «Знали ли Бродский, что четверг – Перунов и Велесов день? Действия сапога лирического субъекта отвечают Перуновой функции, а болото конца строфы 2 – локус Велеса».
4. Как пишет Лев Лосев, в ссылке Бродский тяжело переживал ограничение свободы передвижения, в особенности из-за разлуки с Басмановой: «Она ненадолго приезжала к нему в Норенскую, но закончилось ее пребывание там скандально. Когда она уже собиралась уезжать, неожиданно появился Бобышев, произошла тяжелая сцена, Басманова и Бобышев уехали вместе, оставив Бродского мучиться разлукой и ревностью. Почти половина всех написанных в 1964 году в ссылке стихов ... либо посвящены отсутствующей М. Б., либо просто содержат мотив разлуки» [4, с. 107].
5. Такой коммуникативно-диалогический энантиоморфизм, зеркальная симметрия «я – ты», подразумевающая попеременный переход участников диалога с позиции «передачи» на позицию «приема» дискретными порциями с перерывами между ними, являет собой структурно-риторический принцип стихотворения Бродского из книги «Новые стансы к Августе» – «Я был только тем, чего ты касалась ладонью...» (1981), несмотря на то, что речевого диалога «я – ты», как такового, там нет. Текст организуется двумя семантическими центрами – «я» и «ты», связанными отношением любовной асимметрии, тематизируемой как творческий актив-пассив: 'творящая-творимый'. Как переход с позиции «передачи» на позицию «приема» «дискретными порциями с перерывами между ними» может метафорически пониматься 'творяще-эпифаническое' альтернирование явленностей и исчезновений возлюбленной («ты») за «шторой» (благодарю за подсказку Андрея Ранчина): «Это ты, теребя / штору... возникая, прячась».

Я был только тем, чего
ты касалась ладонью,
над чем в глухую, воробью
ночь склоняла чело.

Я был лишь тем, что ты
там, внизу, различала:
смутный облик сначала,
много позже – черты.

Это ты, горяча,
ошую, одесную
раковину ушную
мне творила, шепча.

Это ты, теребя
штору, в сырую полость

рта вложила мне голос,
окликавший тебя.

Я был попросту слеп.
Ты, возникая, прячась,
даровала мне зрячесть.
Так оставляют след.

A. Maymeskulov

**«Knock and Squelch, Bubble, Rustle...».
About Autocommunication in Brodsky's Poem
«New Stanzas to Augustus»**

Key words: *J. Brodsky; «New stanzas to Augustus»; lyrical communication; Yu.M. Lotman; autocommunication; communicative systems.*

In article the analysis of one of the most significant poems of Brodsky «New stanzas to Augustus» through a prism of the ideas of Yu.M. Lotman about different communicative systems is offered.

A.A. Александрова

**КРЕСЛО и КРЕСТ: стихотворение И. Бродского
«Прощайте, мадемуазель Вероника», 1967**

Ключевые слова: *Вероника Шильи; А. Солженицын; христианские, античные, французские, политические, космические лейтмотивы; точные рифмы; образ кресла; Пасха; Христос.*

Статья посвящена разбору стихотворения «Прощайте, мадемуазель Вероника» как ключевого образца любовной лирики Бродского. При анализе формы стихотворения особое внимание уделяется созданному поэтом единству христианских, античных, французских и других лейтмотивов, которые создают, вопреки внешнему впечатлению, не хаотичность, но целостность любовного монолога. В центре большого стихотворения Бродского обнаруживается пара созвучных образов «кресло – крест» и «вещи – мощи», с помощью которых поэт творит сакральное пространство, принадлежащее любовному чувству.

... речь о кресле
Только повод проникнуть в иные сферы

В сборнике «Как работает стихотворение Бродского», посвященном разбору отдельных стихотворений западными славистами, только в двух статьях рассматриваются тексты Брод-

ского до 1970 года. Полагаем, данный факт объясняется в первую очередь тем, что поэт начинает уделять внимание формальному аспекту написания стихов не ранее, чем с 1963 года (1), а усложнение его поэтики происходит еще позднее; не случайно наиболее привлекающим внимание исследователей материалом остается сборник «Часть речи», написанный уже после эмиграции 1972 года. До этого времени исследователи отмечают у поэта, как правило, первые шаги по формированию реализованных в более поздней поэзии авторских мифов [1; 5], инвариантных образов [6, с. 5–7] и прочих особенностей поэтики, которая позволяет некоторым литературоведам причислять Бродского к постмодернистам.

Менее заметными уроки композиции и лингвистики, на важности которых настаивал поздний Бродский, остаются в стихах периода 1963–1972 годов. Данное замечание подтверждает и высказывание А.И. Солженицына о тексте 1967 года «Прощайте, мадемуазель Вероника»: «...еще объяснение, в необратимой разлуке (“Прощайте, мадмуазель Вероника”). Стих по замыслу любовный? Но растянут на 160 строк ледяного холода (вместо тёплого бы восьмистишья?) и ещё засушен сложной строфической, вытягиваемой изневолю выкрученными фразами, и всё с переносами, переносами из строки в строку» [9, с. 182]. Наш анализ стихотворения призван всмотреться в эти «160 строк ледяного холода» и определить, являются ли они таковыми.

Стихотворение презентует себя в самом начале несколькими выстроенными семами и открывает следующие темы: империя и взаимоотношения поэта с ней, христианское страдание, которое вынужден терпеть любящий человек, космический масштаб любовного чувства (которое соотносится с имперским) и, наконец, античная тема рока. Это не абстрактные рассуждения, отчужденные от основной темы стихотворения (предстоящей разлуки с возлюбленной), – это темы, в раскрытии которых, по сути, и реализуется чувство лирического героя. Все они сводятся воедино с помощью хорошо продуманных формальных приемов: композиции, строго выверенной строфики и рифмовки, лингвистических слов-концептов, путем ассоциаций отсылающих к важным для поэта смыслам. Можно предположить, что классицистическая форма стихотворения, которая позволила исследователям констатировать выраженный консерватизм и традиционализм Бродского, является не столько следствием его любви к классицистической, в первую очередь античной, поэтике, но и, в первую очередь, способом организовать сложный, насыщенный ассоциациями и темами текст в единое смысловое пространство.

Дабы вычленив эти пласты и подтексты, обратимся к биографической основе стихотворения. К сожалению, ввиду недоступности многих сведений о личной жизни поэта некоторые смыслы текста, к которым отсылает Бродский, остаются замутненными (например, не вполне ясно, почему в качестве святыни выступает именно кресло), однако точно можно заявить следующее. Стихотворение «Прощайте, мадемуазель Вероника» посвящено Веронике Шильц, французскому археологу, с которой поэт познакомился в 1967 году, то есть незадолго до создания текста. Отсюда использование Бродским французских реалий (героиня сидит, как «Буонапарт на Эльбе», и «Ла Гарды тише», автор называет ее «мадемуазель»): они составляют как бы особый язык, понятный адресату стихотворения и его автору, язык особой интимности (2).

Еще одним биографическим фактом, вынесенным за скобки стихотворения, является рождение сына Бродского, также в 1967 году (именно поэтому в стихотворении упомянут

«отпрыск», не сумевший «отоварить лавровый отблеск»), а также сложности с осознанием своего места как поэта во враждебно настроенном государстве (отраженные и в написанной в 1967 году «Речи о пролитом молоке»).

Композиционный строй текста таков, что каждая строфа посвящена определенной теме. Первые две строфы представляют собой одно предложение, что видно по сложному союзу «если... то». Коротко сюжет первых двух строф таков: если герой стихотворения останется жив (строфа полностью посвящена изображению его условного будущего), то он вернется за креслом возлюбленной. В III–IV строфах автор обращается к воспоминаниям и описывает позу героини, сидящей в кресле. В переходах от одной строфы к другой можно обнаружить эмоциональный подтекст стихотворения, который пропустил великий критик Бродского. Автор, описав позу героини, осознает в этой статичности, неизбежности и обреченности Вероники свое бессилие предсказать совместное будущее, о чем он и повествует в V строфе (3). В VI грусть от невозможности этого будущего герой прячет в «гаерский тон» и рассуждает о роли судьбы. Переход к теме VII строфы, где герой воображает себя наедине с пустым креслом, психологически может быть мотивирован следующим образом: осознав беспомощность перед лицом рока, герой воображает один из доступных ему вариантов будущего, но и этот доступный его воображению вариант печален. В VIII строфе автор констатирует беспомощность будущего (ведь в будущем он может представить лишь оставленное пустое кресло) перед прошлым (т.е. своей памятью), снова вспоминая позу сидящей в кресле героини. В IX строфе герой, видимо, сопоставив прошлое и настоящее, сокрушается по поводу своего личного возможного будущего, в X бессмысленность настоящего рождает мысль о несостоятельности идеи «забрать кресло через двадцать лет», отсюда иронические рассуждения о прочной «восточной мебели». В XI героем осознается ценность кресла как «святыни», связанной с лирической героиней (именно поэтому его и нет смысла забирать, потому что «мысль о вещи», т.е. память, больше самой вещи) (4). В XII строфе кульминация стихотворения – признание в любви к героине, закамouflированное «любовью к креслу». XIII строфа посвящена России (по сути дела, автор, размышляя о своей державе, как бы отделяет себя от адресата-француженки, начиная прощаться с ним, и еще раз, констатируя дурную политику государства, напоминает адресату о неизбежности расставания и невозможности следующей встречи). В XIV приводится описание пустого кресла как символа одиночества и разлуки (адресат как бы отдаляется, растворяется, исчезает из кресла). XV и XVI строфы представляют собой своеобразную коду, в которой происходит окончательное прощание с адресатом стихотворения. Очевидно, что композиционный строй текста предполагает выверенную структуру, где в психологических переходах от одной строфы к другой, в фигурах умолчания прячутся чувства лирического героя, сокрытые внешним сюжетом. При внимательном же чтении становится очевидной интенсивность и в то же время особая хрупкость лирического чувства к героине, которое будто боится себя обнаружить.

В «Прощайте, мадемуазель Вероника», таким образом, можно отметить как минимум две значимые черты любовной лирики Бродского.

1. Герой редко ограничивается простым признанием в любви, и часто тексты Бродского на любовную тему читаются как манифесты, наполненные размышлениями о человеке и его бытии в современном мире. Казалось бы, это эгоцентричная позиция героя, умаляющая образ любимой женщины. Такое предположение вероятно, но важно также,

что для поэта подобные размышления могут означать еще и особое доверие к адресату, с которым можно «говорить обо всем» (5).

2. Интересно (и общеизвестно), что во многих любовных стихотворениях Бродского присутствует тема фатальной разлуки даже тогда, когда в жизни подобного не происходило (6). Справедлива принятая точка зрения, что практически любой текст Бродского так или иначе затрагивает экзистенциальные темы: смерти, смысла жизни, потери, сложности существования («Только размер потери и / делает смертного равным Богу»). Подобная установка на уникальность встречи, ее неповторимость и, возможно, отсутствие в будущем заставляет героя любовной лирики высказываться как будто перед смертью, и потому «Прощайте, мадемуазель Вероника», как и многие другие любовные тексты, – это «монолог обо всем», «последнее “прости”», своеобразная исповедь героя, где он подводит очередной итог своим философским исканиям.

Если говорить о более общем композиционном плане стихотворения, то можно отметить, что в первых двух строфах автор выстраивает экспозицию своего послания, вводя адресата и читателя в основную тему, а последние две строфы служат эмоциональной кодой, в которой он прощается с адресатом, взяв, по любимому выражению поэта, «нотой выше». Примечательно, что Бродский в первых четырех строчках и финале стихотворения использует почти исключительно точные рифмы (голубки – мясорубки, наций – комбинаций, спасибо – ибо, травую – лихвою), за исключением «цитра – цифра». В ходе развития действия используются менее точные рифмы (консонансная «облак – облик», диссонансная «лица – Улисса» и т.п.). Однако точные рифмы умело чередуются с неточными. Особое внимание привлекает неточная рифма «вещи – мощи» в XII строфе, становящаяся центральной. Именно с этих двух строчек начинается «восхождение» автора, приближение к кульминации текста. Рифма «мощи – вещи» предваряется строками «Речь о кресле / только повод проникнуть в иные сферы». Автор не только констатирует очевидный факт рассуждения о вещах, не связанных тематически с креслом, – по сути дела, он декларирует переход от «вещей», т.е. от материально-прозаического, к «мощам», т.е. к святому, от физического к метафизическому, «на ноту», на ступень выше. Этот переход осуществляется непосредственно после сделанного им заявления. «Мощами» становятся рассуждения о судьбе родного государства («русский орел, потеряв корону / напоминает сейчас ворону» – точная рифма придает особую значимость высказыванию), затем размышления в XIV строфе о потере (кресло присутствует где-то в пространстве, но однако же оно как бы «уплывает» в мир «мыслей о вещи», к которому относится для поэта общее с адресатом прошлое), по сути, превращаясь в икону («И вместе все создает картину»). Добавим, что здесь представлены характерные для Бродского символы остановившегося времени: капающая вода, «теплый воздух прихожей» (воздух как мысль о вещи), цветы. Поэт использует взгляд художника или фотографа, когда ближний ракурс (фокус на кресле) переходит в дальний (на обстановку квартиры). Тем самым автор как бы удаляется, отстраняется от описываемого, констатируя факт потери и переход «кресла», а вместе с тем и общего прошлого с адресатом, в категорию метафизической «памяти вообще», которая теряется, сливаясь с абстрактным «временем», приобретая бесплотность. Далее, попрощавшись с креслом, адресат в XV строфе переходит к прощанию с героиней. Изначально стремясь «вернуться к креслу», автор делает это доступным ему образом – через язык. Он

возвращается к креслу в стихотворении, а не в реальном будущем «через двадцать лет». Репетиция возвращения за креслом, произведенная в воображении, продемонстрировала бесполезность этого возвращения, поскольку память доминирует над материальной сущностью вещи, связанной с дорогим адресатом. В XV строфе, однако, автор констатирует бесполезность и памяти тоже, поскольку ее невозможно удержать даже с помощью стиха («не догонит!.. Поелику ты – как облак»), и потому изначальное «доброй ночи тебе», предполагающее прощание ненадолго, в XVI строфе превращается в строку «величава наша разлука. Ибо / навсегда расстанемся» – возникает характерная для поэзии Бродского тема неизбежного и вечного расставания, разрыва.

Теперь о том, как в стихотворении решены другие темы-лейтмотивы, связанные с концептами «держава», «христианство», «античность» и «космос», и какими формальными средствами они связываются с основной темой. Уже в начале текста автор заявляет об их важности и актуальности. В I строфе вводится тема власти и «державы», которая гонит поэта («ибо принадлежу к великой державе», позднее Бродский многократно заявлял, что умереть в своей постели – редкая удача, которой может удостоить интеллигента тоталитарная страна (7)). Тема космоса вводится в I строфе упоминанием Марса, который «после множества комбинаций / перемещается ближе к пальмам» (заметим, что ниже «по общим орбитам столов и стульев» будет кружить кресло). Кроме того, Марс – римский бог войны (а в I строфе речь идет фактически о войне поэта с государством). Далее во второй строфе возникает «лавровый отблеск», ассоциативно связанный с темой античности. Христианская тема вводится в третьей строфе, но уже в первой можно отметить пусть и ироническую, но констатацию автором своего христианского смирения, миролюбия и страха закончить мучеником:

а сам я мухи не трону пальцем
даже в ее апогей, в июле –
словом, если я не умру от пули...

Во второй строфе («я осмелюсь / бросить свое семейство») ассоциативно угадывается уход Толстого из Ясной Поляны. Продолжая эту ассоциацию, можно вспомнить и об отлучении Толстого от церкви; герой стихотворения Бродского создает «новый вид христианства». Возводя любовные отношения в религиозный масштаб, герой невольно делает себя еретиком.

Далее, в третьей строфе, вводится тема христианского страдания. Встреча героев происходит на Пасху, причем для автора важно констатировать, что в этот день «завершались распятыя муки», а на перекрестках «белели вербы», напоминающие о входе Господнем в Иерусалим. Тем самым встрече придается онтологический статус, сопоставимый с евангельскими событиями, а любовь героя и героини приобретает трагический оттенок. Героиня, сидя неподвижно в кресле, будучи описана в иконописной традиции (автор много внимания уделяет ее статичной позе), напоминает Мадонну женственностью, холодным спокойствием, однако, в противоположность спокойной уверенности Девы Марии и ее готовности принять предназначенное, она сидит «как Буонапарт на Эльбе», и потому ее отчужденность носит обреченный характер (8). Так вводится тема неизбежности предназначенного (Христу предназначе-

но быть распятым, Наполеону – низверженным, героине и герою предстоит расставание). Кроме того, «кресло» символизирует и кресло политика («парламентское кресло», «кресло депутата»), тем самым тема любви связывается с темой «державы» («любовь – имперское чувство», как ниже констатирует автор), и отношения героев как бы символизируют отношения двух стран – Франции и России. Наполеон был разбит в России и изгнан на Эльбу, героиня уезжает из России в свою страну. Герой выступает как жертва политики не только в качестве поэта, который, подобно его предшественникам, подвергается преследованиям из-за «великой державы», но и как неудачливый возлюбленный, который из-за железного занавеса не может уехать вслед за любимой.

Вместе с тем КРЕСЛО созвучно слову КРЕСТ. Символом христианства выступает крест, на котором был распят Христос, символом любви автора и героини становится кресло, в котором сидит героиня, скрестив руки. Ввиду особой значимости пасхальных событий креслу придается статус святыни.

Ты сложила руки на зелень платья,
не рискуя их раскрывать в объятья.

Здесь возможна переключка с известным стихотворением Пастернака, которое поэт очень любил («Магдалина»), где кульминацией становятся строки:

Брошусь на землю у ног распятыя,
Обомру и закушу уста.
Слишком многим руки для объятья
Ты раскинешь по концам креста.

Эта ассоциация усиливается строками из стихотворения Бродского, приведенными в VIII строфе:

Впрочем, в сумме своей наших дней объятья
много меньше раскинутых рук распятыя.

Пастернаковские строки повторяются почти дословно. Ситуация из стихотворения «Магдалина» воспроизводится зеркальным образом. Как Магдалина перед распятым на кресте Христом из стихотворения Пастернака, лирический герой Бродского предстоит перед «мадемуазель Вероникой», застывшей словно в ожидании исполнения своего предназначения [3]. Крест и Кресло оказываются связаны единой темой страдания и неизбежности потери, а также величия происходящего (хотя автор и констатирует, что произошедшее между двумя людьми менее значимо, чем «раскинутые руки распятыя»), но эти строки также можно прочитать как преобладание «масштаба потери» над краткими мгновениями счастья).

Описав обе сцены – пастернаковскую, христианскую, и любовную, автор констатирует их различие, заявляя, что «простой покой» героини представляет «новый вид христианства», по сути, пытаясь снизить эмоциональный трагизм ситуации (именно поэтому через две строфы он заявляет о своем «гаерском тоне»). В этом смысле нижеследующее упоминание «Гавриила с трубой» носит уже иронический, а не трагический характер, ведь по

сути «новый вид христианства» – омертвление, овещствление человека – представляет собой если не конец христианства, то его обесмысливание, переименование.

«Разделавшись» с христианством, автор как бы ищет смысла в античности. Назвав себя слепым пророком, он констатирует бессмысленность собственных предсказаний. Иронический оттенок высказывания в этой строфе передается в том числе и с помощью рифмы «Калхас – кактус». Подспудно в стихотворении актуализируется греческая тема рока («греческий символ маски / снова в ходу»), так что речь идет не только о часто констатируемом исследователями желании героя спрятать под маской подлинные чувства, перейдя на «гаерский тон», но и о бессилии любви устоять перед всевластием слепой судьбы – основной темы греческого театра. Слепота певца символизирует невозможность ориентироваться в античном хаосе (9): «В наше время / сильные гибнут» – конечно, речь идет не только об уничтожающей граждан политике тоталитарного государства, но и об античных героях.

В VII строфе автор как бы начинает повествование заново, возвращаясь к креслу. Упоминаемые им «лабиринт без Ариадны» и воскрешение Лазаря продолжают вышеобозначенные темы, хотя основной становится тема взаимоотношения личности и государства.

...если только не ложь, что Лазарь
был воскрешен, то я сам воскресну.
Тем скорее, знаешь, приближусь к креслу.

Очевидный смысл строк в том, что мертвый человек, в отличие от живого (воскрешшего), не может увидеть кресло возлюбленной. Но за ироническим скрывается и другое возможное толкование: воскресивший Лазаря Христос автоматически «приближается к креслу», которое, как мы помним, созвучно с «крестом», т.е. распятием, а распятие неизбежно, ибо Христос совершает чудеса и за ними последует неминуемая расплата от казнившего его государства.

Зарубки на кресле в виде «голубка и голубки», конечно, напоминают тюремные наколки (о чем ниже пишет сам автор), вместе с тем голубь и голубка вводят любовно-романтическую тематику (европейский светский символ любви), но изначально голубь является символом Святого Духа.

В XI строфе раскрывается тема космоса:

Пусть теперь кружит, как пчелы ульев,
по общим орбитам столов и стульев
кресло твое по ночной столовой.
Клеймо – не позор, а основа новой
астрономии, что – перейдем на шепот –
подтверждает армейско-тюремный опыт:
заклейменные вещи – источник твердых
взглядов на мир у живых и мертвых.

В строках буквально повторяется прежний риторический прием: поза героини становится основой для «нового христианства», а клеймо на кресле – «основа новой астрономии». Вероятно, автор имеет в виду, что клеймо на кресле автоматически делает его подобным небесному «твердому телу», т.е. неизменяемым, вечно существующим (помеченный предмет, как книгу с дарственной надписью, нужно хранить), уникальным объектом (на нем отметина), а также «неприкасаемым» (мрачный намек на то, что заклеянные вещи в тюрьме лучше не трогать).

Космическую тему вечного и величественного передает ассонанс на «о»: «...по общим орбитам столов и стульев / кресло твое по ночной столовой / клеймо не позор, а основа новой / астрономии». Протяженное «о» также передает сам процесс кружения кресла «по ночной столовой» (буква «о» в написании передается как круг) и протяженность этого процесса во времени (долгий звук). Рифма «твердых – мертвых» передает аналогию «человек-вещь», актуализирующуюся в момент пребывания человека в тюрьме. Мотив кружения играет в творчестве Бродского значимую роль, связываясь с религиозной тематикой, олицетворяя бесконечность и красоту бытия (10).

Ибо от всякой великой веры
остаются, как правило, только мощи.
Так суди же о силе любви, коль вещи
те, к которым ты прикоснулась ныне,
превращаю – при жизни твоей – в святыни.

В строфе необходимо отметить особую роль согласных «в», «щ», «с», «т», придающих произносимому сакральность религиозной службы, одновременно выражая главную мысль строфы через противопоставление «в», «щ» (вещь) – «с», «т» (святыня). Будучи даже изолированными от остальных, слова с «в» передают основной смысл строфы и приобретают собственный смысл: *всякой великой веры, любви вещи превращаю в святыни*. Строфа становится кульминацией стихотворения, превращая ироническое шуточное послание в декларацию о бессмертии любви и памяти.

В XIV строфе завершаются отступления автора в другие сферы, герой как бы спускается на землю (тем любопытнее упоминание в XIII строфе «русского орла»), эмоциональный накал текста снижается. Взгляд автора снова сужается до конкретного пространства кресла, а потом опять расширяется, но уже обращаясь к адресату, превращая размышление «о других сферах» в интимное любовное послание, двигаясь к финалу – «прощанию, запрещающему печаль» (11).

Как показывает проведенный анализ, предположение А.И. Солженицына о том, что текст Бродского представляет собой свободный поток ассоциаций, мыслей, не связанных с любовной темой, в корне неверно. Стихотворения Бродского (если речь не идет о самых ранних текстах) характеризуются четко выстроенной композицией и отсутствием случайностей. При ближайшем рассмотрении большинство упомянутых лингвистических сочетаний находят свое, строго предназначенное для них место, дабы достигнуть заявленного поэтом «проникновения в другие сферы».

Литература

1. Александрова А.А. Мифологемы воды и воздуха в творчестве Бродского: дис. ... канд. филол. наук. М., 2007.
2. Бродский. Большая книга интервью. М., 2000.
3. Бродский о М. Цветаевой: интервью, эссе. М., 1997.
4. Бродский. Стихи. Эссе. Екатеринбург, 2003.
5. Зубова Л. Стихотворение Бродского «Одиссей Телемаку // Старое литературное обозрение. 2001. № 2. С. 64–74.
6. Ранчин А.М. «На пиру Мнемозины»: Интертексты Бродского. М., 2001. С. 5–7.
7. Ранчин А.М. <Рец. на кн.: > Полухина В. Иосиф Бродский глазами современников. Книга вторая (1996–2005). СПб., 2006 // Критическая Масса. 2006. № 2.
8. Самойлова И.Ю. Динамическая картина мира И. Бродского. Лингвистический аспект. Гродно, 2007.
9. Солженицын А. Иосиф Бродский – избранные стихи // Новый мир. 1999. № 12. С. 180–193.
10. Бродский. О тирании. URL: http://lib.ru/BRODSKIJ/brodsky_prose.txt.

Примечания

1. «Где-то до 1963 года я писал автоматически, бессознательно» [2, с. 180]
2. В отношении упоминаемых в тексте биографических загадок Бродский, несомненно, чаще думал об адресате, чем о читателе, оставляя особые шифры-коды, зачастую понятные только двоим, в лучшем случае кругу избранных друзей [7].
3. Известно, что поэт и Вероника Шильц в дальнейшем часто виделись, особенно после эмиграции Бродского, однако в 1967 году Бродский, за которым было организовано наблюдение соответствующих органов, мог в любой момент потерять возможность общаться с близкими его сердцу иностранными друзьями.
4. См. в «Колыбельной Трескового мыса»: «Время больше пространства. Пространство – вещь. / Время же, в сущности, мысль о вещи».
5. Как известно, женщинами Бродского часто становились выдающиеся представительницы своего времени, интересующиеся искусством и политикой, и, возможно, для поэта важно было даже в любовных текстах сохранить биографическую основу отношений, где имело место обсуждение значимых для него тем.
6. Известен почти анекдотический случай со стихотворением «На смерть друга», когда поэт поспешил откликнуться эпитафией на слух о смерти знакомого, однако текст оказался в итоге посвящен живому человеку.
7. См., например, о Н.Я. Мандельштам: «Ее желание исполнилось: она умерла в своей постели. Не так уж мало для русского человека ее поколения» [10].
8. Самойлова констатирует второй смысл словосочетания «сложила руки» в этом стихотворении (опустила руки, сдалась), выявляя на данном примере расширение Бродским типов языковых преобразований [8].
9. См. развитую позже Бродским тему греческой трагедии в стихотворениях «Портрет трагедии», «Одиссей Телемаку», «Дидона и Эней» и т.п.

10. См. тот же мотив в стихотворениях «Багатель», «Как давно я топчу, видно по каблучку...» и др.
11. Тема этого стихотворения Джона Донна, начатая в «Прощайте, мадемуазель Вероника», найдет наиболее полное воплощение в стихотворении «Пень без музыки» (1970), посвященном другой женщине.

A.A. Alexandrova

The Armchair and the Cross: «Good Bay, Mademoiselle Veronica» (1967) by J. Brodsky

Key words: *christian, classical, politic, French, space themes and leitmotifs; the armchair as a key image; Veronica Shilts; A. Solzhenitsyn.*

The article is devoted to poem «Good bay, mademoiselle Veronica» (1967), the one of the most important love texts of J. Brodsky. The biography ground, Christian, classical, politic, French, space themes and leitmotifs are considered in a special unity with purpose to create a unique connection with an object to love sense. The parting of lovers is associated with gospels episodes of crucifixion and resurrection, so the life of hero become as an existence before dying. In that way, love theme of text closely connected with theme of dearth and meaning of life.

Г.Н. Ермоленко

Текстообразующая функция иронии в стихотворении И. Бродского «Посвящается стулу»

Ключевые слова: *ирония; пародия; иронический панегирик; концепция вещи в философии экзистенциализма.*

В статье выявляется близость рассматриваемого произведения И. Бродского жанру иронического панегирика, а также сходство авторской трактовки объекта поэтической рефлексии с концепцией вещи в философских трудах М. Хайдеггера.

Стихотворение «Посвящается стулу», опубликованное в сборнике «Урания» (1987), относится к философской лирике Бродского. Ю.М. Лотман в статье «Между вещью и пустотой. Из наблюдений над поэтикой сборника Иосифа Бродского “Урания”» рассмотрел понятие вещи в стихотворениях сборника в контексте философии Платона и Аристотеля. К Аристотелю, по словам Лотмана, восходит понимание вещи как энтелехии, поскольку, «будучи материальной, она скрывает в себе чистую форму» [2, с. 295]. Анализируя стихотворение «Посвящается стулу», ученый показал, что вещь здесь, с одной стороны,

предельно конкретна, с другой – абстрактна, представлена как «конструкция в чертежных проекциях» («На мягкий в профиль смахивая знак / и “восемь”, но квадратное, в анфас...») [2, с. 300]. Переход от материальной вещи к чистым структурам, по словам Лотмана, аналогичен «платоновскому восхождению к абстрактной форме, к идее» [2, с. 295]. Автор статьи продемонстрировал на ряде примеров, что «тема превращения вещи в абстрактную структуру, чистую форму проходит через весь сборник» [2, с. 301]. Примечательно, что в статье отмечена и «противонаправленность», противоположность отдельных положений натурфилософии Бродского философии Платона, так как, во-первых, «сущность бытия проступает не в упорядоченности, а в беспорядке, не в закономерности, а в случайности. <...> именно в бессмысленности, бездумности, эфемерности проступают черты бесконечности, вечности, абсолюта», и во-вторых, «дематериализация вещи, трансформация ее в абстрактную структуру, связана не с восхождением к общему, а с усилением особенного, частного, индивидуального» [2, с. 296].

На наш взгляд, в стихотворении «Посвящается стулу» можно увидеть влияние не только древнегреческой философии, но и философии XX века, а именно влияние экзистенциализма М. Хайдеггера, которое проявляется в трактовке понятий *времени, пространства, пустоты, вещи и слова* [3]. Бродский не раз упоминает в сборнике имена и труды известных представителей европейской философии, но эти отсылки, как правило, ироничны. Так, оттенок иронии присутствует в названии предшествующего рассматриваемому стихотворения «Развивая Платона»; определении воздуха в стихотворении «Полдень в комнате» как «гегелевской мечты», «классического ничто» [1, с. 20]; упоминании в стихотворении «Новый Жюль Верн» «Критики чистого разума» И. Канта и «Мыслей» Паскаля. Подчеркнутая в иронических высказываниях принадлежность названных трудов и их авторов классической философии (от IV века до н.э. до начала XIX столетия) может расцениваться, учитывая антифрастическую природу иронии, как намек на то, что в сборнике, скорее всего, есть отсылки к более новым философским системам.

Вещь была одним из важных объектов философской рефлексии Хайдеггера. Он рассматривал отношения вещи и сознания, вещи и слова. В ряде его работ содержатся утверждения, что сознание первично по отношению к объекту, для бытия вещей необходимо наличие сознания. В докладе «Вещь» (1950) Хайдеггер доказывал, что предмет обретает вещьность, раскрывается как вещь в открытости человеку и миру, во взаимодействии с ними. И приводил в пример чашу, которая раскрывается как вещь в подношении для питья смертным и для возлияния божествам. В подношении чаши пребывают, по словам философа, земля и небо, смертные и божества, что восстанавливает единство мира. «В подношении чаша осуществляется как чаша. <...> Мы даем воспринятому на опыте и помысленному таким образом существу чаши имя – вещь» [4, с. 321]. В своей лекции «Поэзия и мысль. К стихотворению Штефана Георге “Слово”» (1957) философ утверждал идею связи вещи со словом, подтверждая ее цитатой из стихотворения Георге, написанного в 1919 году и включенного в 1928 году в сборник «Новое Царство»: «Не быть вещам, где слова нет» [4, с. 303]. Примечательно, что у немецкого философа в ранней работе «Пролегомены к истории понятия времени» (1925) также в качестве примера вещи рассматривается стул и описываются его свойства.

В стихотворении «Посвящается стулу» Бродский размышляет о месте вещи в мироздании и о ее отношениях с миром и человеком. Мысль поэта движется в направлении от

материального к метафизическому. Он иронически дистанцируется от научного дискурса, в котором вещь представлена как сугубо материальный объект, и движется к постижению ее метафизической сути. При этом инструментом и двигателем поэтического сюжета в стихотворении является ирония.

Специалисты обращают внимание на то, что ирония стала способом мышления современного человека, неотъемлемой частью современного дискурса. Она выступает не только как стилистическое выразительное средство (троп или фигура речи), но и как эстетическая категория, и как философский метод, который Гегель называл «субъективной формой диалектики». Ирония не обязательно связана со сферой комического, а присущая ей антифрагическая форма не всегда эксплицирована. Парадоксальным образом ирония считается тем более совершенной, чем менее ее контекстуальные маркеры выявлены в тексте. Скрытая ирония выступает как инструмент «остранения», позволяя автору дистанцироваться от собственного высказывания, которое становится объектом рефлексии, воспринимается как «чужое слово», вследствие чего, как утверждают, например, Д. Шпербер и Д. Уилсон, авторы статьи «Ирония как цитата», превращается в «ироническое эхо», может рассматриваться как цитатная [5, р. 409]. Цитатная ирония реализуется на внутритекстовом пространстве, но при наличии отсылок к другим текстам интерпретируется как интертекстуальная, пародийная. Сферы пародии и иронии пересекаются, поскольку они имеют похожую иерархическую двуплановую структуру, но ирония осуществляет перенос значения по противоположности и предполагает отрицание через утверждение, тогда как пародия подразумевает отрицание через имитацию. У Бродского также ирония имеет пародийный оттенок. Она способствует созданию нового поэтического языка, но при этом поэт воскрешает приемы и жанры пародийной иронической поэзии, существовавшие с древних времен.

На ироническую модальность стихотворения Бродского «Посвящается стулу» указывает его заглавие, точнее, выдвинутое на место заглавия посвящение, которому авторская ирония придает пародийный модус. В поэзии Бродского посвящения встречаются часто. Обычно они ограничиваются инициалами: «М.Б.», «А.А.А.». Иногда включают имя и фамилию адресата: «Анне Ахматовой», «Евгению Рейну, с любовью». Иногда посвящение выносится в заглавие: «Томасу Транстрёммеру», «Михаилу Барышникову». Глагол «посвящается» встречается всего несколько раз: в стихотворной детективной повести «Посвящается Ялте» (1969) и в стихотворениях 1993 года «Посвящается Джироламо Марчелло» и «Посвящается Чехову». Во всех трех случаях в произведениях присутствует элемент иронической, пародийной стилизации.

В заглавии стихотворения «Посвящается стулу» ирония имеет пародийный оттенок, поскольку в традиционную клишированную поэтическую формулу посвящения включается диссонирующая сниженная лексема *стул*, что создает эффект иронического дистанцирования. При этом, как выражаются лингвисты, на морфосинтаксическом уровне создается матрица, осуществляющая «технику сцепления» с поэтическим клише, и одновременно на лексико-семантическом уровне эта связь разрушается. Поэт иронически дистанцируется от литературной нормы, клише поэтического стиля. Но ирония указывает также на жанровую природу стихотворения, отсылает к определенной жанровой традиции.

В античной литературе существовал и был достаточно распространенным и популярным жанр парадоксального панегирика, или парадоксального энкомия. Известный

пример – «Похвала мухе» Лукиана, где мухе приписывалось царское достоинство и прославлялись ее «ум, мужество и отвага». В ренессансной литературе традиция пародийного похвального слова возродилась в поэтических жанрах французского блазона и итальянского «капитоло бернеско». В них обыденные и низменные предметы описывались в высоком стиле хвалебной поэзии. Знамениты были, например, блазон К. Маро «Похвала прекрасному соску» и капитоло Ф. Берни «Похвала чуме», пародирующий жанр рецепта, где болезнь была парадоксально представлена в качестве очистительного лекарства. Оба жанра предполагали одновременно увенчание и развенчание, их ирония имела амбивалентный характер.

У Бродского отсылка к жанру иронического панегирика сигнализирует о том, что ирония в стихотворении – это не отдельный троп, а категория текста. Она одновременно является инструментом философствования и пародирования традиционных типов дискурса. В поле иронической рефлексии попадают, кроме клише поэтической традиции, научный дискурс и христианский сакральный хронотоп.

Текст стихотворения разворачивается в нескольких семантических планах. На синтаксическом уровне в нем описывается пространственное положение стула, в котором он находится в течение недели в пустой комнате. Параллельно создаются новые контексты для интерпретации объекта авторской рефлексии. Композиция стихотворения строится на приеме сначала нисходящей (первые три строфы), а затем восходящей градации (четыре завершающие строфы). Сюжет разворачивается во времени, и одновременно автор иронически играет приемами традиционного нарратива: настоящий момент рассказывания фиксируется во второй и четвертой строфах, т.е. во вторник и в четверг («красуется сегодня, где вчера», «сегодня стул был не у дел»), в последней седьмой строфе действие происходит «в воскресный полдень», т.е. уже после зафиксированного момента создания текста.

В двух первых строфах текст разворачивается как квазинаучное описание физических свойств стула. М. Хайдеггер в ранней работе «Пролегомены к истории понятия времени» отмечал такие свойства стула, как цвет, мягкость, потертость, предназначенность для сиденья, вес, размер, свойство горения. Бродский в описании физических свойств стула пародирует язык научного описания уровня школьного учебника: приводит цифровые данные о его размерах, химическую формулу, написанную кириллицей. Характерные речевые обороты вводятся в диссонирующий контекст («Возьмем за спинку некоторый стул»; «он что-то вроде метра в высоту / на сорок сантиметров в ширину»; «Вещь, помещенной будучи, как в Аш-два-О, в пространство <...> пространство жаждет вытеснить»). В первом примере иронии маркирует силлепс: глагол *возьмем* употребляется сразу в двух значениях – в буквальном значении физического жеста («возьмем за спинку») и как клишированная формула при решении математической теоремы. Ю.М. Лотман отметил логическое противоречие во фразе «Возьмем за спинку некоторый стул», где «некоторый» следует трактовать как «неопределенный артикль» и понимать как «любой», «всякий», тогда как выражение «взять за спинку» подразумевает манипуляции с конкретным предметом. Во втором примере ироническую модальность маркирует противоречие между претензией на точность физической характеристики предмета и приблизительностью измерений («что-то вроде метра»). Последний пример пародирует формулировку закона Архимеда

(на тело, погруженное в жидкость, действует выталкивающая сила, равная весу жидкости, вытесненной телом). На ироническое остранение указывают подстановка в формулу понятия *пространство* (вместо *жидкости*), олицетворение предмета («вещь <...> пространство **жаждет** вытеснить») и доведение псевдонаучного рассуждения до абсурда («Взгляд <...> достигал бы вскорости окна; / достигнув, устремлялся бы вовне, / где нет вещей, где есть пространство, но / к вам вытесненным выглядит оно»). Ю.М. Лотман в цитируемой статье трактует этот пассаж как утверждение «конфликта пространства и вещи», в котором «пространство стремится вещь поглотить, вещь – его вытеснить» [2, с. 295]. Ироническое дистанцирование маркируют также: обесмысливающие фразу инверсия и эллипсис («Глаз чувствует, что требуется вещь, / которую пристрастно рассмотреть»); утяжеляющие перифразы («сделан, как и дерево в саду, из общей (как считалось в старину) коричневой материи»), заменяющие прилагательное «деревянный», сделанный из дерева; соседство псевдонаучной лексики и просторечий и диалектизмов (вскорости, вчерась, окромя).

Одновременно в первых двух строфах начинается формирование сакрального контекста. На него указывают: словосочетание «радостная весть», вызывающее ассоциацию с библейской «благой вестью», время действия (март – время Великого Поста, канун Страстной недели), дни недели (четверг и воскресенье), которые являются аллюзиями на мистериальное время Страстной недели, антитеза «розы – гвозди», а также упоминания в стихотворении создателя, сотворения мира, Царства Духа. Мистериальный план связывает предмет авторской рефлексии с онтологической проблематикой, создает основу для совмещения профанного и сакрального контекстов. Бытовой контекст синтагматического сюжета и мистериальный план иронически оттеняют друг друга.

Во второй строфе на ироническую модальность указывает антономасия («стул, что твой наполеон»), инициирующая процесс персонификации предмета. Ироническим указанием на него в третьей строфе является выражение «между ног <...> лишь воздух», представляющее стул как оскопленное, бесплодное живое существо. Здесь начинается формирование нового контекста, указывающего на метонимическую связь стула с процессом творчества и на контакт его с лирическим субъектом. В третьей строфе стул представлен в абстрактной форме графического знака: с одной стороны, он сравнивается с мягким знаком, что акцентирует его ущербную «беззвучность», с другой – сравнение стула с «квадратной восьмеркой в анфас» соотносит его с бесконечностью.

В той же третьей строфе впервые эксплицируется лирический субъект, обозначенный местоимением второго лица множественного числа *вы*. В поэтическом сюжете появляется элемент событийности. Между лирическим субъектом и объектом возникает агрессивное столкновение: «То есть дай ему пинок, скинь все с себя – как об стену горох»; «Вам остается, в сущности, одно: вскочив, его рывком перевернуть». Ссора и схватка поэта со стулом – подобие ироикомических сюжетов, которые разрабатывались в старинных поэмах вроде поэмы А. Тассони «Похищенное ведро» и А. Поупа «Похищение локона», где бытовые отношения и взаимодействие неодушевленных предметов приобретали вид военных поединков.

Главное событие ироикомического сюжета в стихотворении Бродского – обнажение изнанки стула как результат агрессивного жеста лирического субъекта: «Но максимум что обнажится – дно. / Фанера. Гвозди. Пыльные штыри. / Товар из вашей собственной нозд-

ри». Статус объекта здесь предельно снижен, образующие его элементы представлены как не имеющий ценности пыльный хлам. Кульминация нисходящей градации – эвфемизм «товар из вашей собственной ноздри», т.е. засохшие сопли как единственное украшение стула.

Изображенная автором пантомима, яростная жестикация лирического субъекта: пинок стулу, переворачивание его рывком, срывание одежд («скинь все с себя») – создают визуальную картину неистового отчаяния поэта, переживающего момент творческого бессилия. Упомянутое «бесплодие» стула является метонимией творческого кризиса лирического героя. Здесь становится ясна неразрывная слитность стула и седока, о которой в другом стихотворении сборника «Урания» («Полдень в комнате») говорится: «Тело, застыв, продлевает стул, / Выглядит, как кентавр» [1, с. 17].

Одна из перечисленных деталей (гвозди) вписывается в сакральный контекст и представляет стул как метонимический образ крестного Распятия, являющегося метафорой жертвенной муки и мук творчества. Ирония способствует наложению и интерференции контекстов. Стул в данный момент сюжетного развертывания оказывается предметом, одинаково принадлежащим эмпирической реальности и сакральному хронотопу. Ирония не только снижает и разрушает устаревшие типы дискурса, но и создает новые контексты и новые смыслы.

В последующих строфах авторская рефлексия возвращается в круг абстрактных идей, в контекстах поэтического творчества и сотворения мира. Поэтический анализ вещи постепенно переключается из материальной сферы в сферу духа. При этом развивается «сюжет» борьбы материи и духа. В четвертой строфе фиксируется момент разрыва отношений стула и седока. Стул представлен как «вещь, пользоваться коей перестал / владелец»: «Никто на нем сегодня не сидел, / не двигал, не набрасывал пиджак». Отсутствие владельца делает вещь ущербной, а ее существование бессмысленным («Сегодня стул был не у дел»; «Все выглядит как будто его нет»). Существование вещи ставится в зависимость от ее взаимодействия с владельцем и отражения в сознании владельца. В стихотворении Бродского вещь в отсутствие хозяина сравнивается с коричневым кристаллом и замерзшей пчелой. Угасание жизни омертвевшей пчелы и стула, разлученного с хозяином, является метафорой творческого кризиса поэта.

В пятой строфе философская рефлексия поэта выходит на онтологический уровень, при этом ироническая модальность дискурса сохраняется. Исходный тезис («Материя возникла из борьбы») является отсылкой к философским представлениям о конфликте материи и духа. Авторскую иронию маркирует силлепс («Мир создан был для мебели»), где реализуется прямое и переносное значение идиомы *для мебели*, означающей: *бесмысленно, бесполезно, напоказ*. Обыгрывание фразеологизма реализует характерный для ироикомической поэзии прием *reductio ad absurdum* и в то же время осуществляет наложение контекстов бытового, синтагматического, и онтологического сюжетов. В результате возникает аналогия между понятиями *создатель* как творец мира и как поэт, а в качестве продукта творчества выступают и мир, и текст, на что указывают авторские замечания о подлинности и авторстве: «Мир создан был для мебели, дабы / создатель мог взглянуть со стороны / на что-нибудь, признать его чужим, / оставить без внимания вопрос / о подлинности». Антитеза *розы – гвозди* возвращает к сакральному контексту («Назван-

ный режим / материи не обещает роз, / но гвозди»). При этом происходит ироническая интерференция бытового и сакрального контекстов. Гвоздь одновременно выступает как скрепа и вещи, и мира, сниженная, ироническая метонимия жертвенного Распятия и муки и жертвы поэтического творчества («если бы не гвоздь, / все сразу же распалось бы, как есть, / на рейки, перекладки. Ваш гость / не мог бы, при желании, присесть. / Составленная из частей, везде / вещь держится в итоге на гвозде»).

В шестой строфе материальность вещи редуцируется («Стул состоит из чувства пустоты плюс крашеной материи»). Сущность ее остается непознаваемой в пустоте, отрыве от владельца: «Что знаем мы о стуле, окромя / того, что было сказано в пылу / полемики? – что всеми четырьмя стоит он, точно стол ваш, на полу?». Признание непознаваемости вещи разумом соответствует трактовке ее Хайдеггером, который писал: «Научное знание уничтожило вещи как таковые <...>. Вещественность вещи остается потаенной, забытой» [4, с. 319].

