

Смоленский государственный университет

Поэтика Иосифа Бродского и векторы развития русской поэзии

Сборник статей

Смоленск
«Свиток»
2020

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

Поэтика Иосифа Бродского и векторы развития русской
П671 поэзии: сборник статей / сост. и ред. И.В. Романова, И.В. Мар-
русова. — Смоленск: Свиток, 2020. — 508 с.

ISBN 978-5-907148-79-6

В сборник вошли доклады, представленные на международной научной конференции «Поэтика Иосифа Бродского и векторы развития русской поэзии», которая состоялась 15 мая 2020 года в Смоленске в заочном формате. В фокусе внимания конференции оказалась поэтика Бродского, рассмотренная через призму современных, в том числе инновационных, исследовательских методик на фоне эпического полотна русской поэзии второй половины XX – начала XXI веков. Сборник также включает материалы «круглого стола», отражающего дискуссии современных поэтов и литературных критиков о роли Бродского в развитии русской поэзии.

Книга адресована специалистам-филологам, преподавателям литерату-
ры и истории, студентам, а также широкому кругу читателей, интересую-
щихся поэзией.

ББК 83.3(2)6–8я431

ISBN 978-5-907148-79-6

© Коллектив авторов, 2020
© Оформление, издательство «Свиток», 2020

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ 6

ПОЭТИКА ИОСИФА БРОДСКОГО

Т. Е. Автухович

Мотив распоротого бока в стихотворениях Бродского
1964–1965 годов 8

А. В. Марков

Спасо-Преображенский собор в «Pietà» Александра Миронова
и в «Полутора комнатах» Иосифа Бродского: искусствовед-
ческий комментарий 22

И. С. Скоропанова

Феномен смерти в поэзии Иосифа Бродского 35

И. И. Плеханова

Страсть и радость иронии И. Бродского 50

М. И. Тарасов

Интеллектуальная риторика Бродского: канон и вариации 67

О. И. Федотов

Семистишия в строфическом репертуаре Иосифа Бродского
(«Песня», «Из Ганса Лайпа. Лили Марлен» и «Портрет трагедии») .. 81

А. А. Азаренков

Фоника «верлибров» Бродского 98

Ю. Б. Орлицкий

Бродский и свободный стих 117

АНАЛИЗ ОДНОГО СТИХОТВОРЕНИЯ

Я. А. Савицкая

Звуковые ходы «зимней» эклоги Иосифа Бродского 165

А. А. Чевтаев

Нарративная логика движения в небытие: стихотворение
И. Бродского «Келломяки» 182

ИНТЕРКУЛЬТУРНЫЕ И ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЕ СВЯЗИ

А. Аллева

Поединок Бродского с памятником Пушкину 206

С. И. Кормилов

Ахматова и ахматовское в стихах Иосифа Бродского 1962 года о смерти и вечности.....	225
<i>А. В. Радионова</i>	
Кьеркегор — Пастернак — Бродский: концепция незаметной гениальности.....	247
<i>А. Г. Степанов</i>	
Стихотворения О. Охупкина и И. Бродского конца 1960-х: поэтика переключек.....	263
<i>Б. Ф. Колымагин</i>	
Поэма И. Бродского «Исаак и Авраам» в контексте поэзии андеграунда	282
<i>О. Я. Бараш</i>	
«Почетный поляк»: И. Бродский и Польша (1972–1996).....	292
<i>Л. В. Павлова, И. В. Романова</i>	
Образ Бродского в стихотворениях, ему посвященных	312
<i>В. А. Гавриков</i>	
Рецепция творчества Иосифа Бродского в русской рок-поэзии	331
<i>С. А. Комаров</i>	
Сибирский поэт в диалоге с И. Бродским: опыт саморефлексии	338

РУССКАЯ ПОЭЗИЯ БЕЗ БРОДСКОГО

<i>Е. А. Балашова</i>	
Феномен жанрового регистра в лирике Ивана Пулькина.....	359
<i>А. М. Ранчин</i>	
Стихотворение Давида Шраера-Петрова «Болезнь друга»: опыт анализа.....	368
<i>И. А. Каргашин</i>	
Субъект сознания в стихах Г. Сапгира для детей	391
<i>Н. С. Чижов</i>	
Стратегии книготорчества в современной сибирской поэзии: И. Жданов, Ю. Вэлла	399
<i>А. А. Большаков</i>	
Художественная манифестация христианской картины мира в творчестве С. Круглова.....	428

Ю. С. Подлубнова

Практики травмоговорения в современной русскоязычной поэзии.....	438
--	-----

СОВРЕМЕННЫЕ КРИТИКИ О БРОДСКОМ

СОВРЕМЕННЫЕ ПОЭТЫ О БРОДСКОМ

ПОЭТИКА ИОСИФА БРОДСКОГО: МАТЕРИАЛЫ К БИБЛИОГРАФИИ

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

504

ПРЕДИСЛОВИЕ

Пять лет назад в Смоленске впервые прошла крупная юбилейная конференция, посвящённая 75-летию со дня рождения Иосифа Бродского «Поэтика И. Бродского: разнообразие методологий». Помимо докладов в течение трёх дней проводились публичные лекции ведущих филологов и просмотр и обсуждение художественного фильма с мощным «бродским» подтекстом.

Почему именно Смоленск оказался инициатором конференций 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. Этой проблеме уже около 20 лет посвящаются ежегодные научные конференции кафедры литературы и журналистики. Цель научных встреч — проследить наиболее актуальные тенденции в современной филологии.

Международная научная конференция «Поэтика Иосифа Бродского и векторы развития русской поэзии» состоялась 15 мая 2020 года в заочном формате. Учёные из России, Беларуси, Италии, Румынии, Финляндии и Китая представили свои исследования, посвящённые знаменитому поэту.

Работа конференции предусматривала несколько разделов: «Поэтика и риторика», «Интертексты», «Рецепции», «Современная русская поэзия», «Экспериментальное стиховедение». В фокусе внимания конференции оказалась поэтика Бродского (а не его личность и судьба), рассмотренная через призму современных, в том числе инновационных исследовательских методик и на фоне эпического полотна русской поэзии второй половины XX – начала XXI веков. Подход к поэзии Бродского, его современников и последователей с инструментарием теории литературы, лингвистики, компьютерных методов обработки текста позволил, с одной стороны, скорректировать и более полно описать особенности его поэтического мироустройства и картины мира современной изящной словесности с опорой на различные исследовательские подходы, а с другой — обнаружить смысловой

потенциал такого научного инструментария и конкретных исследовательских практик.

Сборник статей, который читатель держит в руках, включает не только исследования, но и материалы «круглого стола», отражающего дискуссию современных поэтов и литературных критиков о роли Бродского в развитии русской поэзии. Эта дискуссия была проведена в форме анкетирования. Редакторы выражают искреннюю признательность Александру Геннадьевичу Степанову и Аркадию Александровичу Чевтаеву за помощь в организации конференции и взаимодействие с поэтами — участниками дискуссии.

И. В. Романова

ПОЭТИКА ИОСИФА БРОДСКОГО

Т. Е. Автухович

Гродненский государственный
университет имени Янки Купалы
Гродно, Республика Беларусь

УДК 821.161.1

Мотив распоротого бока в стихотворениях Бродского 1964–1965 годов

Ключевые слова: *Иосиф Бродский; миф; мотив; распоротый бок.*

В статье анализируются стихотворения Иосифа Бродского 1964–1965 годов «Иллюстрация (Л. Кранах. “Венера с яблоками”», «Письмо в бутылке» и «Пришла зима, и все, кто мог лететь...», в которых присутствует мотив распоротого бока, восходящий к древнейшей мифологии. Утверждается, что актуализация этого мотива обусловлена осмыслением комплекса психологических, этических и мировоззренческих аспектов, связанных с ситуацией ссылки, а также отношениями с М.Б.