Сущность стула как вещи раскрывается в его причастности творчеству в контакте с владельцем, с которым он сливается воедино. В четвертой строфе устанавливается иерархия отношений стула и его владельца. Суть стула как вещи открывается в его вертикальной устремленности в противоположность горизонтальной плоскости стола («но стол есть плоскость, режущая грудь, / А стул ваш вертикальностью берет»). Схематичное изображение стола и стула как вертикали и горизонтали воспроизводит очертания креста. Происходит ироническое наложение сакрального контекста Распятия и темы поэтического творчества. Боль, режущая грудь, вызывает ассоциации как с крестной мукой, так и с муками творчества.

Олицетворение, подобное комической анимации, превращает стул в одиннадцатом стихе в мобильное существо, метонимически замещающее хозяина. Снова происходит совмещение сакрального и бытового контекстов. Жест включения света иронически воспроизводит жест творца в момент сотворения мира («Стул может встать, чтоб лампочку ввернуть, / на стол. Но никогда наоборот. / И, вниз пыльцой, переплетенный стебель / вмизгарит всю остальную мебель»).

В седьмой строфе на уровне бытового сюжета сохраняется неизменная декорация: «Воскресный полдень. Комната гола. / В ней только стул». Но далее звучит иронический панегирик стулу, доказывающий вечность и неистребимость вещи, взятой в ее сути. Как сказочный персонаж, стул проходит ряд испытаний (избегает удара топора, выходит невредимым из пламени, не тонет в бурных волнах). Как в бурлесном капризе, поэт изображает спектакль рекордного спортивного состязания, в котором участвует стул («Из бурных волн под возгласы "ура" / он выпрыгнет проворнее, чем фиш»). Варваризм маркирует ироническую модальность фразы. Бессмертие стула уравнивает его с рядом долговечных предметов и явлений. Поэт выстраивает ряд несовместимых и разнотильных вещей, как это делали в старину барочные бурлесные поэты, изображая хаос мироздания (как, например, в поэме Ш. д'Ассуси «Веселый Овидий», описывающей потоп): «Он превзойдет употреблением гимн, / язык, вид мироздания, матрас».

Последние строки стихотворения утверждают бессмертие вещи («материя конечна. Но не вещь»). Ю.М. Лотман видит в заключительной фразе утверждение аристотелевской концепции вещи, примат формы над материей. С бессмертием вещи конкурирует только голос поэта («затем что – голос вещь, а не зловещ»). В последней строфе из текста «исчезает» поэт как персонаж. В последней строфе местоимение *вы* обозначает уже не

лирического субъекта, а, скорее, читателя, которому адресовано стихотворение («Ваш стул переживет / вас, ваши безупречные тела, / их плотно облежавший шевиот»).

Таким образом, в стихотворении Бродского ирония вводит в текст игровой элемент, способствует преобразованию авторской рефлексии в подобие ироикомиического сюжета, тем самым позволяет обнаружить новые смысловые связи, делает возможным наложение и интерференцию профанного и сакрального контекстов, что углубляет поэтическую рефлексию, придавая ей философский и метафизический характер.

Литература

1. Бродский И. Урания. СПб.: Пушкинский фонд, 2000.
2. Лотман Ю.М. Между вещью и пустотой. Из наблюдений над поэтикой сборника Иосифа Бродского «Урания» // Лотман Ю.М. Избранные статьи. В 3 т. Т. 3. Таллинн: Александра, 1993.
3. Постникова С.И. И. Бродский и М. Хайдеггер: к вопросу о сходстве/различии онтологических систем. URL: conf.sfu-kras.ru/sites/mn2013/thesis/s025/s025-034.pdf (дата обращения: 1.02.2015).
4. Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления. М.: Республика, 1993.
5. Dire la Parodie: Colloque de Cérisy. P., 1989.

G.N. Ermolenko

Text-forming Function of Irony in the Poem of J. Brodsky «Dedication to a Chair»

Key words: irony; ironic panegyric; the concept of thing in the philosophy of existentialism.

The article reveals the propinquity of reviewed here work of Brodsky to the genre of ironic panegyric. The similarity of the author's interpretation of the subject of poetic reflection and the concept of thing in the philosophical studies of Heidegger is also demonstrated.

H.G. Медведева

Метаморфозы мифа и лирического Я в стихотворении И. Бродского «Вертумн»

Ключевые слова: миф; метаморфоза; концепция времени и пространства; лирическое Я; лирический сюжет.

Одно из сложнейших произведений И. Бродского рассматривается в свете концепции мифа, предложенной А.Ф. Лосевым. Уточняются интерпретация Бродским понятия «метаморфоза» и лирическая природа стихотворения.

«Загадочная поэма» [8, с. 202], точнее, стихотворение И. Бродского «Вертумн», написанное в декабре 1990 года, посвящено «Памяти Джанни Буттафавы». Автор комментировал его следующим образом: «Джанни Буттафава – мой очень близкий друг, переводил меня на итальянский, человек, с которым я познакомился в России, когда освободился, в 60-е. Ему я в известной степени обязан Италией. Джанни переводил многих – Достоевского, между прочим, “Бесов”. Занимался всякими изобразительными делами, кинематографом, сам снимался в каких-то киношках. Тут вот описано, как я ночью на Трастевере <...> откуда-то вышел и смотрю – идет группа, энергично все жестикулируют, кричат. Лина Вертмюллер <...> кто-то еще, и с ними – Джанни. В стихах это “я встретил тебя в компании тусклых звезд”. Он умер от разрыва сердца в июне 90-го года. Джанни последние годы жил в Риме, но родился и большую часть прожил в Милане, в конце там у меня описание Милана» [26]. По свидетельству Л. Штерн, «ранняя смерть Джанни была для Бродского большим ударом» [21, с. 34].

Адресат предстает в стихотворении в облике римского (этрусского по происхождению) божества Вертумна. Имя данного мифологического персонажа связано с понятиями *время* и *вертеть*. Этимологическое родство этих слов хорошо известно. Например, в словаре Фасмера указано, что время «родственно др.-инд. *vártma* ср.р. “колея, рывина, дорога, желоб”, сюда же вертеть» [32]. О связи слов *время* и *вертеть*, *вращать*, восходящих к «индоевропейскому глагольному корню *vert-* / *vort-* “поворачивать, вращать”», подробно пишет Б.А. Успенский [18, с. 44]. В стихотворении Бродского этимология имени заглавного персонажа формирует основу лирического сюжета в сложном переплетении нескольких концепций – времени, метаморфозы, жизни и смерти.

Вертумн у римлян считался богом «различных превращений, особенно смены времен года, произрастания из семян зрелых растений <...> всякого плодоношения вообще и уборки полученного урожая. В основном под покровительством Вертумна находились сады и огороды: огурцы, тыква, капуста зрели под благожелательным вниманием Вертумна» [19, с. 135]. Очевидны, следовательно, две основные функции этого божества: покровительство «плодоношению» (и, стало быть, умножению жизненных сил) и способность к метаморфозам. Излагая миф о сватовстве Вертумна к Помоне, Овидий в книге XIV «Метаморфоз» пишет: «...хорошо подражает он образам разным, / Что ни прикажешь, во все обратится он, если захочет» [13, с. 356].

Буквального соответствия фигуре Вертумна в греческой мифологии не было, хотя, разумеется, само представление о метаморфозе сформировалось у греков еще в архаические времена. В качестве конкретного примера можно сослаться на VII Гомеровский гимн, известный под названием «Дионис и разбойники». Пытаясь пленить неузнанного бога, моряки становятся свидетелями его могущества:

Вмиг протянулись, за самый высокий цепляясь парус,
Лозы туда и сюда, и в обилии гроздьев повисли;
Черный вокруг мачты карабкался плющ, покрываясь цветами,
Вкусные всюду плоды красовались, приятные глазу,
А на уключинах всех появились венки. Увидавши,

Кормчему тотчас они приказали корабль поскорее
К суше направить. Внезапно во льва превратился их пленник.
Страшный безмерно, он громко рычал; средь судна же являя
Знаменья, создал медведицу он с волосистым затылком.
Яростно встала она на дыбы. И стоял на высокой
Палубе лев дикоглазый. К корме моряки побежали:
Мудрого кормчего все они в ужасе там обступили.
Лев, к предводителю прыгнув, его растерзал. Остальные,
Как увидали, жестокой судьбы избегая, поспешно
Всею гурьбой с корабля поскакали в священное море
И превратились в дельфинов [31].

«Метаморфозы, которые претерпел Дионис и его похитители, – свидетельство древнего оборотничества, которое характерно для хтонической мифологии с ее текучей полиморфностью» [17, с. 30]. Те же рудименты архаики проявляются в многочисленных превращениях других богов, меняющих свой облик (вспомним хотя бы Зевса); однако бога, чьей «специализацией» были бы именно метаморфозы, греки, как уже говорилось, не знали (если не считать старца Протея).

Между превращениями греческих мифологических персонажей в период архаики и метаморфозами в изложении Овидия существует, как известно, значительное отличие. Архаические варианты – порождение эпохи, когда первобытная нерасчлененность субъекта и объекта создавала, по выражению А.Ф. Лосева, «стихийно-множественную семантику» мифа: «Получается то, что ни в какой вещи человек не находит ничего устойчивого, ничего твердо определенного. Каждая вещь для такого сознания может превращаться в любую другую вещь, и каждая вещь может иметь свойства и особенности любой другой вещи. Другими словами, всеобщее, универсальное оборотничество есть логический метод такого мышления. Здесь отражалась нерасчлененность первобытного коллектива, безусловная и всесторонняя зависимость индивидуума от его родовой общины» [12, с. 18]. В изложении римского поэта величественный свод мифов становится эстетической, художественной реальностью. Как считает С. Ошеров, «метаморфоза утратила у Овидия тот универсально-символический смысл, какой она имела в мифологическом мышлении» [13, с. 14].

Согласно концепции А.Ф. Лосева, за архаическим периодом в развитии мифологии следует время отделения идеи («демона») вещи от самой этой вещи и ее (идеи) самостоятельного существования, то есть переход от фетишизма к анимизму, к расцвету олимпийской мифологии с четко определенными функциями богов и героев. Третий этап – свидетельство кризиса и конца мифологической эпохи. А.Ф. Лосев иллюстрирует этот тезис анализом историй Нарцисса и Гиацинта, превратившихся из прекрасных юношей в цветы. Он пишет: «...здесь речь не о мифологическом превращении на той его первобытной ступени, когда оно отражало всеобщую веру в оборотничество, в постоянное превращение одних предметов в другие, а на той его ступени, когда превращение мыслилось для данного предмета окончательным и когда предмет уже не мог вернуться в какое-нибудь свое прежнее состояние» [24].

Итак, для античности характерны два основных типа метаморфоз: архаический (всё есть всё и может превратиться во всё) и поздний, в котором превращение представляется однократным и окончательным. Добавим, что еще одна разновидность метаморфозы в ее позднеантичном понимании описана М.М. Бахтиным на примере романа Апулея «Золотой осел». Здесь «метаморфоза стала формой осмысления и изображения частной человеческой судьбы, оторванной от космического и исторического целого» и изображенной «в ее основных переломных моментах» [1, с. 265].

Сюжет стихотворения Бродского инициируется жалобами героя-автора на «отсутствие овощей» и «чехарду с временами года»; без Вертумна и реки петляют, и погода капризна – появляется квазирациональная мотивировка первого превращения (статуи в живое тело): миру нужен живой бог, способный навести в нем порядок. Статуя в Летнем саду (1) «оттаивает», достигая температуры «тридцать шесть и шесть», покрывается одеждой, начинает разговаривать; одновременно меняется («теплеет») пейзаж.

Обычно *метаморфоза* и понимается как «превращение, переход из одной формы в другую с приобретением нового внешнего вида и функций» [29]. В первом приближении можно счесть, что Вертумн по своей природе и функциям не совпадает ни с одной из описанных учеными разновидностей метаморфоз; он – божество всякой перемены, воплощение идеи метаморфозы как таковой («моя специальность – метаморфозы»).

В поэтическом дискурсе, в отличие от научного, все может быть значительно сложнее. И.И. Плеханова пронизательно замечает, что в стихотворении Бродского *превращение* и *метаморфоза* имеют различный смысл [14, с. 99–103]. Нам хотелось бы разобраться, как с понятием *метаморфоза* (это слово встречается в тексте трижды) соотносятся *мимикрия*, *подражание*, *искусство сливаться с ландшафтом*.

Метаморфоза – явление не просто неоднозначное, но включающее в себя антиномию прерывности / непрерывности. А.Ф. Лосев пишет: «Начнем с самых общих и абстрактных сторон всякого изменения и всякого процесса.

Становление есть такая смена одного момента другим, когда каждый отдельный момент при своем возникновении тут же и уничтожается, снимается. Подлинное становление – это та область, для которой существенна именно эта непрерывная текучесть и изменчивость вещей и явлений. Здесь невозможно один момент отделить от другого, потому что при малейшей его фиксации он снимается и предоставляет место другому моменту. При всем этом, однако, необходимо помнить, что сведение становления только к одной непрерывности является лишь самым первым и самым необходимым моментом в определении этой категории. Более подробное представление о ней предполагает, что ее количественное нарастание всегда ведет к переходу из одного качественного типа становления в другой качественный тип становления. В результате определенного развития количества происходит переход от одного качества к другому, так что вся непрерывная линия становления содержит разного рода неподвижные узлы, которые отнюдь не задерживают от самого становления, а означают превращение одного его типа в другой» [25]. Например, смена времен года в природе происходит постепенно, но последовательность весна – лето – осень – зима представляется скачкообразной. В связи с этим соотношение в «Вертумне» (и вообще в поэтике Бродского) метаморфозы и «растворения в пейзаже» вызывает особый интерес (хотя автор, как кажется, не различает их, по крайней мере на вербальном уровне).

Примем в качестве допущения, что *метаморфоза* означает изменение формы, превращение из одного тела в другое тело или качественное состояние. Так мраморная статуя обращается в живую человеческую плоть (чтобы впоследствии вернуться к прежнему статусу – стать «сырьем садовой скульптуры» и вновь окаменеть); Вертумн несколько раз превращается в «старуху». Уже на этом примере можно разглядеть отличия одномоментного превращения одного облика в другой и те качественные изменения Джанни-Вертумна, которые происходят под властью времени. «Кудрявый и толстощекий», он, обретая «смертный облик божества», появляется далее «с зальсынами, с усамы / скорее á la Мопассан, чем Ницше, / с сильно раздавшимся – для вящего камуфляжа – / торсом» [5, с. 148]. Меняется и внутренняя сущность персонажа: «С годами мне стало казаться, что радость жизни / сделалась для тебя как бы второй натурой» – у людей «бессмертные учатся радости, способности улыбаться».

Так выстраиваются антиномии смерть / бессмертие и миф / история, формирующие метафизическую концепцию стихотворения. Его «главную коллизию» Н. Стрижевская определяет как «столкновение двух форм бытия: растворения в вечнозеленом круговороте, что есть одна из форм бессмертия, и единичной личностной смертной жизни, жизни обреченной, брэнной, но творящей» [16, с. 358]. При всей справедливости такого понимания нам кажется неточным отождествление «растворения» в бытии и метаморфозы, особенно очевидное в следующем абзаце: «Мир Вертумна, его дар – мимикрия, растворение в жизни, полное слияние с ней. Это уже было в поэзии Бродского» [5, с. 358] (далее цитируется «Послесловие»: «Это, видимо, значит, что мы теперь заодно / с жизнью. Что я сделался тоже частью / шелестящей материи...»). Обычно именно в этом ключе трактуют VII часть «Вертумна»:

И я водворился в мире, в котором твой жест и слово
были непререкаемы. Мимикрия, подражанье
расценивались как лояльность. Я овладел искусством
сливаться с ландшафтом... [5, с. 149].

Примеров подобного «растворения» в окружающем в тексте, действительно, немало: язык как «смесь вечно-зеленого шелеста с лепетом вечно-синих волн»; «улица, заросшая колоннадой»; «перерастающие в овацию аплодисменты лавра»; «смесь латыни с глаголицей». Знаменательно, что с годами – и в особенности после смерти божества перемен – это свойство все более и более завладевает не только отдельным человеком, но и миром в целом: метаморфозы, «оставшиеся без присмотра», являют тенденцию к инволюции бытия. Но прежде обратим внимание на буквальное значение слова «мимикрия». Это «подражательное сходство некоторых животных, главным образом насекомых, с другими видами, обеспечивающее защиту от врагов <...> Те, кому удастся точнее скопировать чужую внешность, выживают благодаря этому сходству» [27].

Как видим, *метаморфоза* воплощает представление о вечно изменчивом мире, в котором, однако, сохраняется дифференцированность форм, обеспечивающая космический миропорядок. *Мимикрия*, на наш взгляд, не синонимична метаморфозе, ибо обладает несомненным негативным потенциалом. Цитируя упомянутую VII часть «Вертумна»,

Л.А. Колобаева убеждена, что лирический субъект «перестал бояться, освободился от внутреннего страха, который точил его раньше» [9, с. 50]. Нам кажется, что акцент в этой ситуации следует поставить на «выживании», обеспеченном обретенной способностью мимикрировать. А это свидетельствует о неблагополучии и субъекта, и мироздания в целом.

Итак, в стихотворении Бродского метаморфоза явлена и как череда превращений при сохранении строгой определенности форм, и как «текучая полиморфность» («искусство сливаться с ландшафтом»). Что же касается отношений субъекта и мироздания, то человек Бродского не оторван от «космического и исторического целого», поэтому метаморфоза обретает универсальный масштаб. В пространственном «измерении» основное – это превращение космоса в хаос; в «измерении» временном – превращение «действительности в недействительность» или, как верно заметила И. Ковалева [8], «будущего» в «прошлое».

Время мифа, олицетворяемое фигурой Вертумна, – это «прошлое», когда мир был упорядоченным и гармоничным. Так, по преданию, Вертумн вернул в берега воды разлившегося Тибра; при нем совершалась регулярная смена сезонов, семена «превращались» в растения и т.д. Особой характеристикой этого бога в стихотворении Бродского становится присущее ему тепло («Ты сделан был из тепла и оттого – повсеместен»).

В X части Джанни-Вертумн изображен в пространстве космоса: встреча с ним «в центре мира» (т.е. в Риме), в «компании тусклых звезд» (кинозвезд) ведет к экстраполяции происходящего до масштабов мироздания.

Накал нормальной звезды таков,
что, охлаждаясь, горазд породить алфавит,
растительность, форму времени; просто нас
с нашим прошлым, будущим, настоящим
и так далее. Мы – всего лишь
градусники, братья и сестры льда,
а не Бетельгейзе. Ты сделан был из тепла... [5, с. 150].

Л.В. Лосев в комментариях к «Вертумну» мотивирует выбор поэтом звезды тем, что Бетельгейзе, иначе α Ориона, – переменное (меняющее свою яркость) светило [5, с. 445]. Еще более значимым представляется то обстоятельство, что Бетельгейзе, красный сверхгигант, – звезда остывающая. Она «находится на финальных стадиях своей эволюции и, вероятней всего, вспыхнет как сверхновая, оставив после себя нейтронную звезду» [30]. К такому выводу пришли современные астрофизики, но и в 1990 году классические характеристики звезд такого типа были хорошо известны.

Итак, Бетельгейзе – образ знаковый, но неоднозначный: «охлаждаясь», звезда порождает жизнь («форму времени»), но она же предвещает смерть «сделанного из тепла» Вертумна и, как следствие, «оледенение» мира. Автор говорит о смерти друга: «Жарким июльским утром температура тела / падает, чтобы достичь нуля». По тексту можно проследить, как постепенно остывает все существующее: «в добела раскаленном солнцем дремлющем городке» – «сделалось чуть прохладней» – «айсберг wpłyвает в тропики» – «пахнет оледенением»...

Мифотворческая эпоха в истории цивилизации – далекое прошлое. В настоящем предметы «затвердевают», их превращения более невозможны. XIV часть поэмы занимает всего две строчки: «Раскрашенная в цвета зари собака / лает в спину прохожего цвета ночи». Это, разумеется, не просто случайная уличная сценка. Финал стихотворения возвращает читателя к этим образам:

В дурно обставленной, но большой квартире,
как собака, оставшаяся без пастуха,
я опускаюсь на четвереньки
и скребу когтями паркет, точно под ним зарыто
– потому что оттуда идет тепло –
твое теперешнее существованье [5, с. 152].

Метаморфоза в ее буквальном значении теперь невозможна, и человек лишь метафорически может «стать» собакой. «Без пастуха», «без присмотра» после ухода Вертумна оказываются и сами метаморфозы. Некоторое время они еще продолжают «по инерции», но их качественные характеристики необратимо изменились.

Поскольку Вертумн «увы, навострился пренебрегать / своими прямыми обязанностями», мир меняется к худшему. «Четыре времени года / все больше смахивают друг на друга»; «птицы не улетают / вовремя в Африку»; «широты <...> напозают друг на друга»; «один караван равняется двум бернини». Космос превращается в хаос. Это знаменует и конец всякого мифа, ибо его суть – обратная: преодоление хаоса, гармонизация бытия. Нельзя не заметить, что будущее «пахнет оледененьем» и, более того, «неолитом и палеолитом», что парадоксальным образом связывает будущее с прошлым, порождая комплекс проблем: соотносится ли эта циклическая концепция с идеей «вечного возвращения»? Что собой представляет хронотоп стихотворения? Почему историческое будущее рисуется в образах доисторических, причем «новый каменный век» предшествует «древнему» («Пахнет, я бы добавил, неолитом и палеолитом»), что усиливает ощущение инволюции, движения вспять?

В поиске ответов, нам кажется, важно обратить внимание на то, что хронотоп как «существенная взаимосвязь пространственных и временных отношений, художественно освоенных в литературе» [1, с. 234] здесь разрушается, распадаясь на две части, которые воспринимаются и оцениваются различно.

В пространственном «плане» стихотворения прочерчена тема путешествия, которую многие исследователи справедливо соотносят с сюжетным построением «Божественной комедии», а Вертумна – с Вергилием, сопроводившим Данте до земного рая. Вряд ли имеет смысл видеть в тексте прямое воспроизведение этапов биографии автора, как это иногда делается [6], однако символические смыслы здесь несомненны. В «Набережной неисцелимых» Бродский говорит о привычке «видеть в Америке род Чистилища», Италия же для поэта – «мой вариант рая» [4, с. 13]. «Остается только догадываться, – комментирует В. Полухина, – какой стране отводится роль Ада» [15, с. 115–116]. Поскольку жизнь человека имеет необратимо линейный характер, то в личной биографии автора несомненно символическое совпадение с путем Данте из Ада – через Чистилище – к высшим сферам Рая.

Однако в плане временном дело обстоит иначе. «Радость, способность улыбаться» – это, по Бродскому, то, чему бессмертных могут научить только люди, «те, / кто помнит, что завтра, в лучшем случае – послезавтра / все это кончится». Следовательно, неким «вариантом рая» предстает настоящее, сегодняшнее время, «здесь и сейчас», по эллинской формуле «hic et nunc» (в поэме это и есть Италия); «хронос» и «топос», как видим, в данном случае совпадают. Но в аспекте будущего они «расподобляются», и хронотоп разрушается. В отличие от Данте, для героя Бродского будущее – Ад.

Ибо оледененье
есть категория будущего, которое есть пора,
когда больше уже никого не любишь,
даже себя [5, с. 151].

Как говорил герой Достоевского: «Отцы и учителя, мысля: “Что есть ад?”. Рассуждаю так: “Страдание о том, что нельзя уже более любить”» [7, с. 353].

Будущее, представленное в дочеловеческих категориях каменного века, – не пассивный результат течения времени, оно «настает, когда кто-нибудь умирает» и потому агрессивно воздействует на «сегодня» с его «архитектурой Рая»:

...оно наползает
зимой на отроги Альп, на милые Апеннины,
охватывая то лужайку с ее цветком, то просто
что-нибудь вечно-зеленое: магнолию, ветку лавра... [5, с. 151].

В этом парадоксальном несовпадении «хроноса» и «топоса» и представлении будущего как прошлого очевидна необычная – даже для Бродского – сложность общей концепции стихотворения. А. Чевтаев убедительно показывает, что «особенность темпоральной проблематики у Бродского (имеется в виду «Вертумн». – Н. М.) – разграничение прошлого на “доисторическое” и “личностное” (историческое, мифологическое)» [20, с. 94]. Мы бы добавили, что «историческое» и «мифологическое» также следует разграничивать (и, может быть, в первую очередь), причем применительно как к цивилизации в целом, так и к позиции мыслящего субъекта.

С «исторической» точки зрения, существование мира и человека в нем описывается триадой хаос – космос – хаос, что опровергает основную концепцию всякой мифологии (преобразование первобытного хаоса в космос). «Действительность», превращающаяся в «недействительность», лишена мифотворческого потенциала. Его возрождение, результатом чего стало бы обратное превращение неживого в живое, что было нормой для времени мифа, более невозможно – согласно Гераклиту и вопреки Ницше:

...нельзя
вступить в то же облако дважды. Даже
если ты бог. Тем более, если нет [5, с. 151].

Остаются «размытые очертанья, / хаос, развалины мира». Однако в стихотворении есть еще одно важное понятие, характеризующее воплощенный в нем тип мироотношения. Это *перспектива* – не только дважды названное слово, но и способ организации художественного пространства, особенно в IV, VI, VII, XV частях. «Перспектива – это латинское слово, обозначает просматривание, – писал Альбрехт Дюрер». Она трактуется как «явление кажущегося искажения пропорций и формы тел при их визуальном наблюдении» [28] (например, эффект схождения параллельных линий при взгляде вдаль). Будучи способом восприятия пространства, так называемая перцептивная (или наблюдательная) перспектива связана с «изучением ракурсов визуальной деформации изображаемого объекта в реальной среде» [23]. «Безупречная перспектива» видится герою-автору за спиной каждого, исключая стариков: «у них она как бы скручивалась – как раковина у улитки». Перспектива (помимо своих изобразительных возможностей, как в части VI, например) неизменно связана с прошлым (она скорее «ретроспектива»!), которого «всюду было больше, чем настоящего». Эта же связь проявлена в эмоциональном, с очень личным подтекстом, возгласе: «В прошлом те, кого любишь, не умирают! / В прошлом они изменяют или прячутся в перспективу». Время в прошлом остановилось, оно – *semper idem* (всегда одно и то же): «В прошлом ветер / до сих пор будоражит смесь / латыни с глаголицей в голом парке».

Это подводит нас к мысли о том, что в «развалинах мира» все же сохраняется нечто постоянное, неподвластное ни времени, ни метаморфозам, смертное, но хранимое в памяти.

...Люди и изваянья,
по мере их приближенья и удаления,
не увеличивались и не уменьшались,
давая понять, что они – постоянные величины [5, с. 148].

Эта же мысль развивается в части XVI: «затвердевшие» предметы приобретают «статус / классики, красного дерева, яичка от Фаберже». При очевидной «игре на понижение» (от обобщающего термина «классика» к ценной безделушке) речь прежде всего идет о человеке: это его «не проданная душа / у нас на глазах приобретает статус / классики...». Так дополняется, конкретизируясь, система антиномий жизнь / смерть, время / вечность, прошлое / будущее, миф / история.

Разрешение трагического парадокса происходит в слове поэта, творящего новый, авторский миф. «Характерная черта поздней поэтики Бродского – создание собственных мифов» [8, с. 202]. Вспомним, что греч. *μῦθος* и значит *слово* в его особом понимании – как «обобщенно-смысловую наполненность слова в его целостности» [17, с. 8]. Всякий миф, говорит А.Ф. Лосев, «мыслит себе общую идею в виде живого существа, а живое существо всегда бесконечно по своим возможностям» [10, с. 172] (тем более Вертумн!). Исследователи, писавшие о «Вертумне», давно обратили внимание на магическую функцию Слова в этом тексте. Именно слово («Болтал поначалу я») запускает череду метаморфоз в сюжете стихотворения; словом-заклинанием оно завершается:

«Вертумн», я шепчу, прижимаясь к коричневой половице
мокрой щекою. «Вертумн, вернись» [5, с. 152].

В имени воскрешается его этимологическое значение; однако призыв остается без отклика, ибо время мифа прошло, мертвые не возвращаются. Осознание трагической ситуации ведет к сотворению нового поэтического мифа – самого стихотворения. Этимологическое и смысловое родство *стиха* и *метаморфозы* отрефлектировано Бродским, в частности, в эссе «Девяносто лет спустя». «Визуальной предтечей» поэзии автор считает раннюю форму письменности, которая у греков называлась бустрофедон (буквально «бычий ход»): «На письме это означает строку, которая бежит слева направо, затем, достигнув поля, поворачивается и движется в обратном направлении» [29, с. 336]. Латинское слово *versus* (стих) связано с этим представлением о повороте строки, и не только: «Изменение направления, переход одной вещи в другую, левый поворот, правый поворот, разворот; ход от тезиса к антитезису, метаморфоза, сопоставление, парадокс, метафора <...> наконец, рифма, когда два слова звучат похоже, а значат разное» [3, с. 338]. Все это в полной мере и осуществилось в стихотворении-мифе «Вертумн».

Анализ в плане мифопоэтики мы продолжим рассмотрением «Вертумна» как *лирического* стихотворения, в котором главным становится субъектный план текста. Прежде всего, нужно пояснить термин «герой-автор», условно используемый нами для обозначения внутритекстового автобиографического персонажа, образ которого создан Автором как «последней смысловой инстанцией» (М.М. Бахтин) и введен в стихотворение наряду с образом друга (и его мифологического двойника). Творя новый миф, герой-автор одновременно – и его действующее лицо. А поскольку именно ему принадлежит ведущая повествовательная партия, то статус его как лирического субъекта-протагониста несомненен. В связи с этим еще раз обратимся к работам А.Ф. Лосева.

В «Диалектике мифа» он выводит «максимально простую и максимально насыщенную формулу мифа», обладающую совершенно универсальным значением» (то есть определяющую специфику не только архаической, но и «вторичной», художественной мифологии). «Окончательная диалектическая формула» вначале звучит как «в словах данная чудесная личностная история» [11, с. 578]. Далее ученый поясняет: поскольку «миф есть слово о личности», то особое значение приобретает категория имени. «В имени – диалектический синтез личности и ее выраженности, ее осмысленности, ее словесности. Имя личности и есть то, что мы, собственно говоря, имеем в мифе». Так складывается вторая «окончательная формула»: «миф есть *развернутое магическое имя*» [11, с. 579]. Выше мы убедились, что созданный Бродским миф о Вертумне «разворачивается» именно таким образом.

Исследователи уже не раз обращали внимание на связь сюжета стихотворения с известным литературным мифом об оживающей статуе [16; 20], подробно проанализированным в свое время Р. Якобсоном [22]; мы же отметим принципиальное отличие. В знаменитых версиях истории о статуе, переходящей границу между мертвым и живым (Командор, Медный Всадник), подобная метаморфоза враждебна человеку и в конечном итоге несет ему гибель. «Маленькая трагедия» Пушкина завершается ремаркой: Статуя и Дон Гуан «проваливаются». Сравним с финалом стихотворения Бродского, где создается ощущение, что «статуя» тоже исчезает где-то «внизу»; точнее, Вертумн по смерти становится лишь «сырьем садовой скульптуры», но вновь в статую не обращается, а оказывается «зарыт», подобно всякому умершему человеку. В то же время он сохраняет для друга свое всегдашнее тепло:

я опускаюсь на четвереньки
и скребу когтями паркет, точно под ним зарыто
– потому что оттуда идет тепло –
твое теперешнее существование... [5, с. 152].

Формальное сходство сюжетных развязок оборачивается принципиальным расхождением: «статуя» в этом стихотворении Бродского – не антагонист, а, напротив, заботливый и любимый друг, проводник и помощник героя-автора. Не забудем также, что Джанни Буттафава был *переводчиком* произведений Бродского на итальянский язык, что создает ситуацию «удвоения» лирического Я (в языке оригинала и в переводном тексте) и тем самым обеспечивает итальянскому другу статус alter ego поэта. В итоге складывается сложная структура межличностных отношений: мифологическое божество – двойник друга; а поскольку последний, в определенном смысле, двойник лирического Я, то Вертумн «читается» как и его двойник («На кого я взгляну – становятся тотчас мною»). «Игра взаимоотражений» (И. Плеханова) порождается «специальностью» бога (в плане мифа) и жизненными обстоятельствами (в плане исторической реальности) и создает предпосылки для формирования общего Мы.

Поэтому естественно, что *метаморфоза* осуществляется не только в образе объектного (по преимуществу) героя-Вертумна, но и в судьбе, поведении, внутренней сущности героя *изображающего*, то есть лирического субъекта. Рассказывая о Другом (как автор-повествователь), он в то же время говорит о себе (как лирическое Я). Соответственно, это придает несколько иной смысл и названию стихотворения, которое перестает восприниматься как чисто объектное. Еще одна сложность текста в том, что друг-Вертумн тоже наделен правом голоса, лирический монолог поэтому драматизируется, а разговор с ушедшим в конечном итоге становится диалогом с самим собой.

Эти особенности субъектной структуры стихотворения могут быть показаны на примере одного важного мотива текста – соотношения *холода* и *тепла*, о котором мы уже упоминали. Собственно, стихотворение им начинается и завершается им же. Вертумн-статуя, увиденный зимой, «возвышается» среди деревьев «в качестве специалиста по низким температурам» (благодаря мраморному холодному облику). В финале стихотворения пространственное положение персонажа меняется на противоположное (его «теперешнее существование» зарыто под поверхностью). Точно такой же антитезой – холоду – утверждается тепло, свойственное даже этому посмертному «существованию». Как мы помним, в начале сюжетного движения скульптура «оттаивает», отзываясь на «жалобы» героя-автора. И здесь «в начале было Слово» (пусть и названное «болтовней»): человек выступает в функции божества, творящего жизнь. Принципиально важно, что тепло – это собственное, личное, неотъемлемо присущее другу свойство: статуя оживает под воздействием слова, тогда как Дона Анна у Пушкина *согревала* «хладный мрамор» статуи Командора своим «дыханием небесным». Оппозиция «тепло / холод» – лейтмотив текста, поддержанный противопоставлением «накала нормальной звезды» и тем, что люди – всего лишь «градусники»; субтропиков и оледененья; живого тела и мертвого. При этом Вертумн предстает в самых разных обликах: «старухи», господина «с усами / скорее á la Мопассан, чем Ницше», звезды Бетельгейзе, «горизонтальной массы в море». Но и по смерти он остается

источником тепла в мире, где «пахнет стужей» (причем мир в стихотворении увиден не только в масштабах «глобуса», но и как пространство частного быта, где «в дальнем конце коридора гремят посудой»).

В первых строфах намечаются будущие взаимопревращения лирического Я и его друга, представшего в облике божества перемен. К тому моменту, когда герой-автор, «изрядно воодушевившись, / витийствовал об истории, войнах, неврожае», Джанни-Вертумн уже напоминает «обычного гражданина, измученного государством», то есть собеседники уравниваются в своих характеристиках. С одной стороны, божество обретает присущую только смертным способность радоваться жизни, всяким ее мелочам. С другой – герой-автор меняется под воздействием «подарков Вертумна»: «овладел искусством сливаться с ландшафтом», «в пальцах проснулась живость боярышника в ограде» и т.д.

С уст моих в разговоре стало порой срываться
личное местоимение множественного числа [5, с. 149].

Система местоимений в этом стихотворении включает в себя Мы в разных значениях. Поначалу это я + ты: «мы переходили от темы к теме»; «навстречу нам». С VI части ситуация усложняется: в рассуждении о том, что «наши кольца – / кольца деревьев с их перспективой пня / скорее нежели сельского хоровода / или объятья», местоимение «наши» уже обозначает «нас»-смертных в противопоставлении бессмертным богам. Это обобщенное Мы (НАС) продолжается и далее вплоть до последней части («у нас на глазах»). Например, герой-автор буквально повторяет выражение Джанни-Вертумна («В этом смысле таким, как я, – / ты ухмылялся, – от вашего брата польза»): «В этом смысле тебе от нашего брата польза» – что еще раз свидетельствует о том, что бог перемен – двойник не только Джанни Буттафавы, но и самого говорящего.

Местоимение Ты обозначает в первую очередь, что естественно, адресата посвящения в его двойственном облике. Это Ты – антитеза Мы, как уже сказано, по признакам бессмертное / смертное и теплое / холодное. Напомним: «Мы – всего лишь / градусники, братья и сестры льда», тогда как «Ты сделан был из тепла». Но обратим внимание: признак холодности атрибутируется человеку, живому существу, а вот богу, увиденному в образе мраморной статуи и «горизонтальной массы в морге», присуще неистребимое тепло. Нормальная температура человеческого тела – «тридцать шесть и шесть» – в морге «падает, чтобы достичь нуля». Но это лишь физический параметр; важнее тепло иное – душевное, дружеское, способное и по смерти человека противостоять «оледенению».

Часть XII стихотворения заканчивается констатацией давно известного: «...нельзя / вступить в то же облако дважды. Даже / если ты бог. Тем более, если нет». В этой фразе ощущается, что Ты относится уже не только к Другому, но и к самому себе. Следующая часть подтверждает это наблюдение. В ней Автор использует (широко употребительные во многих произведениях Бродского) глагольные формы второго лица как выражение позиции лирического субъекта: будущее

есть пора,
когда больше уже никого не любишь,

даже себя. Когда надеваешь вещи
на себя <...>
и когда не можешь
выйти из дому... [5, с. 151].

Лирическое начало становится в стихотворении все более очевидным, ясно проявляясь в прямых оценках: «мой Вертумн», «милые Апеннины». Повествовательный план текста демонстрирует, как память противостоит времени:

Четверть века спустя я слышу, Вертумн, твой голос,
произносящий эти слова, и чувствую на себе
пристальный взгляд... [5, с. 148].

Как обычно у Бродского, лирический сюжет стихотворения, переплетаясь (в данном случае) с повествовательным и «перекрывая» его, реализуется в форме поэтического философствования, размышлений на метафизические темы. Но в «Вертумне» лиризм выражен в таком широком эмоциональном диапазоне и настолько откровенно, что в творчестве Бродского, особенно позднем, это выглядит исключением или, во всяком случае, отступлением от его обычного стремления к «монотонности» и сдержанности (в чем, быть может, и заключается главная метаморфоза текста).

Коснуться тебя – коснуться
астрономической суммы клеток,
цена которой – всегда судьба,
но которой лишь нежность пропорциональна [5, с. 148–149].

Как это непохоже на другие декларации, скажем, на «Натюрморт» («Кровь моя холодна. / Холод ее лютей / реки, промерзшей до дна. / Я не люблю людей»)! Но завет «всегда брать нотой выше» исполняется и здесь: последние строчки стихотворения звучат как его эмоциональная кульминация: «“Вертумн”, я шепчу, прижимаясь к коричневой половице / мокрой щекою. “Вертумн, вернись”». Лирическое Я, следовательно, преобладает в личности героя-автора, «образ» которого включает в себя Я частного человека, друга, и Я (Мы) общечеловеческое, мыслящее от лица всех смертных («удваиваясь» или даже «утраиваясь» благодаря описанному выше метаморфозам).

«Всякое стихотворение “На смерть...”, как правило, служит для автора не только средством выразить свои ощущения в связи с утратой, но и поводом для рассуждений более общего порядка о феномене смерти как таковом. Оплакивая потерю (любимого существа, национального героя, друга или властителя дум), автор зачастую оплакивает – прямым, косвенным, иногда бессознательным образом – самого себя, ибо трагедийная интонация всегда автобиографична. Иными словами, в любом стихотворении “На смерть” есть элемент автопортрета» [2, с. 142]. Этот пассаж из эссе Бродского «Об одном стихотворении», посвященного «Новогоднему» М. Цветаевой и написанного за 10 лет до «Вертумна», очень точно характеризует и прочитанный нами текст.

Литература

1. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит., 1975. С. 234–407.
2. Бродский И.А. Сочинения Иосифа Бродского: в 7 т. СПб.: Пушкинский фонд, 2001. Т. 5.
3. Бродский И.А. Сочинения Иосифа Бродского: в 7 т. СПб.: Пушкинский фонд, 2001. Т. 6.
4. Бродский И.А. Сочинения Иосифа Бродского: в 7 т. СПб.: Пушкинский фонд, 2001. Т. 7.
5. Бродский И.А. Стихотворения и поэмы: в 2 т. СПб.: Изд-во Пушкинского Дома; Вита Нова, 2012. Т. 2.
6. Глазунова О.И. Люди и боги: К вопросу о философии творчества // Глазунова О.И. Иосиф Бродский: метафизика и реальность. СПб.: Нестор-История, 2008. С. 130–215.
7. Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы. Петрозаводск: Карельское книж. изд-во, 1969.
8. Ковалева И. Античность в поэтике Иосифа Бродского // Мир Иосифа Бродского: Путеводитель. СПб.: Изд-во журнала «Звезда», 2003. С. 170–206
9. Колобаева Л.А. Поэтика метаморфоз в лирике И. Бродского: Анализ стихотворения «Вертумн» // Русская словесность. 2012. № 1. С. 47–52.
10. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М.: Искусство, 1976.
11. Лосев А.Ф. Из ранних произведений. М.: Правда, 1990.
12. Лосев А.Ф. Античная мифология в ее историческом развитии // Лосев А.Ф. Мифология греков и римлян / сост. А.А. Тахо-Годи. М.: Мысль, 1996.
13. Овидий. Метаморфозы / пер. с лат. С. Шервинского. М.: Худож. лит., 1977.
14. Плеханова И.И. Метафизическая мистерия Иосифа Бродского. Под знаком бесконечности: эстетика метафизической свободы против трагической реальности. Ч. 2. Иркутск: Изд-во Иркут. гос. ун-та, 2001.
15. Полухина В.П. Больше самого себя: О Бродском. Томск: СК-С, 2009.
16. Стрижевская Н. Письмена перспективы. М.: Грааль, 1997.
17. Тахо-Годи А.А. Греческая мифология. М.: Искусство, 1989.
18. Успенский Б.А. История и семиотика (Восприятие времени как семиотическая проблема) // Успенский Б.А. Избр. труды: в 2 т. М.: Гнозис, 1994. Т. 1: Семиотика истории. Семиотика культуры.
19. Цыркин Ю. Мифы Древнего Рима. М.: Астрель; АСТ, 2000.
20. Чевтаев А. Нарратив как реализация концепции времени в поздней лирике И. Бродского // «Чернеть на белом, куда белое есть...»: Антиномии Иосифа Бродского: сб. статей. Томск: PaRtcom, 2006. С. 87–100.
21. Штерн Л. Бродский: Ося, Иосиф, Joseph. М.: Независимая газета, 2001.
22. Якобсон Р.О. Статуя в поэтической мифологии Пушкина // Якобсон Р. Работы по поэтике. Переводы. М.: Прогресс, 1987. С. 145–180.
23. Балашов Н.И. Заметки о зеркальности, криволинейности, сферичности в художественной перспективе и ее теоретических интерпретациях // Библиотека Независимой академии эстетики и свободных искусств. URL: <http://www.independent-academy.net/science/library/perspektiva/perspektiva.html> (дата обращения: 15.02.2015).
24. Лосев А.Ф. Античная мифология в ее историческом развитии // ЛитМир: электронная библиотека. URL: <http://www.litmir.me/br/?b=159781&p=9> (дата обращения: 10.02.2015).

25. Лосев А.Ф. Античная философия истории // Библиотека Гумер – гуманитарные науки. URL: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Losev_FilHist01.php (дата обращения: 12.02.2015).
26. Лосев Л., Вайль П. Вокруг Иосифа Бродского. URL: http://www.kuchaknig.ru/show_book.php?book=48001&page=170 (дата обращения: 09.02.2015).
27. Мимикрия // Энциклопедия Кольера. URL: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_colier/1645/МИМИКРИЯ (дата обращения: 8.02.2015).
28. Перспектива // Традиция: русская энциклопедия. URL: <http://traditio-ru.org/wiki/Перспектива> (дата обращения: 15.02.2015).
29. Толковый словарь Ушакова. URL: <http://www.slovoopedia.com/3/204/799009.html> (дата обращения: 01.02.2015).
30. Ученые о Бетельгейзе. URL: <http://light-love.ru/news/uchenye-o-betelgejze.html> (дата обращения: 13.02.2015).
31. Эллинические поэты / пер. В.В. Вересаева. М.: Худож. лит., 1963. URL: <http://ancientrome.ru/antlitr/homer/hymn/dionis.htm> (дата обращения: 05.02.2015).
32. Этимологический словарь Фасмера. URL: <http://enc-dic.com/fasmer/Vremja-2871> (дата обращения: 8.02.2015).

Примечания

1. Вероятней всего, Бродский имеет в виду мраморную статую работы венецианского скульптора Франческо Пензо (Кабьянка) [Penso Francesco (Cabanca), ок. 1665–1737] «Вертумн» (1717), стоящую в Летнем саду Санкт-Петербурга в окружении деревьев, напротив статуи Помоны.

N.G. Medvedeva

Metamorphoses of the Myth and Lyrical Ego in J. Brodsky's Poem «Vertumnus»

Key words: *myth; metamorphosis; the concept of time and space; lyrical Ego; lyrical plot.*

One of the most sophisticated works of J. Brodsky is considered within the frame of the myth concept suggested by A.F. Losev. J. Brodsky's interpretation of the notion of «metamorphosis» and lyrical nature of the poem are made more exact.

Иосиф Бродский и традиции английской повествовательной поэзии

Ключевые слова: *Бродский; традиция; повествовательная поэзия.*

Уже ранняя поэзия Иосифа Бродского закономерно воспринималась, как генетически связанная с традицией поэзии англоязычной. При этом именно для раннего творчества поэта характерны стихотворения, которые позволяют говорить о нем как о продолжателе особой линии литературной эволюции – традиции английской повествовательной поэзии от Роберта Браунинга и до Эдгара Ли Мастерса.

Большинство современников Бродского, знавших его в начале 60-х годов, описывают его поэзию как сильную, оригинальную, но в то же время эклектичную и находящуюся в процессе становления. Так, Евгений Рейн вспоминает, что в 1959 году Бродский «находился в периоде, когда для него главными учителями были переводные поэты из журнала “Иностранная литература”» [1, с. 17], а также что «Иосиф, которого я повстречал замечательно одаренным, но в известной степени эклектичным поэтом, тогда искал и разрабатывал собственную систему» [1, с. 15]. О силе и оригинальности поэзии будущего Нобелевского лауреата можно привести немало высказываний, начиная от воспоминаний Андрея Сергеева: «вот новый, ни на кого не похожий, крупный, замечательный и очень близкий мне поэт» [2, с. 426] – и заканчивая одобрительными суждениями Лидии Гинзбург или Анны Ахматовой.

Подобное восприятие связано с областью писательской самоидентификации (в том числе и важным для поэта пониманием «своего» места в традиции) и авторрепрезентации. Читательский круг молодого Бродского необычайно широк. Там присутствует поэзия испанская, кубинская, польская и так далее. Он не только читает, но и работает над переводами из иностранных поэтов. В интервью, посвященных этому периоду, Бродский будет называть множество имен, заинтересовавших его либо так или иначе оказавших на него какое-то влияние. Все это составляет разительный контраст с тем узким кругом значимых для него поэтов, который он будет выделять впоследствии. Сказанное находило отражение даже на уровне авторского стиля. Ранний Бродский куда больше экспериментирует с формой стиха (яркий пример – наличие среди неопубликованных стихов строфической формы рубайи). Присутствуют в его ранней поэзии и другие твердые стиховые формы, которые не встречаются или почти не встречаются в поздней лирике поэта. Сходные ситуации можно обнаружить на всех уровнях стиха.

Безусловно, зрелая поэзия Бродского выросла из опытов начала 60-х годов. Вместе с тем в поэзии этого времени встречаются явления, резко отличающиеся от его характер-

ного авторского стиля. Таким образом, характеристика поэзии Бродского как эклектической кажется закономерной и подчеркивает разброс – как в стилистике, так и в литературной ориентации поэта. Это период экспериментов и становления. Период обращения к разным литературным традициям.

Одной из таких традиций является английская повествовательная поэзия. В русской традиции повествование ассоциируется, прежде всего, с жанром баллады и, соответственно, с поэзией романтизма. Безусловно, русская романтическая поэзия, особенно Лермонтов, на определенном этапе была важна для Бродского. Однако по отношению к началу 60-х годов русская романтическая баллада начинает уступать отличающейся от нее традиции английской.

В качестве характерного примера того, как сам поэт видел и понимал разницу между балладой русской и английской, можно привести фрагмент одного из интервью с Соломоном Волковым. Там Бродский, рассуждая о песнях группы «The Beatles», заметил: «Переводить все это чрезвычайно трудно: надо знать традиции блюза, традиции английской баллады. В России никто не знает, что такое английская баллада. Или, тем более, баллада шотландская. <...> Попробуйте соединить Жуковского и поэзию “Битлз”! Все это довольно грустно, потому что русская культурная традиция ориентирована в основном на французскую и немецкую литературы. Которые по сравнению с тем, что происходило об ту же самую пору в английской литературе, абсолютный детский сад» [3, с. 298–299].

Чуть позже, в этом же интервью, вероятно по ассоциации с жанром баллады, Бродский вспоминает и «Антологию новой английской поэзии» Святополк-Мирского. Знаменательно, что в этой книге очень широко представлена именно повествовательная поэзия, увлечение которой приходится на рубеж XIX–XX веков. Среди прочих поэтов там присутствуют Роберт Браунинг, Редьярд Киплинг, Уильям Моррис, Роберт Стивенсон и Гилберт Кит Честертон. Таким образом, следует заметить, что одним из первых источников знания об английской поэзии для поэта русского была антология, где доминировала именно «storytelling poetry».

Все это не могло не сказаться на творчестве Бродского и на восприятии его поэзии. Примечательна реакция Андрея Сергеева – одного из самых внимательных его читателей, с одной стороны, и блестящего знатока англоязычной литературы – с другой. В своих воспоминаниях Сергеев перечисляет ряд стихов, с которых началось его знакомство с поэзией Бродского. Это «Холмы», «Черный конь», «Ты поскачешь в мраке», «Рождественский романс», «Я обнял эти плечи и взглянул» [2, с. 426]. Вероятно, эти и некоторые другие стихи сформировали впечатление о Бродском как о поэте не только новом, но и тяготеющем к повествованию. Косвенно об этом может свидетельствовать проект совместной работы над переводами из Роберта Браунинга, возникший незадолго до ареста Иосифа Бродского. Обсуждение этого проекта продолжалось и в переписке в период ссылки в Норенскую [2, с. 427].

Из всех перечисленных выше стихотворений подобной рецепции более всего способствовали «Холмы» (1962). Композиционно это стихотворение делится на две части. Вторая начинается со строк «Смерть – не скелет кошмарный» и представляет собой отвлеченное философское рассуждение о природе жизни и смерти, столь характерное для раннего Бродского. Первая часть носит отчетливо фабульный характер. Перед нами своего рода неправильный детектив, где убийство не раскрывается и не мотивируется. Это отча-

сти схоже с явлением «интроспективной драмы» – термин, которым Браунинг обозначал жанр своих стихотворений. Так, например, в стихотворении «Любовник Порфирии» происхождение убийцы и его жертвы, связывающие их отношения, причины убийства никак не проясняются. Конфликт происходит из прошлого, но это прошлое дается лишь намеком. Безусловно, у Бродского подобная немотивированность убийства обусловлена желанием показать неизбежность и абсурдность смерти, однако достигает он этих целей теми же приемами, что и английский поэт.

Подобные параллели не столько говорят о влиянии Браунинга на Бродского (в стихотворении «Холмы», напротив, присутствует влияние испанской поэзии), сколько объясняют то впечатление, которое создается у Сергеева.

Словно бы подтверждая правильность этого впечатления, в одном из писем из Норенской Бродский сравнивает себя с Браунингом («Броунинг» в орфографии Бродского) [2, с. 428]. Вероятно, это связано не с только с поиском и обозначением своего места в литературной традиции. Браунинг здесь, возможно, выступает не только как реальный поэт или как миф о нем, но и как представитель *storytelling poetry* – повествовательной поэзии. Характерно, что в это же время будущий Нобелевский лауреат сопоставлял себя с Островским, Шекспиром [4, с. 109] или Робертом Фростом.

В связи с разговором о повествовательной традиции показателна следующая история. Сергеев, одобряя в целом творчество Бродского, в своих мемуарах припоминает, что из ссылки поэт присылал «рифмованный рыцарский роман – вот это было за гранью добра и зла». С большой долей вероятности можно предположить, что речь идет о поэме «Столетняя война», работа над которой была начата еще до ареста и процесса. Вероятно, она была продолжена в Норенской. Об этом свидетельствуют, например, воспоминания Якова Аркадьевича Гордина, впоследствии подготовившего незаконченную рукопись поэмы к публикации. Сам Бродский к написанию «Столетней войны» не возвращался.

Уже факт написания подобной поэмы является показательным. Это не только интерес к «большой форме», что стало уже общим местом изучения поэтики Бродского, но и стремление создать повествование, связанное с определенной традицией.

Гордин указывает некоторое количество подтекстов «Столетней войны»: «Божественная комедия» Данте, «Золотой петушок» Пушкина (под влиянием пушкинских штудий Ахматовой) и стихотворение Райнера Марии Рильке «Мотив любви и смерти корнета Кристофа Рильке». Не оспаривая влияние этих произведений, стоит все же заметить, что не менее важной представляется и традиция *storytelling poetry*.

Подобный замысел мог возникнуть, например, под влиянием Теннисона с его «Смертью короля Артура» или поэзии прерафаэлитов. Так, два стихотворения Уильяма Морриса, присутствующие в антологии Святополк-Мирского, являются попытками создать новый рыцарский роман. Одно из них, «Сток сена на болоте», посвящено Столетней войне и повествует о пленении Жанны д'Арк. Еще одним возможным поэтом, мотивировавшим Бродского на обращение к средневековой тематике, мог стать Эдвин Арлингтон Робинсон, чье позднее творчество было посвящено созданию поэтических переложений легенд артуровского цикла. Гипотетически к литературным вариантам сказаний о короле Артуре может восходить и описание битвы и мертвецов, так поразившее Якова Аркадьевича Гордина своим антивоенным пафосом.

Поэма открывается описанием пути всадника, ищущего поле битвы, чтобы объявить о заключении мира. Большая часть написанного фрагмента поэмы – это описание пути всадника и разнообразных фантазмагорических картин, действительно восходящих к аду Данте. Всадник – образ, генетически связанный с романтической балладой, часто встречается в творчестве раннего Бродского, в том числе в стихотворениях, включенных им в книгу «Остановка в пустыне». Вместе с тем в качестве другого возможного источника следует отметить два стихотворения Томаса Гарди – «Призрачная всадница» и «Вечер под новый год во время войны». Первое – это описание чудесной всадницы, что скачет среди морских волн, и следящего за ней очарованного наблюдателя. Во втором стихотворении встреча старого года представлена как встреча двух всадников, скачущих во мраке ночи:

И как смерть, наклоняясь,
Кто-то скачет во тьме.
Там по камням дорог
Скачет конь влопыхах
Что есть духу, не зная препон.
(перевод Дм. Майзельса)

Вероятно, данное стихотворение Гарди, тесно связанное с традицией английской повествовательной поэзии, можно с большой долей уверенности назвать одним из источников «мистических всадников» Иосифа Бродского.

Вообще среди ранних стихов поэта, вошедших в книгу «Остановка в пустыне», можно увидеть много повествовательных текстов, в том числе и тех, где связь с англоязычной традицией ярко маркирована. Прежде всего, в числе таких стихов следует отметить цикл «Из старых английских песен» (1963), где подобная связь отражена в заглавии. Заметим, что все эти стихотворения наделены фабулой, пусть, скажем так, в некоторых стихах и редуцированной.

В одном из стихотворений цикла, автором не опубликованном, присутствует характерная деталь, пришедшая, вероятно, из английской баллады:

Прибавим шаг к пути, как тот
сосновый ствол, что вверх растет.
И ждет нас на опушке ствол,
ружейный ствол нас ждет.

Однако, опять же, деталь эта подана вполне в духе Браунинга: не объяснено, откуда или куда спешит всадник, кто и почему устраивает на него засаду и так далее. Традиционная длинная баллада с любовной интригой, удачливыми и неудачливыми соперниками и засадами в лесах или горах сжимается до интенсивного стихотворения в четыре катрена.

Другим примером, связанным на этот раз с поэзией американской, может служить цикл «Из школьной антологии» (1969 год). В качестве структурообразующего здесь использован прием Эдгара Ли Мастерса из самой известной его книги «Антология реки Спун». Американский поэт строит свою книгу как собрание эпитафий – 250 маленьких

исповедей, повествующих о крушении надежд, монотонном существовании жителей провинциального городка. Невозможно не отметить некоторое тематическое совпадение, объясняющее слово «антология» в заглавии стиха Бродского.

Интересно, что сам Бродский говорил о подобной композиции именно как о повествовательном приеме: «“Антология реки Спун” – это скорее интересный ход, прием. Это вторичное, вслед за Эдвином Арлингтоном Робинсом» [3, с. 161]. Влияние Робинсона на собственное творчество раннего периода Бродский отмечал неоднократно. Так, всем известно, что «Исаак и Авраам» вырос из «Айзека и Арчибалда» Робинсона. Обсуждали американского поэта они и с Андреем Сергеевым, переводчиком Робинсона. Кажется неслучайным то, что Сергеев перевел из Робинсона стихотворения, вошедшие в книгу «Люк Хэвенгол» («Luk Havergal»). Это стихи, посвященные различным персонажам, причем не только характеризующие их, но и описывающие их биографию. Вероятно, именно этот прием и побудил Бродского возвести композицию «Антологии реки Спун» Мастерса к поэзии Робинсона. С той же долей основания к композиции стихов книги «Люк Хэвенгол» стоит возвести и «Школьную антологию» самого Иосифа Бродского.

В связи с влиянием английской повествовательной традиции следует поговорить об одном из важнейших приемов подобной поэзии – принципе маски, также восходящем к поэзии Браунинга. О том, как этот прием реализуется в стихах Бродского, пишет, например, Лев Лосев [4, с. 115]. Присутствует принцип маски и в стихах, вошедших в книгу «Остановка в пустыне», в том числе и в стихотворениях повествовательных.

Однако если «принцип маски» сохраняется на протяжении всего творчества поэта, то повествование в своем «чистом» виде присутствует в поэзии Бродского значительно реже. Таких примеров, как, например, «Посвящается Ялте», больше нет. Не возвращается Бродский и к идее создания поэмы. Фабула редуцируется, а форма «большого стихотворения» в дальнейшем оказывается часто связанной с жанрами погребальной или любовной элегии.

Вероятно, из этих наблюдений можно сделать и более общий вывод. Если говорить об интересе Бродского к англоязычной поэзии, то вероятно, что изначально это был общий интерес, вовлекавший разные традиции в круг поэта, который где-то в середине шестидесятых конкретизировался до узкого круга «избранных» поэтов, таких как Уинстен Хью Оден, Роберт Фрост и поэты-метафизики, определившие дальнейшую эволюцию поэзии Иосифа Бродского.

Литература

1. Рейн Е. Прозаизированный тип дарования // Полухина В. Бродский глазами современников. Сборник интервью. СПб., 1997.
2. Сергеев А. Omnibus: Альбом для марок. Портреты. О Бродском. Рассказики. М., 1997.
3. Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. М., 2004.
4. Лосев Л. Иосиф Бродский: опыт литературной биографии. М., 2006.

Joseph Brodsky and Yradition of English Storytelling Poetry

Key words: *Brodsky; tradition; storytelling poetry.*

It is true that even early Brodsky poetry was originally associated with English poetry tradition. However, it is his early poetry that allows us to say that he is a successor of a specific line of literary evolution that is traditions of English storytelling from Robert Browning to Edgar Lee Masters.

О.Я. Бараш

И. Бродский и польская литература: способы порождения интертекста

Ключевые слова: *Иосиф Бродский; интертекст; цитирование; польская литература; семантическая поэтика.*

Рассматривается воздействие на творчество И. Бродского ряда польских авторов (Я. Ивашкевич, М. Хласко, С.Е. Лец), а также периодических изданий (журнал «Пшекруй»); делается попытка отделить «область подражаний и заимствований» от «области совпадений» с помощью вычленения характерных для идиостиля И. Бродского приемов интерпретации «чужого слова» (с привлечением очевидных русских претекстов).

В 1988 году в беседе с Т. Венцловой И. Бродский, рассуждая о литературах разных стран, отметил: «Чем объясняется успех латиноамериканской литературы за последние десять, двадцать лет? Потому что они дерут у всех: у французов, немцев, итальянцев, американцев, русских... И это очень живой процесс. <...> Между прочим, и Пушкин тоже будь здоров драл. Но это был человек гениальный. Дело в том, кто дерет, а не у кого» [5, с. 357].

Впоследствии Т. Венцлова «перевел» эти слова на язык филологии в применении к поэзии самого Бродского: «Поэтика Бродского – это продолжение и развитие (или “сверхразвитие”) семантической поэтики акмеистов» [12, с. 268]. Понятие семантической поэтики было введено в 1974 году в ставшей уже классической работе «Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма» и определено как поэтика, в которой «гетерогенные элементы текста, разные тексты, разные жанры (поэзия и проза), творчество и жизнь, все они и судьба – все скреплялось единым стержнем смысла, призванного восстановить соотносимость истории и человека» [9, с. 286].

Таким образом, вычленение «гетерогенных элементов текста», в том числе подтекстов, в применении к семантической поэтике служит необходимым условием для целостного понимания произведения. Это касается и И. Бродского, почти в каждом стихотворении которого можно обнаружить аллюзии, микроцитаты, структурные цитаты, полемические ци-

таты, мотивы, отсылающие к предшественникам. Их выявление порой непросто, поскольку поэт оперирует текстами, относящимися к разным странам и эпохам, при этом важно, потому что именно подтексты нередко служат инструментом порождения дополнительных, а иногда и основных смыслов стихотворения.

Конечно, поиск подтекстов – занятие увлекательное (каждому хочется испытать «выпуклую радость узнавания»), но это небезопасно, так как может завести чересчур далеко. «Характерный исследовательский жест – А что если прочесть текст А с текстом Б в руках» [7, с. 7]), непременно даст свои результаты. Вне зависимости от того, что это за тексты; однако результаты эти порой могут послужить лишь для подтверждения концепции интертекстуальности, выдвинутой Р. Бартом («Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат. Обрывки культурных кодов, формул, ритмических структур, фрагменты социальных идиом и т.д. – все они поглощены текстом и перемешаны в нем...» [4, с. 418]), но не для углубленного понимания конкретного произведения.

Поэтому так важно в первую очередь представлять себе круг чтения рассматриваемого автора. С Бродским это не так просто, потому что он с детства был «пожирателем книг». «В определенный момент он стал поглощать фантастическое количество книг, зачастую очень серьезных. Помню, например, “Античную цивилизацию” Боннара, книгу Эрвина Шредингера “Что такое жизнь с точки зрения физики”, с поражающей воображение “дополнительной” главой о бессмертии души, “Иезуитов” Тонди, сенсационную тогда книгу Сомерсета Моэма “Подводя итоги”», – вспоминает друг детства Бродского кинорежиссер М. Сапаров [13].

Даже справляясь со «списком Бродского» – составленным поэтом перечнем книг, которые необходимо прочитать, «чтобы вести умные разговоры», трудно сказать, что из этого списка он читал, а что просто пролистывал, а главное, какие именно тексты присутствовали в его актуальной памяти при работе над тем или иным стихотворением. При этом нетрудно предположить, что поэт прежде всего ориентируется на поэтическое «чужое слово», и в первую очередь на русскую поэзию – то, что у Бродского «похоже» на Пушкина, Лермонтова, Мандельштама, Пастернака и т.п., как правило, и восходит именно к этим авторам. Другой вопрос – что считать «похожим» и какой поэтический эффект возникает из этого сходства. Так, в раннем стихотворении Бродского «Мы незримо будем, чтоб снова...» присутствует строка: «До того ли звук осторожен?» – явный перифраз мандельштамовского «Звук осторожный и глухой...». А в начальных строках стихотворения «Слава» (1960) – «Над утлой мглой столь кратких поколений, / пришедших в мир, как посетивших мир» – без труда угадывается тютчевское «Блажен, кто посетил сей мир / в его минуты роковые». Только в первом случае Бродский пользуется цитатой из Мандельштама как готовым «кирпичиком» в собственных целях; смысловой связи с текстом-донором здесь нет, хотя припоминание источника может вызвать у читателя некие дополнительные ассоциации с поэтикой Мандельштама в целом. Во втором случае связь с тютчевским «Цицероном» придает дополнительный смысл тексту, посвященному Е. Рейну.

В наши задачи не входит рассмотрение русских подтекстов Бродского – данные примеры призваны лишь продемонстрировать некоторые случаи использования Бродским общеизвестного «чужого слова». Следует отметить, что в число откровенно и часто цитируемых Бродским русских классических произведений нередко входят произведения

хрестоматийные: пушкинское «Вновь я посетил...», «Осень» Пушкина и «Осень» Баратынского, «Памятник» Пушкина и «Памятник» Державина, ода «Лебедь» Горация – Державина – цитация рассчитана на узнавание широким кругом читателей. Впрочем, по шутовскому замечанию Р. Тименчика, цитируемому А. Жолковским, «подтексты из Пушкина и Толстого – не подтексты» [8, с. 134].

Наряду с русской, Бродский рано начал осваивать зарубежную поэзию – вначале в переводах, позже, по мере знакомства с языками, в оригинале. Первым – по утверждению Л. Лосева, еще до 1960 года – освоенным им языком был польский, а первые переводы с польского (из К.И. Галчинского) были сделаны Бродским в 1962 году. Часто цитируемое высказывание Бродского «Польша была поэтикой моего поколения» не просто красивый афоризм – представляется, что польская поэзия, пусть в меньшей степени, чем русская, но определено в большей, чем английская, послужила Бродскому материалом для выработки собственного идиостиля. По словам Бродского, польские стихи привлекали его тем, что это была совершенно другая поэтика – и этой другой поэтикой он широко пользовался для формирования своей. Нередко польские «интертексты» представляют собой просто использованные в другом контексте слова и образы из тех или иных польских текстов. То же поэт прodelывает и с русскими стихами: однако иноязычную, в частности польскую, интертекстную обнаружить труднее – ведь, чтобы ею воспользоваться, ее следует еще и перевести, а переводная цитата не столь очевидна. Таким образом, можно предположить, что польские подтексты, в отличие от русских, не рассчитаны на мгновенное узнавание либо рассчитаны на узнавание определенным читателем или кругом читателей. Последнее касается тех стихотворений, где обращение к польской цитате семантически обогащает текст или служит ключом к его пониманию.

Так, стихотворение «Песенка» («По холмам поднебесья...», 1960), посвященное полету «птички»-зимородка и «пригоркам», которых птичка не может понять, остается загадкой и для читателя, до последнего четверостишия: «Знают только вершины / да цветущие маки, / что на Монте-Кассино / это были поляки». Да и тут разгадка сомнительна: нужно хорошо знать историю Второй мировой войны или, по меньшей мере, польскую песню «*Czerwone mały na Monte-Cassino*» чтобы понять, что речь идет о польском военном кладбище, где похоронены погибшие в сражении на Монте-Кассино в 1945 году, а птичка возвращается именно в Польшу. Однако внимательный читатель заметит разгадку уже в первом катрене: «возвращаясь без песни / из земли итальянской», где «из земли итальянской» – дословный перевод из польского гимна: «*Do Polski z ziemi Włoskiej*». «Шифровка» понятна: во время написания стихотворения упоминания в положительном ключе о польской Армии Крайовой были строго запрещены. А песню о «червоных маках» Бродский, по воспоминаниям современников, любил петь до конца жизни.

Разумеется, польские претексты Бродского не ограничиваются популярными песнями. Нам уже приходилось рассматривать обращения Бродского к таким авторам, как Ю. Тувим, Ц.К. Норвид, М. Сепп-Шажинский, Я. Кохановский (см. [1, с. 223–236; 2, с. 186–188; 3, с. 192–203]). Круг его польского чтения отчасти известен с его собственных слов. В разных интервью и эссе он упоминает (помимо названных) М. Рея, К.И. Галчинского, Л. Стаффа, Е. Харасымовича, М. Яструна, С. Гроховяка, Т. Ружевича, Э. Липску, Б. Мая, С. Бараньчака, А. Загаевского, Р. Крыницкого, А. Мицкевича, не говоря уже о тех, кого называл «великими

поэтами»: Ч. Милоше, З. Херберте и В. Шимборской; в числе поэтов, которых он переведил, также Я.М. Рымкевич, Т. Кубяк; в его ленинградской библиотеке имелись книги стихов М. Бялошевского, В. Броневского, И. Поллякувны, Я. Бжехвы. Но и этот список едва ли полон, о чем красноречиво говорят тексты.

«Литовский ноктюрн: Томасу Венцлова» был начат в 1974, а закончен в 1983 году. В этом стихотворении фигурирует муза астрономии Урания, именем которой поэт назовет также книгу стихов 1987 года. Происхождение этого образа у Бродского обычно связывают со стихотворением Е. Баратынского «Последний поэт», содержащим строки: «Поклонникам Урании холодной / Поет, увь! он благодать страстей...». Сам же Бродский отсылает к «Божественной комедии» Данте («Чистилище», песнь 28): «Объясняя название сборника, Бродский в 1992 году говорил интервьюеру: «[Данте], мне кажется, в *Чистилище*... <...> зывает к Урании за помощью – помочь переложить в стихи то, что трудно поддается словесному выражению» [10, с. 238]. (Имеются в виду строки Данте: «Пусть для меня прольется Геликон, / И да внушат мне Урания с хором / Стихи о том, чем самый ум смущен». Переводчик Данте М. Лозинский комментирует это так: «Урания (небесная) – муза небесной науки (астрономии). Данте призывает ее потому, что его предмет особенно возвышен»).

Однако в данном случае речь не о заглавии сборника, а о «Литовском ноктюрне». Нам показалось интересным обратиться в этой связи к последнему стихотворению Я. Ивашкевича с тем же названием, что и книга Бродского: «Урания», хотя трудно найти что-либо общее как в поэтике, так и в мировоззрении этих двух авторов. Тем не менее между «Уранией» Ивашкевича и отдельными строфами «Литовского ноктюрна» имеются текстовые аналогии, несмотря на то что адресат стихотворения Бродского – собственно муза, Ивашкевич же обращается к сосне по имени Урания, растущей у дома поэта.

«Муза точки в пространстве! Вещей, различаемых лишь / в телескоп! Вычитанья / без остатка! Нуля!» обращается Бродский к Урании, а двумя строфами выше называет ее: «Муза точки в пространстве и Муза утраты / очертаний...».

Ср. обращение к Урании у Ивашкевича: «*Urania, muzu dnia ostatecznego, / Bogini końca, bogini trwałości. / Zniszczeń bogini i wszystkiego zlego...*».

То, о чем просят Уранию оба поэта, – развоплощение, переход в иную субстанцию: у Бродского – в воздух («Муза, можно домой? / Восвояси! В тот край / где бездумный Борей попирает беспечно трофеи / ст...»), у Ивашкевича – в дерево и пустоту: «*Pogrzeb mnie, ratuj, daj swoje korony, / Wym także był Uranią, nicością i sosną*». Хотя у Ивашкевича этот переход связывается со смертью (и жизнью в качестве сосны-Урании-музы), а у Бродского, скорее, с жизнью в слове (соответственно, не-жизнью в качестве физического тела).

Главная функция сосны-Урании у Ивашкевича – стоять на страже дома: «*Abyś wytrwała w progu mego domu / I strzegła kwiatu, owocu i pszczoły / I serc, co tutaj gasną po kryjomu*». И далее: «*Stójże na straży domu i nicości*». И Бродский призывает свою Уранию-музу к тому же: «Обнеси своей **стражей / дом и сердце** ему» (т.е. «певцу тех равнин» Томасу Венцлове), что является почти дословной цитатой из Ивашкевича.

Указанные микроцитаты можно было бы отнести к области совпадений, если бы адресатом «Литовского ноктюрна» не был Т. Венцлова, полонофил, знаток польского языка, с которым Бродский постоянно вел разговоры о польской поэзии, и при этом переводчик Ивашкевича на литовский язык. Ценителем поэзии Ивашкевича был также общий друг

Бродского и Венцловы Чеслав Милош; а «Muzyka wieczorem», последняя книга стихов автора «Хвалы и славы», открывающаяся «Уранией», вышла в Париже в 1980 году. Отметим, что впервые образ Урании появляется у Бродского в 1981 году, в стихотворении «К Урании» (не имеющем, правда, прямых аналогий с текстом Ивашкевича).

Порой польский подтекст у Бродского трудно выявить в силу его неожиданности, в частности, если он «родом» из прозаического, а не поэтического произведения. Л. Лосев вспоминает: «...мы гуляли где-то в окрестностях его ленинградского дома, и он заговорил о своих планах побега за границу. Планы были такие: [...] посадить в рюкзак несколько кошек, пограничные овчарки бросятся за кошками, и тут... Вскоре он дал мне прочитать "Post aetatem nostram", где герой переходит границу именно с кошачьей помощью, и я понял, что он тогда просто проигрывал вслух свои выдумки для, как бы он сказал, художественного произведения» [11, с. 131].

Однако Л. Лосев ошибся: историю с кошками Бродский выдумал не самостоятельно. «Переход границы с кошачьей помощью» описан польским прозаиком М. Хласко в мемуарной книге «Pięćni, dwudziestoletni»: «А ведь еще три года назад мы вместе переходили границу, чтобы немного подзаработать. С собой брали спирт и сало; из Чехословакии приносили чулки и дешевую бижутерию. Пограничная полоса была местами распахана, но выше, по горам, пройти не составляло труда – горы мы знали лучше, чем пограничники. Надо было только сунуть за пазуху парочку кошек; услышав лай служебной собаки, выпускаешь кошку, и тогда собака – как бы ни была натаскана – бросается за ней. <...> Забавно, что чехи на нашу сторону никогда не переходили – боялись» [14, с. 177].

Книга М. Хласко вышла в Париже в библиотеке журнала «Культура» в 1966 году, но парижские издания могли быть доступны Бродскому благодаря знакомству с многочисленными зарубежными славистами (в частности, французенкой Вероникой Шильц). «Польское» происхождение данного эпизода соотносится с семантикой «Польши» в творчестве Бродского, связанной с понятиями «свободы», с одной стороны, и «перехода границы» – с другой. Можно даже попробовать с помощью этого подтекста предположить, кто послужил прототипом «грека»: Л. Лосев предполагает, что это Е. Рейн, однако любителем Хласко был другой знакомый Бродского – Е. Славинский. Отметим, что П. Фаст, посвятивший целую статью именно 12-й части «Post Aetatem Nostram», содержащей данный эпизод, не упоминает об этом претексте – вероятно, именно из-за его неожиданности.

«Дело в том, кто дерет, а не у кого» – еще раз приведем эти слова Бродского в применении к некоторым предполагаемым источникам его текстов или текстовых фрагментов. Одна из «главных формул, им отчеканенных» [6] – «Время создано смертью» из стихотворения «Конец прекрасной эпохи» – нередко приводится как иллюстрация «философских» воззрений поэта. Однако не менее «чеканную» формулу на эту тему можно обнаружить в польском журнале «Пшекруй», а также в сборнике афоризмов из «Пшекруя» – «Myśli ludzi wielkich, średnich oraz psa Fafika», впервые изданной в 1959 году: «Czas wymyślił śmiertelny» («Время выдумал смертный»). Как видим, совпадает не только смысл, но также ритм и звучание, что неудивительно, учитывая, что «Пшекруй» был излюбленным чтением Бродского в 1960–1970-е годы, а афоризмы «Фафика» входили в число прецедентных текстов тогдашней интеллигенции.

Через призму «Пшекруя» понятнее становится и знаменитое загадочное «жлоблюсь о Господе» из «Разговора с небожителем». Один из журнальных афоризмов (принадлежащий или приписываемый второстепенному немецкому писателю Ф. Геббелю) гласит: «Wywają czasy, gdy w każdym żłobku szuka się zbawiciela». Переводить это следует «Бывают времена, когда в каждом яслях ищут Спасителя», но комизм польского текста построен на двойном значении слова «żłobek» – «ясли» либо «маленький жлоб», «жлобик». Межъязыковая игра Бродского может быть подтверждена его рождественскими стихотворениями; интересно также, что в «Пятой годовщине» нехарактерное, в общем, для него слово «жлобство» без, казалось бы, достаточных оснований соседствует с «иконами»: «Я не любил жлобства, не целовал иконы...»

А из афоризма «Глядя на луну, я радуюсь, что и ты сейчас на нее смотришь. Вот так странно мы с тобой встречаемся», похоже, выросла вся замысловатая геометрия «Пенья без музыки».

Говоря об использовании Бродским афоризмов в собственных целях, напомним еще раз об «узнанной» (В. Куллэ и автором данной статьи, но не узанной Ю. и М. Лотманами) цитате из С.Е. Леца: «...вся природа, от ящериц до оленей, / устремлена туда же, куда ведут / следы государственных преступлений» («Восславим приход весны...»). Концовка «загадка» стихотворения – перифраз афоризма Леца «Следы многих преступлений ведут в будущее». Его Бродский цитировал также в эссе («Размышления об исчадии ада»), наряду с другим афоризмом Леца – «Разговоры о погоде становятся интересными только при первых признаках конца света» («Взгляд с карусели»). Это говорит о том, что Бродский не гнушался «низким» жанром, и, возможно, обращение к афоризмам в стихах – также умышленное, создающее особый род иронии, понятной лишь «посвященным». Впрочем, авторская интенция остается за пределами каких-либо догадок. Так или иначе, в 1993 году на встрече с читателями в польском городе Катовице на очередной вопрос, заданный Бродскому о влиянии на него польской культуры, он ответил: «Мне трудно ответить на этот вопрос, поскольку это похоже на то, как если бы коту пришлось отвечать на вопрос, какую роль в его организме играет его хвост. То, что я знаю, с чем встречался и что ценю в польской литературе, было и есть со мной. Это я» [15, с. 124].

Литература

1. Бараш О.Я. «Бал в опере» Ю. Тувима и «Представление» И. Бродского: типологическое родство или интертекстуальная связь? // *W kręgu problemów antropologii literatury. Antropologia codzienności. Białystok*, 2013.
2. Бараш О.Я. Смыслообразующая функция «чужого слова» в стихотворении И. Бродского «На смерть Жукова» // *Стратегии исследования языковых единиц. Тверь*, 2012.
3. Бараш О.Я. Экзистенциальная модель И. Бродского в зеркале польской «метафизической» поэзии XVI века // *Антропология литературы. Методологические аспекты проблемы. Гродно*, 2013.
4. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1989.
5. Бродский И. Большая книга интервью. М., 2011.
6. Гордин Я.А. Рыцарь и смерть. URL: <http://litrus.net/book/read/72842?p=33>.
7. Жолковский А.К. Блуждающие сны. М., 1992.

8. Жолковский А.К. Мемуарные виньетки и другие non-fiction. СПб., 2000.
9. Левин Ю.И., Сегал Д.М., Тименчик Р.Д., Топоров В.Н., Цивьян Т.В. Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма // Смерть и бессмертие поэта. М., 2001.
10. Лосев Л. Иосиф Бродский. Опыт литературной биографии. М., 2006.
11. Лосев Л.В. Меандр. М.: Новое издательство, 2010.
12. Полухина В.П. (сост.) Бродский глазами современников. СПб., 2006. Т. 1.
13. Сапаров М.А. Порядок слов. URL: <http://www.proza.ru/2013/01/29/33>.
14. Хласко М. Красивые, двадцатилетние / пер. К. Старосельской. М., 2000.
15. Tosza E. Stan serca: trzy dni z Josifem Brodskim. Katowice, 1993.

O.Ya. Barash

I. Brodskij and Polish Literature: Ways of Generating Intertextual Meanings

Key words: *Josif Brodskij; intertextuality; quotation; Polish literature; semantic poetics.*

The article deals with the influence of Polish authors on Josif Brodskij's work. Under consideration are several Polish poets and prose writers (such as J. Iwaszkiewicz, M. Hlasko, S.J. Lec) as well as periodicals («Przekrój»). An attempt is made to separate the field of imitations and adaptations from the fields of coincidences with the help of showing ways of interpreting «outsider word» which are characteristic of Brodskij's idiosyncrasy (with employment of some obvious Russian pretexts).

A.M. Ранчин

Об одной неопознанной цитате из А.М. Ремизова в поэзии И.А. Бродского

Ключевые слова: *поэзия И.А. Бродского; А.М. Ремизов; цитата; заимствование; метафора.*

В статье рассматривается стихотворение И.А. Бродского «Эклога IV-я (зимняя)». Показано, что метафора «Время – мясо Вселенной», содержащаяся в этом стихотворении, заимствована из романа А.М. Ремизова «Часы», в котором есть метафора «Время – планетарное мясо». Несмотря на различие семантических контекстов в двух произведениях, можно считать, что Бродский сознательно цитирует Ремизова.

В стихотворении И.А. Бродского «Эклога IV-я (зимняя)» (1977) содержится нетривиальная и даже на первый взгляд уникальная метафора *время – мясо Вселенной*:

В сильный мороз даль не поет сиреной.
В космосе самый глубокий выдох
не гарантирует вдоха, уход – возврата.
Время есть мясо немой Вселенной.
Там ничего не тикает. Даже выпав
из космического аппарата,

ничего не поймаете: ни фокстрота,
ни Ярославны, хоть на Путивль настроясь.
Вас убивает на внеземной орбите
отнюдь не отсутствие кислорода,
но избыток Времени в чистом, то есть
без примеси вашей жизни, виде [3, т. 2, с. 75].

Эта метафора, в грамматическом отношении относящаяся к отличительным для поэзии Бродского метафорам отождествления, или метафорам-копулам (см. о них [3, с. 198–199, 208]), отчасти предварена один раз встречающимся у Бродского метафорическим эпитетом «водяное мясо» (стихотворение «Одиссей Телемаку», 1972: «водяное мясо застит слух» [3, т. 1, с. 333]). Однако метафорический эпитет из этого стихотворения, совпадая с метафорой *время – мясо Вселенной* в плане означающих (использование лексемы *мясо* в качестве сигнификата с метафорической семантикой), в главном разительно отличается от нее: это не метафора отождествления, и оба ее компонента (*вода* и *мясо*) наделены конкретным, предметным значением, в то время как в «Эклоге IV-ой (зимней)» используется отождествление посредством предикации и при этом абстрактное (*время*) определяется самым неожиданным образом через конкретное (*мясо*). Как отметила Л.В. Зубова, выражение «водяное мясо» навеяно «виноградным мясом» из мандельштамовского «Батюшкова», а также, возможно, метафорой «дикое мясо» словесности из «Четвертой прозы» – другого текста, принадлежащего О.Э. Мандельштаму [8] (ср. [18]). У Мандельштама в стихотворении «Батюшков» тоже соотнесены лексемы с предметной семантикой.

В стихотворениях Бродского время обычно не ассоциируется с предметностью. Так, в «Колыбельной Трескового мыса» (1976) время представлено как духовная субстанция, противопоставленная материально определяемому пространству:

Время больше пространства. Пространство – вещь.
Время же, в сущности, мысль о вещи.
Жизнь – форма времени [3, т. 1, с. 375].

Как заметила Е. Ваншенкина, «если правомерно утверждение, что поэтическая речь Бродского в значительной степени осмысляет и организует себя как шифр, то именно “Колыбельная” предлагает ключ к этому шифру, содержит толкования символов-эмблем, очень для Бродского характерных, многократно им используемых, можно даже сказать, эксплуатируемых» [6, с. 33]. Разъясняя оппозицию *время – пространство* в поэзии Брод-

ского, Е. Ваншенкина утверждает: «Пространству незнакома идея развития – отличительным его свойством является *косность*. Антиномия “пространство – время” есть прежде всего противопоставление пассивного и динамичного, деятельного начал (причем деятельность последнего осознается главным образом как разрушительная, а первому изначально отводится роль жертвы)» [6, с. 36].

Интерпретацией этой антитезы является фрагмент из интервью поэта Джону Глэду (1979): «Дело в том, что то, что меня более всего интересует и всегда интересовало на свете (хотя раньше я полностью не отдавал себе в этом отчета) – это время и тот эффект, какой оно оказывает на человека, как оно его меняет, как обтачивает, то есть это такое вот практическое время в его длительности. Это, если угодно, то, что происходит с человеком во время жизни, то, что время делает с человеком, как оно его трансформирует. С другой стороны, это всего лишь метафора того, что, вообще, время делает с пространством и с миром. Но это несколько обширная идея, которой лучше не касаться, потому что она заведет нас в дебри. Вообще, считается, что литература, как бы сказать – о жизни, что писатель пишет о других людях, о том, что человек делает с другим человеком и т.д. В действительности это совсем не правильно, потому что на самом деле литература не о жизни, да и сама жизнь – не о жизни, а о двух категориях, более или менее о двух: о пространстве и о времени. Ну, вот Кафка, например, – это человек, который занимался исключительно пространством, клаустрофобическим пространством, его эффектом и т.д. А Пруст занимался, если угодно, клаустрофобической версией времени. Но это в некотором роде натяжка, можно было бы высказаться и поточнее. Во всяком случае, время для меня куда более интересная, я бы даже сказал, захватывающая категория, нежели пространство, вот, собственно, и все...» [2, с. 115–116].

В «Кольбельной Трескового мыса» время отождествляется с разреженным воздухом высот («Местность, где я нахожусь, есть пик / как бы горы. Дальше – воздух, Хронос» [3, т. 1, с. 376]). Если время и метафоризируется в пространственных категориях, то это пространство вакуума, космическое небытие, лишенное материальных признаков, как в строках «человек есть конец самого себя / и вдается во Время» из указанного стихотворения [3, т. 1, с. 376] или время на «внеземной орбите» в «Эклоге IV-ой (зимней)».

Для Е. Ваншенкиной анализируемые строки из «Эклоги IV-ой (зимней)» – иллюстрация инвариантной для Бродского идеи невещественности времени: «Очень важная для поэта идея превосходства времени над пространством порождает стремление уменьшить свою заинтересованность в последнем, свою зависимость от внешнего, вещного мира. Можно было бы сказать, что *репетируется* небытие, и неизвестно, чего здесь больше: отчаянья или любопытства, но лучше не говорить, потому что это было бы неточным – репетируется *бытие во времени*, по возможности очищенном от примеси пространства.

Такое вот внепространственное существование – будь оно возможно – стало бы существованием всецело духовным, бытием в мысли, в слове, но суть в том, что время в чистом виде отторгает идею, звук, более того, *жизнь* как субстанции слишком грубые:

*Время есть мясо немой Вселенной.
Там ничего не тикает. Даже выпав
из космического аппарата,*

*ничего не понимает: ни фокстрота,
ни Ярославны, хоть на Путивль настроясь.
Вас убивает на внеземной орбите
отнюдь не отсутствие кислорода,
но избыток Времени в чистом, то есть
без примесей вашей жизни виде.*

«Вещество времени», каким оно здесь описано, несет гибель не только плоти, но и духу, становится аналогом небытия» [6, с. 36–37, курсив оригинала] (1).

Абсолютное время, Хронос, равно вечности и именно поэтому смертоносно для человека.

Можно предположить, что метафора *Время есть мясо Вселенной* означает: «Время есть структура или сущность (плоть=мясо) Вселенной». В эссе «Набережная неизлечимых» (1989) Бродский пишет: «Я всегда придерживался той идеи, что Бог или, по крайней мере, Его дух есть время. Возможно, это идея моего собственного происхождения, но теперь уже не вспомнить» [1, с. 22]. Если Бог для Бродского в некотором смысле есть Время или, по крайней мере, Время является одним из главных атрибутов Божества, то эта категория в системе поэтических концептов автора «Эклоги IV-ой (зимней)» может метафорически обозначаться как плоть Бога. Основанием для такого уподобления может быть речение Христа, преломившего хлеб: «примите, ядите: сие есть Тело Мое» (Мф. 26: 26), и, соответственно, евхаристическая символика хлеба как Тела Господа. Допустимо также предположить, что метафора *Время есть мясо Вселенной* основывается не только на евангельском тексте, но и на мандельштамовском выражении *виноградное мясо*, которое также имеет евхаристические коннотации, являясь, очевидно, трансформацией вина как символа Крови Господней. Бродский отталкивается от речения Христа так же, как Мандельштам: у одного поэта мясо соотносится с плотью Бога, у другого – с Кровью Христовой.

Тем не менее у метафоры Бродского есть более близкий источник. Эта метафора почти тождественна метафоре из романа А.М. Ремизова «Часы». Герой романа мальчик Костя провозглашает начало нового эона – эпохи Вечности: «На площади горел костер, и жались к огню городской и какие-то бродяги. Кто-то из них сказал:

– Времени больше не будет.

<...>

Костя кивнул головой в знак своей милости:

– Вы правы, его больше нет и это я сделал вас свободными, отныне все можно.

Так шел он, одобряя и поощряя своих подданных, не замечая времени.

<...>

На лавочке у прокопченного нищетою ночлежного дома примостились две старые нищенки, и как ни в чем не бывало, судачили и перемывали косточки.

Костя остановил их:

– Чего вы тут сидите, разве вы не слышали, что все кончено? – и, вынув из кармана ключ, бросил им в лицо: – возьмите это планетное мясо и раздайте голодным, я не хочу, чтобы кто-нибудь жаловался, – отныне все можно» [16, с. 85–86].

Одержимый маниакальной идеей собственной божественности мальчик провозглашает: «– Я даю вам волю, какой с сотворения мира, любви и смерти не имел ни один

народ, я взял себе время и убил его, – отныне нет времени! я взял себе грех и убил его, – отныне нет греха! я взял себе смерть и убил ее, – отныне нет смерти! отныне все можно! и даю вам первый сорт, чтобы наслаждаться и утопать в блаженстве, и наслаждайтесь и утопайте вы, рабы, которым – моя воля – вырезать все и заткнуть кусками вашего же собственного мяса ваши прожорливые глотки. Аз есмь Господь Бог твой!» [16, с. 87].

Это текст первой редакции (1908 года). Во второй редакции (1910 года) содержится еще фрагмент: «“Но чего им надо? – спрашивал себя Костя. – Я дал им планетное мясо, я все им отдал... И чего мне надо, царю над царями?”» [15, с. 315].

Перекличка между стихотворением Бродского и романом Ремизова едва ли может быть случайным совпадением, конвергенцией: совпадают не только две уникальные метафоры, но и сопровождающий их мотив остановившегося Времени. С формальной точки зрения сходство метафоры Бродского со словами ремизовского персонажа – случай бесспорной цитации, так как в новом контексте сохраняется предикация контекста исходного (ср. об этом признаке цитаты в узком смысле слова [21]).

Однако с семантической точки зрения всё обстоит сложнее. Если следовать аргументированному понимаю цитаты как знака чужого текста, отсылающего не к себе самому в этом тексте, а к своей позиции в нем, к контексту [13, с. 367], то метафора Бродского не относится к бесспорным цитатам: ее контекст у Ремизова далеко не тождествен контексту в «Эклоге IV-ой (зимней)». Семантика ремизовского контекста – эсхатология и демонизм. Показательна цитата из Откровения Иоанна Богослова «Времени уже не будет» (Откр. 10: 6); не случайно к Косте привязывается черт, Костя видит три черных столпа, на которых сидят три зеленых попа – кощунственное травести, «пародирование» Святой Троицы. Себя Костя считает Господом Саваофом.