Слово «бок» не является частотным в произведениях И. Бродского. Национальный корпус русского языка дает только десять случаев употребления данной лексемы [Национальный корпус русского языка]. При этом в большинстве случаев слово используется для характеристики физиологического состояния («Октябрь, октябрь, и колотье в боку», «Шествие, 37, Комментарий», 1961), движения («По разным склонам спускались, / случалось боком ступать», «Холмы», 1962; «где боком в канале глубоком / эсминцы плывут мимо окон», «Отрывок», 1964), психологического состояния всадника («Не чует конь моих тревог. / И то сказать, вонзая в бок / ему носки своих сапог, я вряд ли передать их мог», «Замерзший повод жжет ладонь...» [Из «Старых английских песен», 3], 1963), аллегорического лубочного персонажа («Старуха чешет мертвый бок. / Се вид Отечества, лубок», «Набросок», 1972), положения тела в пространстве («<...> за тридевять с лишним

земель повернулось на бок / тело, с которым давным-давно / только и общего есть, что дно / океана», «Колыбельная Трескового Мыса», 1975; «Повернешься на бок к стене, и сны / двинут оттуда», «Полонез: Вариация», 1981). Совершенно очевидно, что во всех приведенных примерах слово употребляется в своем прямом, предметном значении.

На этом фоне выделяются три стихотворения Бродского, написанные в 1964 — начале 1965 года, в которых актуализируется переносное значение слова «бок», отсылающее к мифу и разрабатывающее его в контексте индивидуальной авторской мифологии. В стихотворениях «Иллюстрация (Л. Кранах. “Венера с яблоками”», «Письмо в бутылке» и «Пришла зима, и все, кто мог лететь...» в разных вариациях фигурирует мотив распоротого бока.

Этот мотив широко представлен в индоевропейской мифологии, причем в сюжетах, связанных с образом вепря, что напрямую отсылает к стихотворению «Иллюстрация (Л. Кранах. “Венера с яблоками”», где во второй строфе описывается ситуация, отсутствующая на картине Л. Кранаха. Процитируем стихотворение полностью, потому что значимые переключки с ним возникнут и в остальных произведениях.

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 склоня,
как бы мимо меня,
ребенок, сжимая плод,
тоже смотрит вперед.

[4, II, с. 26]

Мне уже приходилось писать об этом стихотворении. В статье «Поэтический экфрасис: Риторика чтения» оно рассматривается как экфрасис картины Кранаха, выявляются отличия между картиной и ее описанием в стихотворении и предлагается его интерпретация, основанная на выявлении биографического контекста и истолковании античных и библейских реминисценций; делается вывод, что стихотворение представляет собой герметичный текст, смысл которого определяется пережитым в 1964 году Бродским кризисом в отношениях с М.Б. и размышлениями поэта о природе греха [Автухович, 2011]. В статье «Миф как пространство индивидуально-творческой интерпретации» показывается, как по-разному интерпретируют древнегреческий миф об Адонисе Б. Пастернак в стихотворении «Ты в ветре, веткой пробуящем...» и И. Бродский в названном стихотворении. Высказывается предположение, что Бродский актуализирует мотив ревности и мести, связанный с образом вепря; акцентируя мотив ухода Венеры (древнеримский коррелят образа Афродиты), он «проигрывает» возможный вариант наказания свыше вепрю, нанесшему (метафорическую) смертельную рану лирическому герою. Рассматривалась и другая интерпретация: с мстительным вепрем Бродский сравнивает себя, в то время как богом, который вонзает в его тело стрелу, может быть Купидон [Автухович, 2019]. Изначальная амбивалентность мифологических образов допускает разные истолкования вставного микросюжета.

Рассмотрение стихотворения «Иллюстрация (Л. Кранах. "Венера с яблоками")» в одном ряду с указанными выше произведениями 1964 года позволяет уточнить функцию мотива распоротого бока в нем и в других произведениях, которые, таким образом, предстают как несобранный цикл.

Попробуем определить круг ассоциаций, связанных с образом вепря в мифах народов мира. Инвариантная семантика образа делает вепря символом боевой мощи и плодородия. Во многих мифологиях присутствует мотив превращения бога в вепря, что рассматривалось как наказание за грехи [Иванов, 2000, 233]. Однако мифы отмечены вариативностью сюжетных разработок данного мотива. Так, в индуистской мифологии Вепрь является одним из воплощений бога Вишну — верховного бога-спасителя, который снисходит на землю, когда на ней переполняется мера зла. При этом миф о Вепре имеет две версии, в обеих фигурирует мотив спасения Земли из глубины вод. В ранней, космогонической, версии Вепрь-Вишну участвует в творении мира,

в более поздней спасение земли предстает как победа Вепря над демоническими силами, силами Зла [Гринцер, 2000, 24]. В индуистском мифе отсутствует указание на раны, полученные Вепрем-Вишну в ходе космической борьбы с силами Зла, но интерпретационный потенциал данного сюжета в биографическом контексте несобранного цикла представляется продуктивным.

Отметим, что в течение 1964 года Бродский наряду с Ветхим и Новым Заветом и «Божественной комедией» Данте прочитал «Махабхарату», в которой среди многочисленных эпических сказаний выделяются мифы о богах, устройстве мира, в том числе о Вишну и его воплощениях. По словам самого Бродского, метафизические горизонты индуизма произвели на него большее впечатление, нежели библейские тексты¹ [Бродский, 2005, 309–310]. П. А. Гринцер, характеризуя философский и нравственный смысл «Махабхараты», указывает, что в основе эпоса лежит вопрос о соотношении свободы воли и судьбы, который решается благодаря концепции кармы и понятия долга: человек не в силах изменить будущее, но смысл и ценность его жизни определяется способностью сделать нравственный выбор [Махабхарата]. Та же проблема, как известно, решается и в Новом Завете, отмечал Бродский, но, по его метафорическому сопоставлению, если индуизм — это «метафизический эквивалент каких-то Гималаев, то есть все время за тем, что ты видишь, возникает более высокая, более грандиозная цепь», то «индуизм можно скорее сравнить с потоком в узком русле, но колоссальной интенсивности». Из контекста высказывания можно сделать вывод, что Бродский имел в виду силу художественного воздействия «Махабхараты» и «Бхагаватгиты», поэтику метаморфоз, которая выводит индуистские тексты за пределы религиозной доктрины [Бродский, 2005, 310]. Так или иначе, контекст читательских впечатлений Бродского позволяет определить диапазон нравственно-философских проблем, занимавших его сознание в течение 1964 года, когда проблема вины и греха решалась в связи с проблемой долга и ответственного выбора.

¹ В интервью Бродский говорит, что прочитал «Бхагаватгиту» и «Махабхарату» в 24 года, то есть в 1964 году. В. П. Полухина указывает 1962 год [Полухина, 2010, 25], Б. Янгфельдт отмечает, что эти тексты были прочитаны Бродским до 23 лет, когда он впервые начал читать Библию [Янгфельдт, 2016, 161]. Для нас важен сам факт знакомства Бродского с текстом к моменту или в контексте написания анализируемых стихотворений.

С другой стороны, в древнегреческих мифах тоже есть несколько сюжетов, в которых, как и в стихотворении «Иллюстрация», с образом вепря связан мотив распоротого бока. В частности, в мифе про героя этолийских сказаний Мелеагра рассказывается, что он поразил копьем огромного вепря, которого послала богиня Артемида, разгневанная тем, что царь Ойней не принес ей жертвы. Герой поражает вепря ударом в правый бок. В сюжете соединяются мотивы мести богини Артемиды, героической битвы с вепрем, любовная линия (Мелеагр отдает голову убитого вепря своей возлюбленной Аталанте) и мотив материнского проклятия, в результате которого погиб Мелеагр.