У Ремизова развернут мотив освобождения от Времени через причащение ему (им – ср. мясо – Тело Христово) и через его остановку (Костя ломает башенные часы). При этом эсхатологическая вера персонажа оказывается ложной: Время не остановлено, демиургические притязания Кости оборачиваются самозванством и невольным шутством.

У Бродского метафора «время – мясо» означает, что время образует структуру бытия. Речь идет о космическом времени, времени вне вещественного мира – в нем невозможны / неразличимы никакие изменения, и потому Время словно остановилось или оказалось «избыточным». Время в космосе не движется (не тикает), потому что это чистое время – вне вещей, т.е. вне изменений. Оно уже и так словно остановлено. Гипотетическая остановка Времени в земной реальности могла бы быть скорее негативной; ср.:

Покуда Время
не поглупеет, как Пространство
(что вряд ли), семя
свободы в злом чертополохе,
в любом пейзаже
даст из удушливой эпохи
побег.
(«Пьяцца Маттеи», 1981 [3, т. 2, с. 58])

Чисто теоретически было бы допустимо рассматривать метафору Бродского как нефункциональное вкрапление чужого текста – то есть как заимствование (ср. о разграничении цитаты и заимствования [11, с. 52; 7; 17, с. 31–32, примеч. 31]). Однако фактически это всё же едва ли так. Метафора Бродского – случай весьма яркого совпадения с метафорой Ремизова, различие же контекстов создает сильное семантическое напряжение между двумя текстами – напряжение отчасти полемического свойства. Герой Ремизова безумно претендует на роль демиурга и даже нового Христа. Лирическое я Бродского откровенно и стоически невозмутимо созерцает окружающий его мир и размышляет о нем.

Мне неизвестны какие-либо упоминания Бродского о Ремизове. Мало того, нет никаких свидетельств, что роман «Часы» был поэтом прочитан. Но главное – предполагается ли, что цитата из этого романа будет опознана читателем? Р.Д. Тименчик заметил: идеальный филолог «само собой, комментирует то, что должен был понимать в тексте исторический читатель <...> но также и то, что исторический читатель мог – а то и должен был – недопонимать в случае авторской установки на “красивые непонятности” <...>» [19, с. 589]. Ни в коей мере не претендуя на титул идеального комментатора Бродского, рискну предположить: поэт предусмотрел возможность и высокую вероятность непознания цитаты из Ремизова большинством читателей. Идеальным читателем «Эклоги IV-ой (зимней)» оказывается сам создатель. Стихотворение превращается на глубинном уровне в акт автокоммуникации. Или – как формулирует ответ на подобный вопрос, обсуждая энигматичную и эзотеричную межъязыковую игру в стихотворениях Мандельштама Ф.Б. Успенский: «На наш взгляд, адресация к читателю здесь несомненно присутствует, однако в интересующей нас области она лишь отчасти направлена на аналитическое понимание и в большей мере – на восприятие. Если так можно выразиться, Мандельштам в данном случае работает для читателя, но не с читателем, а с языком» [20, с. 41–42]. В случае Бродского требуется корректировка: с языком как с манифестацией литературной традиции.

Литература

1. Бродский И.А. Набережная неисцелимых / пер. с англ. Г. Дашевского // Бродский И. Сочинения: в 7 т. Т. 7 / общ. ред.: Я.А. Гордин; сост.: В.П. Голышев, Е.Н. Касаткина, В.А. Куллэ; ред. переводов: В.П. Голышев; библиографическая справка: В.А. Куллэ. СПб.: Пушкинский фонд, 2001. С. 7–58.
2. Бродский И.А. «Настигнуть утраченное время». Интервью Джону Глэду (1979) // Бродский И. Книга интервью / сост. В. Полухиной. 3-е изд., испр. и доп. М.: Захаров, 2005. С. 114–127.
3. Бродский И. Стихотворения и поэмы / вступит. ст., подгот. текста и примеч. Л.В. Лосева. Т. 1–2. СПб.: Изд-во Пушкинского Дома; Изд-во «Вита Нова», 2011.
4. Бурдина Е.А. Ассоциативно-семантическое наполнение ключевых лексем «время» и «пространство» в лирике И.А. Бродского // Семантика языковых единиц разных уровней: сборник научных статей (материалы конференции 4–6 сентября 2006 г.). Калуга: КГПУ им. К.Э. Циолковского, 2006. С. 17–24.
5. Воробьева А.Н. Поэтика времени и пространства в поэзии И. Бродского // Возвращенные имена русской литературы: Аспекты поэтики, эстетики, философии: межвузовский сборник научных трудов / отв. ред. В.И. Немцов. Самара: Самарский государственный педагогический институт, 1994. С. 185–197.

6. Ваншенкина Е. Острие: пространство и время в лирике Иосифа Бродского // Старое литературное обозрение. 1996. № 3(257). С. 33–41.
7. Жолковский А.К. Заметки о тексте, подтексте и цитации у Пастернака // Boris Pasternak: Essays / ed. by N.A. Nilsson. Stockholm: Almqvist & Wicksell, 1976. P. 64–84.
8. Зубова Л.В. Стихотворение Бродского «Одиссей Телемаку» // Старое литературное обозрение. 2001. № 2(278). С. 64–74.
9. Измайлов Р.Р. Время и пространство в поэзии И. Бродского: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Саратов, 2004.
10. Келебай Е. Поэт в доме ребенка: Прологомены к философии творчества Иосифа Бродского. М.: Книжный дом «Университет», 2000.
11. Левинтон Г.А. К проблеме литературной цитации // Материалы XXVI научной студенческой конференции. Литературоведение. Лингвистика. Тарту: Тартуский государственный университет, 1971. С. 53–54.
12. Лотман М.Ю., Лотман Ю.М. Между вещью и пустотой (Из наблюдений над поэтикой сборника Иосифа Бродского «Урания») // Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии / вступит. ст. М.Л. Гаспарова. СПб.: Искусство-СПб., 1996. С. 731–746.
13. Минц З.Г. Функция реминисценций в поэтике Ал. Блока // Минц З.Г. Блок и русский символизм: Избранные труды. В 3 кн. / сост. Л.Л. Пильд; вступит. ст. В.Н. Топорова. Кн. 1: Поэтика Александра Блока. СПб.: Искусство-СПб., 1999. С. 362–388.
14. Полухина В. Грамматика метафоры и художественный смысл // Полухина В.П. Больше самого себя. О Бродском. Томск: ИД СК-С, 2009. С. 177–212.
15. Ремизов А.М. Избранное / сост. А.А. Данилевский. Л.: Лениздат, 1991.
16. Ремизов А.М. Собрание сочинений. Т. 4: Плачужная канава. М.: Русская книга, 2001.
17. Ронен О. Лексический повтор, подтекст и смысл в поэтике Осипа Мандельштама // Ронен О. Поэтика Осипа Мандельштама. СПб.: Гиперион, 2002. С. 13–42.
18. Сергеева-Клятис А. «Место, где я нахожусь...». К прочтению стихотворения Бродского «Одиссей Телемаку» // Литература. 2003. № 2.
19. Тименчик Р.Д. Монолог о комментарии // Тименчик Р. Что вдруг: Статьи о русской литературе прошлого века. М.: Мосты культуры; Иерусалим: Гешарим, <2008>. С. 587–591.
20. Успенский Ф.Б. Калька или метафора? Чепчик счастья в «Стихах о неизвестном солдате» // Успенский Ф.Б. Работы о языке и поэтике Осипа Мандельштама: «Соподчиненность порыва и текста». М.: Фонд «Развития фундаментальных лингвистических исследований», 2014. С. 23–43.
21. Фатеева Н.А. Типология интертекстуальных элементов и связей в художественном дискурсе // Известия РАН. Серия литературы и языка. 1998. Т. 57, № 5. С. 25–38.

Примечания

1. Невозможно согласиться с мнением М.Ю. и Ю.М. Лотманов, утверждающих: «По сравнению с пространством, время в поэзии Бродского играет подчиненную роль; время связано с определенными пространственными характеристиками, в частности оно есть следствие перехода границы бытия:

Время создано смертью.

(“Конец прекрасной эпохи”, 1969)

Что не знал Эвклид, что, сойдя на конус,

вещь обретает не ноль, но Хронос.

(“Я всегда твердил, что судьба – игра...”, 1971)

Прекращая существование в пространстве, вещь обретает существование во времени, поэтому время может трактоваться как продолжение пространства (поэтому, вероятно, корректнее говорить о единой категории пространства-времени в поэзии Бродского). <...>

Время материальнее пространства. Во всяком случае, оно почти всегда имеет некий материальный эквивалент (“Как давно я топчу, видно по каблук...” и т.п.)» [12, с. 734–735]. Эта трактовка полностью противоречит как поэтическим суждениям Бродского о времени, так и аналогичным высказываниям в эссе и интервью поэта. Отдельные случаи метафоризации времени посредством пространственных характеристик ни в коей мере не отменяют этих деклараций.

О времени и пространстве в поэзии Бродского см. также [4; 5; 9; 10, с. 49–58].

A.M. Ranchin

About One Unidentified Quotation from Aleksey Remizov in the Poetry by Joseph Brodsky

Key words: poetry by Joseph Brodsky; Aleksey Remizov; quotation; borrowing; metaphor.

The object of this article is the poem «Eclogue IV (winter)» by Joseph Brodsky. It is shown that the metaphor Time – the meat of the Universe contained in this poem, is borrowed from the novel by A. M. Remizov «Watch» by Aleksey Remizov, where is the metaphor Time – planetary meat. Despite the differences in semantic contexts in two works, we can assume that Brodsky deliberately quoted Remizov.

A.Г. Степанов

«Черный блин патефона» / «Граммофон за стеной»: о возможной генетической связи между стихами С. Чудакова и И. Бродского

Ключевые слова: сравнительный анализ; структурное сходство; литературные параллели; мотив; литературная память.

Рассматриваются структура и семантика стихотворений С. Чудакова и И. Бродского. Выдвигается и обосновывается гипотеза о генетической связи между текстами. Проведенный анализ позволяет говорить о межтекстовых связях, чья сфера не ограни-

чивается ритмическими совпадениями. Тот факт, что оба поэта, Чудаков и Бродский, принадлежали к одному поколению, к одному социальному кругу, к одной культурной среде, объясняет структурное и семантическое сходство стихов, несмотря на различие индивидуальных поэтик.

Предмет статьи – сравнительный анализ стихов «Строфы» («На прощанье – ни звука...») И. Бродского (1968), «Отцвели георгины...» и «Я тебя не ревную...» С. Чудакова. Цель работы – установить характер их взаимодействия.

Об источниках стихотворения Бродского есть небольшая, но ценная статья Г.М. Кружкова [2, с. 290–293]. В ней обосновывается структурная и семантическая связь между «Строфами» и двумя их «инвариантами»: стихами П.Б. Шелли «Строки» (Lines) в переводе Б. Пастернака и мотивами Дж. Донна, под чьим влиянием Бродский в те годы находился.

Разобьется лампада,
Не затеплится луч,
Гаснут радуг аркады
В ясных проблесках туч.
Поломавшейся лютни
Кратковременный шум.
Верность слову минутней
Наших клятв наобум.

(«Строки») [7, с. 36–37]

III

Как подзол раздирает
бороздою соха,
правота разделяет
беспощадней греха.
Не вина, но оплошность
разбивает стекло.
Что скорбеть, расколовшись,
что вино утекло?

(«Строфы») [1, с. 164]

Пастернаковский перевод Шелли и стихотворение «Строфы» объединяют размер (2-ст. анапест), строфа (АБАБВгВг), интонация (реализуется в повторе отрицаний и сравнительных оборотов), лексика («единенье» и «рознь» у Пастернака, «единенье» и «разрыв» у Бродского), образ разбитого сосуда (лампада у Пастернака, сосуд для вина у Бродского), тема («печальная метафизика любви и разлуки») (1). Что касается влияния английского поэта-метафизика, то Кружков выделяет три донновских мотива: «1) готовность к разлуке, как к смерти; 2) тайна любви, недоступная профанам и шпионам; 3) неоплатонический мотив неразделимости влюбленных» [2, с. 293].

Близость текстов и в самом деле велика. Между тем свидетельства, подтверждающих знакомство Бродского с книгой «Звездное небо», у нас нет. Идея Кружкова о том, что «Строфы» были «вдохновлены переводом Пастернака», несмотря на высокую степень достоверности, остается гипотезой. Это заставляет продолжить поиск возможных источников (или параллелей), обратившись к литературному окружению Бродского.

По воспоминаниям друзей поэта, его круг общения был очень широк. Помимо «волшебного хора» существовали другие компании, в которых Бродский появлялся и исчезал. «Ему было скучно долго разговаривать с одними и теми же людьми, и он беспокоился, что где-то интереснее» [10, с. 40]. Однажды, встретив в 1960 году в Москве С. Чудакова, о котором он мог слышать от Л. Виноградова и М. Ерёмкина, И. Бродский ушел с ним гулять на всю ночь [4, с. 119]. Они стали приятелями, хотя виделись не часто, а когда в 1973 году прошел слух, что Чудаков, пьяный, замерз в подъезде, Бродский написал стихотворение «На смерть друга» («Имяреку, тебе, – потому что не станет за труд...») – панегирик друзьям, оставшимся в СССР [5, с. 47–48] (2).

По мнению современников, Бродский высоко отзывался о стихах Чудакова, знал многие из них наизусть [5, с. 60]. Относится ли это к стихотворению «Отцвели георгины...» (1956), неизвестно, но его звучание в контексте заявленной темы весьма показательно:

Отцвели георгины
Как-то сразу и вдруг.
Ты проводишь с другим
Свой гражданский досуг.

Кофе с водкой бессонно,
В печке танец огня,
Чёрный блин патефона
Развлекает меня.

Я живу, как в гостинице.
Дождь идёт проливной.
Александр Вертинский
Поёт про любовь.

Это страсть непростительна
И дождём сожжена
Есть одна лишь пластинка –
Тишина. Тишина.

И осенней материи
Золотые клоки
Опускаются с дерева
На железо реки.
[9, с. 12]

Стихотворение написано четверостишиями 2-ст. анапеста с перекрестной рифмовкой (3). Помимо равносложных рифм трех типов (мужская, женская и дактилическая) имеются неравносложные рифмы, в которых фонетически сходные части слов не совпадают по количеству слогов: *георгины – другим, гостинице – Вертинский, непростительна – пластинка*. Большинство рифм, включая равносложные (*проливной – любовь, материи – дерева*), – неточные. Можно предположить, что выразительность стиха, основанная на неклассических концевых созвучиях (в первых четырех катренах они грамматические, или «антиграмматические», как называл их Р. Якобсон; причем в позиции рифмы нет ни одного глагола), повлияла на информативность текста, вызывая к нему интерес поэтов-современников.

Размер, которым написаны «Строфы», – тот же 2-ст. анапест с традиционной рифмой. Она равносложная, женско-мужская и преимущественно точная. Случаи неточной рифмы редки (*подле – после, чуждых – чувствах*), а несовпадение в звучании заударной части может возмещаться ее левосторонностью (*раздирает – разделяет, оплошность – расколотившись, загублен – зазубрин*). Своеобразна композиционно-строфическая организация текста. Он состоит из пронумерованных восьмистиший (АБАбВгВг) и двух эквивалентов строф (VII и IX), обозначенных восемью рядами точек. Вот начальное восьмистишие из «Строф» Бродского:

На прощанье – ни звука.
Граммфон за стеной.
В этом мире разлука –
Лишь прообраз иной.
Ибо врозь, а не подле
мало веки смежать
вплоть до смерти. И после
нам не вместе лежать.
[1, с. 163]

Несмотря на различие ритмико-синтаксических фигур в первых восьми стихах Чудакова и Бродского (совпадают только 4-й – «Свой гражданский досуг» / «лишь прообраз иной» и 6-й – «В печке танец огня» / «мало веки смежать»), они имеют сходную ритмическую структуру: в 1-м два ударения, с 3-го по 7-й – три. Не совпадают 2-й – три ударения у Чудакова («Как-то сразу и вдруг»), два – у Бродского («Граммфон за стеной») и 8-й – два ударения у Чудакова («Развлекает меня»), три – у Бродского («нам не вместе лежать»).

Другое сходство – тематическое. В обоих текстах речь идет о любовной разлуке. Но если у Чудакова переживание лирического «я» мотивировано сезонным изменением в природе («Отцвели георгины») и непостоянством возлюбленной («Ты проводишь с другим / Свой гражданский досуг»), то у Бродского разлука – состояние вневременное и экзистенциальное. Оно осложнено чувством вины и предельностью масштаба неустрашимости («...в Раю не сойдемся, / не столкнемся в Аду»).

К числу параллелей в области мотивики и топики можно отнести мотивы пения («Александр Вертинский / Поёт про любовь» у Чудакова; «хор Аонид» у Бродского), тиши-

ны («Есть одна лишь пластинка – / Тишина. Тишина» у Чудакова; «На прощанье – ни звука» у Бродского), черного цвета (темноты) («Чёрный блин патефона / Развлекает меня» у Чудакова; «...тем крошечней разрыв. / Не спасет затемнения...» у Бродского), похмелья («Кофе с водкой бессонно» у Чудакова; «Наполняйся же хмелем...» у Бродского) и, конечно, образ граммофона-патефона. Этот образ – «сильный» аргумент, указывающий на возможную генетическую связь между стихами Чудакова и Бродского.

Граммофон (патефон) здесь не столько бытовая подробность или атрибут уходящей эпохи, сколько символ любовного расставания и одиночества. Такое понимание образа связано с устройством аппарата: приводимый в движение диск словно олицетворяет безвыходность ситуации, которую можно «прокрутить», но нельзя исправить. Неправильность положения маркирована в «Отцвели георгины...» черным кругом патефона (ср. у Бродского в «Bagatelle»: «Чем пластинка черней, тем ее доиграть невозможней»), чье вращение неотделимо от фамилии исполнителя с ее «граммофонной» семантикой («вертеть» → «Вертинский»).

Сопоставление стихотворений выявляет не только сходство мотивов, но и различие их воплощений. В «Отцвели георгины...» мир эмпирически представим («В печке танец огня», «Дождь идёт проливной», «Александр Вертинский / Поёт...»), предметен (кофе, водка, патефон и т.д.), психологически достоверен («Я живу, как в гостинице», «Есть одна лишь пластинка – / Тишина. Тишина»). Топос комнаты уравнивается внешним пространством, композиционно организованным в «кольцо». Приметы осени создают эмоциональный фон, в котором ситуация разрыва сопровождается атмосферой тоски и одиночества. Семантика разрыва метафорически реализована в природе, чья «материя» рвется на «клоки», а речная гладь ассоциируется с железным листом («железо реки»).

Мир Бродского в «Строфах» разворачивается не в предметной, а в ментальной плоскости. Звук граммофона доносится из-за стены, которая ограничивает видимое от умопостигаемого. Физическая реальность (граммофон за стеной) уступает место реальности метафизической. Для ее воплощения нужна риторика: этико-философские обобщения («Кто бы ни был виновен, / но, идя на правед...», «Как подзол раздирает / бороздою соха...», «Нет деленья на чуждых. / Есть граница стыда...», «Так скорбим, но хороним; / переходим к делам...»), метафорические высказывания («...одаренность осколка / жизнь сосуда вести», «...кроме сходства зазубрин / общих черт не узреть»), синтаксические конструкции на контрасте («Чем тесней единенье, / тем крошечней разрыв», «Только емкость поделим, / но не крепость вина», «...расставанье заметней, / чем слияние душ»), риторические вопросы («Что скорбеть, расколовшись, / что вино утекло?», «Что ж без пользы неволишь / уничтожить следы?»). Текст Бродского лишен конкретности повседневного мира, его выразительность достигается экспрессией чувства в сочетании с аналитизмом риторических ходов.

Говорить о влиянии другого стихотворения Чудакова («Я тебя не ревную...») на «Строфы» Бродского сложнее, прежде всего, из-за отсутствия датировки. Установить ее приближительные границы можно лишь косвенным путем. В предпоследнем катрене упоминается американский журнал «Life»: «...и тебя на обложке / напечатает "Лайф"». Фото знаменитых актрис появлялись на обложках журнала в 1960-е годы (в ноябре 1959-го – Мэрилин Монро, в июле 1961-го – Брижит Бардо, в сентябре 1966-го – Софи Лорен). Стихи

Чудакова были написаны в эти годы, но более точную дату установить трудно. «Строфы» Бродского, напомним, датированы 1968 годом.

Эмоционально и тематически «Я тебя не ревную...» далеко от стихов о разлуке. В субъектно-повествовательном плане это автопсихологический эпизод из жизни представителя отечественной богемы. Причем вкусы лирического героя неотличимы от вкусов люмпена (пиво, сигареты, анаша), а он сам и его бытовое окружение последовательно деэстетизированы:

вне претензий и штучек
словно вещи в себе
морфинист и валютчик
и сексот КГБ

кто заказывал принца
получай от души
царство грязного шприца
и паров анаши

заражение крови
смерть в случайной дыре
выражения кроме
тех что есть в словаре
[9, с. 68]

Вместе с тем даже такая «кабачковая» жизнь не отменяет веры в грядущее воскресение, где земной мир и мир небесный поменялись местами:

по теории Ницше
есть реальность в ином
жизнь загробная нынче
а земная потом

хватит призрачных буден
рванувшись цвести
мы воскреснем и будем
до конца во плоти
[9, с. 68–69]

Этот лично-биографический оптимизм вступает в противоречие с невозможностью загробной встречи у Бродского («...вплоть до смерти. И после / нам не вместе лежать»). Несмотря на то, что мотив смерти присутствует и в «Строфах», и в «Я тебя не ревную...», реализуется он по-разному. Отсюда сомнение в том, что один текст мог влиять на другой. Аксиологическая картина, нарисованная Чудаковым, чужда мировосприятию Бродского. Ее отличают скромные радости человека советской эпохи, мечтающего о красивой жизни:

о как это красиво
синий снег и весна
не разбавлено пиво
и закуска сполна
там борьба без подножки
без депрессии кайф
и тебя на обложке
напечатает «Лайф»

Эти строки могут восприниматься как реплика на картину застолья из стихотворения Б. Пастернака «Вакханалия» (1957):

По соседству в столовой
Зелень, горы икры,
В сервировке лиловой
Семга, сельди, сыры.

И хрустенье салфеток,
И приправ острота,
И вино всех расцветок,
И всех водок сорта.
[6, с. 432]

Но если герои Пастернака, несмотря на безумства хмельной ночи, сохраняют новизну и доверительность отношений:

И своей балерине,
Перетянутой так,
Точно стан на пружине,
Он шнурует башмак.

Между ними особый
Распорядок с утра,
И теперь они оба
Точно брат и сестра.

Перед нею в гостиной
Не встает он с колен.
На дела их картины
Смотрят строго со стен,
[6, с. 434]

то героям Чудакова не до благодарной учтивости. Им незнакомо понятие греха, иллюзорна и надежда на воскресение. Финал стихотворения безрадостен, ибо обнажает правду, которая связывает, по сути, двух несчастных людей:

как в прожекторе молний
мрак судьбы оттеня
это действует морфий
в тебе на меня.

Приведенный материал позволяет говорить о межтекстовых связях, чья сфера не ограничена ритмическими совпадениями. Тот факт, что оба поэта, Чудаков и Бродский, принадлежали к одному поколению, к одному социальному кругу, к одной культурной среде, объясняет структурное сходство стихов, несмотря на различие поэтик. Для кого-то, вероятно, ритмический импульс имеет мистическую природу, но для большинства он приходит из книг, потому что человек, а поэт в особенности, «есть то, что он читает» (И. Бродский «Поклониться тени»). Литературная память материализуется в ритмических формах, которые воспроизводят лексику и фразеологию, образы и мотивы предшественников. Происходит это в большинстве случаев бессознательно, и автор очень удивился бы, узнав, что ритм стихотворения и сопутствующие ему семантические элементы подсказаны другим текстом. В случае с Бродским такое литературное взаимодействие – почти норма, а наше небольшое исследование – еще одно тому подтверждение.

Литература

1. Бродский И. Стихотворения и поэмы: в 2 т. / вступ. ст., сост., подг. текста и примеч. Л.В. Лосева. СПб., 2011. Т. 1.
2. Кружков Г. Сходство зазубрин: «Строфы» Бродского и «Строки» Шелли // Иосиф Бродский: стратегии чтения: материалы междунар. науч. конф., 2–4 сент. 2004 г., Москва. М., 2005. С. 290–293.
3. Лосев Л.В. Примечания // Бродский И. Стихотворения и поэмы: в 2 т. / вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. Л.В. Лосева. СПб., 2011. Т. 1. С. 417–647.
4. Орлов В. Чудаков: Анатомия. Физиология. Гигиена // Знамя. 2014. № 10. С. 87–151.
5. Орлов В. Чудаков: Анатомия. Физиология. Гигиена // Знамя. 2014. № 11. С. 27–93.
6. Пастернак Б. Полное собрание стихотворений и поэм / вступ. ст. В.Н. Альфонсова; сост., подгот. текста и примеч. В.С. Баевского и Е.В. Пастернак. СПб., 2003.
7. Пастернак Б. Звездное небо. Стихи зарубежных поэтов в переводе Бориса Пастернака / сост. Е. Левитин; предисл. Н. Любимова. М., 1966. (Мастера поэт. перевода; Вып. 5).
8. Цветкова М. Из истории строфической модели Ан2А6АБ (семантический аспект) // Слово: сб. науч. работ студентов и аспирантов. Тверь, 2004. Вып. 2. С. 190–196.
9. Чудаков С. Колер локаль / сост. И. Ахметьев; подгот. текста И. Ахметьев, В. Орлов. 3-е изд., испр. и доп. М., 2013.
10. Штерн Л. Бродский: Ося, Иосиф, Joseph. М., 2001.

Примечания

1. Л.В. Лосев добавил в этот перечень сходный основной мотив «единенье – разъединенье» и скрытую цитату из Пастернака [3, с. 476].
2. Готовя к публикации книгу «Часть речи», «Бродский уже знал, что адресат жив, но стихотворение было ему дорого как обобщенный портрет представителя его поколения, люмпенизированного человека богемы и одновременно наследника космополитической петербургской культуры» [3, с. 582].
3. Попытка исследовать семантику этого размера предпринята в статье [8].

A.G. Stepanov

«The Black Pancake of a Gramophone» / «Gramophone Behind the Wall»: on the Possible Genetic Links Between S. Chudakov's and J. Brodsky's Verses

Key words: *comparative analysis; structural similarity; literary parallels; motif; literary memory.*

The structure and the semantics of S. Chudakov's and J. Brodsky's poems are analyzed. The hypothesis of the genetic links between the texts is put forward and grounded. The analysis reveals the intertextual relations, which cannot be reduced solely to rhythmic coincidences. The structural and the semantic similarity of both poets' verses, despite the differences in their individual poetics, can be accounted for by the poets' belonging to the same generation and the same social circle, as well as to the same cultural milieu.

И.В. Марусова

Карнавальные персонажи прозы С.Д. Довлатова

Ключевые слова: *С.Д. Довлатов; карнавальная поэтика; система персонажей; образ Бродского.*

В статье рассматривается воздействие карнавальной поэтики на систему персонажей прозы С.Д. Довлатова, выявляются основные типы карнавальных персонажей. Особое внимание уделяется образу Бродского и его функциям в системе персонажей.

Проблема влияния средневекового карнавального обряда на литературу была поставлена и разработана в трудах М.М. Бахтина (см. [2; 3]). Он определяет карнавал как синкретическую зрелищную форму обрядового характера, разрушающую и отменяющую все существующие правила, нормы и ограничения, не знающую разделения на зрителей

и участников, преображающую действительность в соответствии с логикой «обратности». Основная цель карнавала – вывернуть наизнанку привычные представления о мире как о разумной иерархической системе, поставить с ног на голову обычный порядок вещей, осмеять всё привычное и застывшее с тем, чтобы через отрицание, осмеяние (символическую смерть) способствовать его возрождению и обновлению.

Бахтин выделяет основные карнавалы категории, действия, некоторые приемы, которые переходят в литературу. Среди них – вольный фамильярный контакт, определяющий тип поведения и речевую манеру персонажей, профанация как система карнавалы кошунств по отношению к святыням разного уровня, амбивалентность, проявляющаяся себя в создании парных образов и сцен, и др. (1).

Эти идеи легли в основу методики анализа карнавалы поэтики произведения. Под карнавалы поэтикой мы понимаем совокупность приемов, генетически восходящих к карнавалу и карнавалызованной литературе. Они воздействуют на различные стороны художественного произведения: фабулу, образы персонажей, художественное пространство и время, формируя особый тип отражения действительности, в основе которого – вольное фамильярное отношение (вольный фамильярный контакт), профанация и амбивалентность.

В данной работе мы рассматриваем, как карнавалы традиция воздействует на образы персонажей в прозе Довлатова, и выделяем основные типы карнавалы персонажей.

Центральный персонаж карнавала – карнавалы король. Действо его увенчания и последующего шутовского развенчания Бахтин считает основным карнавалы обрядом, средоточием карнавалы мироощущения. Амбивалентное действо увенчания – развенчания провозглашает относительность всякого порядка, властей, устоев. Вокруг него концентрируются карнавалы категории. Так, эксцентричность и профанация проявляют себя в описании бутафорских, игровых атрибутов власти, а также в сцене финального развенчания, сопровождающегося бранью и побоями; амбивалентность заключена в самой природе обряда: «сквозь увенчание проглядывает грядущее развенчание».

В «Компромиссе» карнавалы королем становится журналист Эрик Буш. Еще до знакомства с персонажем мы получаем характеристику, выделяющую его из таллиннского окружения: «Буш – это нечто фантастическое» [5, с. 268] (2). О Буше складывают легенды. Он, подобно Ноздреву, оказывается «историческим человеком», непрерывно попадая в истории. «Буш в “Компромиссе”, как и Гурин в “Зоне”, – образ среди типов, портрет вместо профиля, лицо среди масок» [10, с. 126].

При первом появлении Буш одет элегантно, даже с шиком: «Лацкан добротного заграничного пиджака был украшен гвоздикой. Полуботинки сверкали» (т. 1, с. 270). Однако его наряд выглядит предельно эксцентрично на фоне «чудовищного беспорядка» в квартире: «Обеденный стол был завален грязной посудой. Ключья зеленоватых обоев свисали до полу. На рваном ковре толстым слоем лежали газеты. Сиамская кошка перелетала из одного угла в другой» (т. 1, с. 270). Контраст превращает наряд Буша в карнавалы костюм (в другие дни Буш ходит в халате, сшитом из оконной портьеры).

Поведение и речь Буша отличаются предельной эксцентричностью: с героем он говорит стихами, содержащими вызов официальной идеологии (т. 1, с. 271). Возникает вольный фамильярный контакт: незнакомого человека приглашают стать членом семьи. Карнавалы атмосфера воздействует на героя, который тоже отвечает стихами: «Быть

вашим гостем чрезвычайно лестно. От всей души спасибо за приют. Тем более что, как давно известно, все остальные на меня плюют...» (т. 1, с. 271).

Прозаические речи Буша не менее эксцентричны. Его выступления против космической программы перекликаются с карнавальной категорией профанации, ставят под сомнение одну из святынь советского мировосприятия: «Гагарин в космос не летал!.. А все советские ракеты – это огромные консервные банки, наполненные глиной...» (т. 1, с. 272). В торжественный пафос его статей вкрапляются натуралистические детали, намеки на сферу материально-телесного низа: «Настал звездный час для крупного рогатого скота... Пахнущие молоком и навозом ораторы сменяют друг друга...» (т. 1, с. 272).

Сюжет увенчания – развенчания проявляется в истории журналистской судьбы Буша. Желаемое возвышение для него – зачисление в штат «Советской Эстонии». Накануне 7 Ноября он получает задание взять интервью у лояльного к социализму западного моряка. Возникает драматическое квинто (3): иностранец Пауль Руди оказывается беглым эстонцем Рютти, которого арестуют за измену Родине. К сфере материально-телесного низа отсылает нас требование полковника КГБ: «Дайте показания, что он хотел вас это самое... Употребить... Ну, в смысле полового извращения...» (т. 1, с. 279). Буш ведет себя с королевским достоинством, однако его твердость профанируется мотивировкой: «Ваше предложение аморально. Оно идет вразрез с моими нравственными принципами. Этого мне только не хватало – понравиться гомосексуалисту!» (т. 1, с. 278).

Повороты в жизни Буша приурочены к знаменательным датам календаря. Его вторичное столкновение с КГБ также происходит 7 Ноября: Буш выходит на демонстрацию с плакатом «Дадим суровый отпор врагам мирового империализма!». С одной стороны, 7 Ноября отмечает грань между старым и новым миром, напоминает о радикальном сломе в политике, быту, культуре страны, то есть может быть соотнесено с представлением о кризисном времени – карнавальном пороге. С другой – это помпезный официальный праздник, и поведение карнавального короля направлено на деавтоматизацию и осмеяние казенных штампов.

Главный перелом в жизни Буша связан с еще одной знаменательной датой, менее тенденциозной и более традиционной, – Новым годом. Это также кризисное время, в котором присутствует карнавальный пафос возрождения и обновления, смены времен. Скандал разворачивается на редакционной вечеринке. Пир – важное карнавальное действие, связанное с карнавальным изобилием, вольной фамильярностью участников, откровенным пиршественным словом, амбивалентно сочетающим похвалу и брань. Редакционные пьянки рассказчик объявляет «торжеством демократии» (здесь и далее – т. 1, с. 289). Вольный фамильярный контакт уравнивает начальство и подчиненных: «Здесь можно подшутить над главным редактором». В речах фамильярность сочетается с гиперболизированным сравнением: «– Старик... Ты – Паганини фоторепортажа! – А ты ... Шекспир экономической передовицы!».

Внешний вид Буша снова подчеркнута торжественен: он щеголяет в заграничном костюме и лакированных туфлях. Этот костюм оплатила Галина, продав зубы (профанация соединяется с отголоском карнавального разъятия на части, особенно ощутимым в первой фразе, до пояснения о двух платиновых коронках: «Вчера Галина зубы продала»). Буш

держится «чопорно и строго»: садится у окна и погружается в чтение книги «Трудные случаи орфографии и пунктуации».

Для Довлатова характерен контраст между крайне официальной исходной ситуацией и последующим скандалом, который оказывается по-карнавальному внезапным. Непосредственно перед происшествием поза Буша подчеркнута статична. И вдруг он «могучим ударом лакированного ботинка» (т. 1, с. 290) выбивает поднос с чашечками кофе из рук жены главного редактора. При этом Буш улыбается, даже когда его хватают за руки. Карнавальный смех редуцируется: он не становится всеобщим, но присутствует в поведении карнавального короля.

Даже в КГБ Буш ведет себя эксцентрично: крадет местную стенгазету в качестве сувенира другу.

Амбивалентность биографии Буша, одновременное присутствие двух противоположных социальных положений, возникает в финале: «По одним сведениям, Буш находится в тюрьме. По другим – женился на вдове министра рыбного хозяйства. Обе версии правдоподобны. И обе внушают мне горькое чувство» (т. 1, с. 296).

В образе Буша, таким образом, сошлись воедино основные карнавальные категории: эксцентричность, вольный фамильярный контакт, амбивалентность, профанация. Своим поведением он остранняет и разрушает незыблемость советского режима и устойчивость привычных социальных ролей и положений.

В повести «Заповедник» собственно образ карнавального короля отсутствует, однако в судьбе Алиханова сохраняется логика увенчания – развенчания. Аналогом увенчания можно считать постепенное упрочение положения героя: жизнь «обрела равновесие. Стала казаться более осмысленной и логичной» (т. 1, с. 365). Развенчание проходит более драматично: с многодневным загулом, квипрокво (Довлатов и Марков выдают себя за Пушкина и Баратынского), вольным фамильярным контактом – майор Беляев, пригласивший Алиханова на воспитательную беседу как представитель официальной власти, достает бутылку водки и оказывается почти диссидентом. Вместо проработки он по-дружески дает советы: пить в меру, «делать интервалы» и даже уезжать из страны, пока есть такая возможность.

В «Заповеднике» присутствует другой тип карнавального персонажа – шут. Бахтин обозначает этого персонажа как разоблачителя всего условного и ложного, наделяет его следующими функциями: «не понимать, путать, передразнивать, гиперболизировать жизнь; право говорить, пародируя, не быть буквальным, не быть самим собою; ... срывать маски с других; ... браниться существенной (почти культовой) бранью...» [4]. Основная функция этого персонажа – карнавальное слово, представляющее собой вольную фамильярную речь, профанирующее и остранняющее основные ценности общества, кажущиеся неизменными и незыблемыми. Таковы речи Валеры Маркова – «тошнотворная смесь из газетных шапок, лозунгов, цитат» (т. 1, с. 397): «Нет! – говорю я зарвавшимся империалистическим хищникам! Нет – вторят мне труженики уральского целлюлозно-бумажного комбината... Нет в жизни счастья, дорогие радиослушатели! Это говорю вам я – единственный уцелевший панфиловец... И то же самое говорил Заратустра...» (т. 1, с. 396). Персонаж прямо в тексте назван шутом: «Он мог сойти за душевнобольного, если бы не торжествующая улыбка и не выражение привычного каждодневного шутовства» (т. 1, с. 397).

По отношению к фабуле функция Маркова заключается в том, что он подталкивает Алиханова к запою, тем самым вроде бы способствуя его развенчанию. Однако алкоголь выполняет в произведениях Довлатова особую задачу: он помогает персонажу выйти за рамки обыденности, отступить от правил и социальных норм и проявить свою подлинную сущность. Алкоголь оказывается единственным средством, противостоящим фальши всего окружения Алиханова, все более и более подчиняющей себе героя (см. подробнее [8]). Если в начале своего пребывания в Пушкинских Горах он задает «нескромные», с точки зрения сотрудников, вопросы, какие из экспонатов являются подлинными, то вскоре сам сначала невольно выдает стихотворение Есенина за пушкинское «К няне», а затем начинает фальшивить уже намеренно: «... мне ловко удавалось симулировать взволнованную импровизацию. Я искусственно заикался, как бы подыскивая формулировки, ... украшая свои тщательно разработанные экспромты афоризмами Гуковского и Шеголева» (т. 1, с. 361). Запой вырывает Алиханова из атмосферы фальши и возвращает к самому себе. Функция шута Валеры, таким образом, соотносится с карнавальным пафосом обновления и возрождения через символическую смерть-падение и оказывается вполне положительной.

Особую категорию с точки зрения карнавальной поэтики представляют собой женские образы у Довлатова, в первую очередь образ жены и других близких женщин. Они ведут себя абсолютно нормально, практично, естественно, но вокруг них концентрируется карнавальная атмосфера, и в этом перевернутом мире их спокойствие и нормальность оказываются наиболее эксцентричными. Так, абсолютно нормальное поведение матери героя Норы в повести «Наши» остранняется окружающей обстановкой. Она добросовестный работник, однако сама ее работа подчинена карнавальной логике: единственная случайная опечатка превращает газетный материал либо в «непристойность» (актуализация тематики материально-телесного низа), либо в «антисоветчину» (профанация) (т. 2, с. 190). Коммунальная квартира, в которой она обитает, представляет собой литературную модификацию карнавальной площади – особого карнавального пространства, сводящего вместе людей самых разнообразных положений и взглядов. Здесь выделен локус уборной, имеющий непосредственное отношение к сфере материально-телесного низа, его описание соединяет несоединимое – физиологические отправления и философские категории: «Длинный пасмурный коридор метафизически заканчивался уборной» (т. 2, с. 190). Слова и поступки матери окружение превращает в абсурдные. Так, призыв соблюдать тишину неожиданно воспринимается соседями как своего рода эротическая декларация: «Тихо! У Довлатовой ночует политрук!» (т. 2, с. 191). Гостеприимство, оказанное «будущему Ломоносову», оказывается бесплодным и завершается упреком гостя, описанным рассказчиком как сплошное квипрокво: «– Какие вы мелочные, Нонна Степановна, – упрекнул будущий Ломоносов, путая разом – имя, отчество, факты...» (т. 2, с. 194). Когда на Западе публикуют рассказы героя, мать демонстрирует естественную гордость успехами сына: «Как я рада, что тебя наконец печатают!» (т. 2, с. 196). Именно эта нормальная реакция в условиях перевернутой с ног на голову действительности оказывается наиболее эксцентричной: «Меня отовсюду выгнали. Лишили самой мелкой халтуры. Я устроился сторожем... Я обвинялся по трем статьям уголовного кодекса... Милиция являлась чуть ли не каждый день... Мать все повторяла: “Я рада, что тебя наконец печатают...”» (т. 2, с. 196–197).

Особенность прозы Довлатова состоит в том, что наряду с вымышленными персонажами в его произведениях появляются реально существующие люди с реальными именами. «Довлатовскому умению организовать “круг персонажей” из самых разных людей можно позавидовать – хотя завидовать бесполезно: не поможет. <...> до сих пор не выяснен до конца вопрос – должны быть счастливы или обижены те люди, чьими фамилиями Довлатов наделил своих, нужных ему героев, часто совсем не похожих на прототипы. Думаю, они и счастливы, и обижены одновременно» [9, с. 204, 205].

В.Б. Шкловский, рассматривая исторические документальные источники романа «Война и мир» и соотнося их с художественным текстом, пришел к выводу: «всякий писатель деформирует материал, включая его в свое построение, и он выбирает материал не по принципу достоверности, а по принципу удобства материала» [11, с. 34–35]. Попадая в систему деформации материала, каковой, по мнению Шкловского, является литературный жанр, факт «глубоко деформируется в самой своей тематике, попадая в систему и окрашиваясь эмоциональным тоном ряда» [11, с. 7]. С точки зрения проблемы, которую Шкловский обозначил как «матерьял и стиль», любое реальное существовавшее лицо, упомянутое в прозе Довлатова (под вымышленным именем или нет), становится художественным персонажем, который должен рассматриваться обособленно от прототипа. Он включается в систему персонажей произведения и, соответственно, может испытывать влияние карнавальной поэтики. Так происходит с персонажами «Филиала», наделенными легко узнаваемыми псевдонимами, но уже переставшими быть героями устных анекдотов и включенными в карнавальную атмосферу произведения.

В рамках проблематики конференции представляется важным выяснить, какое место в системе персонажей Довлатова занимает образ Бродского и связан ли он с приемами карнавальной поэтики.

Наиболее развернут образ Бродского в книге «Ремесло». Впервые его имя наряду с именами Наймана и Рейна включается в перечень молодых поэтов, с которыми знакомится герой книги, максимально приближенный к автору (т. 2, с. 12). Через две страницы рассказчик повторяет: «Я уже говорил, что познакомился с Бродским» (т. 2, с. 14). Дистантный повтор формирует у читателя впечатление непрерывного фонового присутствия Бродского в описываемом литературном мире Ленинграда. Это впечатление подкрепляется в дальнейшем, так как Бродский вновь и вновь упоминается в связи с характеристикой других писателей: Найман – «воспитатель Бродского» (т. 2, с. 18), Ефимов – «самый многообещающий человек в Ленинграде. Если не считать Бродского» (т. 2, с. 22). Та же ситуация повторяется за границей: «Бродский говорил мне», «Если даже Бродский вынужден заниматься преподавательской работой», – повторяет рассказчик. «Письмо оттуда» показывает, что Бродский остается неотъемлемой частью российской культурной жизни, несмотря на эмиграцию: «Да какие вы американцы?! Бродский, о котором мы только и говорим? Ты, которого вспоминают у пивных ларьков от Разъезжей до Чайковского и от Стремянной до Штаба?» (т. 2, с. 140). При этом характеристика Бродского здесь лишена соотнесения с бытом по контрасту со сниженной характеристикой рассказчика, имеющей конкретную топографическую привязку. Бродский остается знаком культуры; все поэты рассматриваются на его фоне; он упоминается вскользь, но незримо присутствует всюду.

В «Чемодане» образ Бродского дважды возникает как знак, причем в обоих случаях он имеет различное наполнение. В предисловии Бродский включается в характерную для Довлатова ситуацию, когда герой представляет себя как типичного человека своей эпохи, воплощение народа, за который борются две противоположные силы. «Я оглядел пустой чемодан. На дне – Карл Маркс. На крышке – Бродский. А между ними – пропащая, бесценная, единственная жизнь» (т. 2, с. 249). Этот эпизод перекликается со сценой из «Филиала»: «Как-то у нас была пьянка в честь дочери Сталина. Сидел я как раз между Татищевым и Бухманом. Строго напротив Аллилуевой. Справа, думаю, родственник Керенского. Слева – потомок императора. Напротив – дочка Сталина. А между ними – я. Представитель народа. Того самого, который они не поделили» (т. 3, с. 107). Однако в «Чемодане» образ Бродского оказывается включен в оппозицию «верх – низ» (дно и крышка), которая может рассматриваться также во временном контексте: «прошлое – будущее» (книгу воспоминаний рассказчик предполагает назвать «От Маркса к Бродскому»). Так возникает дополнительный символический смысл в отличие от прозрачной «родственной» метонимии в «Филиале».

Вторично имя Бродского появляется при противопоставлении двух друзей детства: Сережи Довлатова и Андрюши Черкасова. Однако входит оно в сферу описания не героя, как можно было бы ожидать, а его друга, образцово-благополучного мальчика, а затем юноши: «Его окружали веселые, умные, добродушные физики. Меня – сумасшедшие, грязные, претенциозные лирики... Его приятели декламировали в компании – Гумилева и Бродского. Мои читали исключительно собственные произведения» (т. 2, с. 301). Так имя Бродского становится универсальным знаком, способным включаться в разнообразные культурные контексты.

Портрет Бродского участвует в анекдотической ситуации. Он остраняется включением в ряд кинозвезд. Соседствующая с ним Лоллобриджида в прозрачной одежде, секс-символ итальянского кинематографа, актуализирует эротические ассоциации. Комизм усиливает обостренная реакция таможенника и бесплодность предпринятых им усилий: «Таможенник пытался оторвать Лоллобриджида ногтями. В результате только поцарапал» (т. 2, с. 248). Далее возникает квипрокво: Бродского выдают за дальнего родственника (подобные квипрокво, связанные с портретами, – сквозной прием в прозе Довлатова, один из таких примеров имеет отношение к Бродскому: в «Ремесле» огромный портрет члена Политбюро кажется поэту похожим на Уильяма Блейка). Карнавальное мироощущение, хотя и в редуцированном виде, присутствует в этом эпизоде через обращение к сфере материально-телесного низа и квипрокво.

Глава «Ремесла», в которой дается наиболее подробная характеристика Бродского, называется «Рыжий», как называли клоунов в цирке. Приведенный под рубрикой «Соло на ундервуде» анекдот демонстрирует, что слово Бродского по своим функциям может быть соотнесено со словом карнавального шута: оно остраняет мир, выворачивает его наизнанку. Смена ракурса демонстрирует всеобщую относительность, характерную для карнавального мироощущения: «Шли мы откуда-то с Бродским. Был поздний вечер. Спустились в метро – закрыто. Чугунная решетка от земли до потолка. А за решеткой прогуливается милиционер.

Иосиф подошел ближе. Затем довольно громко крикнул:

“Э!”

Милиционер насторожился, обернулся.

“Дивная картина, – сказал ему Бродский, – впервые наблюдаю мента за решеткой...”» (т. 3, с. 14).

В «Наших» Бродский становится поводом для профанации современной литературы. Тетка Мара, литературный редактор, не принимает его в литературное объединение, так как его стихи – «бред сумасшедшего» (т. 2, с. 183). Последующая реплика автора, данная в скобках, стремится соединить несоединимое и снизить драматизм ситуации: «Кстати, в поэзии Бродского есть и это» (там же). Далее профанация возникает в связи с повторяемостью неповторимого (4) посредством остраннения имени русского классика: «Бродского не приняли. Зато приняли многих других. В Ленинграде очень много поэтов. Есть три Некрасова – Владимир, Георгий и Борис...» (там же).

Таким образом, образ Бродского нельзя однозначно определить как карнавальный персонаж. Его основная функция – служить знаком определенной культуры, эпохи, страны, поколения. Однако в нескольких случаях он включается в карнавальную ситуацию, а также выполняет, хотя и в сильно редуцированном виде, некоторые функции карнавального шута.

Литература

1. Баевский В.С. Доминанты художественной эволюции Пушкина // Известия Академии наук. Серия литературы и языка. 1999. № 2.
2. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. 3-е изд. М.: Художественная литература, 1972.
3. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная смеховая культура средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990.
4. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. URL: http://www.chronos.msu.ru/old/RREPORTS/bakhtin_hronotop/hronmain.html (дата обращения: 6.07.2015).
5. Довлатов С.Д. Компромисс // Довлатов С.Д. Собрание прозы в трех томах / сост. А.Ю. Арьев. СПб.: Лимбус-пресс, 1993. Т. 1.
6. Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература: учебное пособие. В 3 кн. Кн. 3: В конце века (1986–1990-е годы). М.: Эдиториал УРСС, 2001.
7. Марусова И.В. Карнавальная поэтика прозы С.Д. Довлатова: увенчание – развенчание карнавального короля // Известия Смоленского государственного университета. 2015. № 1. С. 68–77.
8. Марусова И.В. Тематическая композиция повести С. Довлатова «Заповедник» // Известия Смоленского государственного университета. 2014. № 1(25). С. 51–64.
9. Попов В. Довлатов. М.: Молодая гвардия, 2010. 355 с. (Жизнь замечательных людей).
10. Сухих И. Сергей Довлатов: время, место, судьба. СПб.: Азбука, 2010.
11. Шкловский В.Б. Матерьял и стиль в романе Льва Толстого «Война и мир». М.: Федерация, 1928.

Примечания

1. Выделяя карнавальные категории, приемы и действия, мы опирались в первую очередь на книгу «Проблемы поэтики Достоевского», так как именно в ней рассматри-

вается трансформация карнавала в литературе Нового времени и данные приемы описываются применительно к явлениям русской литературы.

2. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте в круглых скобках с указанием тома и страницы.
3. Вслед за В.С. Баевским, показавшим значение этого приема в творчестве А.С. Пушкина [1], мы будем понимать этот термин в узком смысле: человека принимают за другого, не за того, кто он есть.
4. Этот прием был выделен как один из основных у Довлатова Н.Л. Лейдерманом и М.Н. Липовецким (см. [6, с. 109]).

I.V. Marusova

Carnival Characters in S. Dovlatov's Prose

Key words: S.D. Dovlatov; carnival poetics; system of characters; image of Brodsky.

The article discusses the impact of the carnival poetics on the characters system in S. Dovlatov's prose and main types of carnival characters. Special attention is paid to the image of Brodsky and its functions in the system of characters.

И.С. Скоропанова

И. Бродский в оценке Э. Лимонова

Ключевые слова: рецепция; андеграунд; эмиграция; Нобелевская премия; демифологизация; проблема новаторства.

На материале книг «Молодой негодяй», «Книга мертвых», «В плену у мертвецов» выявляется неоднозначная оценка Э. Лимоновым поэзии И. Бродского, привлекающая внимание к проблемным аспектам его творчества, таким как сущность новаторства И. Бродского, подъемы и спады в его поэзии, значимость наследия И. Бродского для современности.

Взаимная оценка друг друга писателями-современниками – достаточно значимый фактор для формирования литературных репутаций, выявления складывающихся в литературной среде отношений и меняющихся настроений, идеалов, вкусов, уточнения различных биографических моментов. И. Бродский не был обойден вниманием коллег по перу, причем тон задавала полуопальная А. Ахматова, предсказавшая неординарную судьбу молодого таланта, и на протяжении последующих десятилетий фигура Бродского все более конкретизировалась в прозе, стихах, воспоминаниях (Я. Гордин, Е. Рейн, А. Сергеев, А. Кушнер, А. Найман, В. Уфлянд, С. Гандлевский, М. Берг, С. Липкин, З. Зиник, Л. Лосев, Б. Кенжеев,

Н. Горбаневская, Вс. Некрасов, Д.А. Пригов, В. Сорокин, Т. Щербина, Т. Кибиров, В. Павлова, Д. Новиков, В. Степанцов, Д. Давыдов, И. Жуков, М. Кантор, А. Понизовский и др.), обретая объемность и многогранность, вырастая до мифа, параллельно подвергаясь демифологизации, и процесс этот нельзя считать завершенным и сегодня, ибо многое в жизни России и мира изменилось, осуществляется переоценка ценностей, и в этих условиях творчество и судьба Бродского высветились несколько по-новому, уже не вызывая ни безудержной апологетики, ни кромешного отрицания – чаще это, так сказать, «придирки», выпады по тому или иному поводу, хотя определенные вопросы, требующие ответов, они порождают. Скажем, В. Степанцова, исповедующего гедонизм, не устраивает жизненная философия Бродского, побуждая иронизировать:

Нынче ж в искусстве нельзя симпатизировать жизни,
и дифирамбы нельзя петь красоте и любви.
Жил, например, мрачный кекс в Питере, Бродский Иосиф,
книжный был червь, стихоплет, а вот людей не любил [20, с. 6].

В. Павлова также задевает Бродского, но уже в связи с некоторыми особенностями его стиля, заявляя:

не верь поэтам, пишущим длинно,
для рифмы ставящим и т.д. [18, с. 279].

М. Кантор в романе «Учебник рисования» задается неудобными вопросами: почему эмигрировавшие из СССР инакомыслящие предпочли «не видеть» преступлений, творимых Западом, и прежде всего США, промолчать, когда осуществлялась очередная агрессия против других народов: «Кто-нибудь из них, тираноборцев, возвысил голос против войны во Вьетнаме? Напалмом деревни поливают – знаете, что такое напалм? <...> Ну, скажем, Бродский, непримиримый такой мужчина, написал что-нибудь этакое, громокипящее? Нет как будто. А отчего же не написал, не знаете?» [7, с. 665].

Всё это голоса из XXI века представителей нового литературного поколения, которые, возможно, отдают должное творчеству Бродского, но отнюдь не идеализируют его. С. Гандлевский сразу после смерти поэта предупреждал, что взвинченная массовая экзальтация вокруг имени Бродского рано или поздно может привести к другой крайности – сбрасыванию кумира с пьедестала, когда не пощадят его поэтических и человеческих заслуг (как это нередко и бывает), указывая: «Мне известно только одно средство избежать этой неприятности: не славословить за компанию...» [3, с. 109].

Не вписывается полностью ни в когорту апологетов, ни в когорту хулителей Бродского Э. Лимонов – как и тот, в свое время представитель андеграунда, затем писатель-эмигрант, добившийся успеха на Западе, человек в чем-то сходной, в другом – разительно отличающейся судьбы. Претензий Бродскому он предъявляет немало, и вместе с тем выясняется, что только в Бродском среди современников Э. Лимонов видел и видит своего единственного литературного соперника, будучи – при его суперменском мироощущении – убежденным, что все остальные ему уступают: «Лимонову вообще свойственно со-

поставлять себя в широком смысле с поп-звездами, что для поколения, на время которого пришелся выход пластинки “Иисус Христос – суперзвезда”, вовсе не случайно. Однако, выбирая себе соизмеримую величину для осознания собственной стати, Лимонов всегда проявляет колоссальную щепетильность. Например, Бродский – да, но Довлатов – нет, мелковат» [19, с. 400]. Так что мы имеем дело не с Бродским как таковым, а с *рецепцией* Бродского Э. Лимоновым, в повествовании о нем выступающим на равных и вне зависимости от того, что нравится ему в Бродском, что нет, обозначающим реальные масштабы его творческой личности – не в последнюю очередь для того, чтобы показать, помещая себя рядом с Бродским, как оценивает свой собственный литературный и общественный статус. Э. Лимонов вообще возрождает спрос с каждого по «гамбургскому счету», в своих воспоминаниях проявляет, по его же словам, «патологическую честность», отмечающую дифирамбические ноты даже по отношению к тем, кого ценит. Это потому, поясняет Э. Лимонов, что он не смотрит на других писателей снизу вверх, напротив, следует «сверхчеловеческим стандартам» и «безжалостен к тем, кто не достиг, не дошел» [13, с. 72]. Так ведь и Бродский в данном отношении был не сахар. По свидетельству К. Кузьминского, единственный человек, о котором Бродский при нем отзывался положительно, – В. Уфлянд (см. [10, с. 513]), да и то скорее всего потому, что не воспринимал его как соперника. Жесткую руку Иосифа Александровича испытали на себе и С. Соколов, и А. Цветков, и А. Найман, и сам Э. Лимонов. Возможно, и Бродский руководствовался «сверхчеловеческими стандартами», а не писательской ревностью, желая оставаться «первым и единственным», как полагает Эдуард Вениаминович. Как бы то ни было, «дух Бродского» Э. Лимонов вызывает в автобиографическом романе «Молодой негодяй» (1986), мемуарной «Книге мертвых» (2000), тюремном дневнике «В плену у мертвецов» (2002).

Отношение Э. Лимонова к Бродскому на протяжении десятилетий, как видно из перечисленного, менялось.

В «Молодом негодяе», вспоминая свою харьковскую юность, пришедшую на начало шестидесятых, Э. Лимонов дает такую зарисовку сборищ местных книжечеев:

«В маленькой “подсобке” сорок первого магазина всегда сидели люди и жадно читали рукописи, по большей части стихи. Бритый наголо физик Лев, только что вернувшийся из командировки в Ленинград, привез пятый или шестой экземпляр поэмы Бродского “Шествие”. Ранняя, подражание Цветаевой, поэма эта особой художественной ценности не представляла, но как нельзя лучше соответствовала той культурно-социальной стадии, на которой находились (и, по-видимому, всегда будут находиться) Харьков и большинство “декадентов”, курсирующих в треугольнике между сорок первым магазином, магазином “Поэзия” и “Автоматом”. Посему поэма пользовалась необыкновенной популярностью. Бродского читали в живой очереди, с открытия магазина до закрытия» [15, с. 31].

Достаточно снисходительную и вряд ли справедливую оценку «Шествия» можно оспорить, но исключительную популярность уже молодого Бродского Э. Лимонов отразил верно: «полуслепые» машинописные копии его стихотворений и поэм, словно по воздуху, переносились из города в город, зачитываясь до дыр, заучиваясь наизусть, умножая число поклонников поэта, вознесенного на волне стихийно возникшей подпольной славы. Произведения Бродского отрезвляли от оттепельных иллюзий, выражали мироощущение нового «лишнего человека», не вписывавшегося в тоталитарную систему,

чувствовавшего себя на Земле трагически одиноким. «Есть такой образ – ...собака на минном поле. Бродский первый прошел простреливаемое со всех сторон минное поле, в полный рост, не унижаясь на поклоны, прошел до конца – за это, а не только за стихи его любили и им восхищались» [1, с. 116].

Э. Лимонов в этот период еще только начинал свой литературный путь, и, хотя его интерес к поэзии пробудил А. Блок, из числа состоявшихся поэтов-современников упоминает он в «Молодом негодяе» только Бродского, косвенным образом на него, думается, повлиявшего, подтолкнув к творчеству, и именно ненормативному творчеству, хотя избрал тогда для себя Э. Лимонов радикальный неоавангардизм, более отвечавший его анархической натуре. Рванувший в 1968 году в Москву, где прожил семь лет «на нелегальном положении» (без прописки), Эд в большей степени тянулся к лианозовцам и смогистам как самым экстремальным в авангарде авторам, был признан в этой среде, но отнюдь в Москве не прогремел, оставаясь *одним из* (талантов, подающих надежды). Бродский к этому времени был уже в андеграунде звездой первой величины, и видел его Э. Лимонов мельком лишь раз, как сам вспоминает, на дне рождения у С. Лёна, куда Иосиф пришел, когда уже собирались расходиться, и, лишь поздравив именинника, сразу в отведенной ему комнате завалился спать. С нетерпением его ожидавшие были разочарованы, даже обижены, но, поворчав, с достаточно пренебрежительным поведением гения смирились (1) – таков был авторитет Бродского в этой бесшабашной среде. Правда, в словах Э. Лимонова «гений пришел и лег спать» [13, с. 98] проступает скрытая ирония, хотя, скорее, над самим собой – молодым и наивным. И вместе с тем восприятие Бродского как гения, человека, наделенного особым статусом, Эдуард Вениаминович зафиксировал. Нужно иметь в виду еще вот что:

«У литературных диссидентов тоже были свои погоны. Иерархия была строгой. Чинопочитание приветствовалось. Понять механизм присвоения званий было непросто. Единого центра не существовало, однако были негласные правила субординации. Маршалский жезл находился в руках Солженицына... Бродский тоже занимал маршалскую должность, но это был другой род войск...» [6, с. 154–155].

«Звание» Э. Лимонова в те годы было невысокое – что-то вроде лейтенанта, но, издав в 1979 году в Нью-Йорке нашумевший роман «Это я – Эдичка», он резко повысил свой литературный рейтинг (причем безо всякой поддержки с чьей-либо стороны), став (по меркам андеграунда) по меньшей мере «генералом», а сам он, возможно, считал себя и «маршалом». Кстати, переход на прозу не в последнюю очередь был связан с безусловным лидерством Бродского в поэзии, чего амбициозный Э. Лимонов претерпеть не мог. «Рядом с тобой трудно было работать...» [13, с. 268], – мысленно сообщит Эд Иосифу спустя десятилетия.

Пока же, в 1980-е годы, обретая славу и почувствовав, что имеет на это моральное право, Э. Лимонов начинает борьбу с культом личности в литературе (признавая за таковую литературу неофициальную и эмигрантскую). Из-под его пера выходит листовка, в которой писатель провозглашает:

«Долой культ личностей Кузьминского, Солженицына, Бродского!!!

Русская литература без вождей – вот наша задача! <...> Система stars губит литературу» [14, с. 648] –

и продолжает:

«Самое ужасное, что может с *нами* случиться – если нью-йоркские евреи выбьют Бродскому Нобелевскую премию.

P.S. А они ее ему выбьют» [там же].

Листовка сопровождалась рисунком с изображением трехголового змея, головы которого предлагалось отсечь.

Интенция Э. Лимонова такова: культовые фигуры становятся неприкосновенными для критики, и это идет во вред им самим (а значит, и литературе), не «подстегивает», не стимулирует дальнейший творческий подъем, и едва ли не все писатели, получившие Нобелевскую премию, стали писать хуже – лауреатское положение по-своему сковывает, ограничивает творческую свободу. Э. Лимонов убежден в том, что для литературы это губительно. Поэтому он не сторонник присуждения Бродскому Нобелевской премии и превращения его в официального писателя, увенчанного в дальнейшем не меньшим числом наград, чем М. Шолохов в СССР, видит в этом несчастье для литературы, во всяком случае – русской литературы (обратим внимание на оборот: «Самое ужасное, что может с *нами* случиться...»). Опасения Э. Лимонова оказались во многом оправданными: хотели сделать как лучше, а сделали – как хуже. Общим местом на сегодняшний день стало мнение, что после получения Нобелевской премии в 1987 году Бродский не написал ничего значительного (2) – противное нужно доказывать с проблематичными результатами.

Однако демарш Э. Лимонова, как выясняется из «Книги мертвых», имел и личную подоплеку. Здесь Эдуард Вениаминович рассказывает об отношениях, сложившихся между ним и Бродским в эмиграции, в США. Начиная с 1975 года, между ними был короткий период сближения. Э. Лимонов объясняет это тем, что как бы Бродский «ни ставил себя Эйнштейном – сверхчеловеком, ему не хватало общения, американцы же не могли заменить ему русских. Потом... ему нужно было литературное общение... ему нужны были Рейны, Вайли и Лосевы. А они еще не приехали. Свита запаздывала» [13, с. 99].

«Пиком сближения» между ними, рассказывает Эдуард Вениаминович, стал период после появления в журнале «Время и мы» статьи Л. Наврозова, в каковой поливались грязью и Бродский, и Лимонов (у которого только что вышел роман «Это я – Эдичка»). В частности, Лимонов обвинялся в графоманстве и эксгибиционизме, а Бродский характеризовался как непревзойденный торговец собственным товаром – талантом и фактами биографии, связанными с репрессиями. Статью с подчеркиванием наиболее одиозных мест принес ему в греческий ресторанчик в Вест-Виллидже Иосиф. Впервые Э. Лимонов увидел отстраненно-равнодушного по отношению к миру Бродского разозленным. Тот даже заявил, что набил бы Л. Наврозову рыло, если бы не его большое сердце. Э. Лимонов пообещал сделать это за двоих. На самом деле, признается Эдуард Вениаминович, статья его особо не задела, а позднее, прочитав ее целиком, он над ней хохотал. Но из вежливости Э. Лимонов выразил Бродскому сочувствие, хотя в глубине души кое в чем с Л. Наврозовым соглашался. Э. Лимонов считал, что у Бродского был настоящий талант, признавался, что хотел бы быть автором таких стихотворений, как «Он здесь бывал...», «На смерть Жукова», «Письма римскому другу», но сам тип таланта и мировоззрение Бродского представлялись ему архаичными, отдающими тридцатыми годами, ориентированными на традицию, а не «взрывающими» ее (на что нацелен был сам Э. Лимонов, выступая сначала как поэт-неоавангардист, затем – прозаик, следующий интенциям панк-культуры). Новое часто

бывает не похоже на привычную литературу, констатирует Эдуард Вениаминович, а стихи Бродского по большей части воспринимались им как «большие полотна, написанные маслом, в тяжелых золоченых рамах...» [13, с. 106], создававшиеся в эпоху классицизма. Они казались ему тяжеловесными, монотонными, пахнущими библиотекой, созданными стариком (попутно подчеркивается, что и в молодости Бродский уже выглядел немолодым, в то время как сам он, Э. Лимонов, и на склоне лет молоджав, полон энергии, новаторского порыва, да и словарь у Бродского-человека был и остался словарем стилиста 60-х годов, но, скажем, нецензурную лексику, которой в жизни пользовался, в стихи он не включал, а Лимонов в романе «Это я – Эдичка» сделал это). И именно традиционностью стиха вкупе с шумом, наделанным арестом, и последующей «раскруткой» американско-еврейским лобби объясняет Эдуард Вениаминович неимоверный успех Бродского в Штатах, где, по его наблюдениям, господствует эстетический консерватизм. Вряд ли американцы (за немногими исключениями) поняли суть написанного Бродским и она им близка (ведь произведения Бродского отражают разочарование в Боге, человеке, современной массовой цивилизации), но они, согласно Э. Лимонову, «присвоили» Бродского в силу престижности его поэзии, чем-то напоминающей уже одобренные образцы.

Все же сообщаемые автором «Книги мертвых» факты, даже принимаемые во внимание, вполне убедительного ответа на вопрос о причинах головокружительного успеха Бродского не дают. Ведь поэт был «коронован» российским читателем еще до присуждения Нобелевской премии, и сама премия (может быть, и вредоносная для писателей, если согласиться с Э. Лимоновым) большинством была воспринята как заслуженная. На смену переоценке творчества Бродского у Э. Лимонова приходит его недооценка. Возможно, сказалась обида – оскорбительный заочный отзыв Иосифа Александровича об авторе и герое романа «Это я – Эдичка», хотя «Дневник неудачника» Бродский воспринял более благосклонно. Но обида – не главное. Писателю с выстраданной системой убеждений и соответствующих им эстетических принципов действительно непросто принять то, что делает писатель противоположного типа, и относится это не только к Лимонову, которому Бродский-поэт казался старомодным, но и к Бродскому, в свою очередь, недооценившему Лимонова, возвращая рукопись романа «Это я – Эдичка», сказавшему, что тот «опоздал. Их чуваки уже об этом написали...» [13, с. 101] (скорее всего, имея в виду Г. Миллера, У. Берроуза, Д. Керуака, Х.С. Томпсона (3), то есть отсылая к тридцатым-сороковым-шестидесятым – началу семидесятых годов и, следовательно, отказывая Эду в новаторстве). Интересно и то, что оба уловили друг у друга отчетливые западные влияния: Бродский у Лимонова – битниковско-панковские, Лимонов у Бродского – «метафизической лирики» (Д. Донн) и экзистенциалистской поэзии (Т.С. Элиот, У. Оден). Их творчество – пример известного «обыностранивания» русской литературы в XX веке (прежде всего, литературы русского зарубежья, что чувствуется уже у В. Набокова и Г. Газданова), по-своему расширявшего ее возможности и кругозор. Дело не в том, что на себя примерялось чужое платье, скорее в том, что в русскую литературу внедрялся и недостаточно известный мировой опыт (в том числе духовный), пропущенный через самого себя. Ни Бродский, ни Лимонов действительно не выступали зачинателями нового литературного направления или течения, хотя неправомерно отказывать им в новаторстве – но это новаторство в рамках уже утвердившейся эстетической системы, модернистской у Бродского (хотя есть у него

и отдельные постмодернистские и предпостмодернистские произведения), постреалистической (контуры ее уже появились, но она еще продолжала складываться) у Лимонова. (Нео)классицизм Бродского, отмеченный Лимоновым, не что иное, как течение модернизма, в русской литературе восходящее к О. Мандельштаму и В. Ходасевичу, влияние которых на Бродского (особенно последнего – в области «прозаизации» стиха и нацеленности на экзистенциальное отчуждение) было (наряду с цветаевским) не менее важным, чем влияние Т.С. Элиота и У. Одена (Эдуард Вениаминович фиксирует также воздействие на Иосифа Александровича создателей французского *нового романа*, доказывая, что идею литературы как феномена языка тот взял у А. Роб-Грийе; во всяком случае, слушая лекцию последнего в Париже, Э. Лимонов не мог отделаться от ощущения, что говорит Бродский). Новаторство Бродского, по-видимому, определяется обобщающим синтезом на модернистской философской основе достояния предшествующей мировой культуры, рассматриваемого как подлинный «дом бытия» одухотворенного человека, при крайне пессимистической оценке итогов истории, перспектив развития человеческой цивилизации и развенчания метафизических химер «вечной жизни», по большей части разделявших его предшественниками-экзистенциалистами. В сущности, правильнее, думается, говорить уже о неомодернизме Бродского, изнутри разрушавшего утопические постулаты трансцендентального идеализма, внедрявшего идею потенциального бессмертия, которое зависит от самого человека, синтезировавшего элементы различных поэтических систем. Есть свои достижения и у Э. Лимонова, хотя после 1990 года он полностью уходит в жизнетворчество, как это случалось с русскими писателями и прежде, вырывается за пределы литературы, не создает больше художественных произведений. Тем не менее выходят его книги политического и культурологического характера, эссеистика, мемуаристика, написанные, по признанию самого автора, в основном ради заработка. Отныне он именует себя лишь «прохожим» в литературе, по-прежнему занимает оппозиционную позицию и как лидер национал-большевистской партии по обвинению в хранении оружия в апреле 2001 года арестован, приговорен к четырем годам лишения свободы (4).

В тюремном дневнике «В плену у мертвецов» неожиданно снова всплывает фигура Бродского, с которым заключенный в Лефортовской тюрьме Э. Лимонов ведет мысленный «инсценированный» диалог, на этот раз выражая совсем иное отношение к собрату по перу – если так можно выразиться, реабилитируя Бродского. Оказывается, всю жизнь он завидовал Иосифу Александровичу только в одном – в том, что тот прошел через тюрьму, предстал в глазах инакомыслящих мучеником и героем. Такой вехи в биографии самого Э. Лимонова не хватало. Тюрьма – это «репетиция смерти», скажет Э. Лимонов в интервью К. Роткирх, очень серьезный экзистенциальный опыт. Но, помимо всего прочего, для писателя это и род рекламы, привлекающей внимание к его личности и творчеству. Теперь и в данном отношении он уравнился с Бродским, считает Эдуард Вениаминович, заявляя: «За талант, за читателя надо кровью платить, харканьем, мокротой, язвами» [13, с. 266]. Обращаясь к ушедшему из жизни как к живому, Эдуард Вениаминович сближает себя с Бродским: «Мы с тобой, Иосиф, оказались единственными трагическими фигурами в литературе русского языка. Все остальные “коллеги-литераторы” – дешевые комики. Свинский стиб только и слышен со всех сторон. Сتيب и чавканье... Этой нации придется долго тужиться, чтобы родить еще пару таких...» [13, с. 264]. Что касается оценки современной литера-

туры, то Эдуард Вениаминович попадает в общую струю – каждый второй писатель говорит, что нечего читать (предполагается – кроме его собственных книг), и только Бродский признается достойным собеседником высоко себя оценивающего Э. Лимонова – и прежде всего как человек, заплативший за свои убеждения и стихи тюрьмой и ссылкой, фактическим изгнанием с родины. А ведь закончиться все могло не столь оптимистично для Бродского – пока находишься в заключении, ждешь всего, убедился Эд. С мысленной помощью Иосифа он вычисляет подсаженого к нему в камеру стукача, исподволь запугивающего писателя, настраивая того на покаяние. Пример Бродского как бы укрепляет в стойкости. Без негативной оценки характеризует Э. Лимонов теперь и манеру Бродского, каковой как бы соглашается с ним и говорит: «Дело в том, что мы оба с тобой несовременны, Эдик. Я – архаичный классицист – позади их советской современности... <...> ты ломишься панком впереди советской словестности. Мне повезло, и очень, я вписываюсь целиком в каноны классической культуры, тебе разительно не повезло, просто трагически не повезло. Для того, чтобы понять тебя, у них нет эталонов» [там же]. Бродскому Э. Лимонов приписывает собственные взгляды и литературные вкусы и тем не менее на роль первого русского поэта современности выдвигает именно Бродского, на роль первого русского прозаика современности – себя. На этот раз Иосиф Александрович выступает у автора тюремного дневника в облике умудренного философа, сам Лимонов-персонаж наделяется имиджем героя, брутального мужчины-супермена, которого ФСБ и тюрьма сделают великим.

И хотя место, на которое претендует Э. Лимонов, к настоящему времени за ним отнюдь не закрепилось, одной из культовых фигур он, несомненно, стал. Изменилось и его отношение к Нобелевской премии: хотя за «Книгу воды» прямо в тюрьме он получил премию А. Белого, К. Роткирх Э. Лимонов сказал: «Я предпочел бы получить Нобелевскую премию» [16, с. 41] (5). Начать писать после этого хуже он не боится, так как считает себя ушедшим из литературы («репортером» собственной жизни), а от сопутствующих премии денег не отказался бы, скорее всего, истратив их на нужды национал-большевистской партии. Изменения в своих суждениях Эдуард Вениаминович объясняет так: «...нельзя их рассматривать вне контекста и места, в котором они были сказаны» [16, с. 45].

В отличие от Лимонова Бродский сегодня как культовая фигура не воспринимается, однако он добился большего: его стихи ушли в жизнь, стали ее составной частью, ведут свое автономное существование, вне зависимости от того, нравится кому-то поэт или нет. Данный аспект акцентирован у проживающего в Канаде Б. Кенжеева:

Жизнь в феврале, вообще говоря, похожа
на цитату из Бродского, которую некому оценить [8, с. 23].

Русский язык, в восприятии Н. Горбаневской,

так и не привыкнет,
что Иосиф умер,
шевелит губами,
слез не утирает [4, с. 907].

Д. Давыдов подтверждает, что в России Бродский вспоминается по различным поводам, его стихи растворились в жизни:

Оказалось, системная ошибка

<...>

Бродский срифмовал бы: «шибко»,

либо – «Шипка» (последнее см.: т. 3, с. 213) [5, с. 49].

О том же, что Бродский обрел бессмертие, сигнализируют строки Т. Кибирова, приуроченные к важным литературным датам, пришедшим на 1999 год:

Пушкину – двести,

Набокову – сто,

Бродскому – за шестьдесят [9, с. 499].

Об ушедших из жизни Т. Кибиров пишет как о живых и Бродского помещает в авторитетный ряд классиков русской литературы.

Таким образом, отношение к Бродскому на современном этапе далеко не однозначное. Отслаивается мифологический ореол творческой личности поэта, с большей степенью ясности проступают его реальные человеческие черты, уточняется характер вклада в литературу. Мнения высказываются разные – от ниспровергающих до возносящих, но то, что Бродского не оставляют в покое, – хороший признак, и тот же Э. Лимонов утверждает, что своими воспоминаниями воскрешает умерших к жизни, а «обронзовевшим» не дает окостенеть в позе мумии. Незапрограммированная рецепция Бродского литературной средой – фактор, препятствующий его омертвлению, обращающий исследовательскую мысль к проблемным аспектам его наследия и методам рецептивной эстетики.

Литература

1. Берг М. Веревоочная лестница. СПб.: Алетейя, 2005.
2. Бродский И.А. Форма времени: Стихотворения, эссе, пьесы: в 2 т. Т. 1: Стихотворения. Мн.: Эридан, 1998.
3. Гандлевский С. Найти охотника: Стихотворения. Рецензии. Эссе. СПб.: Пушкинский фонд, 2002.
4. Горбаневская Н. Русский язык... // Освобожденный Улисс: Современная русская поэзия за пределами России. М.: Новое лит. обозрение, 2004.
5. Давыдов Д. Добро: Третья книга стихов. М.: Автохтон, 2002.
6. Ерофеев Вик. Бог X: Рассказы о любви. М.: Зебра Е, 2001.
7. Кантор М.К. Учебник рисования: роман: в 2 т. Т. 2. М.: Астрель, 2008.
8. Кенжеев Б. Невидимые: Стихи. М.: ОГИ, 2004.
9. Кибиров Т. Кто куда – а я в Россию... М.: Время, 2001.
10. Кузьминский К. О том. О сём // Антология новейшей русской поэзии «У Голубой лагуны». Т. 1. 2-е изд., стереотип., испр., восп. с изд. 1980 г. Oriental Research Partners, Newtonville, Mass., U.S.A. Псков: Псков. обл. типограф., 2006.

11. Лимонов Э. В плену у мертвецов. М.: Ультра. Культура, 2002.
12. Лимонов Э. Дети гламурного рая. О моде, стиле и путешествиях. М.: Альпина нон-фикшн; Глагол, 2008.
13. Лимонов Э. Книга мертвых. СПб.: Лимбус Пресс, 2000.
14. Лимонов Э. [Листовка] // Самиздат века. Мн. – М.: Полифакт, 1997.
15. Лимонов Э. Молодой негодяй: роман // Глагол. 1992. № 19.
16. Лимонов Э. «Это репортажи из горячей точки – из моей жизни» // Одиннадцать бесед о современной прозе: Интервью журналистки Кристины Роткирх с российскими писателями. М.: Новое лит. обозрение, 2009.
17. Некрасов Вс. Наука как не знать // Журавлева А., Некрасов Вс. Пакет. М.: Меридиан, 1996.
18. Павлова В. Совершеннолетие: стихи. М.: ОГИ, 2004.
19. Прилепин З. Книжечет: Пособие по новейшей литературе с лирическими и саркастическими отступлениями. М.: Астраль, 2012.
20. Степанцов В. Мутанты Купидона. М.: Зебра Е, 2004.

Примечания

1. Таким образом, Э. Лимонов указывает на выработанный Бродским имиджевый стиль поведения, подчеркивавший его значительность, недостижимость, превосходство, отмечает умение Иосифа себя подать. В общении Бродский, по словам Э. Лимонова, как правило, выдерживал «позу гения», «живого памятника», умел создать себе пьедестал. Живые чувства подавлял, если к этому «роль обязывала» [13, с. 101]. Но в качестве острой приправы к «роли» мог быть очень циничен. На сближение душ не шел. «Держал дистанцию» Бродский, считает Эдуард Вениаминович, чтобы себя не уронить, не обнаружить каких-то своих слабых мест, и иногда, по его наблюдениям, насилывал себя, дабы не ввязаться в жаркий спор как «простой смертный», а неформальное общение позволял себе только с проверенными людьми. Впрочем, без имиджевой составляющей не обходился и не обходится и Э. Лимонов, только это имидж супермена / национального героя / вождя. По-видимому, каждый выбрал тип поведения, который его более устраивал, и сопоставление ярко оттеняет в Бродском интроверта, в Лимонове – экстраверта.
2. См., например, у Вс. Некрасова: «Ну спросите вы любого... что он думает о таких корифеях, как поздний Бродский или Белла Ахмадулина. Да любой вам выложит примерно одно и то же и вряд ли кто обойдется без слова “омертвение”. Писание мертвое, безразличное и безразмерное» [17, с. 496].
3. Позднее Э. Лимонов к этому добавит Ж. Жене: «Я прочитал “Дневник вора” Жана Женэ и подумал, что хорошо бы написать что-то подобное, потому что у меня была подобная полоса когда-то в жизни» [16, с. 37].
4. Выпущен через два с половиной года досрочно.
5. Свое желание Э. Лимонов подтвердил в книге «Дети гламурного рая» (2008): «У меня есть еще шанс получить Нобелевскую премию за совокупность произведений» [12, с. 74].

E. Limonov Assessment of J. Brodsky

Key words: *reception; underground; emigration; Nobel Prize; demythologization; the problem of innovation.*

On the Limonov's books «A Young Scoundrel», «Book of the Dead», «In thrall of the Dead» reveals a mixed assessment of Brodsky's poetry. E. Limonov draws attention to the problematic aspects of his work. This is the nature of innovation, the ups and downs of poetry and heritage value Brodsky.

Э.Л. Котова

Единство многообразия: лирика 1950–1960-х годов в восприятии Адриана Македонова

Исследование выполнено при финансовой поддержке РФНФ и Администрации Смоленской области по образованию, науке и делам молодежи в рамках проекта «Парадоксы судьбы: литературно-критическая деятельность А.В. Македонова 1920–1930-х гг.» (№ 14-14-67005).

Ключевые слова: *Македонов; лирика; поэтика; поэтические течения; художественные принципы.*

Адриан Македонов, анализируя творчество поэтов 1950–1960-х годов, принадлежащих к разным поколениям и течениям, выделил принципы, характерные в целом для лирики данного периода (внимание к повседневной жизни и поиск в ней идеального начала, раскрепощение лирического «я», поэтика «принципиальной эклектики» и пр.). Стремление к теоретическим обобщениям, к осознанию единства многообразия литературного процесса – важная особенность исследовательского подхода Македонова.

Адриан Македонов всю жизнь занимался изучением русской поэзии, стремился осознать пути ее развития и в соотношении с ними определить место отдельных авторов в истории литературы. Оставаясь в рамках традиционной методологии, он скрупулезно анализировал «анатомию» художественного текста с тем, чтобы разгадать секреты писательского мастерства, а затем выйти на уровень теоретических обобщений. Подобно В. Белинскому, Македонов стремился определить эстетические принципы литературных течений, школ.

Его первая монография «Очерки советской поэзии» (1960) открывается статьей, в которой сформулирована гипотеза о существовании в 1930-е годы «смоленской» поэтической школы. Представление о ней выросло из наблюдений, сделанных критиком в Смолен-

ске еще до своего ареста в 1937 году [3]. В творчестве, казалось бы, разных поэтов (таких, как Твардовский и Рыленков, Исаковский и Яшин) исследователь увидел общие подходы к изображению обновленной действительности. И хотя многие отнеслись к гипотезе Македонова с большим подозрением, спустя годы с помощью методов корреляционного анализа она была подтверждена профессором В.С. Баевским [1].

В 1960-е годы в центре научных изысканий Македонова было творчество Мандельштама и Заболоцкого. Однако современная поэзия, переживавшая период феноменальной популярности, вызывала у него не меньший интерес. Двадцать лет спустя Македонов обобщил свои наблюдения в монографии «Свершения и кануны» (1985), посвященной проблеме развития советской лирики 1930–1970-х годов. Окончательный вариант книги не вполне устроил автора, поскольку цензура заставила значительно сократить подготовленный материал, в том числе анализ стихотворений позднего Пастернака.

Выводы Македонова основаны на изучении объемного материала: в поле его зрения оказались и поэты старшего поколения (Пастернак, Твардовский и пр.), и только вошедшие в литературу (Евтушенко, Вознесенский, Окуджава, Кушнер и др.), наряду с популярными авторами были и те, кто оставался на периферии критической рефлексии (Илья Фоянков, Нора Яворская и пр.). Македонова интересовали любые поэтические эксперименты, но о поэзии андеграунда, самиздата он не писал, возможно, из-за цензурных препон.

Имя Иосифа Бродского не разу не упоминается в работах Македонова, хотя знаком с его произведениями он все-таки был. И в судьбе опального поэта критик принял горячее участие. После суда над Бродским Македонов обратился к друзьям, в частности к Твардовскому, с предложением публично высказаться в защиту молодого автора, осужденного за стремление проложить в литературе «свою колею». Из писем Твардовского к Македонову хорошо видно, что стихи Бродского им обоим не были близки, хотя и признавались «весьма <...> квалифицированными» (30.03.1964) [8, р. 207]. Не умея оставаться в стороне, Македонов был готов вступить за свободу художественного слова, даже если оно не вполне отвечало его эстетическим представлениям. Эдуард Шнейдерман вспоминает, как на собрании ленинградских писателей Македонов резко выступил против решения суда над Бродским, в частности, против обвинений, высказанных в адрес свидетелей защиты – Владимира Адмони, Натальи Грудининой и Ефима Эткинда. В пылу дискуссии критик предложил вместо них привлечь к ответу судью Е.А. Савельеву, подписавшую клеветническое постановление [7]. Критик так близко принял к сердцу эту историю, возможно, потому что она напомнила ему травлю Твардовского в 1930-е годы. Тогда за защиту «кулацких» стихов друга Македонов получил восемь лет лагерей.

Для Македонова литература в целом или творчество отдельного автора представляли собой единство многообразия, в котором следует искать внутренние диалектические связи. Говоря о поэтах середины 1950-х – 1960-х годов, он поддерживал сложившееся в критике мнение о сосуществовании двух основных течений: «эстрадной» поэзии, направленной на публичный разговор с читателем (зачастую слушателем), и «тихой» лирики, на-

целенной на интимную беседу с человеком, миром, с самим собой. О разнице их поэтики писали и говорили многие исследователи, Македонов не исключение. В то же время он выделил ряд принципов, которые оказались общими для контрастных лирических потоков. В творчестве поэтов они преломлялись по-разному, но важно отметить, что и в последующее десятилетие некоторые из «шестидесятников» от них не отказались.

Во-первых, для большинства поэтов было характерно «дальнейшее расширение лирической площадки за счет новых пластов прозы жизни» [4, с. 236]. Усиленное внимание к повседневности (ее бытовым деталям, ситуациям, языку) впервые с гениальной смелостью проявилось в творчестве Некрасова. А с конца 1920-х годов поэзия «воза повседневности», по выражению Македонова, прочно заняла свое место в советской литературе. В свое время среди особенностей поэтики «смоленской» поэтической школы, существовавшей в 1930-е годы, он назвал «новую конкретность» (стремление к изображению реалий советского быта), причем в сочетании с пафосом больших обобщений. По мнению исследователя, со временем школа исчезла, но ее эстетические принципы себя не изжили, они оказались настолько перспективными, что были восприняты другими поэтами.

Лирике 1950–1960-х годов тоже оказалось свойственно стремление воссоздать, казалось бы, обыденную картину современной городской или сельской жизни. Македонов наблюдал за тем, как Андрей Вознесенский, принадлежащий к когорте «эстрадных» авторов, «тихий» лирик Анатолий Жигулин и другие поэты превращают любую бытовую деталь, ситуацию в символ, в емкую метафору. Он приходит к выводу, что вовсе не повседневная реальность зачастую интересует поэтов. Они пытаются найти в быте бытийное, в бездуховном нечто духовное, но делают это разными способами.

Так, в лирике Евтушенко Македонов отмечает заострение внутренних противоречий быта (благодаря системе жестких антитез) и попытку рефлексии «я» выйти за пределы каждодневной суеты, найти в ней главное, непреходящее.

Окуджава тоже ищет в обыденном мире идеальное начало, высокую человечность, красоту, любовь. Но достигает этого иначе: путем смешения небесного и земного, сказочного и реального. В результате надежным средством исцеления от всех невзгод становятся «капли Датского короля».

Рев орудий, повист пуль,
звон штыков и сабель
растворяются легко
в звоне этих капель,
солнце, май, Арбат, любовь –
выше нет карьеры...
Капли Датского короля
пейте, кавалеры!

(«Капли Датского короля», 1964) [5, с. 160–161]

Поэтика Николая Рубцова, как показывает Македонов, основана на органичном соединении быта и бытийности, реальности и дива, видения и видения.

В потемневших лучах горизонта
Я смотрел на окрестности те,
Где узрела душа Ферапонта
Что-то божье в земной красоте.
И однажды возникло из грезы,
Из молящейся этой души,
Как трава, как вода, как березы,
Диво дивное в русской глуши!

(«Ферапонтово», 1970) [6, с. 148]

Во-вторых, особенности развития лирики 1950–1960-х годов Македонов во многом связывает с трансформацией образа лирического «я». Он не объясняет читателю причины этого процесса, вероятно, рассчитывая, что мы сами можем о них догадаться: толчком послужили важные изменения в общественно-политической жизни страны. «Поворот к углубленному самопознанию и труду души был общей тенденцией лучших наших поэтов самых разных направлений и поколений тех же 60-х годов – Ахматовой, Тарковского, Слуцкого, Шефнера, Межирова, Самойлова, Винокурова, Рыленкова, Гитовича, С. Орлова, Вознесенского, Сосноры, Жигулина, Кушнера, Горбовского» [4, с. 299].

В первую очередь речь идет о «заостренном стремлении быть самими собой», которое у одних поэтов соединялось с желанием напомнить каждому человеку об исконном праве быть самим собой (как в лирической поэме Глеба Горбовского «Право на себя», 1948), у других переходило в мотив самоутверждения через самоотдачу (например, как в стихотворении Пастернака «Быть знаменитым некрасиво...», 1956).

Македонов показывает, как в лирике «оттепели» возрождается древний лирический принцип «разности» человека, его противоречивости. XX век, утверждает исследователь, обогатил историю поэзии принципом многосоставности лирического «я», когда человек воспринимает себя как множество. В поэзии 1950–1960-х годов лирический субъект, склонный к самоанализу, соотносит себя с людьми, которые его окружают, с миром и временем, в котором он живет. Чувство задушевного родства лирического «я» с тем, что он видит, Македонов называет главной чертой лирики Николая Рубцова. В поздней поэзии Пастернака он отмечает появление небывалой ранее энергии контакта с другими людьми и с основами бытия, его реальной идеальностью. В несколько упрощенной форме новый тип лирического «я», по мнению исследователя, выражен в программном стихотворении Евтушенко «Пролог» (1955):

Я разный –
 я натруженный и праздный.
Я целе-
 и нецелесообразный,
Я весь несовместимый,
 неудобный,
застенчивый и наглый,
 злой и добрый.
Я так люблю,

чтоб все перемежалось!
И столько всякого во мне перемешалось –
от запада
и до востока,
от зависти
и до восторга!
Я знаю – вы мне скажите:
«Где цельность?»
О, в этом всем огромная есть ценность! [2, с. 73]

Право на противоречивость явно противостоит принципу однолинейной схематизации личности, мы бы добавили, ее несокрушимой монолитности, долгое время господствовавшей в советской литературе.

Общим для лирики этих лет также является мотив пересмотра лирическим «я» собственного и общего пути. С ним Македонов связывает распространение принципа «вопросительности», мотивов требовательности к себе, понимания себя лишь как «пролога», отказа от готовых истин, стремления «доискаться до сути». В этом контексте он анализирует «Когда разгуляется...» Пастернака или, например, сопоставляет стихотворения В. Шефнера «Слова» (1956) и Твардовского «Слово о словах» (1962), в которых звучит призыв восстановить чистоту высоких главных слов.