В многочисленных версиях мифа об Адонисе — божестве «с ярко выраженными растительными функциями, связанными с периодическим умиранием и возрождением природы» [Тахо-Годи, 2000, 46], — общим является то, что Адонис был настолько красив, что богиня любви Афродита влюбилась в него, но владычица подземного царства Персефона, которой он ребенком был отдан на воспитание, не хотела отпускать его из своих владений. Информация о причинах смерти Адониса вариативна. По одной версии, разгневанная оказанным Афродите предпочтением Артемида насылает на юношу вепря, который смертельно ранит его, ударив клыком в бедро. Согласно другим вариантам, Адонис стал жертвой 1) гнева Аполлона, который таким образом отомстил Афродите за ослепленного ею сына, 2) ревнивого любовника богини Ареса — именно он превратился в вепря, 3) мести отвергнутой им Персефоны. Во всех версиях присутствует инвариантный мотив — ревности и мести, отличаются «заказчики» и/или исполнители [Там же, 46–49].

Как видим, ни один из приведенных мифологических сюжетов не соответствует полностью стихотворению Бродского «Иллюстрация (Л. Кранах. “Венера с яблоками”»)». Можно предположить, что на основе разных мифов Бродский создает свой индивидуально-авторский инвариант, получивший разработку в произведениях 1964 года. Отметим, что процесс редукции мифа, синтеза разных мифологических источников в процессе создания индивидуального авторского мифа в целом характерен для литературы XX века, в которой осуществляется компрессия уходящей в прошлое культуры, в том числе путем ее личностного переосмысления. Знаковые образы мифа используются для визуализации смысла, который, таким образом, уходит в подтекст, выражается имплицитно, порождая возможность разнонаправленных интерпретаций произведения. В стихотворении Бродского смыкаются

и трансформируются мотивы индуистского мифа, где Вепрь предстает как создатель Вселенной и борец со Злом, что соответствует разделяемому автором модернистскому культу Поэта, и античного мифа об Адонисе, в котором акцентируются мотивы ревности и мести. Так или иначе, в стихотворении «Иллюстрация» впервые появляется мотив раны, нанесенной в бок.

В стихотворении «Письмо в бутылке» этот мотив трансформируется в мотив распоротого бока. Между апрелем-маем, когда была написана «Иллюстрация», и ноябрем, которым датируется «Письмо в бутылке», в жизни Бродского, отбывавшего ссылку в деревне Норенская, происходили разные события: ежедневная трудовая повинность в колхозе, чтение книг, приезды М.Б., матери, друзей, написание стихов. В «большом мире» шла борьба за его освобождение, о чем, он, разумеется, знал. Но не эти внешние события определяли психологическое состояние поэта — наиболее точно и емко его описала Л. Чуковская в письме, датированном ноябрем 1964 года: «...[А. Найман] подробно рассказал мне о своей очередной поездке к Иосифу. Одержимость невестой продолжается» [Полухина, 2012, 103]. Эта «одержимость» породила взлет любовной лирики Бродского 1964 года, в которой контрапунктом чувству любви, ревности, тоски, одиночества развивается глубинная тема нравственно-философских исканий. Именно эти искания, энергия преодоления и восхождения составляли главное содержание его жизни в данный период. Об этом свидетельствуют строки из письма И. Н. Медведевой: «Внутри какая-то неслыханная бесконечность и отрешенность, и я разгоняюсь все сильнее и сильнее <...> Горе должно рождать не грусть, а ярость, и я яростен» [Там же, 92]; в другом аспекте об этом писал Е. Рейн: «<...> главная высота была набрана именно там, в Норенской, — и духовная высота, и метафизическая высота» [Там же, 112].

Энергию преодоления и демонстрирует «Письмо в бутылке» — текст, насыщенный интертекстуальными отсылками, придающими характер иронического дистанцирования от трагической ситуации жизненного крушения, переживаемой лирическим героем, и своеобразной игры для адресата послания. Субъектная организация стихотворения определяется традицией субъектного (нео)синкретизма, характерного для модернистской поэзии. Отождествление ипостасей лирического «я» — корабля, получившего пробоину в правый бок, и обреченного на гибель героя — придает стихотворению «мерцающий» смысл и, наряду с интертекстуальной игрой, усиливает неопределенность интерпретации. В свою

очередь, если подзаголовок *Entertainment for Mary* (развлечение для Мэри) и отсылки к известным автору и адресату послания биографическим деталям указывают на частный характер поэтического высказывания, то упоминание о поисках грани между Добром и Злом и размышление о прошлом как варианте пути в будущее выявляет глубинную проблематику экзистенциального самоопределения, скрытую за шутливо-ироническим («бодряческим») тоном стихотворения.

Для понимания специфики субъектного синкретизма, явленного в стихотворении, важно высказывание Р. Аллой о характере общения между Бродским и М.Б.: «Друг друга они наделили специальными кошачьими именами: М.Б. была мисс Мэри Сур, изящная леди, а Ося — Джозеф О'Кисс, отважный мореплаватель и автор поэмы "Встреча со шхуной "Etc". Шхуна эта была приписана к Kisstown штат Mooryland, но всегда оставалось anywhere in Pacific. Иногда он так и подписывал свои записочки к нам» [Там же, 71]. В контексте этого свидетельства становятся понятны и имя адресата послания, и «морская» метафорика, и отсылки к персонажам соответствующих мифов («Левиафаны лупят хвостом» [Бродский, 2001, II, 68]; «Сирены не прячут прекрасных лиц» [Там же]; «Ундина под бушпритом слезы льет» [Там же, 70]), произведений («весельчак-капитан Улисс» [Там же, 68]), экранизации популярного романа Р. Сабатини «Одиссея капитана Блада» («"Bottoms up!" — как сказал бы Флинн» [Там же, 72] — имеется в виду актер Э. Флинн, сыгравший роль капитана Блада в фильме). Через морские метафоры разрабатывается тема жизненного пути лирического героя («... если кружить меж Добром и Злом, / Левиафан разевает пасть. / И я, как витязь, который горд / коня сохранить, а живот сложить, / честно поплыл и держал Норд-Норд. / Куда — предстоит вам самим решить» [Там же, 69]) и постигшей его катастрофы: «Я честно плыл, но попался риф, / и он насквозь пропорол мне бок» [Там же]; «Пропорот бок, и залив глубокий. / Никто не виноват: наш лоцман — Бог» [Там же, 70]. Предметное (прямое) значение и метафорическое значение морского плавания как пути через преграды и опасности в последнем примере переводится в экзистенциальный план — жизнь под водительством Бога предполагает смирение перед Его волей. В то же время в многоуровневой семантике стихотворения упоминание о морском чудовище Левиафане приобретает общекультурный подтекст — Левиафан предстает как символическое воплощение тоталитарного зла. При этом зло тоталитарного государства в контексте мифологических реминисценций осмысливается уже и как всемирное Зло.

Аналогичное расширение семантики происходит с образом «весельчака-капитана Улисса», который отсылает и к герою гомеровского эпоса, и (благодаря упоминанию о пистолете смит-вессон) к приключенческим фильмам, при этом образ Улисса будет возникать у Бродского неоднократно, а в более позднем стихотворении «Одиссей Телемаку» Бродский, по словам В. Полухиной, прямо идентифицирует себя с гомеровским героем [Полухина, 2010, 82–83]. Важно, что образ Улисса вводит в стихотворение мотив возвращения к семье — и имплицитное пожелание возлюбленной дожидаться своего Одиссея.

Стоит обратить внимание еще на одну деталь, характеризующую катастрофу, постигшую корабль-лирического героя (переходы от субъекта к субъекту совершаются в пределах нескольких строк): «Ладонь козырьком и грусть затая, / обозревал я морской пейзаж. <...> Снег повалил тут, и я застрял, / задрал к небосводу свой левый борт» [Бродский, 2001, II, 69]. Синкретизм двух ипостасей лирического героя — человека и корабля дает Бродскому возможность актуализировать подтекстовый семантический потенциал фокализации: задраный к небу левый борт означает, что пропорот правый борт корабля, который погружается в воду, затертый айсбергами (ассоциативный шлейф метафоры айсберга включает и историю «Титаника», и намек на «подводные», невидимые силы — государственные службы); но в переносе на человеческую ипостась это означает пропоротый правый бок. Это уточнение необходимо, во-первых, потому что удар в правый бок наносят воину в момент атаки, когда его рука вытянута вперед и правая часть тела оказывается незащищенной, — психологический и характерологический подтекст этой детали очевиден; во-вторых, пробоина в правом борте (рана в правом боку) отсылает к мифу о Мелеagre, который поразил вепря в правый бок, — через эту деталь «Письмо в бутылке» опосредованно связывается со стихотворением «Иллюстрация».