В лирике Евтушенко Македонов находит целый комплекс мотивов, выражающих общее настроение шестидесятников. Заострение контрастов между мнимым и действительным, изображение трудностей попыток разобраться в себе и в окружающем мире, отталкивание от чуждого рано или поздно переходит в вопросы, призывы, при этом разговорный, элегический тон сменяется ораторской речью, как, например, в стихотворении «Со мною вот что происходит...» (1957).

О, сколько нервных
и недужных
ненужных связей,
дружб ненужных!
Во мне уже осатанённость!
О, кто-нибудь,
приди,
нарушь
чужих людей
соединённость
и разобщённость
близких душ! [2, с. 172]

Македонов отмечает общие тенденции в лирической интонации разных поэтов 1950–1960-х годов. Возрождение исконного лирического права говорить о себе самом без

прикас приводит к тому, что даже у «эстрадных» поэтов возникает желание быть предельно откровенными, говорить перед любой аудиторией о том, о чем принято размышлять наедине с собой. «“Эстрадность” в этом смысле, – утверждает Македонов, – совпадает с принципиально открытой интимностью» [4, с. 236]. Именно такие стихи он считает лучшими у Вознесенского («Исповедь», 1971, и др.). В то же время у поэтов, казалось бы далеких от «эстрадности», критик вдруг видит стремление к декларации своих жизненных принципов. Так, стихотворение Пастернака «Во всем мне хочется дойти...» (1956), открывающее цикл «Когда разгуляется...», Македонов воспринимает как прямой философский разговор-общение о себе и от себя. Повелительная интонация обращена ко всем, а традиционная для поэта афористичность сочетается здесь с обнаженностью точного прямого слова.

Таким образом, прямота высказывания, по которой так соскучился читатель, приводит к «рассвобождению» лирической интонации, в которой исповедальность может соединяться с точной деловитостью, чувственной экспрессивностью, ораторским призывом, наконец, театрализованностью.

В эпоху «оттепели», когда общество пришло к освобождению от «мундирной» добродетели, осознанию своей трагической истории, в которой есть позорные страницы, в лирике вновь заметнее стало проявляться этическое начало. Именно с ним Македонов связывает истинное назначение искусства. Он соглашается с Вознесенским: «обязанность стиха / быть органом стыда» («Нам, как аппендицит, поудаляли стыд...», 1967), поскольку поэзия должна пробуждать «чувства добрые», потребность быть нежным, участливым, милосердным – и не в особых обстоятельствах, не только к другу, а по отношению к каждому человеку, при условии, что он не перестает быть человеком. Пастернак напоминает нам: «Мирами правит жалость, любовью внушена». Вознесенский восклицает: «Прохожий, я тебя люблю». А Евтушенко объявляет: «Людей неинтересных в мире нет». Совсем молодой Кушнер рассуждает: «Чему стихи нас учат – строю. / Точнее стройности. Добру». А Роберт Рождественский вступает с кем-то в спор: «Хочешь милуй, хочешь казни – / все равно мы будем нести / доброту в снеговую жуть».

Изменение общего настроения лирики середины 1950–1960-х годов требовало обновления формы. Внутреннее раскрепощение поэтов, осознание ими противоречивости путей человека, эпохи, всего бытия привело их, по мнению Македонова, к поэтике смешений и сплавов, принципиальной эклектики, всесторонней восприимчивости, воодушевленной, однако, поиском новой цельности. Македонов обращает наше внимание на раскованность лирической интонации, ритма; на смешение разных речевых пластов; на соединение сюжетных, описательно-повествовательных, театральных и медитативных элементов, иногда с переходами в ораторскую и песенную интонацию. Наконец, в лирике поэтов разных поколений (например, Пастернака и Вознесенского) он видит возрождение принципа соединения «безумия» с «умом», с которым связывает расширение круга смысловых, звуковых и прочих ассоциаций.

Обнаруживая связи, межтекстовые переклички внутри многообразного и в то же время единого лирического потока, Македонов шел к осмыслению закономерностей развития русской поэзии. Каждый этап литературного процесса XX века он связывал не только с действиями имманентных законов, но и с поворотами в общественно-политической жизни

страны. Общность исторического, помимо литературного, бытия играла свою роль в сближении эстетических принципов поэтов самых разных течений.

Литература

1. Баевский В.С. Типология стиха русской лирической поэзии: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Тарту, 1974.
2. Евтушенко Е. Стихотворения и поэмы. В 3 т. Т. 1: 1952–1964. М.: Советская Россия, 1987.
3. Котова Э.Л. Истоки гипотезы о Смоленской поэтической школе // А.Т. Твардовский и Смоленская поэтическая школа: К 100-летию со дня рождения поэта: сборник статей по материалам докладов и сообщений международной научной конференции (Смоленск, 5–7 октября 2010 года). Смоленск: Смядынь, 2010. 244 с. С. 4–13.
4. Македонов А.В. Свершения и кануны: О поэтике русской советской лирики 1930–1970-х годов. Л.: Советский писатель, 1985.
5. Окуджава Б. Стихотворения. М.: Советский писатель, 1985.
6. Рубцов Н. Посвящение другу / сост. В.А. Оботуров. Л.: Лениздат, 1984.
7. Шнейдерман Э. Круги на воде: Свидетели защиты на суде над Иосифом Бродским перед судом ЛО Союза писателей РСФСР // Звезда. 1998. № 5. С. 184–199.
8. Tompson M.O. Tvardovskii's unpublished letters to Makedonov // Criticism of literary translation. RLJ. XLVIII. 1994. Nos. 159–161. S. 193–212.

E.L. Kotova

The Unity of the Manifold: Lyrics of 1950–1960 in the Perception of Adrian Makedonov

Key words: *Macedonov; lyrics; poetics; poetic flow; artistic principles.*

Adrian Macedonov, analyzing the work of poets of 1950–1960, belonging to different generations and trends, highlighted the principles common to the whole of the lyrics for the period (note to everyday life and find in it a perfect start, opened-fasting lyric «I», poetics «principled eclecticism» and so on.). The quest for the theoretical generalizations, to realize the unity of the manifold literary process – an important feature of the research approach of Makedonov.

Поэзия как профессия: от индивидуального к социальному (идеи И. Бродского в поэтической практике XX–XXI веков)

Ключевые слова: *поэтический язык; профессиональный язык; идиолект; социолект; Бродский; современная поэзия.*

В статье рассматриваются идеи И. Бродского о поэзии как форме частного предпринимательства, «профессиональном» поэтическом языке, отношениях автора и читателя, соотношении индивидуального и социального, а также о социальной роли поэзии. Анализируется также влияние этих идей на творчество некоторых современных поэтов. Дается определение поэтического языка как профессионального, обладающего своей терминосистемой.

И. Бродский, называя поэзию квинтэссенцией индивидуальности, «настойчивой и нескончаемой проповедью человеческой автономии» и «песней атома, бегущего цепной реакцией» [6, с. 166], вместе с тем не раз говорил о ее социальной роли и желательном массовом ее потреблении. И в этом нет парадокса, поскольку поэтическое творчество рассматривается И. Бродским как общественно значимая профессия: искусство, частью которого и является поэзия, он называет «наиболее древней – и наиболее буквальной – формой частного предпринимательства» [4, с. 60]. А поставленный им вопрос о «профессиональных» отношениях между поэтом и его языком [4, с. 61] позволяет объяснить единство субъективного и объективного, индивидуального и социального.

С одной стороны, еще М.М. Бахтин замечал, что «язык писателя <...> может быть воспринят как профессиональный жаргон наряду с другими профессиональными жаргонями» [2, с. 84]. Те же мысли найдем у Ш. Балли [1, с. 254] и П. Бурдые [8], говорящих и о том, что общество безошибочно относит литераторов к особой социальной группе. О писательских языках в ряду иных социолектов упоминали и классики социолингвистики Дж. Гамперц [9, с. 194] и Р.Т. Белл [3]. В этом И. Бродский, рассматривая язык как объект профессионального изучения и главный инструмент в писательской профессии, не был оригинален.

С другой стороны, И. Бродский отмечает не только профессиональное владение писателями главным творческим инструментом, но и некоторое подчиненное их положение по отношению к своему профессиональному языку. И тем самым выходит за рамки «социолингвистического» подхода, когда говорит о том, что «поэт <...> есть средство существования языка» [4, с. 68], упоминает об «ощущении вступления в прямой контакт с языком, точнее – ощущении немедленного впадения в зависимость от всего, что на нем уже высказано, написано, осуществлено» [4, с. 67], своего рода языковом диктате: «Пишущий стихотворение пишет его потому, что язык ему подсказывает или просто диктует следующую строчку» [4, с. 68]. И в этом с ним оказываются солидарны другие его современники-поэты – как старшего поколения (например, Г. Айги, уделявший большое внимание языковому поведению, в котором видел ключ к абсолютной красоте), так и младшего.

В частности, интересные мысли о творческом поведении и отношениях с языком были высказаны в 1990-х годах одним из лидеров русского метареализма А. Паршиковым в эссе «Из монолога в диалогах»: «В творческом поведении – баланс между восприятием и воображением. <...> Восприятие приходит к нам извне, как бы навстречу воображению, идущему изнутри. Вы исчезаете, вы столбенеете, когда видите, как они считывают друг друга. <...> Мы можем воображать вещи совершенно абстрактные, но они, как на экране дисплея, на внутренней поверхности нашей лобной кости, дают кино, где меняются фигуры со сложной топикой. Понять природу этих фигур было бы важно, чтобы уметь ходить по телу языка, <...> потому что мы всегда воображаем пластически» [15, с. 7]. Смысловые единицы, возникающие при переходе от предметного содержания к понятийному, по словам А. Паршикова, лишь обрамляют воображаемые траектории или объемы, которые он называет «синтаксическими образами» [там же].

Похожим образом представляет свой взгляд на природу творчества поэт той же школы С. Соловьев: «я как бы усаживаю перед собою собственный язык и пытаюсь описывать его поведение – как очевидное, так и то, что стоит за речью» [19, с. 237]. Он также упоминает о сложных визуальных рядах и фигурах и своем опыте их воссоздания в пластике, выявляющей скрытые смыслы: «Со стороны это должно было выглядеть довольно странно: я ложился на пол, сворачивался, куда-то тянулся, изучая каждый жест, уточняя их последовательность, без конца перемещая зеркало, добиваясь единственно возможной точности записи, затем простукивая, прослушивая это пространство – не жлет ли оно, таково ли, чтобы держаться действительности целого» [19, с. 227]. Действуя в пространстве собственной комнаты, поэт, без сомнения, пытается заставить звучать воображаемое пространство языка, материализуя в звуках и словах возникающие в воображении визуальные образы. Комментируя это, он уточняет: «Видение дискретно. Чтобы прописать его последовательно как целое, необходимо пройти сквозь череду пустот между его чувственно-визуальными знаками, увязывая их семантически, “прокладывая” их собою, своим видением» [там же]. И это, по С. Соловьеву, предполагает «движение <...> не по узким и тесным коридорам строк <...>, а в нишах, пробелах, голосниках и пустотах между ними, куда и вписывался настоящий текст, оставаясь незримым» [19, с. 234].

В своих «Беседах» С. Соловьев описывает механизм создания текста на примере стихотворения «Странствия» [там же]: «Вот начало: Люверс → Левис → Красная Шапочка → елка → Авессалом». На самом деле начало звучит чуть иначе [19, с. 123]:

Жар. Каникулы. Детство Реверс.
«Левис» дудочки. Розан. Ремиз.
Не будь ослом.
Красная Шапочка ищет волка.
Подвешенный за волосы Авессалом
Покачивается на новогодней елке.

Проследим ход писательской мысли. *Люверс* – это, конечно, имя героини повести Б. Пастернака «Детство Люверс», о чем говорит и написание с заглавной буквы, и другие заложенные в тексте литературные ассоциации – с *Розановым* и *Ремизовым*, входящими

в значимую для поэта «референтную группу». Но ассоциируется оно с другим именем собственным, никакого отношения к литературе не имеющим: *Левис*, поскольку *люверс* – это фурнитура, заклепка с дырочкой, закрепляющая края отверстия (которую автор, скорее всего, и увидел на ремне своих «дудочек»). *Люверс* превращается в «фурнитуру» текста, скрепляющую знаки, планы реальности, оставляя «дырочки» для протягивания связующих нитей интерпретации. Как, впрочем, и *ремиз*, в одном из своих словарных значений – «глазок» для продевания нитей основы на ткацком станке, или, как пишет В.И. Даль, «снарядец для переборки», в другом – еще и терминологическое обозначение хитрых ходов в карточной игре и игре в шахматы. Эти значения и реализуются в *произведении*, которое, по словам его автора, *строится как сквозняк: Дух и щели. <...> Чем незримей – тем ближе Бог. Чем прозрачней – тем выше плотность.*

Почему же *Люверс* уходит в подтекст, оставляя на поверхности созвучное *Реверс*? Потому что *реверс* – это и «оборотная сторона медали» (т.е. противоположность), и «механизм, обеспечивающий возможность обратного движения» [12, с. 654]; *реверс* и постулируется С. Соловьевым как конструктивный принцип: *путь назад = путь вперед.*

Первое возвратное движение отсылает читателя к конкретной ситуации: *Жар. Каникулы. Детство...* Читатель, опираясь на буквальные значения слов, вполне может восстановить в своем воображении картинку: заболев на каникулах, мальчик-подросток что-то читает и смотрит на наряженную елку, где в хвое заблудилась Красная Шапочка (а волка нет), где в числе елочных игрушек есть и птичка-ремиз (родственница воробья или щегла), и цветок-розан, и зацепившаяся за ветки волосами куколка, напомнившая миф об *Авессаломе...* – в тексте по задумке автора проступает упоминающееся впоследствии *щупальце жизни.*

Второе направление реверса позволяет объединить *дух* и *тело*, или смыслы, возникающие при сближении звуков: *Люверс – Левис – Авессалом.* Читателю предлагается построить свои собственные субъективные ассоциации, которые позволили бы выбраться из цепи / искажения искажений; при этом даются и конкретные инструкции: *Ты ищешь снаску. <...> Ты есть точка иной опоры / или поиск ее.*

При текстовом реверсе актуальным становится *зренье Буридана*, обещающее выбор из двух возможностей. Звучащий в начале и конце «Странствий» призыв к читателю *не будь ослом!* – это и отсылка к знаменитому философскому парадоксу, и одновременно – еще одна литературная аллюзия, на этот раз к стихотворению И.А. Бунина «Закон» [7] с его значимыми для интерпретации строками – *блуды написанное слово / и делай то, что обещал язык.*

Приняв закон, прими его вериги.
Иль оттолкни – иль всей душою чти:
Не будь ослом, который носит книги
Лишь потому, что их велят нести.

О творчестве как производном от языка высказывается еще один метареалист, И. Кутик в эссе «Лук Одиссея»: «Поэзия – пустыня звуков, но отнюдь не каждый рождает песчаный смерч. <...> Поэт <...> вылавливает звуки из “хаоса” – строками и строчками, а уже по-

том – “дописывает” все, что между ними» [13, с. 15]. В качестве примера он приводит собственную строчку: *Иешуа, чья рыба чешуя...* – на первый взгляд, бессмысленную, не имеющую продолжения. Однако продолжение легко может быть «дописано» читателем: звуковое соответствие слов Иешуа и чешуя заставляет увидеть в них образ реально представленных в этом фрагменте текста *Иешуа (Учителя и Мастера, благодаря аллюзии к роману М. Булгакова «Мастер и Маргарита»)* и его последователей-учеников – ставших плотью от его плоти «чешуек» (здесь важно вспомнить и то, что Иисус Христос в раннехристианских источниках называется *рыбой*, а христиане – *рыбаками*, позже *рыба* стала символом духовного мира, скрывающегося под поверхностью вещей).

Библейские и евангелические ассоциации здесь не случайны: поэты пытаются найти в подтексте Логос [17, с. 414–416], тем самым выражая свою солидарность с еще одним тезисом И. Бродского: «*Поэзия это не “лучшие слова в лучшем порядке”, это – высшая форма существования языка. Чисто технически, конечно, она сводится к размещению слов с наибольшим удельным весом в наиболее эффективной и внешне неизбежной последовательности. В идеале же – это именно отрицание языком своей массы и законов тяготения, это устремление языка вверх – или в сторону – к тому началу, в котором было Слово (курсив мой. – О. С.)*» [5, с. 67].

Метареалисты разделяют эту точку зрения. Так, Е. Даенин в стихотворении «Сад» [11, с. 23] упоминает *слово, язык, крест и равви*, соотнося с ними, соответственно, *творение, творчество и творца*. С. Соловьев использует в своем «Рождестве» [19, с. 183–184], по его собственным словам, «трельяжную метафору»: *творец, творчество, творение – Иосиф, Мария, Иисус* [19, с. 250], к которой можно, опираясь на текст стихотворения, добавить еще одну «створку»: *язык, речь, текст* (новорожденное слово). Поскольку «в начале всего» стоят *Бог-Отец* и *Логос*, автору отводится подчиненная роль отчима, не столько творца, сколько ремесленника, обрабатывающего изначальное Слово и претворяющего его отголосок, язык, в текст, ср. в «Рождестве»: *Отзовется? Но кто ты ему? – лишь согбенный ремесленник, отчим* [19, с. 184]; в «Дух наитья витает над плотью...»: *Плотник, ты распят на своем ремесле* [19, с. 178].

Этот взгляд на поэзию как ремесло, т.е. требующую определенных навыков работу, стоит учесть в определении языка писательского сообщества как профессионального.

Вспомним, что довольно часто в основе профессионального языка выделяется термин-система, образованная некодифицированными лексико-фразеологическими средствами [10, с. 29–30; 14, с. 134]. Ученые отмечают, что она актуализируется в текстах, которые помимо профессионально-языковых слоев содержат всегда и общезыковые элементы [21, с. 14], а это с необходимостью предполагает особенный, коммуникативно и содержательно детерминированный выбор и использование лексических и грамматических средств из общего фонда языка [22, с. 48–53].

Эти социолингвистические взгляды согласуются с предложенным О.Г. Ревзиной определением поэтических номинаций как художественных «терминов», а также терминологическим пониманием ею «художественного»: по ее словам, поэтический язык представляет собой особый язык, который концептуализирует особую картину мира [16, с. 44]; авторская поэтическая номинация служит для именованя того, что не имеет вычлененного словарного обозначения, – за нею как художественным «термином» стоит и новое понятие

[16, с. 122]; при этом любую такую номинацию можно верифицировать и либо отвергнуть, либо принять [16, с. 120].

Сходство между любым другим профессиональным и поэтическим языками обнаруживается и на прагматическом уровне: взаимопониманию отправителя и получателя сообщения в обоих случаях служит общность базовых языковых знаний, их глубина определяет успешность интерпретации сказанного в тексте.

Таким образом, языку отводится роль первого «собеседника» [16, с. 17], с которым и автор текста, и его читатель вступают в диалог. И, как замечал И. Бродский, «в момент этого разговора писатель равен читателю, как, впрочем, и наоборот» [16, с. 63].

Современные авторы, считая, что поэт только строит языковые модели и сам является таковой, а созданный поэтом текст читает себя сам и является своим лучшим читателем, похоже, также видят в языке и тексте «собеседников», с которыми могут себя отождествить оба участника писательско-читательского диалога. Например, С. Соловьев заявляет: «Текст <...> есть ты, твое поведение» [19, с. 239], не уточняя при этом, кто именно скрывается за обобщенным «ты»: адресант или адресат, представляющие, соответственно, субъективный и объективный взгляд на язык как систему. И именно с языком, с индивидуально-языковой манифестацией некоего знания о мире он связывает успех поэтической коммуникации, ссылаясь на знаменитого предшественника: «Бродский на вопрос о том, на какого читателя он рассчитывает, когда пишет, ответил: на гипотетического. Думаю, нет и гипотетического. Читатель <...> – это порядок вещей, от которого ты отталкиваешься в своем движении к чистому листу. Ты, как Орфей, не должен оглядываться. Ты знаешь, что он движется за тобой к выходу, в надежде нового именованья» [19, с. 268]. Заметим в связи с этим, что «порядок вещей» в поэтическом тексте обычно определяется порядком слов, а «вещность» ассоциируется с текстовой звуковой материей.

Развивая тезис И. Бродского о том, что литературное произведение есть «продукт взаимного одиночества писателя и читателя», «разговор <...> крайне частный, исключаящий всех остальных» [4, с. 63], С. Соловьев утверждает, что поэт творит «от одиночества», наматывая «круги по спирали – от одиночества к творчеству, к одиночеству»: «Есть иное, иные. И единственное, что вас держит вместе, – зыбкая паутинка речи» [19, с. 215], а также замечает: «Я не озадачен поиском первого лица, – его нет. Есть постоянно группирующееся множество» [19, с. 272], тем самым переводя представление об идиолекте в план социолекта с подвижными границами и неопределенным числом носителей. Подобные мысли находят свой отклик и в западноевропейской литературе, в частности, у француза Д. Фуркада [20, с. 93], в его взгляде на поэзию: *Ты говоришь сама с собой но ты не одна потому что звучание слов лишает нас одиночества <...> Ты говоришь сама с собой это зона распространения влияния ты ни к кому не обращаешься но многие поворачиваются к тебе.* Иными словами, вслед за И. Бродским, современные авторы видят в поэзии средство обучения индивидуальному в социально-языковом, личностному в общественном.

Последнее десятилетие поэзия, хотя явно и не претендует на роль влиятельного канала транслирования социально значимой и востребованной массовым потребителем информации, все же начинает справляться с этой своей ролью благодаря некоторым проектам. Толчком к их реализации было сформулированное в 1991 году «Нескромное пред-

ложение» И. Бродского, который полагал, что лишь поэзия, став достоянием масс, способна противостоять «всемирному единообразию», превращающему человека в «сосуд, с готовностью принимающий в себя демагогию или просто шум» [6, с. 171]. По его мысли, для массового потребления поэзии необходимо было увеличить тиражи, уменьшить стоимость книг и наладить их повсеместное распространение – от супермаркетов и гостиниц до заводских проходных. И в 1993 году была зарегистрирована некоммерческая организация American Poetry & Literacy Project (APL), бесплатно распространявшая во время своих акций свыше 125 тысяч поэтических книг, а с 1999 года публикующая стихи и на «желтых страницах» телефонных справочников [18]. Еще раньше, в 1986 году, был запущен проект «Поэзия в метро» в лондонской подземке, продолжающийся до сих пор.

Пример переняли и другие страны: с 1992 года «Поэтическое общество Америки (Poetry Society of America)» осуществляет программу «Poetry in Motion (Поэзия в движении)», ежедневно знакомя с поэзией 13 млн. человек; в начале 1990-х плакаты со стихами появились в вагонах метро в Париже, а в 2005 году в Италии в метро Милана прошла трехдневная акция, во время которой поэты лично читали пассажирам свои стихи. В мае 2007 года возле 10 центральных станций метро Киева добровольцы раздавали стихи Шекспира, Маяковского, Бродского, Высоцкого и украинских поэтов, избранных с помощью голосования в Живом Журнале.

В 2000-е годы несколько подобных акций прошли в Москве, в ноябре 2010 года был запущен именной поезд «Поэзия в метро», в начале 2011 года на схемах в вагонах появились стихотворные цитаты, а на эскалаторах зазвучали стихи классиков и поэтов-шестидесятников. Акции «Поэзия в движении» и «Стихи в метро» проходили во многих городах России, наиболее заметные – в Новосибирске и Владимире. Стихи стали звучать и «по поводу»: так, 9 мая 2010 года в Петербурге к 65-летию Победы в метро читали стихи о войне, а в Москве с 13 по 16 мая 2010 года акцией Союза писателей Москвы было отмечено 75-летие столичной подземки. Заметим, что эти акции не ускользнули и от внимания поп-культуры: в 2006 году вышел сингл «Стихи в метро» группы «Пропаганда».

Интересные опыты включения отрывков стихов в музыкальное вещание в 2000-е годы продемонстрировали «Радио Jazz» и «Relax FM».

Изменение социального статуса стихов ощущается и в самой поэзии. Рубрика «Новая социальная поэзия» появляется в 2009 году в журнале «Новое литературное обозрение». Интересен и круглый стол «Социальная поэзия: что это такое?» [23], прошедший в рамках московского международного «Биеннале поэтов» в 2009 году. С точки зрения участвовавшего в нем поэта, издателя и литературного критика Д. Кузьмина, социальной является «гражданская поэзия, проблематизирующая состояние умов в обществе и гражданское самосознание субъекта», – по его мнению, ей противостоит «поэзия примитивная, паразитирующая на распространенных стереотипах и идущая навстречу примитивному запросу публики». Приведем и замечание поэтов А. Хадановича и С. Жадана, конкретизировавших представление об этом запросе: аудитория поэта, по их словам, собственно поэзией не интересуется, ожидая от него острых высказываний на актуальные темы. А также процитируем поэта и философа Е. Абдуллаева, считающего, что «в иных контекстах гражданским оказывается любое поэтическое высказывание, если оно свободно и независимо», ставящее вопрос о самостоятельности не только поэтической мысли, но и языка.

Таким образом, поэтическая практика рубежа XX–XXI веков и связанные с социализацией поэзии проекты действительно подтверждают верность предложенного И. Бродским понимания поэтического творчества как общественно значимой профессии, делающей возможным диалог между обществом и человеком с его ощущением отдельности, частности, индивидуальности.

Литература

1. Балли Ш. Французская стилистика. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009.
2. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит., 1975.
3. Белл Р.Т. Социоллингвистика. Цели, методы и проблемы. М.: Международные отношения, 1980.
4. Бродский И.А. Нобелевская лекция // Русское красноречие: хрестоматия / сост. Н.А. Купиной, Т.В. Матвеевой. Пермь: ЗУУНЦ, 1993. С. 58–68.
5. Бродский И.А. Поэт и проза // Бродский о Цветаевой: интервью, эссе. М.: Изд-во Независимая газета, 1997. С. 56–76.
6. Бродский И. Нескромное предложение // Бродский И. Сочинения. Т. VI. СПб.: Пушкинский фонд, 2000.
7. Бунин И.А. Закон. URL: <http://www.stihi-xix-xx-vekov.ru/ivanbunin181.html> (дата обращения: 13.01.2015).
8. Бурдые П. Поле литературы. // Новое литературное обозрение. 2000. № 45. С. 22–87.
9. Гамперц Дж. Типы языковых обществ // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. VII: Социоллингвистика. М.: Прогресс, 1975. С. 182–198.
10. Грубов В.А. Профессиональный язык: генезис и развитие научной категории // Вестник Ставропольского гос. университета. 2009. Вып. 65(6). С. 29–34.
11. Даенин Е. Возведение в степень. М.: Изд. Е. Пахомовой, 2000.
12. Крысин Л.П. Толковый словарь иноязычных слов. М.: ЭКСМО, 2005.
13. Кутик И. Лук Одиссея. Третья книга стихотворений. СПб.: Сов. писатель, 1993.
14. Малюга Е.Н. Основные характеристики профессионального языка // Вестник Самарского гос. университета. 2011. № 1/2(82). С. 133–138.
15. Парщиков А. Из монолога в диалогах // Ковчег. Ежемесячная литературно-художественная газета. Киев: Киевская Академия Евробизнеса, 1995. № 3. С. 2–3, 6–7, 10–11.
16. Ревзина О.Г. Системно-функциональный подход в лингвистической поэтике и проблемы описания поэтического идиолекта: дис. в форме научн. докл. доктора филол. наук. М.: МГУ, 1998.
17. Северская О.И. Числовой код в поэзии поколения 1980–2000-х годов (на материале русского метареализма) // Логический анализ языка: Числовой код в языках и культурах / под ред. Н.Д. Арутюновой. М.: URSS, 2014. С. 414–426.
18. Соколов К.С. Социальное назначение поэзии в конце XX века: версия Иосифа Бродского // Международный научно-практический (электронный) журнал «INTERCULTUR@L-NET». 2003. Вып. 2. URL: http://vfnglu.wladimir.ru/Rus/NetMag/v2/v2_p048.htm (дата обращения: 13.01.2015).
19. Соловьев С. Пир. Николаев: Академия – Симферополь: Таврия, 1993.
20. Фуркад Д. Контакты и преломления / пер. О. Северской. М.: Проект ОГИ. 2002.

21. Fluck H.-R. Fachsprachen. Einführung und Bibliographie. Tübingen: Basel, 1996.
22. Hoffmann L. Kommunikationsmittel Fachsprache. Eine Einführung. Tübingen: Narr, 1985.
23. Новая литературная карта России. URL: <http://www.litkarta.ru/projects/msk-biennale/news/2009-11-26-exlibris> (дата обращения: 13.01.2015).

O.I. Severskaya

***Poetry as a Profession: from Individual to Social
(Ideas of Brodsky in Poetic Practice of the XX–XXI Centuries)***

Key words: *poetic language; professional language; idiolect; sociolect; Brodsky; modern poetry.*

The article discusses the ideas of I. Brodsky about poetry as a form of private enterprise, «professional» poetic language, the relationship of the author and the reader, the individual versus the social, and the social role of poetry. The article analyzes the impact of these ideas on the work of some contemporary poets, and contains also the definition of poetic language as a professional, with its own system of terminology.

IV

Составитель А.Г. Степанов

Поэтика И. Бродского: материалы к библиографии

Данный материал дополняет и продолжает серию библиографических описаний, опубликованных в книгах: Поэтика Иосифа Бродского: сб. науч. тр. / редкол.: В.П. Полухина, И.В. Фоменко, А.Г. Степанов. Тверь: Твер. гос. ун-т, 2003. С. 399–459; Иосиф Бродский: стратегии чтения: материалы Междунар. науч. конф. / редкол.: В. Полухина, А. Корчинский, Ю. Троицкий. М.: Изд-во Инполитова, 2005. С. 482–521; Иосиф Бродский: проблемы поэтики: сб. науч. тр. и материалов / ред.: А.Г. Степанов, И.В. Фоменко, С.Ю. Артёмова. М.: Новое лит. обозрение, 2012. С. 440–483.

Как и предыдущие библиографии, настоящий список не претендует на полноту. В него вошли преимущественно научные работы (авторефераты диссертаций, монографии, сборники научных трудов, статьи, главы учебных пособий и т.д.), представляющие интерес для исследователей творчества Бродского.

Большинство описаний сделаны de visu.

1985

1. **Benedict H.** Flight from Predictability: Joseph Brodsky // Antioch Rev. – 1985. – Vol. 43, No. 1. – P. 9–21.

1991

2. **Benedict H.** Flight from Predictability: Joseph Brodsky // Portrait in Print: A Collection of Profiles and the Stories Behind Them. – New York, 1991. – P. 37–57.

3. **Bristol E.** A History Russian Poetry. – New York; Oxford: Oxford Univ. Press, 1991. – 354 p. – Fm Cont.: Brodsky. – P. 293–297.

1997

4. **Ломинадзе С.** Пустыня и оазис // Вопр. лит. – 1997. – № 2. – С. 337–344. – Из содерж.: [О стихотворении И. Бродского «Письмо в оазис»].

2001

5. **Куллэ В.** Окуджава как фактор влияния. К вопросу о некоторых параллелях творчества И. Бродского и Б. Окуджавы // Творчество Булата Окуджавы в контексте культуры XX века: материалы первой Междунар. науч. конф., посвящ. 75-летию со дня рожд. Б. Окуджавы, 19–21 нояб. 2001 г., Переделкино. – М., 2001. – С. 50–54. – Режим доступа: http://okudjava.ru/userfiles/file/conf_1999_1.pdf. – Загл. с экрана.

2003

6. **Задворная Е.Г., Ерофеева И.А.** К вопросу о когнитивном стиле Иосифа Бродского // Стил. – 2003. – № 2. – С. 229–239. – Режим доступа: <http://www.rastko.rs/filoglogija/stil/2003/15Zadvorna.pdf>. – Загл. с экрана.

2004

7. **Аннинский Л.** Век мой, зверь мой...: Русское, советское, всемирное свидетельство сти-

ха. – Иркутск: Издатель Сапронов, 2004. – 656 с. – Из содерж.: Иосиф Бродский: «Дальше – туман густой». – С. 623–652.

8. **Глазунова О.И.** Клетки и райские кущи. О стихотворении Иосифа Бродского «Я входил вместо дикого зверя в клетку» // Нева. – 2004. – № 10. – С. 227–236.

9. **Халимбекова М.С.** Образы времени и пространства в поэтическом сборнике Иосифа Бродского «Остановка в пустыне»: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Дагест. гос. ун-т. – Махачкала, 2004. – 26 с.

2006

10. **Галдин Е.В.** Концепт ВОДА как полевая структура и способы его выражения в русском языке (на материале поэтических текстов И. А. Бродского): автореф. дис. ... канд. филол. наук / Кубан. гос. ун-т. – Краснодар, 2006. – 16 с.

11. **Загороднева А.Р.** Лексико-семантическая экспликация концепта «Город» в идиостиле И. Бродского: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Ставроп. гос. ун-т. – Ставрополь, 2006. – 16 с.

12. **Кидярова Е.Е.** О текстообразующей и концептообразующей роли фразеологии в поэзии Бродского // Проблемы семантики и функционирования языковых единиц разных уровней: сб. науч. ст. – Иваново, 2006. – Вып. 4: [Докл. и сообщ. на Всерос. науч. конф., 9–10 нояб. 2004 г.]. – С. 48–52.

13. **Кидярова Е.Е.** Сопоставительный анализ образного строя стихотворения Бродского «Ниоткуда любовью» и его англоязычных переводов // Языки и межкультурная коммуникация: актуальные проблемы филологической науки: междунар. науч.-практ. конф. (15–17 мая 2006 г.). – СПб., 2006. – С. 228–231.

14. **Кидярова Е.Е.** Фразеологические единицы в поэтическом цикле Иосифа Бродского «Часть речи» и типы их коррелятов в англоязычных переводах // Проблемы семантики языковых единиц в контексте культуры (лингвист. и лингвометод. аспекты): междунар. науч.-практ. конф., 17–19 марта 2006 г. – М.; Кострома, 2006. – С. 436–439.

15. **Медведева Н.Г.** И. Бродский и античная буколическая традиция // Вестн. Удмурт. ун-та. Сер.: Филол. науки. – Ижевск, 2006. – № 5(1). – С. 56–69.

16. **Полторацкая А.Ю.** Поэзия И. А. Бродского и русская балладная традиция: автореф. дис. ... канд. филол. наук / МГУ им. М. В. Ломоносова. – М., 2006. – 22 с.

17. **Романова И.В.** Элегии Бродского // Русская филология. – Смоленск, 2006. – С. 105–129. – (Учен. зап. / Каф. истор. и теор. лит. Смолен. гос. ун-та; Т. 11).

18. **Усачёва А.С.** Слово «человек» в поэзии И. Бродского: некоторые семантические особенности // Новое в когнитивной лингвистике: материалы I Междунар. науч. конф. «Изменяющая Россия: новые парадигмы и новые решения в лингвистике» (Кемерово, 23–25 авг. 2006 г.). – Кемерово, 2006. – С. 786–791. – (Сер.: Концептуал. исслед.; Вып. 8).

19. **Усачёва А.С.** Языковая концептуализация мысли в поэзии И. Бродского // Материалы XXXV Международной филологической конференции, 13–18 марта 2006 г., Санкт-Петербург. Вып. 13: Русский язык и ментальность: в 3 ч. – СПб., 2006. – Ч. 3. – С. 49–54.

20. **Фуксон Л.Ю.** Чтение стихотворения И. Бродского «В городке...» // Новый филол. вестник. – 2006. – № 2. – С. 123–128.

2007

21. **Бенчик Ж.** Календарь: «Рождественские» стихи Иосифа Бродского // Russ. Lit. – 2007. – Vol. 62, No. 1. – P. 1–21.

22. **Кидярова Е.Е.** Анализ употребления фразеологии со значением состояния в поэзии

Иосифа Бродского // Славянские языки и культура: материалы Междунар. науч. конф. (Тула, 17–19 мая 2007 г.): [в 2 т.]. – Тула, 2007. – [т. 1]: Язык. Культура. Коммуникация. – С. 135–138.

23. **Кидярова Е.Е.** Вопрос об организующих принципах вторичной языковой личности И. Бродского как англоязычного поэта // Диалог культур – культура диалога: материалы междунар. науч.-практ. конф., Кострома, 3–7 сент. 2007 г. – Кострома, 2007. – С. 140–144.

24. **Ожерельева Е.** Бог и человек в стихотворении Иосифа Бродского «Разговор с небожителем» // Russ. Lit. – 2007. – Vol. 62, No. 1. – P. 65–89.

25. **Романова И.В.** К вопросу о незавершенности «Отрывков» И. Бродского // Авраамиевские чтения: материалы науч.-практ. конф. – Смоленск, 2007. – Вып. 4. – С. 86–93.

26. **Романова И.В.** Коммуникативная функция синтаксического переноса // Риторика в свете современной лингвистики: тез. докл. Пятой межвуз. конф. (4–5 июня 2007 г.). – Смоленск, 2007. – С. 133–136. – Из содерж.: [О переносах И. Бродского].

27. **Усачёва А.С.** Парадигма мышления как одна из форм экспликации интеллектуальной деятельности в поэтическом тексте (на материале поэзии И. Бродского) // Studia Slavica: сб. науч. тр. молод. филол. – Таллинн, 2007. – [Вып.] 7. – С. 354–363.

28. **Усачёва А.С.** Глагол «знать» в поэтических текстах И. Бродского: некоторые наблюдения // Изв. Рос. гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена. Сер.: Аспирант. тетради. – СПб., 2007. – № 16(40). – С. 280–284.

29. **Lönnqvist B.** Что празднует Иосиф Бродский в своем стихотворении «Сретенье» // Russ. Lit. – 2007. – Vol. 62, No. 1. – P. 57–63.

30. **Stawarz B.** Smutek idylli. O eklogach Josifa Brodskiego // Стил. – 2007. – № 6. – С. 365–375. – Режим доступа: <http://www.rastko.rs/filologija/stil/2007/30Stawarz.pdf>. – Загл. с экрана.

2008

31. **Гаврилова Н.** «Серенада отца», или Образ ребенка в поэзии И. Бродского // Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. – Томск, 2008. – Вып. 9: Отцы и дети в русской литературе XX века. – С. 110–128.

32. **Кидярова Е.Е.** О соотношении образного строя стихотворений И. А. Бродского и их авторских переводов // Фразеология и фразеодидактика: актуальные проблемы: сб. науч. тр. – Архангельск, 2008. – Вып. 1. – С. 57–67.

33. **Клотц Я.** «Для поэта нет родного языка»: о «всеязычии» в поэзии Цветаевой и Бродского // Sankritos: Studies in Russ. a. Eastern Europ. Lit., Soc. a. Culture: In Honor of Tomas Vendova. – Frankfurt/Main, 2008. – P. 247–269. – (Рус. культура в Европе = Russ. Culture in Europe; Vol. 3).

34. **Маслова Ж.Н.** Перифраза в поэтике Иосифа Бродского (опыт исследования в контексте лингвофилософии) // Изв. Высш. учеб. заведений. Поволж. регион. Гуманит. науки. – Пенза, 2008. – № 1. – С. 85–91.

35. **Медведева Н.Г.** Образ Китая в русской поэтической традиции (Н. Гумилёв, О. Седакова, И. Бродский) // Вестн. Удмурт. ун-та. Сер.: История и филология. – Ижевск, 2008. – Вып. 1. – С. 53–72. – Из содерж.: [О стихотворении И. Бродского «Письма династии Минь»]. – С. 67–70.

36. **Михайлова И.М.** О переводах Иосифа Бродского с нидерландского языка (опыт лингвистического анализа) // Вестн. Ленинград. гос. ун-та им. А. С. Пушкина. – СПб., 2008. – № 2(13). – С. 45–55.

37. **Мищенко Е.В.** «Чужое слово» в лирике И. Бродского как диалог с культурной традицией: постановка проблемы // Вестн. Том. гос. ун-та. – Томск, 2008. – № 315. – С. 25–27.

38. **Поляков Ф.** Заметки о «Путешествии в Стамбул» Иосифа Бродского // Sankritos: Studies in Russ. a. Eastern Europ. Lit., Soc. a. Culture: In Honor of Tomas Venclova. – Frankfurt/Main, 2008. – P. 106–121. – (Рус. культура в Европе = Russ. Culture in Europe; Vol. 3).

39. **Романова И.В.** Бунин, Пастернак, Бродский: Коммуникативная структура лирики // Филологическому семинару – 40 лет: сб. тр. науч. конф. «Современные пути исследования литературы», посвящ. 40-летию Филологического семинара (22–24 мая 2007 г.): в 2 т. – Смоленск, 2008. – Т. 2. – С. 140–154.

40. **Gumbrecht H.U., Mitchell A. J.** “The Hermetic Density of Object”: Joseph Brodsky and the Poetry of Things in the Western Lyrical Tradition // Sankritos: Studies in Russ. a. Eastern Europ. Lit., Soc. a. Culture: In Honor of Tomas Venclova. – Frankfurt/Main, 2008. – P. 93–105. – (Рус. культура в Европе = Russ. Culture in Europe; Vol. 3).

2009

41. **Баевский В.С., Новикова М. С., Романова И. В.** Синтаксический перенос (enjambement) от Шекспира до Бродского. Онтологический аргумент и статистические модели // Славянский стих. VIII: Стих, язык, смысл. – М., 2009. – С. 218–232.

42. **Глазунова О.И.** Поэтика Иосифа Бродского: автореф. дис. ... д-ра филол. наук / С.-Петерб. гос. ун-т. – СПб., 2009. – 45 с.

43. **Кидярова Е.Е.** Образной строй стихотворения Иосифа Бродского «Восходящее желтое солнце...» в соотношении с авторским англоязычным переводом // Актуальные проблемы сопоставительной типологии: сб. ст. Междунар. науч.-метод. конф., сент. 2009 г. – Тюмень, 2009. – С. 149–154.

44. **Кидярова Е.Е.** Фразеологические конфигурации, объединенные темой «Поэт и поэзия», в лирике И. Бродского // Духовно-нравственные основы русской литературы: сб. науч. ст.: в 2 ч. – Кострома, 2009. – Ч. 2. – С. 374–379.

45. **Лещёва А.Н.** Синтаксические средства создания семантики неопределенности в поэзии Иосифа Бродского // Вестн. Южно-Урал. гос. ун-та. Сер.: Лингвистика. – Челябинск, 2009. – № 2. – С. 90–94.

46. **Романова И.В.** «...вот характерный для него язык»: Именные предложения со связками «есть/суть» в поэзии И. Бродского // Риторика ↔ Лингвистика: сб. ст. – Смоленск, 2009. – [Вып.] 8. – С. 196–203.

47. **Романова И.В.** Своеобразие композиции «Римских элегий» И. Бродского // Художественный текст и текст в массовых коммуникациях: материалы междунар. науч. конф.: в 2 ч. – Смоленск, 2009. – Ч. 2. – С. 42–52.

48. **Романова И.В.** Человек и история в «Римских элегиях» И. Бродского // Авраамиевские чтения: материалы Всерос. науч.-практ. конф., 1–2 нояб. 2008 г. – Смоленск, 2009. – С. 152–159.

49. **Романова И.В.** Шествие И. Бродского и черты поэтики постмодернизма сквозь призму коммуникативных моделей // Паисиеви четения: Междунар. славист. конф. Интеркультурният диалог – традиции и перспективи. Литературознание, Пловдив, 27–28 ноември 2008 г. Пловдив, [2009]. – (Научни трудове = Scientific works / Пловдивски унив. «Паисий Хилендарски»; т. 46, кн. 1, сб. Б). – С. 295–310.

50. **Тихонова О.А.** Модальное значение желательности в поэтических произведениях И. Бродского // Рациональное и эмоциональное в языке и речи: субъективность, экспрессивность, эмоциональность: межвуз. сб. науч. тр. – М., 2009. – С. 30–33.

51. **Тихонова О.А.** О некоторых особенностях слитной предикации в поэтической речи И. Бродского // Языковые категории и единицы: синтагматический аспект: материалы восьмой междунар. конф. (Владимир, 24–26 сент. 2009 г.). – Владимир, 2009. – С. 348–352.

52. **Тихонова О.А.** Синтаксическое настоящее время в поэзии Иосифа Бродского // Новые направления в изучении лексикологии, словообразовании и грамматики начала XXI века: материалы междунар. симп., 4–5 мая 2009 г., Самара. – Самара, 2009. – С. 229–232.

53. **Трифонова А.В.** Особенности рифмы в произведениях И. А. Бродского 1957–1963 годов // Смоленский филологический сборник: тр. молод. ученых. – Смоленск, 2009. – Вып. 4. – С. 81–91.

54. **Чевтаев А.** След И. Бродского в «Рождественской поэме» Светланы Кековой // *Žmogus kalbos erdvėje. Mokslinių straipsnių rinkinys.* – Kaunas, 2009. – Nr. 5 (1). – S. 179–187.

55. **Bethea D.M.** *The Superstitious Muse: Thinking Russian Literature Mythopoetically.* – Boston: Academic Studies Press, 2009. – 430 p. – (Studies in Russ. a. Slavic Lit., Cultures and History). – Fm Cont.: Exile, Elegy, and Auden in Brodsky's "Verses on the Death of T. S. Eliot"; Joseph Brodsky and the American Seashore Poem: Lowell, Mandelstam, and Cape Cod; Joseph Brodsky's "To My Daughter" (A Reading); Brodsky, Frost, and the Pygmalion Myth. – P. 363–420.

56. **Kogan M.S.** Significance of Joseph Brodsky's Commencement Addresses in Linguistic Curriculum // *Стил.* – 2009. – № 8. – С. 177–187. – Режим доступа: <http://www.rastko.rs/filologija/stil/2009/17Kogan.pdf>. – Загл. с экрана.

2010

57. **Александрова А.А.** «Есть что-то дамское в пацифистах»: милитаристская тема в творчестве И. Бродского // *Homo militaris: Литература войны и о войне. История, мифология, поэтика: материалы Третьих междунар. науч. чт. «Калуга на литературной карте России».* – Калуга, 2010. – С. 175–182.

58. **Горелов О.С.** Роль Петербургского текста в художественной концепции И. Бродского // *Вестн. Челяб. гос. ун-та: науч. журн.* – Челябинск, 2010. – № 22(203). – Филология. Искусствоведение. – Вып. 46. – С. 29–31.

59. **Горелов О.С.** Способы «отталкивания» от петербургского текста в поэзии И. Бродского // *Филологические штудии: сб. науч. тр.* – Иваново, 2010. – Вып. 14. – С. 47–54.

60. **Иванова Е.Т.** Мифологические аллюзии в цикле «Часть речи» И. Бродского // *Балтийский регион: миф в языке и культуре: материалы междунар. науч. конф., 8 окт. 2010 г., Гданьск.* – [Калининград], 2010. – С. 127–136.

61. **К 70-летию И. Бродского: И. Бродский в литературе и культуре XX в.** // *Материалы докл. XVII Междунар. конф. студент., аспирант. и молод. учен. «Ломоносов».* – М., 2010 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov_2010/24-23.pdf. – Загл. с экрана. – Из содерж.: Ветлугина А.Ю. Нестандартное употребление ономастических единиц в поэтических текстах И. Бродского; Егорова Н.В. Автобиографизм эссеистического наследия И.А. Бродского; Климова С.А. Неомифологизм поэзии И. Бродского; Коростелёв С.Г. Стихотворение Иосифа Бродского «На смерть Жукова». Polemika по «Жуковскому вопросу»; Кунусова А.Н. Образ рыбы в венецианском тексте русской литературы (на материале творчества И.А. Бродского); Орехова Л.С. Рождественская тема в творчестве Бродского; Полторацкая А.Ю. Баллада как проводник романтического сознания в поэзии Иосифа Бродского; Трифонова А.В. Песенка о Феде Добровольском. Опыт прочтения.

62. **Казанский Н.Н.** Метафора «государство-корабль» в Риме и ее отражение в русской литературе // Русская судьба крылатых слов. – СПб., 2010. – С. 119–137. – Из содерж.: [Сопоставительный анализ текста Горация и стихотворения И. Бродского «Подражая Горацию»].
63. **Кидярова Е.Е.** О соотношении критериев адекватности и эквивалентности перевода фразеологических единиц в автопереводах И. А. Бродского // Диалог культур – культура диалога: материалы междунар. науч.-практ. конф., Кострома, 6–10 сент. 2010 г. – Кострома, 2010. – С. 205–209.
64. **Кидярова Е.Е.** Фразеологические единицы в поэзии И. А. Бродского и их корреляты в авторских англоязычных переводах: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Иванов. гос. ун-т. – Иваново, 2010. – 24 с.
65. **Маринчак В.А.** Дом бытия (И. Бродский, «Сретенье») // Маринчак В. А. Настоятельность сказанного. Катастрофическое – сокровенное – сакральное в искусстве слова. – Харьков, 2010. – С. 248–258.
66. **Мельникова Е.В.** Перцептивная картина мира И. А. Бродского: лингвокогнитивный аспект: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Вологод. гос. пед. ун-т. – Вологда, 2010. – 20 с.
67. **Мищенко Е.** Диалог поэтических традиций в одном стихотворении Бродского // Русская филология: сб. науч. работ молод. филол. – Тарту, 2010. – [Вып.] 21. – С. 126–130.
68. **Осипов А.И.** «Большая элегия Джону Донну» И. Бродского: взаимодействие жанров // Художественная литература, критика и публицистика в системе духовной культуры. – Тюмень, 2010. – Вып. 7: К 80-летию проф. каф. рус. лит. А.М. Корокотиной. – С. 136–143.
69. **Романова И.В.** «Я попытаюсь вас увлечь игрой»: взаимодействие коммуникативных моделей в поэме-мистерии И. Бродского «Шествие» // Вестн. Воронеж. гос. ун-та. Сер.: Филология. Журналистика. – Воронеж, 2010. – № 2. – С. 99–106.
70. **Рыбальченко Т.Л.** Крик как экзистенциальная реакция и как альтернатива речи в интерпретации И. Бродского // Ars interpretationis: сб. ст. [К 70-летию проф. С. М. Козловой]. – Барнаул, 2010. – С. 126–145.
71. **Ряпина Т.В.** Время и пространство в сборнике И. Бродского «Часть речи» // Актуальные вопросы филологии и методики преподавания иностранных языков: ст. и материалы второй междунар. науч. конф., 25–27 февр. 2010 г. – СПб., 2010. – С. 619–630.
72. **Семенов В.** Иосиф Бродский в северной ссылке: поэтика автобиографизма. – СПб.: Свое издательство, 2010. – 190 с.
73. **Смирнова А.Ю.** Автоперевод как создание нового произведения (на примере стихотворения И. А. Бродского «Я входил вместо дикого зверя в клетку» и его автоперевода “I have braved, for want of wild beasts steel cages”) // Лингвометодические проблемы преподавания иностранных языков в высшей школе: межвуз. сб. науч. тр. – Саратов, 2010. – Вып. 7. – С. 132–136.
74. **Смирнова А.Ю.** Основные мотивы цикла «Часть речи» И. А. Бродского и их звучание в авторском переводе “A Part of Speech” // Междисциплинарные связи при изучении литературы: сб. науч. тр. – Саратов, 2010. – Вып. 4. – С. 196–201.
75. **Смурова С.В.** И. Бродский «На смерть Жукова»: вариант прочтения // Homo militaris: Литература войны и о войне. История, мифология, поэтика: материалы Третьих междунар. науч. чт. «Калуга на литературной карте России». – Калуга, 2010. – С. 273–278.
76. **Ссылка в творчестве Иосифа Бродского** // Ссылка в Норенскую в жизни и творчестве Иосифа Бродского: материалы междунар. конф. 25–27 сент. 2009 г. – Коноша, 2010. – С. 58–122. – Из содерж.: *Гордин Я.А.* Норен-

ская – Россия Бродского; *Найман А.Г.* Место деревни Норинская в стихах Бродского; *Козлов И.В.* Пространство-время «ссылки» в творчестве Иосифа Бродского норенского периода (1964–1965); *Семенов В.В.* «Развивая Крылова»: взаимодействие претекстов как способ построения автобиографического мифа; *Снегирев И.А.* Иосиф Бродский – читатель англоязычной поэзии. Период ссылки; *Никольская Т.Л.* «В деревне никто не сходит с ума...»; *Полторацкая А.Ю.* Основные мотивы стихов Иосифа Бродского норенского периода; *Гуз А.М.* К вопросу о ссылке в творчестве Иосифа Бродского; *Тюкина С.Л.* Становление поэтической онтологии Иосифа Бродского в норенский период; *Глазунова О.И.* Категории пространства и времени в творчестве Иосифа Бродского.

77. **Тихонова О.А.** Категория персональности в поэтической речи И. Бродского // Ярославский педагогический вестник. – Ярославль, 2010. – № 2. – С. 138–141.

78. **Тихонова О.А.** Семантика форм будущего времени в поэзии Иосифа Бродского // Вестн. Моск. гос. обл. ун-та. Сер. Рус. филология. – М., 2010. – № 3. – С. 110–114.

79. **Тихонова О.А.** Семантика форм прошедшего времени в поэтической речи Иосифа Бродского // Семантика. Функционирование. Текст: межвуз. сб. науч. тр. – Киров, 2010. – С. 101–105.

80. **Тихонова О.А.** Слитная предикация в поэтической речи Иосифа Бродского: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Ярослав. гос. пед. ун-т им. К. Д. Ушинского. – Ярославль, 2010. – 24 с.

81. **Трифонов А.В.** Краски поэтического мира Иосифа Бродского // Студенческая наука – 2009: сб. ст. – Смоленск, 2010. – С. 68–72.

82. **Худайбердина М.У.** К проблеме структурирования ономастического пространства художественного текста (на материале поэтического сборника И.А. Бродского «Урания») // Вестн. Перм. гос. техн. ун-та. Проблемы языкознания и педагогики. – Пермь, 2010. – № 4(30). – С. 134–146.

83. **Чевтаев А.А.** Система специальных знаков в нарративной поэзии И. Бродского // Кормановские чтения: ст. и материалы Межвуз. науч. конф. (апр., 2010). – Ижевск, 2010. – Вып. 9. – С. 378–388.

84. **Чевтаев А.А.** «Я опускаюсь на четвереньки...»: об одной позе лирического героя в поэзии Иосифа Бродского // Литературный текст XX века: проблемы поэтики: материалы III междунар. науч.-практ. конф., 15–17 марта 2010 г., Челябинск. – Челябинск, 2010. – С. 399–404.

85. **Шанявская Н.Е.** Две стратегии сравнения (на материале стихотворений М. Крепса и И. Бродского) // Вестн. С.-Петерб. гос. ун-та. Сер. 9, Филология, востоковедение, журналистика. – СПб., 2010. – Вып. 4. – С. 207–213. – Из содерж.: [О сравнениях И. Бродского]. – С. 210–213.

86. **Штырлина Е.Г.** Прошлое, настоящее, будущее в поэтическом мире И. Бродского // Учен. зап. / Казан. гос. ун-т. Сер.: Гуманит. науки. – Казань, 2010. – Т. 152, кн. 6. – С. 252–257.

87. **Шутёмова Н.В.** Типология текста в поэтическом переводе // Вестн. С.-Петерб. гос. ун-та. Сер. 9, Филология, востоковедение, журналистика. – СПб., 2010. – Вып. 2. – С. 170–178. – Из содерж.: [Об авторе переводе И. Бродским на английский язык стихотворения «Шведская музыка»]. – С. 173–177.

88. **Benčić Ž. Kalendar: “Božični” stihovi Iosifa Brodskog** // Kalendar: zb. radova. – Zagreb, 2010. – S. 77–84.

89. **Lönnqvist B. Što slavi Iosif Brodskij u pjesmi Sviječnica?** // Kalendar: zb. radova. – Zagreb, 2010. – S. 85–104.

90. **Lygo E.** Leningrad Poetry 1953–1975: The Thaw Generation. – Oxford; Bern etc.: Peter

Lang, 2010. – 362 p. – Fm Cont.: Iosif Brodsky. – P. 275–321. – (Russ. Transformations: Lit., Thought, Culture; Vol. 2).

2011

91. **Автухович Т.Е.** Стихотворение И. Бродского «Фонтан» // Долг и любовь: сб. филол. работ в честь 65-летия проф. М. В. Михайловой: статьи, рецензии, эссе, публ. – М., 2011. – С. 35–42.

92. **Автухович Т.Е.** Экфрасис И. Бродского «Иллюстрация (Л. Кранах “Венера с яблоками”): риторика чтения // Художественный текст: современные интерпретации: сб. науч. тр. – Калининград, 2011. – С. 141–147.

93. **Айзенштейн Е.** «По кличке Муза». О стихотворении «Муха» Иосифа Бродского // Нева. – 2011. – № 9. – С. 206–214.

94. **Бондаренко В.** Два нобелиата [И. Бродский и Т. Транстрёмер] // Лит. Россия. – 2011. – № 44–45. – С. 4–5. – Из содерж.: [О стихотворении И. Бродского «Томас Транстрёмер за роялем»]. – С. 5.

95. **Горелов О.С.** «Петербургский роман» И. Бродского: освоение Петербургского текста // Филологические штудии: сб. науч. тр. – Иваново, 2011. – Вып. 15. – С. 11–20.

96. **Грудзинская-Грос И.** Россия и Америка – две империи. Глава из книги «Милош и Бродский: магнитное поле» / пер. с пол. М. Алексеевой // Иностран. лит. – 2011. – № 7. – С. 202–233. – Из содерж.: [Об «имперских» стихах И. Бродского]. – С. 215–221, 231–233.

97. **Изотова Е.В.** Гоголевские образы в драматургии Иосифа Бродского // Литература и театр: сб. науч. ст. – Самара, 2011. – С. 34–40.

98. **Карасева А.С.** Петербург Бродского в контексте традиции Достоевского // Изв. Волгоград. гос. пед. ун-та. Сер.: Филол. науки. – Волгоград, 2011. – № 2(56). – С. 121–123.

99. **Карасева А.С.** «Пошли мне небожителя...»: тема двойника у Бродского и Достоевского // Вестн. Ленинград. гос. ун-та им. А. С. Пушкина: науч. журн. – СПб., 2011. – № 4, т. 1: Филология. – С. 48–53.

100. **Карасева А.С.** Тип «подпольного человека» Достоевского в ранней лирике Иосифа Бродского // Изв. Волгоград. гос. пед. ун-та. Сер.: Филол. науки. – Волгоград, 2011. – № 10(64). – С. 140–144.

101. **Кидярова Е.Е.** Роль автопереводов фразеологии в создании идиостиля писателя (на материале сопоставительного анализа фразеологии в поэзии И.А. Бродского и ее коррелятов в англоязычных переводах) // Литературная и диалектная фразеология: история и развитие: материалы Междунар. науч. симп., 4–6 мая 2011 г. К 90-летию со дня рожд. В. П. Жукова: в 2 т. – В. Новгород, 2011. – Т. 1. – С. 248–252. – (Пятое Жуковские чт.).

102. **Киселева В.А.** Образ войны в лирике И. Бродского («Стихи о зимней кампании 1980-го года») // Вестн. Моск. гос. гуманит. ун-та им. М. А. Шолохова. Сер.: Филол. науки. – М., 2011. – № 4. – С. 26–30.

103. **Киселева В.А.** Поэтика цикла И.А. Бродского «Осенний крик ястреба»: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Моск. гос. гуманит. ун-т им. М.А. Шолохова. – М., 2011. – 21 с.

104. **Кобеляцкая И.И.** Проблема исторической личности в творчестве Иосифа Бродского // Вестн. Рос. ун-та дружбы народов. Сер.: Литературоведение. Журналистика. – М., 2011. – № 2. – С. 53–63.

105. **Колокольцев Е.Н.** Опыт анализа поэтического текста: И. Бродский «Бабочка» // Рус. словесность. – 2011. – № 4. – С. 51–58.
106. **Крысанова А.В., Шевченко С.А.** «Гул языка»: поэтика раскодирования аудиального в лирике М. Цветаевой и И. Бродского // Вестн. Балт. федер. ун-та им. И. Канта. – Калининград, 2011. – Вып. 8. – С. 159–162.
107. **Лебедева Н.М.** Переводческая стратегия И.А. Бродского // Проблемы языка и перевода в трудах молодых ученых: сб. науч. тр. – Н. Новгород, 2011. – Вып. 7. – С. 147–155.
108. **Ляпин С.Е.** «Сегментный» дольник: к описанию метрических новаций Иосифа Бродского // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9, Филология. – М., 2011. – № 6. – С. 36–46.
109. **Николаев С.Г.** Бродский – переводчик Набокова (об одном опыте русско-английского поэтического переложения) // Язык. Текст. Дискурс: науч. альм. – Ставрополь, 2011. – Вып. 9: Посвящ. памяти проф. П.В. Чеснокова. – С. 195–210.
110. **Полторацкая А.Ю.** Трансформация балладного жанра в XX веке (на примере поэзии Иосифа Бродского) // Литература в диалоге культур–9: материалы заоч. междунар. науч. конф., Ростов-на-Дону, дек. 2011 г. – Ростов н/Д, 2011. – С. 137–139.
111. **Полторацкая А.Ю.** «Холод меня воспитал...»: Тема родины в поэзии Иосифа Бродского норенского периода // Геокультурное пространство европейского Севера: генезис, структура, семантика = Geocultural Space of European North: genesis, structure, semantics: сб. науч. ст. [материалы V и VI Помор. чт. по семиотике культуры]. – Архангельск, 2011. – С. 479–488. – (Поморские чт. по семиотике культуры; Вып. 5).
112. **Разумовская В.А.** Русскоязычный и англоязычный И. Бродский: проблемы поэтического перевода и автоперевода // Русский язык и литература во времени и пространстве. – Shanghai, 2011. – С. 110–115. – (XII Конгр. Междунар. ассоц. преподавателей рус. яз. и лит.; Т. 4).
113. **Романов И.А.** Лирический герой И. Бродского: преодоление маргинальности в контексте поэтики транзита / отв. ред. М. И. Гомбова. – Новосибирск: Наука, 2011. – 168 с.
114. **Романова И.** «Форма лингвистической неизбежности» в поэзии Иосифа Бродского // Teoria literatury w świetle językoznawstwa. – Toruń, 2011. – S. 235–252.
115. **Романова И.В.** Отечественная война 1912 года в художественном мире Иосифа Бродского // 1812 год в истории России и русской литературы: материалы Всерос. науч. конф. (Смоленск, 15–17 нояб. 2010 г.). – Смоленск, 2011. – С. 142–157.
116. **Рыбальченко Т.Л.** Семантика статуи в стихотворениях И. Бродского, И. Жданова, А. Кушнера // Критика и семиотика. – 2011. – Вып. 15. – С. 178–188. – Из содерж.: [Образ статуи в стихотворении И. Бродского «Подсвечник»]. – С. 178–181.
117. **Ряпина Т.В.** Метафора цвета у И. А. Бродского // Совр. гуманитар. исслед. – 2011. – № 6(43). – С. 61–70.
118. **Сивков К.** Венеция И. А. Бродского: интертекст // Вестн. НСО. Сер.: Гуманит. науки. – Вологда, 2011. – Вып. 9. – С. 26–30.
119. **Смирнова А.Ю.** «Духовное» и «вещное» в ранней лирике И. А. Бродского // Изв. Самар. науч. центра РАН. – Самара, 2011. – Т. 13, № 2(2). – С. 454–456.
120. **Смирнова А.Ю.** Часть речи («A Part of Speech»). К проблеме автоперевода // Изв. Саратов. ун-та. Новая сер. Сер.: Филология. Журналистика. – Саратов, 2011. – Т. 11, вып. 2. – С. 69–73.
121. **Снегирев И.А.** Формирование метафизического стиля в поэзии И. Бродского: «Большая

элегия Джону Донну» // Проблемы истории, филологии, культуры = J. of Hist., Philol. a. Cultural Studies. – М.; Магнитогорск; Новосибирск, 2011. – [Вып.] 1. – С. 233–238.

122. **Соколов К.С.** Иосиф Бродский и Уоллес Стивенс (предварительные замечания к теме) // Американские культурные мифы и перспективы восприятия литературы США = American Cultural Myths and Perspectives on the USA Literary Perception. – М., 2011. – С. 241–252.

123. **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: материалы междунар. науч. конф., 20–22 мая 2010 г., ИРЯ им В. В. Виноградова РАН. – М., 2011. – С. 315–322.

124. **Чевтаев А.А.** Мотив телефонного звонка в поэзии И. Бродского: поэма «Зофья» и стихотворение «Памяти отца: Австралия» // От текста к контексту: межвуз. сб. науч. работ. – Ишим, 2011. – Вып. 10. – С. 53–56.

125. **Чевтаев А.А.** Телефон в поэтическом универсуме И. Бродского: функции и семантика // Актуальные вопросы филологии и методики преподавания иностранных языков: материалы третьей междунар. науч.-практ. конф.: в 2 т. – СПб., 2011. – Т. 2. – С. 110–120.

126. **Чевтаев А.А.** Фрагментарная телесность в поэзии И. Бродского // Художественная антропология: внутреннее и внешнее тело человека в литературе: сб. ст. – Караганда, 2011. – Вып. 2. – С. 124–133.

127. **Шеметова Т.Г.** Мифологема пророка в поэзии XX в. (на материале «Разговора с гением» М. Цветаевой и «Разговора с небожителем» И. Бродского) // Новый филол. вестник. – 2011. – № 1(16). – С. 47–54.

128. **Штырлина Е.Г.** «День» в поэтическом языке И. Бродского // Вестн. Вят. гос. гуманит. ун-та. – Вятка, 2011. – № 2(2). – С. 135–139.

129. **Штырлина Е.Г.** «Ночь» в поэтическом языке И. Бродского // Вестн. Башкир. ун-та. – Уфа, 2011. – Т. 16, № 3. – С. 729–732.

130. **Dutli R.** Was weiss der Farn von der Zukunft? Ein Orakel namens Joseph Brodsky. Über das Gedicht "Anmerkungen eines Farns" («Примечания папоротника», 1989) // Россия и Запад: сб. ст. в честь 70-летия К. М. Азадовского. – М., 2011. – С. 162–172.

131. **Гау-Лукић Ј.** Библијске теме Јосифа Бродског // Славистика. – Београд, 2011. – Књ. 15. – С. 91–98.

2012

132. **Автухович Т.Е.** Экфрасис как пространство коммуникации (на материале творчества И. Бродского) // Коммуникация как предмет междисциплинарных исследований: сб. науч. тр. [в 2 ч.]. – Калининград, 2012. – Ч. 1. – С. 281–289.

133. **Азаренков А.А.** Статические и динамические отношения в системе образов «больших стихотворений» И. А. Бродского («Кольбельная Трескового Мыса») // Молодежь в современном мире: гражданский, творческий и инновационный потенциал: материалы IV Всерос. науч. конф. студент, аспирант. и молод. учен., Старый Оскол, дек. 2012 г. – Старый Оскол, 2012. – С. 221–230.

134. **Айзенштейн Е.** «Колокол с эхом в сгустившейся сини...». Рождественские стихи Иосифа Бродского // Нева. – 2012. – № 1. – С. 202–216.

135. **Артёмова С.Ю.** Метафора «конец жизни» в стихотворении И. Бродского «В кафе» // Эйхенбаумовские чтения – 8: материалы Междунар. науч. конф. – Воронеж, 2012. – Вып. 8. – С. 128–133.

136. **Артёмов С.** *Tchórzliwe serce mysie: истоки одной метафоры в творчестве Иосифа Бродского // "Życie serca". Duch–dusza–ciało i relacja Ja–Ty w literaturze i kulturze rosyjskiej XX–XXI wieku = «Жизнь сердца». Дух–душа–тело и Я–Ты отношение в русской литературе и культуре XX–XXI веков.* – Lublin, 2012. – S. 237–242. – (Rossica Lublinensia; 7).
137. **Ахмедова Т.Ф.** *Метафизика языка в творчестве Иосифа Бродского (на материале эссе): автореф. дис. ... канд. филол. наук / Дагестан. гос. ун-т.* – Махачкала, 2012. – 23 с.
138. **Балалыкина Э.А., Штырлина Е. Г.** «Зима» в поэтическом языке И. Бродского // *Русская словесность как основа возрождения русской школы: сб. ст. по материалам III Междунар. заоч. науч.-практ. конф.; Посвящ. 65-летию проф. Г. В. Звездовой: [в 2 т.].* – Липецк, 2012. – Т. 2. – С. 97–105.
139. **Бараш О.Я.** *Вольность или автоцензура? (Иосиф Бродский – переводчик польской поэзии) // Perspektywy rozwoju nauki (Sekcja "Filologię"): międzynarod. nauk.-prakt. conf., Gdańsk, 28–30 listop. 2012: zb. raport. nauk.* – Gdańsk, 2012. – S. 137–142.
140. **Бараш О.Я.** *Смыслообразующая функция «чужого слова» в стихотворении И. Бродского «На смерть Жукова» // Стратегии исследования языковых единиц: [сб. ст.].* – Тверь, 2012. – С. 25–29.
141. **Бараш О.Я.** *Тема с вариациями: две «Песенки» И. Бродского // Современная филология: теория и практика: материалы X Междунар. науч.-практ. конф., Москва, 25–26 дек. 2012 г.* – М., 2012. – С. 24–28.
142. **Бараш О.Я.** *Удвоение кода как лингвокультурная проблема перевода (И. Бродский польски) // Язык и общество: традиции, инновации, перспективы: материалы междунар. заоч. науч.-практ. конф., Ульяновск, Ульяновский гос. ун-т, 14 мая 2012 г.* – Ульяновск, 2012. – С. 6–10.
143. **Вайль П.** *Свобода – точка отсчета. О жизни, искусстве и о себе.* – М.: Астрель: CORPUS, 2012. – 701, [3] с. – Из содерж.: В поисках Бродского; Как поэты спасли мир. Заметки на полях Нобелевской лекции Иосифа Бродского; Покрой языка. Иосиф Бродский: роман самовоспитания; О скуке и смелости; Последняя книга Бродского; Державинский снегирь на похоронах Жукова; Пятая годовщина; «Август» в январе. О последнем стихотворении Иосифа Бродского в первую годовщину его смерти; Журнал в Америке. Беседа Иосифа Бродского с Петром Вайлем. – С. 73–123.
144. **Венцлова Т.** *Собеседники на пиру: литературовед. работы.* – М.: Новое лит. обозрение, 2012. – 624 с. – Из содерж.: Путешествие из Петербурга в Стамбул; «Литовский ноктюрн: Томасу Венцлова»; Бродский о Манделштаме; «Кёнигсбергский текст» русской литературы и кёнигсбергские стихи Иосифа Бродского; Александр Ват и Иосиф Бродский: замечания к теме; «Сретенье»: встреча в Петербурге; К сорокалетию Иосифа Бродского; Два интервью Валентины Полухиной с Томасом Венцловой; Бродский – переводчик Норвиды; И.А. Бродский. «Литовский дивертисмент».
145. **Верхейл К.** *Образ Христа у Иосифа Бродского // Звезда.* – 2012. – № 1. – С. 202–215.
146. **Глебович Т.А.** *Жанровая специфика «Лесной идиллии» И. Бродского // Vestn. ugrovedenia = Vestn. ugrovedenia: науч.-теорет. и метод. журн.* – Ханты-Мансийск, 2012. – № 2(9). – С. 19–23.
147. **Иванова Е.Т., Хоменко А.П.** *Коммуникативная функция фразеологических единиц в поэзии И. Бродского (на примере стихотворения «На смерть друга»)// Коммуникация как предмет междисциплинарных исследований: сб. науч. тр: [в 2 ч.].* – Калининград, 2012. – Ч. 1. – С. 158–165.

148. **Иосиф Бродский: проблемы поэтики:** сб. науч. тр. и материалов / ред.: А. Г. Степанов, И. В. Фоменко, С. Ю. Артёмова. – М.: Новое лит. обозрение, 2012. – 504 с.

Содерж.: *Смит Дж.* Иосиф Бродский: взгляд иностранного современника; *Херльт Й.* «В ожидании варваров»: Бродский и границы эстетики; *Романова И.В.* Субъектно-объектная структура лирики И. Бродского; *Зырянов О.В.* Жанровое самосознание Бродского (к вопросу о жанровой авторефлексии поэта); *Александрова А.А.* Царство языка: миф о воздухе в поэтическом творчестве Бродского; *Петрова З.Ю.* Отрицание и способы его выражения в поэзии Бродского; *Самойлова И.Ю.* Индивидуальная картина мира поэта: зрительное восприятие; *Рубинс М.* «Песнь есть форма лингвистического неповиновения». О некоторых случаях ненормативного словоупотребления в поэзии Бродского; *Грыгель М.* Метафизика обыденности в ранней поэзии Бродского; *Чевтаев А.А.* Небытие в поэтическом нарративе Бродского (стихотворения 1972 года); *Левашов А.М., Ляпин С.Е.* Ритмико-синтаксическое строение «Прощальной оды»: к гексаметрической концепции шестииктного стиха Бродского; *Фридберг Н.* Законоборцы и законотворцы: Слуцкий и Бродский как реформаторы русского ритма; *Степанов А.Г.* О ритмических контекстах стихотворения «Испанская танцовщица»; *Фоменко И.В.* Цикл «Часть речи»: опыт интерпретации; *Артёмова С.Ю.* Человек vs. поэт в цикле «Часть речи»; *Федотов О.И.* «На манер “Снигиря”» (о стихотворении «На смерть Жукова»); *Мищенко Е.В.* «Полярный исследователь»: палимпсест Бродского; Кёнёнен М. Осязаемый мир вещей и неосязаемый мир смысла: стихотворение «Келломаки» и образ «Финляндии»; *Мадлох И.* Как прочесть фотографию. Анализ стихотворения «Мы жили в городе цвета окаменевшей водки...» / «A Photograph»; *Волгина А.С.* Петербург / Leningrad: «свое» и «чужое» в англоязычном творчестве поэта; *Соколов К.С.* Две свалки и одно кладбище: О Лоуэлле, Стивенсе и трансформации эгегической традиции в «At the City Dump in Nantucket»; *Николаев С.Г.* Бродский – переводчик Набокова (об одном опыте русско-английского поэтического переложения); *Ковалева И.И.* «У тебя неправильные черты»: Бродский и Сократ (к постановке проблемы); *Гой Т, Кирибаум Г.* «Помни обо мне»: Иосиф Бродский и Петер Хухель; *Клоц Я.* «Расписание железных вещей»: о поездах и вокзалах в поэзии Пастернака и Бродского; *Маймескулов А.* «По петушиной переключке...» (Бродский и Пастернак); *Разумовская А.Г.* Дерево и сад в творчестве Бродского и Заболоцкого; *Гельфонд М.М.* Боратынский в ленинградской поэзии 1960–1980-х годов; *Давыдов Д.М.* Ленинградские поэты 1950–1960-х: поиск «главной фигуры»; *Щипина Р.В.* Ковры; *Венцлова Т.* О последних трех месяцах Бродского в Советском Союзе; *Марамзин В.* К истории 5-томного собрания сочинений Бродского в ленинградском «самиздате» в 1972–1974 годах; «Вектор в ничто»: интервью Валентины Полухиной с Иосифом Бродским; Поэтика Бродского: материалы к библиографии; Указатель произведений Бродского; Указатель имен.

149. **Карпичева Н.Л.** Витальное и смертельное в концептосфере поэзии И.А. Бродского. Концепт «смерть». Симптомы «болезни-к-смерти» // Вестн. Челяб. гос. ун-та: науч. журн. – Челябинск, 2012. – № 32(286). – Филология. Искусствоведение. – Вып. 71. – С. 51–55.

150. **Карпичева Н.Л.** Специфика репрезентации концепта «смерть» в творчестве И.А. Бродского // Художественная концептосфера в произведениях русских писателей: сб. науч. ст. – Магнитогорск, 2012. – Вып. 4. – С. 101–111.

151. **Клешнина Н.И.** Мотивное разночтение темы денег в поэме И. Бродского «Речь о пролитом молоке» // Художественный текст: варианты интерпретации: тр. XVI Всерос. науч.-практ. конф. (Бийск, 25–26 мая 2012 г.). – Бийск, 2012. – С. 86–92.

152. **Колистратова А.И.** Функционирование научной лексики в стихотворении И. Бродского «Речь о пролитом молоке» // Молодежь в современном мире: гражданский, творческий и инно-

вационный потенциал: материалы IV Всерос. науч. конф. студент., аспирант. и молод. учен., Старый Оскол, дек. 2012 г. – Старый Оскол, 2012. – С. 246–254.

153. **Колобаева Л.А.** Поэтика метаморфоз в лирике И. Бродского. Анализ стихотворения «Вертумн» // Рус. словесность. – 2012. – № 1. – С. 47–52.

154. **Коломкина В.В.** Метаморфозы художественного времени в творчестве И. Бродского // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9, Филология. – М., 2012. – № 6. – С. 167–178.

155. **Кружков Г.** «Измерять не число слогов, но время». Английский героический куплет в передаче И. Бродского // Кружков Г. Луна и дискобол: О поэзии и поэтическом переводе. – М., 2012. – С. 76–84.

156. **Кулагина П.К.** Макароническая речь как прием раскрытия образа Фауста в стихотворении Бродского «Два часа в резервуаре» // Актуальные проблемы филологической науки: взгляд нового поколения: докл. участн. XVIII Междунар. конф. студент., аспирант. и молод. учен. «Ломоносов». – М., 2012. – Вып. 4. – С. 239–243.

157. **Левашов А.М., Ляпин С.Е.** Шестииктный стих Иосифа Бродского как дериват гексамetra: семантические основания деривации // Образ европейца в русской и американской литературе: материалы IX междунар. науч. конф. «Художественный текст и культура». – Владимир, 2012. – С. 106–116.

158. **Лекманов О.** Загадка стихотворения Иосифа Бродского «Одному тирану» (январь, 1972) // Восьмая международная летняя школа по русской литературе: ст. и материалы. – Kaukoletriälä (Цвелодубово), 2012. – С. 71–76.

159. **Маймескулов А.** «Я был только тем, чего ты касалась ладоною...». Эпифания любви по Иосифу Бродскому // “Życie serca”. Duch–dusza–ciało i relacja Ja–Ty w literaturze i kulturze rosyjskiej XX–XXI wieku = «Жизнь сердца». Дух–душа–тело и Я–Ты отношение в русской литературе и культуре XX–XXI веков. – Lublin, 2012. – S. 413–419. – (Rossica Lublinensia; 7)

160. **Матяш С.А.** Стихотворные переносы (enjambements) элегий И. А. Бродского в контексте проблемы типологии переносов русской классической элегии // Филологические чтения: материалы Междунар. науч.-практ. конф., 29–30 нояб. 2012 г. – Оренбург, 2012. – С. 20–28.

161. **Машковцева Л.Ф.** Иосиф Бродский: формирование литературной репутации: автореф. дис. ... канд. филол. наук / МГУ им. М. В. Ломоносова. – М., 2012. – 26 с.

162. **Медведева Н.Г.** «Новые стансы к Августе» И. Бродского: соотношение биографического и мифопоэтического // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. – 2012. – Т. 71, № 3. – С. 50–56.

163. **Нестеров А.В.** «Дело наше – почти антропологическое...»: поэтическая публицистика И. Бродского и У. Х. Одена // Вестн. РГГУ: науч. журн. Сер. Филол. науки. Журналистика. Лит. критика. – М., 2012. – № 13(93). – С. 192–205.

164. **Орлицкий Ю.Б.** Белый акцентный стих Иосифа Бродского // Славянский стих. IX. – М., 2012. – С. 117–124.

165. **Плеханова И.** Метафизическая мистерия Иосифа Бродского. Поэт и время: [2-е изд., перераб. и доп.]. – Томск: ИД СК-С, 2012. – 384 с.

166. **Погорелая Е.** Еще раз о «поэтике музыкальных заглавий» Иосифа Бродского // Вопр. лит. – 2012. – № 3. – С. 347–369.

167. **Погорелая Е.А.** Особенности жанра «антиоды» в поэзии Бориса Слуцкого и Иосифа Бродского // Жанр как инструмент прочтения: сб. ст. – Ростов н/Д, 2012. – С. 213–218.

168. **Полухина В.** Эвтерпа и Клио Иосифа Бродского. Хронология жизни и творчества. – Томск: ИД СК-С, 2012. – 640 с.: ил.

169. **Преображенский С.Ю., Бараш О.Я.** Присвоение или ретрансляция? (переводческий эгоцентризм И. Бродского) // Личность в межкультурном пространстве: материалы VII Междунар. науч.-практ. конф., г. Москва, РУДН, 15–16 нояб. 2012 г.: [в 3 т.]. – М., 2012. – Т. 2. – С. 95–99.
170. **Разумовская А.** Пушкинские цитаты и аллюзии в лирике И. Бродского // Михайловская пушкиниана: [сб. ст. науч. сотrud. Муз.-заповед. А. С. Пушкина «Михайловское»]. – Сельцо Михайловское, 2012. – Вып. 54: Материалы Михайловских Пушкинских чт. «...Одна великолепная цитата» (август 2011 г.). – С. 250–262.
171. **Разумовская В.А.** Культурная симметрия и асимметрия в ситуации автоперевода (на материале поэтических текстов И. Бродского) // Русский язык и культура в зеркале перевода: материалы III Междунар. науч.-практ. конф., 25–29 апр. 2012 г. – М., 2012. – С. 444–449.
172. **Ранчин А.** «Полярный исследователь» Иосифа Бродского: текст и подтекст // Вопросы чтения: сб. статей в честь И. Б. Роднянской. – М., 2012. – С. 148–169.
173. **Романова И.** «Плод отчаяния»: повторы фраз в поэзии Бродского // Повтор в художественном тексте = Powtórzenie w tekście artystycznym. – Bydgoszcz, 2012. – С. 257–270.
174. **Романова И.В.** «Пришла зима, и все, кто мог лететь...» И. Бродского в свете проблемы «больших стихотворений» // Изв. Смолен. гос. ун-та: ежекварт. журн. – Смоленск, 2012. – № 4(20). – С. 16–26.
175. **Семенов В.** «Ломоть отрезанный...»: к вопросу о семантическом потенциале релятивной метрики // Славянский стих. IX. – М., 2012. – С. 272–280.
176. **Сивков К.А.** «Лагуна» И. А. Бродского, или зазеркалье Родины // Лингвистика смотрит в будущее: сб. науч. тр. молод. учен.-филол. – Вологда, 2012. – Вып. 2. – С. 206–212.
177. **Смирнова А.Ю.** Воплощение в англоязычных переводах сюжета сборника И. А. Бродского «Новые стансы к Августе» // XXXIII Зональная конференция литературоведов Поволжья: сб. науч. тр. и метод. материалов. – Саратов, 2012. – С. 253–260.
178. **Смирнова А.Ю.** «Мотив Белфаста» И. Бродского и его звучание в русскоязычном переводе В. Куллэ // Изучение литературы в вузе: учеб. пособие. – Саратов, 2012. – Вып. 7. – С. 81–86.
179. **Смирнова А.Ю.** Образ души в стихотворении И. А. Бродского «Теперь всё чаще чувствую усталость» (1960) и его перевод на английский язык Дж. Клайном // Вектор науки ТГУ. – Тольятти, 2012. – № 2(20). – С. 106–109.
180. **Снегирёв И.А.** Английские метафизические поэты в переводах Иосифа Бродского (статья первая) // Вестн. Костром. гос. ун-та им. Н. А. Некрасова. – Кострома, 2012. – Т. 18, № 2. – С. 151–154.
181. **Снегирёв И.А.** Специфика метафизического стиля в позднем творчестве Иосифа Бродского // Образ европейца в русской и американской литературе: материалы IX междунар. науч. конф. «Художественный текст и культура». – Владимир, 2012. – С. 117–122.
182. **Степанов А.Г.** Духи в облаках: об одной ритмической перекличке между Бродским и Пастернаком // Изв. Смолен. гос. ун-та: ежекварт. журн. – Смоленск, 2012. – № 2(18). – С. 31–39.
183. **Трифонова А.В.** «Портрет из воздуха»: поэтика запаха в поэзии И. Бродского // Изв. Смолен. гос. ун-та: ежекварт. журн. – Смоленск, 2012. – № 4(20). – С. 26–37.
184. **Худайбердина М.У.** Прецедентные имена в ономастическом пространстве лирики И. Бродского: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Перм. гос. нац. исслед. ун-т. – Пермь, 2012. – 18 с.
185. **Чевтаев А.А.** Нарративные функции повтора в поэзии И. Бродского // Narratorium: междисциплинар. журн. – 2012. – № 1(3). Весна [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://>

narratorium.rgg.ru/section.html?id=9838. – Загл. с экрана.

186. **Чевтаев А.А.** «Окрестности» как индекс художественной аксиологии в поздней лирике И. Бродского // Литературный текст XX века: проблемы поэтики: материалы V Междунар. науч.-практ. конф., Челябинск, 11–12 мая 2012 г. – Челябинск, 2012. – С. 405–410.

187. **Чевтаев А.А.** Стихотворение И. Бродского «В окрестностях Атлантиды»: между телесностью и небытием // Взаимодействия в поле культуры: преемственность, диалог, интертекст, гипертекст: сб. науч. ст. – Кемерово, 2012. – Вып. 3. – С. 97–103.

188. **Шанявская Н.Е.** Разноструктурные языковые средства в описании предмета (на материале поэзии М. Крепса и И. Бродского): автореф. дис. ... канд. филол. наук / С.-Петербург. гос. ун-т. – СПб., 2012. – 22 с.

189. **Штырлина Е.Г.** «Век» в поэтическом языке И. Бродского // Вестн. Самар. гос. ун-та. Гуманит. сер. – Самара, 2012. – № 2/1(93). – С. 105–110.

190. **Штырлина Е.Г.** «Вечер» в поэтическом языке И. Бродского // Изв. Пензен. гос. пед. ун-та им. В. Г. Белинского. Сер.: Гуманит. науки. – Пенза, 2012. – № 27. – Ч. 2. – С. 442–445.

191. **Штырлина Е.Г.** «Год» в поэтическом языке И. Бродского // Вестн. Удмурт. ун-та. Сер.: История и филология. – Ижевск, 2012. – Вып. 2. – С. 75–82.

192. **Штырлина Е.Г.** Обозначения кратковременности в поэтическом языке И. Бродского // Вестн. Омск. ун-та. – Омск, 2012. – № 1(63). – С. 202–207.

193. **Штырлина Е.Г.** «Осень» в поэтическом языке И. Бродского // Филология – культурология: диалог наук: материалы II науч. интернет-конф. с междунар. участием «Филология – культурология: диалог наук» (Одинцово Моск. обл., 18 дек. 2011 г. – 18 янв. 2012 г.). – Одинцово, 2012. – С. 68–73.

194. **Штырлина Е.Г.** Субъектно-объектные отношения времени и человека в поэтическом языке И. Бродского // Вестн. Волж. ун-та им. В. Н. Татищева. – 2012. – № 3. – С. 82–90.

195. **Штырлина Е.Г.** «Час» в поэтическом языке И. Бродского // Филология и культура. *Philology and Culture*. – Казань, 2012. – № 3(29). – С. 95–98.

196. **Sosna A.S.** Isomorphism as a Condition for Translation Within the Framework of the Bilateralism of Language Sign (the Case-Study of Self-Translated Works of I. Brodsky) // Журнал Сибир. федер. ун-та. Сер. Гуманит. науки = J. of Siberian Federal Univ. Humanities a. Social Sciences. – Красноярск, 2012. – Т. 5, № 6. – P. 874–879.

197. **Ueland C.** Joseph Brodsky as Cultural Mediator Between the Émigré Community and the Homeland // Russian Emigration at the Crossroads of the XX–XXI Centuries: proc. of the Intern. Conf. dedicated to the 70th anniv. of the New Review / Novyi Zhurnal = Русская эмиграция на перекрестках XX–XXI веков: материалы междунар. науч. конф., посвящ. 70-летию «Нового Журнала». – New York, 2012. – P. 66–73.

198. **Гау-Лукић Ј.** Бродски и идеје егзистенцијализма // Славистика. – Београд, 2012. – Књ. 16. – С. 309–315.

2013

199. **Азаренков А.А.** Деиндивидуализация лирического сознания в «больших стихотворениях» И. А. Бродского // Актуальные вопросы филологической науки XXI века: сб. ст. по материалам III Всерос. науч. конф. молод. ученых (8 февр. 2013 г.): в 2 ч. – Екатеринбург, 2013. – Ч. 2: Совр. пробл. изучения истор. и теор. лит. – С. 128–135.

200. **Азаренков А.А.** Образная система «больших стихотворений» И.А. Бродского: способы

возможных классификаций // Сборник материалов областного конкурса студенческих научных работ 2013 года. – Смоленск, 2013. – С. 3–7.

201. **Азаренков А.А.** Образная система «Колыбельной Трескового Мыса» в контексте «больших стихотворений» И.А. Бродского // Студенческая наука – 2013. – Смоленск, 2013. – Т. 2: Гуманит. направление. – С. 47–52.

202. **Азаренков А.А.** Особенности образной системы «больших стихотворений» И.А. Бродского (на примере стихотворения «Натюрморт») // Междунар. науч.-исслед. журн. – 2013. – № 2(9). – С. 79–80.

203. **Азаренков А.А.** Поэтические критерии И.А. Бродского и его «большие стихотворения» // Авраамиевские чтения: сб. науч. ст. – Смоленск, 2013. – Вып. 10. – С. 88–94.

204. **Азаренков А.А.** Семантическая и композиционная структура стихотворения И.А. Бродского «Моллюск» // Смоленский филологический сборник: тр. молод. ученых. – Смоленск, 2013. – Вып. 5. – С. 74–84.

205. **Азаренков А.А.** Статические и динамические отношения в системе образов «больших стихотворений» И.А. Бродского («Колыбельная Трескового Мыса») // Молодежь в современном мире: гражданский, творческий и инновационный потенциал: материалы IV всерос. науч. конф. студентов, аспирантов и молод. ученых. – Старый Оскол, 2013. – С. 221–230.

206. **Бараш О.Я.** Как составить книгу: случай Бродского // Книга в современном мире: материалы междунар. науч. конф., Воронеж, 26–28 февр. 2013 г. – Воронеж, 2013. – С. 6–12.

207. **Бараш О.Я.** О «польском тексте» Иосифа Бродского (к постановке вопроса) // Жанр. Стиль. Образ: актуальные вопросы теории и истории литературы: межвуз. сб. ст. – Киров, 2013. – С. 81–91.

208. **Бараш О.Я.** Падишах над Вислой: об одном «плохом» переводе И. Бродского // Беларуско-русско-польское супастаўляльнае мовазнаўства, літаратуразнаўства, культуралогія: зб. навук. арт. – Віцебск, 2013. – С. 322–324.

209. **Бараш О.Я.** «Представление» И. Бродского и «Бал в Опере» Ю. Тувима: типологическое родство или интертекстуальная связь? // W kręgu problemów antropologii literatury: antropologia codzienności. – Białystok, 2013. – S. 223–237.

210. **Бараш О.Я.** Экзистенциальная модель И. Бродского в зеркале польской «метафизической» поэзии XVI века // Антропология литературы: методолог. аспекты проблемы: сб. науч. ст.: в 3 ч. – Гродно, 2013. – Ч. 3. – С. 192–204.

211. **Бурдина Е.А.** Фактор военного времени в поэтическом языке И. А. Бродского // Русское зарубежье и Вторая мировая война: IV Культуролог. чт. «Русская эмиграция XX века» (Москва, 28–29 марта 2011 г.): сб. докл. – М., 2013. – С. 250–260.