В свою очередь, разработка темы кораблекрушения означает (метафорическую) гибель лирического героя — на это недвусмысленно намекают появляющиеся в последней части стихотворения указания в скобках «размыто», которые можно трактовать и как слезы пишущего, и как результат воздействия морской воды на бумагу с посланием. Мотив предсмертного прощания с возлюбленной — адресатом послания, обыгрываемый в модальности трагической иронии, разрабатывается и как своеобразное подведение итогов — прощание с недавними интеллектуальными спутниками в предощущении нового этапа жизни. Как

уже было сказано, «Письмо в бутылке» переполнено реминисценциями и интертекстуальными отсылками, которые, наряду с метафорами, заслуживают подробного анализа для понимания логики развертывания авторской мысли. Значимым является ряд последовательных «отказов» лирического героя от предшествующей культурной традиции: упоминание о Франциске Ассизском — отказ от восприятия «пробоины» в своем боку как стигмата, отсылающего к ранам Христа и экзальтированных верующих; отказ от учения «доктора Фрейда», который вместо понятия души использует прямую связь между «пахом и мозгом»; отказ от учения последователей Маркса с их знаменитым утверждением, что пролетариату нечего терять, кроме своих цепей; отказ от учения Льва Толстого о самосовершенствовании и открытий Менделя и Дарвина о законах наследственности и эволюции. Отказы очерчивают границы проблемного поля, в котором движется мысль Бродского. В самом общем виде это вопрос о соотношении индивидуального выбора как выбора активного действия, его мотивов, целесообразности и цены, с одной стороны, и объективных законов общественного развития — с другой. Выбор лирического героя — творчество, которое позволяет сохранить «тени того, что еще люблю», причем в этом стихотворении едва ли впервые возникает мотив моря как речи. Метафорическая смерть лирического героя-тонущего корабля предстает и как смирение перед божественным провидением («наш лоцман — Бог!»), и как решимость продолжать служение Добру в борьбе со Злом.

Стихотворение¹ «Пришла зима, и все, кто мог лететь...», над которым Бродский работал в течение 1964–1965 годов, — «диалог с небом» [Александрова, 2012, 62], «метафизика обыденности» [Грыгель, 2012]. Ее хронотоп — «слом косного порядка существования, мир, бытие в состоянии перехода, “нестабильности”» [Ранчин], ее поэтика — синтез апокалиптического видения и сновидческой реальности, ее интенция — прозрение связи потерянной души с Богом в момент наивысшего отчаяния, в ситуации Армагеддона, когда личная трагедия осмысливается как конец света, как проявление вселенской битвы между силами Добра и Зла.

Как и в предыдущем стихотворении, вновь возникает образ Улисса — двойника лирического героя, но путешествие Улисса-паровоза сквозь метель направлено в прошлое: «Улисс огня плывет в ночной простор. /

¹ Жанр произведения определяется по-разному: неоконченная поэма [Полухина, 2012, 120], большое стихотворение [Гордин, 1993], лирический эпос [Александрова, 2012, 62], «великая поэма» [Грыгель, 2012, 121].

Кусты чадят. Вокруг трава ослепла: в былую жизнь прожектор луч простер, / но в данный миг пред ним лишь горстка пепла» [Бродский, 2001, II, 109]. И в то же время: в картине мертвого пространства, которое не может оживить даже вестник неба — снег, возникает мирная картина: «Никто не жнет. Лишь мальчик, сжав снежок, / стащив трех, ползет на приступ скрытно. / Ура, сугроб! И ядра мечет в бок. / Ура, копна! Хотя косцов не видно» [Там же, 111]. В этом видении вновь появляется, хотя и редуцированный и до неузнаваемости трансформированный, мотив раненого бока, который переводится в игровую модальность: «Жало стрелы» в «Иллюстрации» → пробоина в борту корабля / распоротый бок лирического героя в «Письме в бутылке» → «ядра в бок» как безобидная детская игра в снежки в последнем стихотворении цикла.

Смысл этой трансформации можно толковать по-разному. Прежде всего, стоит обратить внимание на то, что видение детской игры возникает в финальном фрагменте стихотворения, сменяя апокалиптическую картину разбушевавшейся стихии и предваряя завершающий акцент эпического повествования, когда раскрываются небесные врата, сквозь рваные тучи становятся видны звезды, «и смотрит звездный мир / на точки изб, что спят в убранстве снежном, / и чуть дрожат, хоть месяц дым затмил, / свой негатив узрев в пространстве снежном» [Там же], когда земной мир начинает оживать для лирического героя после пережитой катастрофы. В психологическом плане финальные картины стихотворения свидетельствуют о преодолении прошлого, которое становится «горсткой пепла», в метафизическом — об установлении связи с мировым целым и обретении новой перспективы восприятия себя в мире¹.

Метафорический слой стихотворения вряд ли допускает однозначное истолкование всех поэтических образов, но нельзя не обратить внимания на то, что процитированному фрагменту — видению мальчика, играющего в снежки, предшествуют строки, которые прямо отсылают к начальному стихотворению цикла «Иллюстрация»: «Труба дымит. Лиса скользит с холма. / Овца дрожит. Никто не жнет, не косит» [Там же]. «Лиса с холма» — автоцитата, равно как в стихотворении

¹ Духовное преображение лирического героя, зафиксированное в композиции стихотворения, подтверждается свидетельством друзей — Е. Рейна и Я. Гордина, которые, навестив Бродского в Норенской в мае 1965 года, отметили произошедшую в нем перемену: вместо человека, психическое состояние которого в октябре 1964 года внушало опасение, перед ними предстал «бодрый, дееспособный, совершенно несломленный человек» [Полухина, 2012, 112].

«Письмо в бутылке» аналогичной скрытой автоцитатой — отсылкой к «Иллюстрации» можно считать строки «Надеюсь я также, <...> что яблоко Евы иной Ньютон / сжует, а семечки бросит в лес»¹ [Там же, 72]. Автоцитаты, наряду с мотивом раненого-пропоротого бока, становящегося в конце концов мишенью для детской игры, устанавливают межтекстовые связи между стихотворениями, превращая их в несобранный цикл. В контексте сказанного можно предположить смысловую связь между ребенком, сжимающим плод (этим образом завершается «Иллюстрация»), отсутствие контакта с которым тяготило лирического героя, и мальчиком, играющим в снежки, в стихотворении «Пришла зима, и все, кто мог лететь...». В тексте отсутствует указание на то, чей бок становится мишенью для обстрела снежками, но бесспорным представляется эмоциональный контакт лирического героя с родившимся заново миром и мальчиком как его символическим воплощением.

Таким образом, написанные в течение года — с апреля-мая 1964 по май 1965 — три стихотворения Бродского отразили этапы духовного и творческого преображения поэта. Несобранный цикл воспроизводит вечный сюжет жизнь — смерть — возрождение через напряженный диалог Бродского с культурой и собственной жизнью.