212. **Вишенкова А.В.** Природное пространство Италии в поэзии И. Бродского // Казанская наука. – Казань, 2013. – № 11. – С. 209–213.

213. Волков С. «Пасынок державы дикой». Беседу вела И. Чайковская // Вопр. лит. – 2013. – № 2. – С. 266–314.

214. **Грудзинская-Гросс И.** Милош и Бродский: магнитное поле. – М.: Новое лит. обозрение, 2013. – 208 с.

215. **Двоенко Я.Ю.** Лирические адресаты книги стихов Иосифа Бродского «Новые стансы к Августе» // Русская филология. – Смоленск, 2013. – С. 134–145. – (Учен. зап. / Каф. лит. и метод. ее препод. Смолен. гос. ун-та; Т. 15).

216. **Двоенко Я. Ю.** Лирическое «я» в книге Иосифа Бродского «Новые стансы к Авгу-

- сте» // Изв. Смолен. гос. ун-та: ежекварт. журн. – Смоленск, 2013. – № 3(23). – С. 35–44.
217. **Двоенко Я.Ю.** Мотивы, связанные с образом лирического героя, в книге Иосифа Бродского «Новые стансы к Августе» // Риторика ↔ Лингвистика: сб. ст. – Смоленск, 2013. – Вып. 10. – С. 171–178.
218. **Двоенко Я.Ю.** Об одной стороне лирической коммуникации в книге Иосифа Бродского «Новые стансы к Августе» // Вестн. Ленинград. гос. ун-та им. А. С. Пушкина: науч. журн. – СПб., 2013. – № 2, т. 1: Филология. – С. 34–42.
219. **Двоенко Я.Ю.** Образы лирических адресатов книги стихов Иосифа Бродского «Новые стансы к Августе» // Русская филология: сб. науч. работ молод. филол. – Тарту, 2013. – [Вып.] 24. – С. 267–275.
220. **Егоров А.А.** К вопросу о мотивно-образных репрезентациях темы творчества в поэзии И.А. Бродского и М.И. Цветаевой // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов, 2013. – № 10(28). – С. 68–72.
221. **Ковалев О.А., Негреева А.Д.** Сюжет и ритм в лирике И. Бродского: к вопросу о соотношении семантики и ритмической структуры лирического текста // Филология и человек: науч. журн. – Барнаул, 2013. – № 3. – С. 60–66.
222. **Колобаева Л.А.** Цикл «Новые стансы к Августе» И. Бродского: ценностные начала // Филол. науки. – 2013. – № 3. – С. 44–56.
223. **Лекманов О.** Стихотворение И. Бродского «На смерть Жукова». Конспект анализа // Лекманов О. Поэты и газеты: очерки. – М., 2013. – С. 399–404.
224. **Леннквист Б.** «Сретенье» Иосифа Бродского: вечное и личное // Леннквист Б. Кленовая ветвь: ст. разных лет о русской литературе. – СПб., 2013. – С. 195–201.
225. **Махно В.** Венецианский лев. Об Иосифе Бродском // Звезда. – 2013. – № 9. – С. 221–230. – Из содерж.: [По поводу стихотворения И. Бродского «На независимость Украины»].
226. **Негреева А.Д.** К вопросу о нарративности лирического текста (на материале поэзии И. Бродского) // Сюжетология и сюжетография. – 2013. – № 1. – С. 69–76.
227. **Нестеров А.В.** О «литературной репутации» И. А. Бродского, аудитории поэтических чтений и медийном продвижении «новой поэзии» в России в 1960-е годы // Вестн. РГГУ: науч. журн. Сер. Филол. науки. Журналистика. Лит. критика. – М., 2013. – № 12(113). – С. 68–78.
228. **Никольская Т.Е.** Роль детали в языковой композиции стихотворения Иосифа Бродского «Колыбельная трескового мыса» // «Язык как материал словесности»: сб. науч. ст. к 90-летию проф. А. И. Горшкова. – М., 2013. – С. 144–150.
229. **Онурфьева Н.И.** Образ города в «Петербургском романе» Иосифа Бродского // «Любить дело в себе...»: Книга памяти проф. В.А. Зарецкого: ст., материалы личного архива, воспоминания. – Стерлитамак, 2013. – С. 469–472.
230. **Плеханова И.И.** Антропный принцип мышления в поэзии («мизантропная» версия Иосифа Бродского) // Философия жизни в русской литературе XX–XXI веков: от жизнестроения к витальности: [монограф.]. – Иркутск, 2013. – С. 322–339.
231. **Погорелая Е.** Бродский Иосиф Александрович: [ст. из Шекспировской энцикл.] // Вопр. лит. – 2013. – № 2. – С. 148–153.
232. **Погорелая Е.А.** Любовная лирика Иосифа Бродского в контексте западноевропейской лирической традиции: формирование стиля: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Рос. гос. гуман. ун-т. – М., 2013. – 26 с.

233. **Ранчин А.М.** К истолкованию стихотворения И.А. Бродского «На смерть Жукова» // «Священные войны России»: материалы XX Рос. науч. конф., посвящ. памяти Святителя Макария. – Можайск, 2013. – С. 407–423. – (Макариевские чт.; Вып. 20).

234. **Ранчин А.** Перекличка Камен: филол. этюды. – М.: Новое лит. обозрение, 2013. – 656 с. – Из содерж.: Скрытая аллюзия и полисемия в поэтическом тексте: всадник мертвый и конь белеющий в поэме И.А. Бродского «Петербургский роман»; Три заметки о полисемии в поэзии Иосифа Бродского; Миф как текст и миф как код: рецепция архаического мифа в Новое время (на примере трактовки сюжета о возвращении Одиссея в поэзии Иосифа Бродского) (в соавторстве с А.А. Блокиной); От бабочки к мухе: метаморфозы поэтической энтомологии Иосифа Бродского; «Поллярный исследователь» Иосифа Бродского: текст и подтекст; «Слово о полку Игореве» в поэзии Иосифа Бродского: несколько наблюдений к теме; «В области адской»: выражение из стихотворения И.А. Бродского «На смерть Жукова» в контексте русской поэзии XVIII – первой трети XIX века; «Пришла зима и все, кто мог лететь...»: об одном «пастернаковском» стихотворении И. А. Бродского. – С. 189–325.

235. **Романова И.В., Двоенко Я.Ю.** Опыт применения компьютерной программы «Гипертекстовый поиск слов-спутников в художественном тексте» // Междунар. науч.-исслед. журн. – 2013. – № 3(10). – С. 12–15.

236. **Смирнова А.Ю.** Художественная картина мира в поэзии И. А. Бродского и ее трансформация в англоязычных переводах: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Волгоград. гос. соц.-пед. ун-т. – Волгоград, 2013. – 25 с.

237. **Соколов К.С.** Отсутствующий образ: Петербург в стихотворении И. Бродского «Я родился и вырос в балтийских болотах, подле...» // Вестн. Нижегород. ун-та им. Н. И. Лобачевского. Сер. Филология. – Н. Новгород, 2013. – № 1(2). – С. 279–281.

238. **Сухих И.Н.** Художественный мир лирики Бродского // Сухих И. Н. Русская литература для всех. От Блока до Бродского. – СПб., 2013. – С. 706–721.

239. **Трифонова А.В.** «Нащупывая корень мировой»: поэтика осязания в поэзии И. Бродского // Изв. Смолен. гос. ун-та: ежекварт. журн. – Смоленск, 2013. – № 4(24). – С. 24–32.

240. **Трифонова А.В.** «Все звуки, помимо воя»: звуки в поэтическом мире Иосифа Бродского // *Europ. Social Science J.* = Европ. журн. соц. наук. – 2013. – № 11(38), т. 1. – С. 140–146.

241. **Трифонова А.В.** «Птичкиным языком»: поэтика звука в поэзии Бродского // Вестн. Ленинград. гос. ун-та им. А.С. Пушкина: науч. журн. – СПб., 2013. – № 4, т. 1: Филология. – С. 63–70.

242. **Чевтаев А.А.** Одическое и элегическое пространства в «Прощальной оде» И. Бродского // Восток – Запад: типология пространства в русской литературе и фольклоре: сб. науч. ст. по итогам пятой междунар. науч. конф. (заоч.), Волгоград, 19 нояб. 2012 г. – Волгоград, 2013. – С. 371–378.

243. **Шмелева Т.В.** Морбуальность как черта поэтической оптики Бродского // Языки: пределы, грани, контакты: сб. науч. ст. – Ростов н/Д; Краснодар, 2013. – С. 8–14.

244. **Штайн К.Э., Петренко Д.И.** Метапоэтика И.А. Бродского как завершение развития метапоэтики XX века // Стереотипность и творчество в тексте: межвуз. сб. науч. тр. – Пермь, 2013. – Вып. 17. – С. 14–26.

245. **Штырлина Е.Г.** Весна в поэтическом языке И. Бродского // Языковая семантика и образ мира: [коллект. монограф.]. – Казань, 2013. – С. 64–69.

246. **Штырлина Е.Г.** Концептуальный анализ временных субстантивов в поэтическом и про-

заическом языке И. Бродского // Актуальные проблемы филологической науки: взгляд нового поколения: докл. участн. XIX Междунар. конф. студент., аспирант. и молод. учен. «Ломоносов». Секция «Филология». – М., 2013. – Вып. 5. – С. 138–141.

247. **Штырлина Е.Г.** Репрезентация художественного концепта «время» в поэтическом языке И. Бродского: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Казан. (Приволж.) федер. ун-т. – Казань, 2013. – 22 с.

248. **Berlina A.** Afterlife Beyond Translation: Joseph Brodsky // *Canad. Rev. of Compar. Lit.* – 2013. – Vol. 40, No. 4. – P. 370–383.

249. **Rech R.** Madness as Balancing Act in Joseph Brodsky's "Gorbunov and Gorchakov" // *The Russian Review: An American Quart. Devoted to Russia Past and Present.* – 2013. – Vol. 72, No. 1. – P. 45–65.

2014

250. **Аллева А.** Свет. Статуя. Вещь: Заметки о семантике Иосифа Бродского // *Звезда.* – 2014. – № 5. – С. 147–154.

251. **Артёмова С.Ю.** Метафора «конец жизни» в одном стихотворении И. А. Бродского // *Вестн. Твер. гос. ун-та. Сер. Филология.* – Тверь, 2014. – № 1. – С. 8–13.

252. **Ахапкин Д.** Об «изумлении языком»: Бродский и Геродот // *Политика литературы – поэтика власти: сб. ст.* – М., 2014. – С. 273–282. – (*Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia*; XIII).

253. **Бараш О.Я.** Заголовочный комплекс как код и как ключ (об одном английском стихотворении И. Бродского) // *Жанр. Стиль. Образ: Актуальные вопросы современной филологии: межвуз. сб. ст.* – Киров, 2014. – С. 161–166.

254. **Бараш О.Я.** Интертекст или память жанра? («Представление» И. Бродского и «Бал в опере» Ю. Тувима) // *Актуальные вопросы филологии и методики преподавания иностранных языков: ст. и материалы шестой междунар. науч. конф., 19–21 февр. 2014 г.* – СПб., 2014. – С. 183–188.

255. **Бараш О.Я.** Нелегальные «песенки» И. Бродского // «А иначе зачем на земле этой вечной живу...»: Художественный мир Б. Ш. Окуджавы: материалы IV Междунар. науч. чт. «Калуга на литературной карте России». – Калуга, 2014. – С. 122–128.

256. **Бараш О.Я.** «Представление» Иосифа Бродского: как комментировать «энциклопедию советской жизни»? // *Антропологические сдвиги переломных эпох и их отражение в литературе: сб. науч. ст.: в 2 ч.* – Гродно, 2014. – Ч. 1. – С. 188–196.

257. **Бараш О.Я.** Просодия и синтаксис как маркеры интертекстуальности (И Бродский и Ю. Тувим) // *Методология и практика русского формализма: Бриковский сб.* – М., 2014. – Вып. 2: *Материалы междунар. науч. конф. «II Бриковские чтения: Методология и практика русского формализма»* (Моск. гос. ун-т печати, Москва, 20–23 марта 2013 г.). – С. 224–229.

258. **Бараш О.Я.** Словообразующая роль интертекста и автореференции в стихотворении И. Бродского «Полонез: Вариация» // *Acta Neophilologica.* XVI (2). – Olsztyn, 2014. – S. 105–111.

259. **Бердинских В.** История советской поэзии. – М.: Ломоносовъ, 2014. – 448 с. – Из содерж.: Гл. 14. Иосиф Бродский и конец прекрасной эпохи русской поэзии. – С. 389–410.

260. **Верхейл К.** Танец вокруг мира. Встречи с Иосифом Бродским. 2-е изд., доп. – СПб.: Изд-во «Симпозиум», 2014. – 304 с.: ил.

261. **Вишенкова А.В.** Культурно-историческое пространство Италии в поэзии Иосифа Бродского // *Изв. Южного федер. ун-та. Филол. науки.* – Ростов н/Д, 2014. – № 1. – С. 28–34.

262. **Гельфонд М.М.** «Петербургские повести» Гоголя в поэзии Бродского // *Вестн. Нижегород.*

- род. ун-та им. Н. И. Лобачевского. Сер. Филология. – Н. Новгород, 2014. – № 2(2). – С. 120–124.
263. **Двоенко Я.Ю.** Коммуникативные модели в композиции лирических стихотворений // Изв. Смолен. гос. ун-та: ежекварт. журн. – Смоленск, 2014. – № 3(27). – С. 38–44.
264. **Двоенко Я.Ю.** Система лирической коммуникации в книге И. Бродского «Новые стансы к Августе»: структура, модели, стратегия: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Смолен. гос. ун-т. – Смоленск, 2014. – 26 с.
265. **Двоенко Я.Ю.** Степень апеллятивной направленности книги И. Бродского «Новые стансы к Августе» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов, 2014. – № 1(31). – Ч. 2. – С. 75–79.
266. **Двоенко Я.Ю.** «Я» повествующее как форма выражения лирического субъекта в книге И. Бродского «Новые стансы к Августе» // Вестн. Тамбов. ун-та. Сер. Гуманит. науки. – Тамбов, 2014. – Вып. 5(133). – С. 168–175.
267. **Егоров А.А.** К вопросу о мотививно-образных репрезентациях «метафизического холода» и его преодоления в поэзии И.А. Бродского // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов, 2014. – № 1(31). – Ч. 1. – С. 58–62.
268. **Егоров А.А.** Образы пения и пространственно-временные категории в поэзии И.А. Бродского // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов, 2014. – № 5(35). – Ч. 2. – С. 75–78.
269. **Колобаева Л.А.** И.А. Бродский: анализ поэтического текста. – М.: ООО «Русский импульс», 2014. – 176 с.
270. **Крестиченко А.К., Сыров И.А.** Механизмы образования метафоры в поэтических текстах Иосифа Бродского // Русский язык: история и современное функционирование: сб. науч. тр. – Sterлитамак, 2014. – С. 131–137.
271. **Полухина В.** Тайна «Похорон Бобо» // Новое лит. обозрение. – 2014. – № 126. – С. 306–313.
272. **Русова Н.Ю.** Тридцать третья буква на школьном уроке, или 33 стихотворения Иосифа Бродского. – М.: Худ. лит., 2014. – 368 с. – Из содерж.: Дорогой пилигримов; Музыка рождественского романса; Стансы родному городу; Вечерние всадники; Загадка Черного коня; Встреча с юностью; Колокол Джона Донна; Горькая пайка изгнания; Снос Греческой церкви; За полгода до разрыва; Конец прекрасной эпохи; Рождество советских времен; Почему «Сретенье» посвящено Анне Ахматовой; «Римская империя времени упадка...»; Обманутое поколение; Прощальный поклон; Плач трубы; Автопортрет; По мотивам Жюль Верна; «Ниоткуда с любовью...»; Деревня Норенская; Часть речи; Пятая годовщина изгнания; За Полярным кругом; Темы и мотивы; Автобиография; Афганская кампания; Пламя страсти; Память о матери; Память об отце; Постскрипtum былой драмы; Ахматова; Лицо трагедии. – С. 36–358.
273. **Смирнова А.Ю.** В творческой лаборатории И. А. Бродского: переводческие стратегии и поэтическая рецепция // Междисциплинарные связи при изучении литературы: сб. науч. тр. – Саратов, 2014. – Вып. 5. – С. 248–253.
274. **Смоленский филологический сборник:** тр. молод. ученых / ред. кол.: Л.Г. Каляниди, Л.В. Пузырева, К.В. Гарнова. – Смоленск: Изд-во СмолГУ, 2014. – Вып. 6. – 206 с. – Из содерж.: *Азаренков А.А.* Система образов «больших стихотворений» И.А. Бродского: статика и динамика (на примере «Колыбельной Трескового Мыса»); *Дроздова Т.В.* Тема и образ денег в лирике И.А. Бродского; *Коллистратова А.И.* Функционирование научной лексики в стихотворении

И.А. Бродского «Пень без музыки»; *Комиссарова Ю.В.* Тема ислама в творчестве И.А. Бродского. – С. 110–142.

275. **Соколов К.С.** Поэт в поисках стиля: опыт реконструкции творческой истории стихотворения Иосифа Бродского «Неоконченный отрывок» (1964–1965) // Вестн. Нижегород. ун-та им. Н.И. Лобачевского. Сер. Филология. – Н. Новгород, 2014. – № 2(2). – С. 294–298.

276. **Трифопова А.В.** Поэтический мир Иосифа Бродского: перцептивный аспект: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Смолен. гос. ун-т. – Смоленск, 2014. – 19 с.

277. **Троицкий Ю.Л.** Между Эвтерпой и Клио // «Учености плоды...»: к 70-летию профессора Ю. В. Шатина: сб. науч. тр. – Новосибирск, 2014. – С. 44–53. – Из содерж.: [Из комментария к стихотворению И. Бродского «На столетие Анны Ахматовой»]. – С. 48–53.

278. **Фокина С.А.** Интертекстуальность как показатель концептуализации поэтического двойника Марины Басмановой в лирике И. Бродского // Лингвокультурные феномены в коммуникативном пространстве полиэтничного региона: материалы I Междунар. науч. конф. (Ростов-на-Дону, 5–7 нояб. 2014 г.). – Ростов н/Д, 2014. – С. 599–602. – Из содерж.: [О мифологеме Дидоны в стихотворении И. Бродского «Горение»].

279. **Чекалов И.** «Большая элегия Джону Донну» Иосифа Бродского и стихотворение И.С. Тургенева «Сон»: проблема сходства // Звезда. – 2014. – № 5. – С. 222–230.

280. **Berlina A.** Brodsky Translating Brodsky: Poetry in Self-Translation. – New York; London; New Delhi; Sydney: Bloomsbury, 2014. – 217 p.

281. **Berlina A.** Nabokov's Ada in Brodsky's 'Sextet' // Notes and Queries. – 2014. – Vol. 61, Iss. 1. – P. 129–131. – Режим доступа: <http://nq.oxfordjournals.org/content/61/1/129.full.pdf+html>. – Загл. с экрана.

282. **Evtimova R.** Поэзия Бродского как «синоптический дневник» (synoptikos (греч.) – обзорающий все вместе) // Studia Litteraria Universitatis Iagellonicae Cracoviensis. – Kraków, 2014. – [Т.] 9. – S. 167–176.

283. **Pieriepielicyna N.** Когнитивная метафора как один из способов вербализации эмотивных концептов // Wielkie tematy kultury w literaturach słowiańskich 11. Zmysły. – Wrocław, 2014. – S. 321–327. – (Acta Univ. Wratislaviensis; № 3570; Slavica Wratislaviensis; № 158). – Из содерж.: [О когнитивной метафоре в стихотворении И. Бродского «Шесть лет спустя»]. – S. 323–327.

284. **Razumovskaya V.A.** Self-Translation as Science-Art: Joseph Brodsky Legacy // Журн. Сибир. федерал. ун-та. Гуманит. науки = J. of Siberian Federal Univ. Humanities a. Social Sciences. – 2014. – № 7(2). – P. 294–304.

2015

285. **Автухович Т.** Рождественская звезда Бориса Пастернака и Иосифа Бродского: условный экфрасис как интерпретация евангельского сюжета // Folia Litteraria Rossica. – Łódź, 2015. – [Vol.] 8: Myśl wartościująca w literaturze (między porывami uczuć i prozą życia) = Ценностные ориентиры в литературе (между порывами души и прозой жизни). – S. 99–110. – (Acta Univ. Lodziensis).

286. **Автухович Т.** Стихотворение И. Бродского “Ritratto di donna”: контексты и интерпретации // Literatūra: research j. for literary scholarship. – 2015. – Vol. 57, iss. 2: Russ. literature. – С. 97–105.

287. **Азаренков А.А.** «Красноречие» как конструктивный принцип поэтики «больших стихотворений» Иосифа Бродского // Вестн. Удмурт. ун-та. Сер.: История и филология. – Ижевск, 2015. – Вып. 6. – С. 78–82.

288. **Азаренков А.А.** Семиотика кино в лирике И. Бродского // Смоленский филологический сборник: тр. молод. ученых. – Смоленск, 2015. – Вып. 7. – С. 91–101.
289. **Бараш О.Я.** Куда летит белый мотылек: смертельный интертекст в раннем стихотворении И. Бродского // Смертность в литературе и культуре: сб. науч. тр. – М., 2015. – С. 306–312.
290. **Бараш О.Я.** «Мой век полувоенный» (концепт войны в поэзии И. Бродского) // Отечественная словесность о войне. Проблема национального сознания. К 70-летию Победы в Великой Отечественной войне: материалы XX Шешуковских чт. – М., 2015. – С. 358–367.
291. **Бараш О.Я.** О возможных подтекстах «Писем римскому другу» И. Бродского // Русская филология. – Смоленск, 2015. – С. 219–228. – (Учен. зап. / Каф. лит. и метод. ее препод. Смолен. гос. ун-та; Т. 16).
292. **Бондаренко В.** Бродский: Русский поэт. – М.: Молодая гвардия, 2015. – 444[4] с.: ил. – (Жизнь замечат. людей: Малая серия: сер. биогр.; Вып. 85).
293. Быстров Н. Борис Рыжий и Иосиф Бродский: некоторые параллели // Борис Рыжий: поэтика и художественный мир: сб. науч. ст. и докл. – М.; Екатеринбург, 2015. – С. 21–37.
294. **Забудская Я.** «Медея» Бродского и принципы перевода греческой трагедии в России // Вольность и точность: Гаспаровские чтения – 2014. – М., 2015. – С. 218–231.
295. **Зубова Л.** Поэтический язык Иосифа Бродского: статьи. – СПб.: Изд-во «Лема», 2015. – 196 с. Содерж.: От автора; Форма суть в поэтическом языке Иосифа Бродского; Стихотворение Бродского «Одиссей Телемаку»; Соперничество языка со временем: клише как объект внимания в стихах Бродского; Цветаева в прозе и поэзии Бродского («Новогоднее» Цветаевой, «Об одном стихотворении» и «Представление» Бродского); Марина Цветаева в восприятии Иосифа Бродского (Проза, интервью); Прилагательные Бродского; Поэма Михаила Крепса «Царевна-лягушка», пародия на Бродского.
296. **Иосиф Бродский и Литва** / сост. Р. Катилюс. – СПб.: Журн. «Звезда», 2015. – 488 с. Содерж.: Предисловие; *Бродский И.* Литовский дивертисмент; *Катилюс Р.* Иосиф Бродский; *Моркус П.* Слово «империя»; *Сергеева Л.* Иосиф Бродский и Андрей Сергеев; *Вапшинская И.О.* Мои встречи с Иосифом Бродским; *Катилюс А.* Чем для меня было общение с Иосифом Бродским; *Тарасов В.* Несколько фрагментов; *Вигзелл Ф.* Пень с музыкой; *Робсон Э.* Воспоминания о Бродском и Литве; *Реймер С.* Вспоминая Иосифа Бродского; *Ворошильска Н.* Иосиф Бродский и Виктор Ворошильский: три встречи; *Ворошильский В.* Три фотографии; Мильчик М. Бродский в родном Ленинграде; *Венцлова Т.* О последних трех месяцах Бродского в Советском Союзе; *Ахапкин Д.* Архитектор Кошкин и Вильнюс; *Клюц Я.* Письма Томаса Венцловы Иосифу Бродскому; *Абаева-Майерс Д.* Разговоры с небожителем; *Гинкас К., Яновская Г.* Несколько рифм из поэзии и жизни; *Петров М.* О похоронах Иосифа Бродского в Нью-Йорке; *Венцлова Т.* На окраине империи; *Сергеева Л.* Иосиф Бродский и Рамунас Катилюс; *Венцлова Т.* О составителе этой книги; Об авторах; Именной указатель.
297. **Капец О.В., Капец В.П.** Проблема метаморфоз в поэзии И. А. Бродского // Вестн. Адыгейск. гос. ун-та. Сер. Филология и искусствоведение. – Майкоп, 2015. – Вып. 4(168). – С. 98–103.
298. **Кельмович М.** Иосиф Бродский и его семья. – М.: ОЛМА Медиа Групп, 2015. – 320 с.
299. **Ковалёва И.И.** Бродский и Музы // Музы у зеркала. Античные мотивы в русской литературе: [сб. ст.]. – М., 2015. – С. 567–574.
300. **Кожевников М.Г.** Особенности изменения позиции автора (на материале стихотворения Иосифа Бродского «Большая элегия Джону Донну») // ПРА НМА. Проблемы визуальной семиотики: науч. журн. – 2015. – № 2(4). – С. 103–114.

301. **Колобаева Л.А.** И. Бродский: работа с античным мифом // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9, Филология. – М., 2015. – № 2. – С. 67–83.
302. **Колобаева Л.А.** От А. Блока до И. Бродского. О русской литературе XX века. – М.: Рус. импульс, 2015. – 288 с. – Из содерж.: Связь времен: И. Бродский и Серебряный век русской литературы; Цикл «Новые стансы к Августе» И. Бродского: ценностные начала; И. Бродский и Дж. Донн. – С. 240–289.
303. **Коломкина В.В.** Метаморфозы в статуарном мифе Иосифа Бродского // Вестн. Моск. гос. обл. ун-та. Сер. Рус. филология. – М., 2015. – № 3. – С. 96–102.
304. **Копельман З.** «Запомнить пейзажи за могилами единоверцев». О возможном прочтении стихотворения Иосифа Бродского «Исаак и Авраам» // Параллели: рус.-еврейск. ист.-лит. и библиогр. альм. – [М., 2015]. – № 13/14. – С. 234–250.
305. **Корчинский А.** Форманты мысли: Литература и философский дискурс. – М.: Языки славян. культуры, 2015. – 288 с. – Из содерж.: Философия поэтической формы и концепция времени И. А. Бродского; К «поэтической гносеологии»: А.И. Введенский и И.А. Бродский; Фигуры речи и фигуры мысли в поэзии И.А. Бродского. – С. 190–250.
306. **Косвинцев М.Н.** В поисках утраченной Итаки. Улисс как концептуальный персонаж творчества И.А. Бродского // Сибир. филол. журн. – 2015. – № 3. – С. 190–195.
307. **Косвинцев М.Н.** Возвращение в перспективу. Об особенностях стихотворения И.А. Бродского «...и при слове “грядущее”» // Филология и культура. Philology and Culture. – Казань, 2015. – № 1(39). – С. 181–185.
308. **Левинг Ю.** На подступах к визуальной поэтике Иосифа Бродского: пять заметок об авангарде // Новое лит. обозрение. – 2015. – № 133. – С. 259–276.
309. **Маслаков А.А.** Программное значение эссеистического высказывания в творчестве И.А. Бродского // Язык как система и деятельность – 5: материалы Междунар. науч. конф., посвящ. 100-летию Южного федер. ун-та и 90-летию со дня рожд. проф. Ю.А. Гвоздарева, 25–27 сент. 2015 г., Ростов-на-Дону. – Ростов н/Д, 2015. – С. 277–279.
310. **Мищенко Е.В.** Абсурд жизни и абсурд смерти в стихотворении И. Бродского «Представление» // Мортальность в литературе и культуре: сб. науч. тр. – М., 2015. – С. 331–337.
311. **Онипенко Н.К.** О смысловой глубине лингвистического анализа текста (на примере грамматического анализа стихотворения И. Бродского «Подсвечник») // Рациональное и эмоциональное в русском языке: сб. тр. Междунар. науч. конф. (Москва, 20–21 нояб. 2015 г.). – М., 2015. – С. 179–184.
312. **Павлова Л.В., Романова И.В.** Неочевидные структуры текста. Результаты и интерпретации применения программных комплексов для нужд филологического анализа текста. – Смоленск: Свиток, 2015. – 155 с. – Из содерж.: Из наблюдений над поэтической фоникой Иосифа Бродского; Программный комплекс «Гипертекстовый поиск слов-спутников в авторских текстах»: результаты и интерпретации (на материале русской поэзии XX века).
313. **Петрова З.Ю.** О некоторых особенностях олицетворения в поэзии Иосифа Бродского // Рус. яз. в школе. – 2015. – № 5. – С. 42–48.
314. **Плеханова И.И.** Интеллектуальная субстанция лирики Иосифа Бродского // Рос. гуманитар. журн. – 2015. – Т. 4, № 3. – С. 215–223.
315. **Подосинов А.В.** Овидий в поэзии Мандельштама и Бродского: парадоксы рецепции // Музы у зеркала. Античные мотивы в русской литературе: [сб. ст.]. –

М., 2015. – С. 515–540. – Из содерж.: [Античность и образ Овидия в поэзии И. Бродского]. – С. 519–540.

316. **Полторацкая А.Ю.** Литературные «отголоски» традиции Иосифа Бродского в стихотворениях Бориса Рыжего // Литература в диалоге культур: межвуз. науч. сб. – Ростов н/Д, 2015. – Вып. 2. – С. 251–259.

317. **Проффер Тисли Э.** Бродский среди нас / пер. с англ. В. Гольшева. – М.: Изд-во АСТ: CORPUS, 2015. – 224 с.

318. **Ранчин А.М.** Метаметафора в поэзии Иосифа Бродского // Русская филология. – Смоленск, 2015. – С. 161–166. – (Учен. зап. / Каф. лит. и метод. ее препод. Смолен. гос. ун-та; Т. 16).

319. **Ранчин А.** «Рождественский романс»: семантика и литературные подтексты // Текст и традиция: альм. – СПб., 2015. – [т.] 3. – С. 179–198.

320. **Романова И.В.** Коммуникативная структура «Римских элегий» И. Бродского // Изв. Смолен. гос. ун-та: ежекварт. журн. – Смоленск, 2015. – № 3(31). – С. 74–85.

321. **Романова И.В.** Многообразие жизненных ценностей в поэме-мистерии Иосифа Бродского «Шествие» // Revitalize hodnot: umění a literatura II: týmová monografie. – Brno, 2015. – С. 491–502.

322. **Свитенко Н.В., Сомова Е.В.** «Раскачивался маятник в холмах – раскачивался мальчиком во сне»: интертекстуальные контрапункты в балладе И. А. Бродского «Ты поскачешь во мраке...» // Юбилейное: Вопросы истории, поэтики и интерпретации русской литературы: материалы Междунар. заоч. науч.-практ. конф., посвящ. писателям-юбилярам, в рамках Года литературы в России, 10 июля – 20 окт. 2015 г. – Краснодар, 2015. – С. 207–224.

323. **Сивков К.А.** Мифопоэтическое и хронотоп Венецианского текста И. Бродского // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов, 2015. – № 8(50). – Ч. 3. – С. 173–177.

324. **Скворцов А.** «Осенний крик ястреба» Иосифа Бродского: мифопоэтическая основа // Скворцов А. Поэтическая генеалогия: исслед., ст., заметки, эссе и критика. – М., 2015. – С. 107–118.

325. **Соколов К.С.** «Еврейское кладбище около Ленинграда...» И. Бродского: тема и метод // Мортальность в литературе и культуре: сб. науч. тр. – М., 2015. – С. 313–322.

326. **Трусов В.Е.** Стилизация стиха под научную речь как идиостилевая константа позднего Бродского // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов, 2015. – № 9(51). – Ч. 1. – С. 176–180.

327. **Труханова О.Г.** Дантовский код у Бродского и Ахматовой. Несколько слов к восстановлению литературных связей // Вестн. ЦМО МГУ. Филология. Культурология. Педагогика. Methodika. – М., 2015. – № 1. – С. 91–95.

328. **Федотов О.** Снегопад в Рождество (Религиозные аллюзии в стихотворении И. Бродского «Снег идёт, оставляя весь мир в меньшинстве...») // Новое лит. обозрение. – 2015. – № 135. – С. 254–267.

329. **Фокина С.А.** Литературные и мифологические ипостаси поэтического двойника М. Б. в лирическом послании И. Бродского «Горение» // Урал. филол. вестн. Сер.: Рус. лит. XX–XXI веков: направления и течения. – Екатеринбург, 2015. – № 2. – С. 203–213.

330. **Фокина С.А.** Тема памяти в лирике И. Бродского 1980-х годов (на примере стихотворения, обращенного к Марине Басмановой) // Лингвориторическая парадигма: теоретические и прикладные аспекты: науч. журн. – Сочи, 2015. – № 20. – С. 143–146.

331. **Хаимова В.М.** Воплощение художественного пространства в поэзии И. Бродского: «Большая элегия Джону Донну» // Метрополия и диаспора: две ветви русской культуры: V Культурол. чт. «Русская эмиграция XX века» (Москва, 29–31 марта 2013 г.): сб. докл. – М., 2015. – С. 371–377.

332. **Худайбердина М.У.** К вопросу о классификации прецедентного ономастического пространства И. А. Бродского // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов, 2015. – № 10(52). – Ч. 1. – С. 188–192.

2016

333. **Автухович Т.** «Шаг в сторону от собственного тела...». Экфрасисы Иосифа Бродского. – Siedlce: Wydawnictwo Inst. kultury region. i badań literackich im. Franciszka Karpińskiego, 2016. – 268 s. – (Opuscula Slavica Sedlcensia; T. 10).

334. **Азаренков А.А.** Ритмико-композиционное единство «больших стихотворений» Бродского: алгоритм анализа (на примере стихотворения «Назидание»). Статья первая // Изв. Смолен. гос. ун-та: ежекварт. журн. – Смоленск, 2016. – № 1(33). – С. 45–51.

335. **Азаренков А.А.** Мотивная структура «больших стихотворений» И. Бродского // Изв. Смолен. гос. ун-та: ежекварт. журн. – Смоленск, 2016. – № 4(36). – С. 61–69.

336. **Бараш О.Я.** «Странные сонеты» Иосифа Бродского // Подробности словесности: сб. ст. к юбилею Людмилы Владимировны Зубовой. – СПб., 2016. – С. 40–47.

337. **Бельская Л.Л.** «Вновь я посетил...» // Бельская Л. Л. «Стихи мои! Свидетели живые...». Три века русской поэзии. – М., 2016. – С. 163–172. – Из содерж.: [О стихотворении И. Бродского «От окраины к центру» в контексте мотива посещения знакомых мест]. – С. 168–171.

338. **Бельская Л.Л.** Лингвистическая поэтика Иосифа Бродского // Там же. – С. 53–58.

339. **Бельская Л.Л.** «Пышное природы увяданье». Осень в русской поэзии (XVIII–XX века) // Там же. – С. 99–144. – Из содерж.: [Осень в поэзии И. Бродского]. – С. 137–138.

340. **Гордин Я.** Рыцарь и смерть, или Жизнь как замысел: О судьбе Иосифа Бродского // Гордин Я. Пушкин. Бродский. Империя и судьба: в 2 т. – М., 2016. – Т. 2: Тем, кто на том берегу реки. – С. 12–279.

341. **Королькова А.В.** Афористика Иосифа Бродского в СМИ // Медиалингвистика. – 2016. – № 3(13). – С. 112–118.

342. **Левашов А.М., Прохоров А.В.** Статистический метод классификации метров неклассического русского стиха (на материале так называемого «белого акцентного стиха» И. Бродского) // Вопр. языкознания. – 2016. – № 4. – С. 112–133.

343. **Маймескулов А., Шайкин А.** Прагматика семиозиса стихотворения Иосифа Бродского «Мужчина, засыпающий один...» // Тр. Ин-та рус. яз. им. В.В. Виноградова. – М., 2016. – [Вып.] 7: Материалы междунар. науч. конф. «Первые Григорьевские чтения: языковое творчество vs. креативность: эстетический, эвристический и прагматический аспекты» (12–14 марта 2015 г.). – М., 2016. – С. 592–606.

344. **Павлова Л.В., Романова И.В.** Семантическая группа «война» в русской лирике: интерпретация лексических комбинаций // «Горячий снег» фронтовых дорог: Вторая мировая война в литературе и искусстве: материалы Пятых науч. чт. «Калуга на литературной карте России». – Калуга, 2016. – С. 48–55. – Из содерж.: [О лексических сочетаниях тематической группы «война» в лирике И. Бродского]. – С. 51–54.

345. **Полухина В.** Словарь цвета поэзии Иосифа Бродского. – М.: Новое лит. обозрение, 2016. – 372 с.

346. **Преображенский С.Ю.** Г. Сапгир – И. Бродский: «Представление» «Разговоров на улице» как стиховая композиция // Подробности словесности: сб. ст. к юбилею Людмилы Владимировны Зубовой. – СПб., 2016. – С. 267–274.

347. **Ранчин А.М.** О Бродском: Размышления и разборы. – М.: Водолей, 2016. – 248 с.

Содерж.: Скрытая аллюзия и полисемия в поэтическом тексте: всадник мертвый и конь белеющий в поэме И. А. Бродского «Петербургский роман»; «Полярный исследователь» Иосифа Бродского: текст и подтекст; «Рождественский романс» Иосифа Бродского: семантика и литературные подтексты; Риторика и «классицизм» в стихотворении Иосифа Бродского «Одной поэтессе»; «Слово о полку Игореве» в поэзии Иосифа Бродского: несколько наблюдений к теме; «В области адской»: выражение из стихотворения И. А. Бродского «На смерть Жукова» в контексте русской поэзии XVIII – первой трети XIX века; «Пришла зима и все, кто мог лететь...»: об одном «пастернаковском» стихотворении Бродского; Об одной неопознанной цитате из А.М. Ремизова в поэзии И.А. Бродского; Три заметки о полисемии в поэзии Иосифа Бродского; «Метаметафора» в поэзии Иосифа Бродского; Миф как текст и миф как код: рецепция архаического мифа в Новое время (на примере трактовки сюжета о возвращении Одиссея в поэзии Иосифа Бродского) (в соавторстве с А. А. Блокиной); От бабочки к мухе: метаморфозы поэтической энтомологии Иосифа Бродского; «Рим» как концепт в поэзии Иосифа Бродского; Иосиф Бродский: стратегии поэта и мифы о нем (заметки на полях книг интервью); Филологическая биография (Рец. на кн.: Лосев Л. Иосиф Бродский. М., 2006).

348. **Ранчин А.** Риторика и «классицизм» в стихотворении Иосифа Бродского «Одной поэтессе» // Retoryka tekstu artystycznego. Gry semantyczne = Риторика художественного текста. Семантические игры. – Bydgoszcz, 2016. – С. 235–248.

349. **Романова И.В.** Амплификация и цетера в лирике И. Бродского // Риторика. Лингвистика: сб. ст. – Смоленск, 2016. – Вып. 12. – С. 137–146.

350. **Романова И.В.** Поэтика амплификации в лирике И. Бродского // Изв. Смолен. гос. ун-та: ежекварт. журн. – Смоленск, 2016. – № 3(35). – С. 61–71.

351. **Романова И.В.** «Самостоятельная реальность» перечислений в лирике И. Бродского // Подробности словесности: сб. ст. к юбилею Людмилы Владимировны Зубовой. – СПб., 2016. – С. 291–308.

352. **Соловьёв В.** Иосиф Бродский. Апофеоз одиночества. – М.: РИПОЛ классик, 2016. – 720 с.

353. **Степанов А.** Память формы: о семантике трех стихотворных текстов (И. Бродский, Л. Костюков, М. Фрейдкин) // Ракла с культурни кодове = Короб культурных кодов: сб. в чест на 65-годишнината на проф. д.ф.н. Дечка Чавдарова. – [Велико Търново], 2016. – С. 381–390. – Из содержания: [О стихотворении И. Бродского «То не Муза воды набирает в рот...» в функции претекста].

2017

354. **Азаренков А.А.** Композиция «больших стихотворений» Иосифа Бродского: принцип лейтмотивности // Вестн. Новосиб. гос. ун-та. Сер.: История, филология. – Новосибирск, 2017. – Вып. 9(15). – С. 208–214.

355. **Азаренков А.А.** Поэтика композиции «больших стихотворений» Иосифа Бродского: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Смолен. гос. ун-т. – Смоленск, 2017. – 25 с.

356. **Прогулки с Бродским и так далее. Иосиф Бродский в фильме Алексея Шишова и Елены Якович.** – М.: Изд-во АСТ: CORPUS, 2017. – 256 с.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Автухович Татьяна Евгеньевна – доктор филологических наук, заведующая кафедрой русской и зарубежной литературы Гродненского государственного университета им. Янки Купалы. E-mail: avtuchovich@mail.ru

Александрова Анна Алексеевна – кандидат филологических наук. E-mail: van-leks@yandex.ru

Балашова Елена Анатольевна – доктор филологических наук, профессор кафедры литературы Калужского государственного университета им. К.Э. Циолковского. E-mail: e-balashova@rambler.ru

Бараш Ольга Яковлевна – переводчик (г. Москва). E-mail: barasolga@yandex.ru.

Двоенко Яна Юрьевна – кандидат филологических наук. E-mail: vanilnaya_ya@list.ru.

Ермоленко Галина Николаевна – доктор филологических наук, профессор кафедры литературы и журналистики Смоленского государственного университета. E-mail: decemdi24@mail.ru.

Зубова Людмила Владимировна – доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка Санкт-Петербургского государственного университета. E-mail: l-zubova@ya.ru.

Каргашин Игорь Алексеевич – доктор филологических наук, профессор Калужского государственного университета им. К.Э. Циолковского. E-mail: iakargashin@gmail.com.

Королькова Анжелика Викторовна – доктор филологических наук, профессор кафедры литературы и журналистики Смоленского государственного университета. E-mail: manukhov@mail.ru.

Котова Элеонора Леонидовна – кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы и журналистики Смоленского государственного университета. E-mail: elkotova@rambler.ru.

Маймескулов Анна – хабилитированный доктор наук, экстраординарный профессор Института неофилогии и прикладной лингвистики университета Казимира Великого в г. Быдгоще (Польша). E-mail: majmiesk@ukw.edu.pl.

Марусова Ирина Владимировна – кандидат филологических наук, редактор редакционного отдела Смоленского государственного университета. E-mail: marusova_ira@bk.ru.

Медведева Наталия Геннадьевна – доктор филологических наук, профессор кафедры истории русской литературы и теории литературы Удмуртского государственного университета. E-mail: nataliamed@udm.net.

Павлова Лариса Викторовна – доктор филологических наук, профессор кафедры литературы и журналистики Смоленского государственного университета. E-mail: pavlar@inbox.ru.

Петрова Зоя Юрьевна – кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник Института русского языка им. В.В. Виноградова РАН, Отдел корпусной лингвистики и лингвистической поэтики. E-mail: zoyar@mail.ru.

Петрушанская Елена Михайловна – кандидат искусствоведения, член Союза композиторов России, ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания (ГИИ искусствознания, г. Москва), отдел медиальных искусств. E-mail: elena.petrushanskaya@gmail.com.

Преображенский Сергей Юрьевич – кандидат филологических наук, доцент кафедры общего и русского языкознания Российского университета дружбы народов. E-mail: preobrag@mail.ru.

Ранчин Андрей Михайлович – доктор филологических наук, профессор кафедры истории русской литературы Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова, кафедры политической и деловой журналистики ИГСУ РАНХиГС при Президенте РФ. E-mail: aranchin@mail.ru.

Романова Ирина Викторовна – доктор филологических наук, заведующая кафедрой литературы и журналистики Смоленского государственного университета. E-mail: irina.romanova@bk.ru.

Северская Ольга Игоревна – кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник Института русского языка им. В.В. Виноградова РАН (г. Москва). E-mail: oseverskaya@yandex.ru.

Скоропанова Ирина Степановна – доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы Белорусского государственного университета (г. Минск, Республика Беларусь). E-mail: victor.khalipov@gmail.com.

Снегирёв Илья Александрович – кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры русской и зарубежной литературы Владимирского государственного университета им. Александра Николаевича и Григория Николаевича Столетовых. E-mail: ilya_sneg@mail.ru .

Степанов Александр Геннадьевич – кандидат филологических наук, доцент кафедры теории литературы Тверского государственного университета, преподаватель Института иностранных языков Ланьчжоуского университета (Китай). E-mail: poetics@yandex.ru.

Трифонов Анастасия Владимировна – кандидат филологических наук, учитель Центра образования для детей с особыми образовательными потребностями г. Смоленска. E-mail: treefa@rambler.ru.

Чевтаев Аркадий Александрович – кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка и литературы Государственной полярной академии (г. Санкт-Петербург). E-mail: achevtaev@yandex.ru.

Научное издание

Поэтика Иосифа Бродского: разнообразие методологий

Материалы международной научной конференции,
посвященной 75-летию со дня рождения И.А. Бродского
(Смоленск, 5–7 февраля 2015 года)

Выпускающий редактор: Штырова И.А.
Технический редактор: Флиманков В.В.
Дизайн обложки: Азаренков А.А.

Издательство «Свиток»
Лицензия ЛР № 6193 от 01.11.2001.
Комитет по печати Российской Федерации
214025, Смоленск, ул. Нормандия-Неман, 31–216.
Тел.: 8-910-787-82-59

Подписано в печать Формат 60х90 1/16. Печ. л. 15
Гарнитура «BarnaulGrotesk». Тираж 500 экз.