Литература

- Автухович Т. Е. Миф как пространство индивидуально-творческой интерпретации // *Studia Wschodniostowiańskie*. Tom 19. Białystok, 2019. S. 7–19.
- Автухович Т. Е. Поэтический экфрасис: Риторика чтения // Чтение: рецепция и интерпретация: сб. науч. ст. В 2 ч. Ч. 1 / редкол.: Т. Е. Автухович (отв. ред.) [и др.]. Гродно: ГрГУ, 2011. С. 126–133.
- Александрова А. А. Царство языка: миф о воздухе в поэтическом творчестве Бродского // Иосиф Бродский: проблемы поэтики: сб. науч. трудов и материалов / ред.: А. Г. Степанов, И. В. Фоменко, С. Ю. Артёмова. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 62–68.
- Бродский И. Стихотворение — это фотография души: Интервью Б. Янгфельдту // Иосиф Бродский. Книга интервью. 3-е изд., испр. и доп. М.: Захаров, 2005. С. 303–314.
- Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского: в 7 т. СПб., 2001.

¹ О соотношении образов Мадонны, Венеры и Евы в стихотворении «Иллюстрация» см.: [Автухович, 2011].

- Гордин Я. Странник // Бродский И. Избранное. М.: Третья волна, 1993. С. 5–18.
- Гринцер П. А. Аватара // Мифы народов мира: Энциклопедия / гл. ред. С. А. Токарев. В 2 т. Т. 1. М.: НИ «Большая Российская энциклопедия», 2000. С. 24–25.
- Грыгель М. Метафизика обыденности в ранней поэзии Бродского // Иосиф Бродский: проблемы поэтики: сб. науч. трудов и материалов / ред.: А. Г. Степанов, И. В. Фоменко, С. Ю. Артёмова. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 113–122.
- Иванов В. В. Вепрь // Мифы народов мира: Энциклопедия / гл. ред. С. А. Токарев. В 2 т. Т. 1. М.: НИ «Большая Российская энциклопедия», 2000. С. 232–233.
- Махабхарата. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B0%D1%85%D0%B0%D1%85%D0%B0%D1%80%D0%B0%D1%82%D0%B0>.
- Национальный корпус русского языка. URL: <https://ruscorpora.ru/new/search-main.html>.
- Полухина В. Иосиф Бродский глазами современников (2006–2009). СПб.: ЗАО «Журнал “Звезда”», 2010. 408 с.
- Полухина В. П. Эвтерпа и Клио Иосифа Бродского: Хронология жизни и творчества. Томск: ИД СК-С, 2012. 640 с.
- Ранчин А. М. О пастернаковском пласте в поэзии Иосифа Бродского: стихотворение «Пришла зима, и все, кто мог лететь...». URL: <https://www.portal-slovo.ru/philology/47461.php>.
- Тахо-Годи А. А. Адонис // Мифы народов мира: Энциклопедия / гл. ред. С. А. Токарев. В 2 т. Т. 1. М.: НИ «Большая Российская энциклопедия», 2000. С. 46–49.
- Янгфельдт Б. Язык есть бог. Заметки об Иосифе Бродском. М.: АСТ: CORPUS, 2016. 368 с.

T. Je. Avtuhovich
Doctor of Philology,
Professor,
Head of Department of Russian Philology,
Yanka Kupala State University of Grodno
Grodno, Republic of Belarus

The Motif of the Split Side in Brodsky's 1964 Poems

In the article Joseph Brodsky's poems of 1964 «Illustration (L. Cranach. "Venus with apples")», «Letter in a bottle» and «Winter Came, and all who could fly...», in which there is a motif of a split side, dating back to the ancient mythology, are analyzed. It is argued that the actualization of this motif is due to the understanding of a complex of psychological, ethical and ideological aspects related to the situation of exile, as well as the relationship with M. B.

Key words: Joseph Brodsky; myth; motif; split side.

References

- Avtuhovich T. E. Myth as a space for individual and creative interpretation [Mif kak prostranstvo individual'no-tvorcheskoj interpretacii]. *Studia Wschodniostłowińskie*, 2019, vol. 19, pp. 7–19 (in Russian).
- Avtuhovich T. E. Poetic ekphrasis: The rhetoric of reading [Pojeticheskij jekfrasis: Ritorika chtenija]. *Chtenie: recepcija i interpretacija: sb. N^oauch. st. [Reading: reception and interpretation: collection of scientific articles]*. In 2 vol. Vol. 1. Ed. by T. E. Avtuhovich (chief editor) [et al.]. Grodno, GrGU, 2011, pp. 126–133 (in Russian).
- Aleksandrova A. A. The kingdom of language: the myth of the air in Brodsky's poetry [Carstvo jazyka: mif o vozduhe v pojeticheskom tvorcestve Brodskogo]. *Iosif Brodskij: problemy pojetiki: sb. N^oauch. trudov i materialov [Joseph Brodsky: problems of poetics: collection of articles, scientific works and materials]*. Ed. by A. G. Stepanov, I. V. Fomenko, S. Ju. Artjomova. M., Novoe literaturnoe obozrenie, 2012, pp. 62–68 (in Russian).
- Brodskij I. A poem is a photograph of the soul: Interview with B. Yangfeldt [Stihotvorenie — jeto fotografija dushi: Interv'ju B. Jangfel'dtu]. *Iosif Brodskij. Kniga interv'ju [Joseph Brodsky. Interview book]*. 3rd ed. M., Zaharov, 2005, pp. 303–314 (in Russian).
- Brodskij I. Works of Joseph Brodsky [Sochinenija Iosifa Brodskogo]. In 7 vol. SPb., 2001 (in Russian).

- Gordin Ja. Wanderer [Strannik]. *Brodskij I. Izbrannoe [Brodsky J. Selected works]*. M., Tret'ja volna, 1993, pp. 5–18 (in Russian).
- Grincer P. A. Avatar [Avatara]. *Mify narodov mira: Jenciklopedija [Myths of the peoples of the world: Encyclopedia]*. Chief editor S. A. Tokarev. In 2 vol. Vol. 1. M., Bol'shaja Rossijskaja jenciklopedija, 2000, pp. 24–25 (in Russian).
- Grygel' M. Metaphysics of everyday life in Brodsky's early poetry [Metafizika obydenosti v rannej poezii Brodskogo]. *Iosif Brodskij: problemy pojetiki: sb. N^oauch. trudov i materialov [Iosif Brodsky: problems of poetics: collection of articles, scientific works and materials]*. Ed. by A. G. Stepanov, I. V. Fomenko, S. Ju. Artjomova. M., Novoe literaturnoe obozrenie, 2012, pp. 113–122 (in Russian).
- Ivanov V. V. Boar [Vepr']. *Mify narodov mira: Jenciklopedija [Myths of the peoples of the world: Encyclopedia]*. Chief editor S. A. Tokarev. In 2 vol. Vol. 1. M., Bol'shaja Rossijskaja jenciklopedija, 2000, pp. 232–233 (in Russian).
- Mahabharata [Mahabharata]. Available at: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B0%D1%85%D0%B0%D0%B1%D1%85%D0%B0%D1%80%D0%B0%D1%82%D0%B0> (in Russian).
- [National corpus of the Russian language [Nacional'nyj korpus russkogo jazyka]. Available at: <https://ruscorpora.ru/new/search-main.html>.
- Poluhina V. Iosif Brodsky through the eyes of contemporaries (2006–2009) [Iosif Brodskij glazami sovremennikov (2006–2009)]. SPb., ZAO «Zhurnal "Zvezda"», 2010. 408 p. (in Russian).
- Poluhina V. P. Euterpe and Clío Joseph Brodsky: A Chronology of Life and Work [Jevterpa i Klío Iosifa Brodskogo: Hronologija zhizni i tvorcestva]. Tomsk, ID SK-S, 2012. 640 p. (in Russian).
- Ranchin A. M. About the Parsnip stratum in the poetry of Joseph Brodsky: the poem «Winter has come, and everyone who could fly ...» [O paster-nakovskom plaste v poezii Iosifa Brodskogo: stihotvorenie «Prishla zima, i vse, kto mog letet'...»]. Available at: <https://www.portal-slovo.ru/philology/47461.php> (in Russian).
- Taho-Godi A. A. Adonis [Adonis]. *Mify narodov mira: Jenciklopedija [Myths of the peoples of the world: Encyclopedia]*. Chief editor S. A. Tokarev. In 2 vol. Vol. 1. M., Bol'shaja Rossijskaja jenciklopedija, 2000, pp. 46–49 (in Russian).
- Jangfel'dt B. Language is God. N^otes about Joseph Brodsky [Jazyk est' bog. Zametki ob Iosife Brodskom]. M., AST: CORPUS, 2016. 368 p. (in Russian).

А. В. Марков

Российский государственный гуманитарный университет
Москва, Россия

УДК 82.0+7.01

Спасо-Преображенский собор в «Pietà» Александра Миронова и в «Полутора комнатах» Иосифа Бродского: искусствоведческий комментарий

Ключевые слова: *Иосиф Бродский; Александр Миронов; петербургский текст; храмовая архитектура; православная литургия; Страстная неделя; экзистенциализм; религиозность; жанровый эксперимент.*

Спасо-Преображенский собор, гвардейский храм Российской Империи, отличается необычными архитектурными решениями, материалами и символикой. Для Бродского детские впечатления от этого храма стали одним из ключей к пониманию христианских сюжетов и места Петербурга в мировой истории. Бродский пишет о детском опыте в своей прозе «Полтора комнаты» кратко, так что собственная позиция автора не считается без комментария. Более подробное рассмотрение символики этого собора содержится в прозе Александра Миронова «Pietà», где храм рассматривается как необходимая часть мистического опыта, как посредник между индивидуальным и коллективным духовным переживанием. Хотя текст Александра Миронова наполнен собственными символами и намеками, в нем раскрываются особенности художественных решений храма. Миронов сопоставляет Спасо-Преображенский и Казанский собор, где располагался музей атеизма, и превращает свою прозу в инструкцию по обращению в веру. Военные впечатления Бродского находят параллели с истолкованием Мироновым особенностей архитектуры и росписи как скрытого изображения событий Страстной Недели. Оба поэта настаивают на переходе от эстетических и внешних переживаний от церковного быта к развернутой программе экзистенциальной религиозности. Параллельное чтение экспериментальной прозы Бродского и Миронова позволяет уточнить позицию Бродского в отношении символики христианской культуры.

Прозаический фрагмент Александра Миронова «Pietà» (1969) был опубликован в ленинградских машинописных журналах «37» (1976, вып. 3) [Миронов, 1976] и «Часы» (1977, N 9, с небольшими изменениями форматирования, далее цитируется по этой публикации с указанием страниц в скобках) [Миронов, 1977], после перепечатан в «Антологии гнозиса» А. Ровнера (1994) как образец поэтического размышления о природе мистики, но совершенно не привлек внимания критиков. Публикация в журнале «37» сопровождалась другими прозаическими опытами Миронова: переложением эпизода из жития Антония Великого (по Четым-Минеем Димитрия Ростовского, без указания источника), переложением жития Пимена Великого (без указания источника, со множеством славянизмов) и слова Иоанна Златоуста «На злых жен» (явно с церковнославянского, а не с русского перевода, тоже без указания источника). Эти опыты интересны тем, что, несмотря на разную источников, тексты приведены к общей торжественности стиля, с разработкой ресурсов русской грамматики, редких в разговорной речи, например, страдательные формы («обжился Святым Духом»). Миронов, по всей вероятности, думал и о раскрытии синтаксических возможностей русского языка, тренировке его зажатых мышц, и о том, как можно по-новому увидеть субъект-объектные отношения, что проявилось и в его прозе «Pietà». В обоих журналах рядом с рассматриваемой нами прозой были опубликованы также подборки стихов Миронова, отчасти пересекающиеся и составленные по образцу избранного, без объединяющего стиха заглавия.

Тот тип машинописной прозы, который представлял Миронов, был для этих журналов нормативен. Так, в том же номере «Часов» опубликовано произведение Кривулина «Полдня длиной в одиннадцать строк», в котором мы находим то же внимание к машинописному оформлению с максимумом его возможностей: употребление заглавных букв, отбивок и отступов, отчеркиваний. Фрагмент Миронова, как и его поэзия, всегда требует развернутого филологического комментария [Марков, 2020], что затруднительно сделать при слабой разработанности научного вопроса: для понимания произведения требуется сопоставить его с другой прозой, для которой машинописное бытование в небольшом числе экземпляров и определяло композиционные приемы и решения по изложению и оформлению, такой как проза Павла Улитина или отчасти Евгения Харитонов, а также с паратекстами (редакционными вступлениями и послесловиями) в самих машинописных журналах и теоретическими работами по поэтике, опубликованными там же.

Последние работы и могут объяснить религиозно-философский проект, представленный журналами «Часы» и «37», как полемику не только с официальным атеизмом, но и со структурализмом с его семантико-синтаксическими закономерностями культуры. Религиозно-философский проект противопоставил структурализму особую мистику, в которой субъект и объект могут меняться, вдруг в качестве субъекта может выступать благодать, текст, спасение и возникают те смысловые конфигурации экстаза, откровения и новой жизни, которые не подразумеваются механикой структурных закономерностей.

Примером такой критики структурализма может считаться рецензия-размышление Виктора Кривулина на «Поэтику. Историю литературы. Кино» Тынянова в «Часах» (N 10) [Кривулин, 1977]. Главная мысль этого развернутого текста — переход формалистов от авангардных проектов новой поэтики к нейтральному биографическому и комментаторскому жанру был вызван не только внешним давлением, но и внутренними ограничениями метода, требовавшего всё превращать в частные приемы выразительности. Как мы обижаемся на структуралистов, которые пишут о Вознесенском и не замечают новой поэзии, так и Тынянов предпочел Заболоцкого Введенскому или Вагинову. Действительно, можно сравнить это со свидетельством Седаковой, что Лотман воспринял ее поэзию как не вписывающуюся в рутину структуралистского производства знания, он сказал ее научному руководителю, чтоб он не делал из нее ученого, а оставил поэтом [Седакова, 1996]. Кривулин полагал, что формализм натурализует и нейтрализует авангардные жесты, раз он делает «прием» некоторым общим законом, почти законом природы. Седакова размышляла о том же, что структуралисты пытались сделать структурные оппозиции почти мировоззрением: «наш [структурализм] тяготел к поискам некоего универсального философского и даже квази-религиозного обоснования — но, по сути, так его и не нашел» [Там же]. Еще дальше в критике нового академического авангарда пошел Б. Гройс (Игорь Суицидов), заявивший в еще более развернутом тексте («Часы», N 21) [Суицидов, 1980], что весь структурализм с самого начала был натурализующим проектом, воспроизводящим самоповторение культуры и поощряющим ее нарциссизм и тотализующие устремления. Таким образом, следует предположить, что новый тип прозы должен был противостоять натурализующему закономерному изложению, показывая, как в религиозном опыте возникает прежде не существовавшая субъективность.

Сюжет рассматриваемой прозы Александра Миронова — невозможность войти в Страстную неделю, причем двойная — и недостаточная церковность повествователя, и собственная логика символов, которые исключают прямой вход во всю сумму символов, требуют неожиданного экстаза и неожиданного постижения, что ты уже внутри событий, внутри их истории. При этом повествователь благодаря божественному Собеседнику, который всегда «Он» с прописной, постигает догматическое и эмоциональное содержание Страстной Недели; образчик католической массовой продукции, «Pietà», скорбь Богоматери над казненным Сыном, и оказывается таким символом, который не имеет собственной семантики, выступает как след христианского опыта, но как раз поэтому позволяет повествователю принять Страсти и Воскресение как новый личный опыт, как интимное, а не как готовую сумму или структуру смыслов. До появления этого универсального стертого символа, универсально выражающего эмоциональное содержание Страстной, герой пребывает в неопределенности; сама его речь, те образы, которыми эта речь может воспользоваться, создают непонятную ситуацию: стала ли церковность частью внутреннего опыта или осталась только поверхностным знанием? Тогда как Пьета показывает, что одним знанием, даже самым пронизательным, духовная жизнь не ограничивается.

Эта неопределенность, кто говорит и к чему ведет речь, видна во всем тексте, который учитывает календарь Страстной недели: так, постоянный вопрос в тексте «росла ли смоковница», выделенный заглавными и звучащий то положительно, то отрицательно, напоминает, что проклятую бесплодную смоковницу вспоминают в православном богослужении в Страстной понедельник, который оказывается как бы вратами во всю Страстную неделю. Также можно предположить, что к этому контексту Страстей Христовых отсылают и смоквы на эрмитажной картине «Лютнист» Караваджо, где на мраморном столе, напоминающем Гроб Господень, лежат как раз плоды южной весны, пасхальные плоды. Отсылка к Караваджо подтверждается косвенно тем, что в близкой по поэтике прозе Седаковой восьмидесятых годов «Хэдди Лук», в которой реализуется сюжет «Фиделио» Бетховена, с няней, спасающей пленницу от казнящих ее врагов, тоже есть явная ссылка на «Вакха» Караваджо, по сути измученного тела алкоголика, с тем же смыслом страдания, которое уже охватило всё тело, стало частью телесной жизни, а не только мыслью о Страстной неделе. Тем самым задачей такой экспериментальной машинописной прозы

оказывается переход от телесного страдания к духовному, от страдания спелого овоща, как бы перенесшего все испытания и муки тела, к страданию как спасительному будущему.

Из текста Миронова видно, что большая часть действия происходит в Казанском соборе, и Спасо-Преображенский собор появляется не сразу. Об этом говорит упоминание Всевидящего Ока, с фронтона этого собора, и реалии музея атеизма, тогда располагавшегося в здании: Миронов говорит о вхождении в храм, минуя вывеску «Музей» (слово «атеизма», конечно, пропущено), как «тать» — что, конечно, цитата из эсхатологического руководства («яко тать в нощи», Фес. 5:2), требующего памятовать, что суд над обезбоженным миром сим грядет. В музей атеизма повествователь входит как в «храмину Духа», в эсхатологическую реальность, не обращая внимания на «макеты человекодавлен», иначе говоря, на пропагандистские стенды о вреде религии, превращающие любые муки лишь в поверхностное явление.

Хотя врата Страстной Недели открылись понедельником, герой в начале стоит, «все еще не решаясь войти, да и войти во врата было нельзя, можно лишь было созерцать библейские барельефы, распиленные и расколотые inferнальными бандитами, и следить сиятельное Всевидящее Око...» (92) — здесь контаминируется раздирание солдатами хитона Христа (Ин. 19: 23), разрушение храмов в советское время и одновременно пророчество Христа о разрушении храма Своего тела (Мк. 14: 58). Отождествление тела храма и тела Христова подчеркивается со всей силой: сам храм распят, и войти в храм — это уподобиться во всем Христу, в смерть Христову креститься. «Крест общечеловеческого неверия здесь, у нас, именно в России — это нам богоданный символ. — Нет, мы еще не вошли, мы следили Всевидящее Око в полноте Славы Своей» (там же). Двойное тире у Миронова, судя по всему, используется для отделения пророческих реплик от обыденных. Храм оказывается осквернен атеистической пропагандой, и ее длящейся разрушительной силе противопоставляется дисциплина церковнославянского слова, «следить» как переходный глагол, иначе говоря, внимание к словам как внимание к себе, как сдержанность, оказывается первым шагом к аскетическому самоуглублению.

Далее судьба храма помещается в эсхатологическую перспективу, причем смертные, в отличие от Всевидящего Ока, смотрят на всё как анатомы с картины Рембрандта: «каждый смотрит на труп и ищет кусок послаще» — это объединение пророчества «Где будет труп, там соберутся орлы» (Мф. 24:28) и понимания мирской жизни

как круговерти события, гадания и ложного выбора. Но уже в этой перспективе упомянутые орлы могут напомнить имперских орлов на ограде Спасо-Преображенского собора, главного гвардейского храма Российской Империи. В этом храме хранилась икона Спаса Нерукотворного, перед которой молился Петр I, гвардейские знамена и военные трофеи, его ограда была сделана из трофейных турецких пушек, и он по не вполне ясным причинам всегда оставался действующим, хотя и долгое время в распоряжении нейтральных к советской власти общин [Шкаровский, 2019, 223].

Иосиф Бродский в знаменитом автобиографическом эссе «Room and a Half» [Brodsky, 1985] упоминает этот храм именно в его имперском амплуа. Так, Бродский говорит, что отец его фотографировал на балконе и фоном была мощеная средних размеров площадь (cobble medium-sized area) «Собора Преображенского Полка Ее Императорского Величества» — Бродский точно знает, что собор начали строить по повелению Елизаветы Петровны как подарок гвардейцам, приведшим ее к власти, что вполне отвечает специфике внимания Бродского к внешнему пространству [Бибина, 2017, 466] и к сравнению наслоений в коммунальной квартире и в городе [Корякина, 2019, 170]. Миронов, наоборот, подводит к изображению этого храма постепенно, ссылаясь сначала на музыкальные впечатления, среди которых вдруг появляются имперские гвардейцы: «так нежный Бах и пунктуальный Веберн сливаются в ушах наших в жутковатый и варварски прекрасный ричеркар, так храбрые российские ребята кричат императору “Ура”...» (93). В этом проступает разное отношение к истории Петербурга: для Бродского это было само пространство экзистенциального выбора, который только и может оценить правильно городские символы, а для Миронова — начальная точка движения, где вдруг символы начинают сами работать, обретать собственную субъектность.

Эпитеты, относящиеся к композиторам, раскрывают их имя (имя самого Баха и имя додекафонии Веберна) — нежный Бах как нежное журчание ручья (нем. Bach), а равноправие нот додекафонии понимается как равные точки, пункты, пунктуальность (о правилах герменевтики Миронова см.: [Марков, 2020]). Тем самым музыка понимается как комментарий к имени, а анаграмма, слово «ура», звучащее в слове «императору», создает обратное движение, не от эпитета к сути, а от вечности к времени, от храмового переживания к воспоминанию. Если у Бродского это достигается самым образом мощеной площади, напоминающей о регулярности Империи, готовым смыслом символов, то

Миронов создает всецело динамичную картину, в которой нет никакой статики, где каждый символ может сказать что-то свое полновесное о Страстях и Воскресении.

В дальнейшем фантастическом замечании Миронова о молитве императора (он молится перед иконой сестры Петра I «Всех скорбящих радости», московский храм которой на Ордынке был классицистским и со Всевидящим Оком) соединяются ностальгия и гротеск: так, император на балу мечтает о солдатском ордене Георгия. По сути, Миронов создает именно такое движение из бедственного времени, времени войны, уравнивающей всех, к времени будущего спасения как избранничества. Военный характер храма становится только поводом для такого разговора об экзистенциальном будущем, тогда как для Бродского этот храм был уже раз и навсегда данной частью военного имперского стиля. А незаметный переход из Казанского собора в Спасо-Преображенский в прозе Миронова мы можем искусствоведчески объяснить тем, что центральный купол последнего расписан как темное звездное небо с огромной сияющей звездой в центре, что было продолжением первоначального «звездного» замысла собора [Микушатъев, 2019, 108] — лучи у нее как у Всевидящего Ока на Казанском соборе. То, что в Казанском соборе было вхождением в Страстную неделю, в Спасо-Преображенском оказывается уже пребыванием в ней, и сжатость военных впечатлений, музыка войны, музыка гибели (любой читатель Л. Толстого вспомнил бы музыку Пети Ростова) только и позволяет развернуть то время эсхатологического ожидания, в котором ностальгия и гротеск дают возможность пережить самое мучительное для тела, телесное переживание Страстей.

Соединение ностальгии и гротеска видно и в других образах Миронова: так, в колоннах храма, названного «храмом Славы Божией» (здесь контаминируются Казанский и Спасо-Преображенский соборы, сияние от Ока и сияние в куполе), чувствуется «благодать нетронутости, заброшенности, уединения» (93). Уединение напоминает об аристократической культуре, а заброшенность — как о разрушающихся недействующих храмах, так и о забрасывании войск, как и нетронутость — о неповрежденности святыни и о невозможности тронуть императора благодаря защите гвардейцев. Так наслоение герменевтических решений опять воспроизводит ту же мысль, что эсхатологическое ожидание способствует уединению, внутреннему самоуглублению и аскезе, Прикосновение к колоннам напоминает прикосновение к клавишам, и тем самым музыкальный образ, который должен был

комментировать происходящее, разрешается в реальность переживания Страстной Недели: колонна или столп как напоминание о Кресте. Благодать у Миронова названа «невиданной», что опять же отсылает к музыке, симфонической и военной, не имеющей вида, а благодатное состояние сравнивается с состоянием спящей красавицы — в чем можно видеть и аллегория смерти, положения во гроб и воскресения Христа, и идею прозрачности, как очищения от грехов, которое позволяет и ясно видеть ситуацию, и ясно проникнуться ей. Миронов стремится показать, как именно можно перейти от эстетического восприятия Страстной Недели к настоящему искреннему погружению в ее события, к литургическому ее переживанию, когда пустой гроб Воскресения равнозначен искренней исповеди.

Бродский также использует не менее глубокомысленные, хотя и не очень заметные при быстром чтении образы временной смерти и воскресения, когда пишет, что в подземелье (dungeon) собора во время войны и было бомбоубежище его дома (исторический контекст см.: [Шкаровский, 2019]) и что мать прятала его во время авианалетов в большом ящике для поминальных записок: «это то немногое, чем я обязан Православию, и это тоже связано с памятью». Здесь ящик, конечно, напоминает гроб, и литургическая память непосредственно входит в его быт, что Бродский и осмысляет глаголом *owe*, должен Православию. Как прихожане подавали поминальные записки, выполняя долг и платя за них, так и он выполняет долг перед спасшим его храмом своим телом. Хотя, казалось бы, Бродский выступает как скептик, но это «немногое» сразу напоминает о лепте, небольшой сумме пожертвования регулярного прихожанина, и тем самым память о подробностях церковного быта заставляет задуматься о том, как человек оказался спасен. Бродский не меньше Миронова переходит от поверхностных впечатлений к экзистенциальному самоуглублению, только решенному не как аскетическая медитация, а как строгое вопрошание к себе.

Миронов сравнивает очистительную благодать с серебряным дождем, превращающим человека в «незаплеванное стеклышко», здесь явно в этих сложных образах звучит и противопоставление сребреникам Иуды (далее «вот горит твоя двадцатикопеечная молитва», 97), и стекла, за которыми хранятся иконы в церкви, и чистота ноты, подобная кристаллу, и эсхатологическое сравнение моря судеб (Откр. 4: 5) с кристаллом. Все эти смыслы подтверждаются сравнением посещения церкви с участием в браке Христа и Церкви как Его Невесты:

прозреть можно только целиком, став «как очищенный плод» — иначе говоря, как та самая смоква, которую надо очистить, — как на картине Караваджо смоквы и плоды, соответствующие пасхальному сезону, подтвердили свою плодовитость. Но так же и Бродский вспоминает о толстом стекле, закрывавшем икону на внешней стене, видя в этом образе с его неясностью отражение климата родного города, тоже своеобразную уместность, подходящую к погоде, которая и позволяет прозреть, увидеть образы и выйти потом в нормальную социальную жизнь. Так образ стекла становится общим для обоих поэтов не только как образ искренности, но и как образ уместного поведения в церкви или около церкви, благодаря которому и можно потом дать себе отчет в том, что ты оказался внутри истории, в мире, где есть христианство как историческое событие.

Миронов от лица божественного Собеседника сравнивает токи благодати с радиоволнами, иначе говоря, с инженерной инфраструктурой, и повествователь смущается, нет ли в этом какой-то профанации. Но потом оказывается, что божественный Собеседник — он же божественный Радиоинженер: тот, кто может производить расчеты. Это и позволяет Миронову задержаться в храме, уже отрекшись от эстетизма, но всецело аскетически переживая страстное богослужение: если всё посчитано в эсхатологической перспективе, то нет места поверхностному любованию. Но и у Бродского описание собора — это расчет, а не случайные впечатления детства, которым можно умиляться с временной дистанции, для него собор был «классицистским созданием высотой с шестиэтажное здание» (*classicism creation height of a six-storey building*), в чём проглядывает некоторая ирония над классицизмом Петербурга, который вызывает не восхищение, а скорее желание измерить всё. Конечно, это взгляд взрослого, но важно, что есть сама возможность измерять святыню, как и у Миронова, благодаря пережитым Страстям, погребению и пасхальному спасению из гроба во время авианалетов.

Наконец, Бродский описывает увиденную на «дальней восточной стене» (то есть на апсиде, восточная стена за восточной стеной, обычный для Бродского способ указывать хронотоп [Бурдина, 2016, 220]) за толстым стеклом большую тусклую икону «Преображение»: Христос, парящий в воздухе над горсткой (*handful*) тел, простершихся в изумлении (*outstretched in amazement*). Бродский говорит, что никто в детстве не мог объяснить ему смысл этого «видения» (или «изображения», *vision*) и что он сейчас не вполне его понимает. Иначе говоря,

несмотря на все расчеты, основной образ оказывается неясным, кроме того, что он уже принадлежит истории, христианству и его судьбе, что он просто есть. Но так же Миронов описывает Пьетю, как что-то нелепое и не очень осмысленное: «Передо мной была бесцветная и довольно неуклюже размалеванная композиция». Миронов, по сути, не знает, состоялся ли истинный брак Христа и Церкви или самая известная композиция Страстей осталась лишь расхожим эстетическим фактом. Только ближе к концу своей прозы Миронов говорит: при взгляде на Пьетю «безграничный ужас сотнями копий пронзил меня со стены» — это «и Тебе оружие пройдет душу» (Лк. 2:35), иначе говоря, изображение напомнило о том, что надо перенести Страстную неделю и как телесную муку, что аскеза готовит к настоящему телесному испытанию.

Но ту же проблему телесного переживания того, что казалось эстетическим, ставит Бродский, когда говорит: «Икона вздымалась облаками» (*The icon billowing clouds*), «и я как-то связал это с местным климатом». На самом деле икона в апсиде следует «Преображению» Рафаэля, над которым художник работал до самой смерти в 1520 году. Но для Бродского важно не итальянское происхождение образности, а то, что она уже стала его судьбой, его географией, его временем, в котором найдется место и для копий ужаса. Это то же самое переживание нового субъектного действия, хотя и данное как несколько необязательный разговор, в отличие от почти безумной речи Миронова.

Ведь такое понимание стилистики классицистской живописи как вздымающейся, облачной, напоминающей о бомбах и воронках, есть у Миронова: «после службы в Спасо-Преображенском соборе хладным взором я смотрел на все эти розовые щечки, пухленькие ручки, грузные тела как бомбы, повисшие в воздухе» (97), как какие-то воздушные иллюзорные эффекты, никак не связанные с сюжетом. Бомбы напоминают и о бомбоубежище, и о форме факелов на фронтоне, а грузность тел — о том, что храмовая живопись в Спасо-Преображенском соборе — не фреска, а темпера. Почти соответствие нагромождения облаков мы находим в выражении «Изящное бра, возносимое пышнотелым ангелом к потолку» (98). Классицизм как эстетическое впечатление начинает сводиться к нагромождению фантазийного, что только оттеняет уже обретенный обоими поэтами экзистенциальный опыт.

Таким образом, хотя Бродский и Миронов по-разному видят и православную традицию, и календарь как основание аскезы, и отношения православной и католической образности, общие интуиции их в построении нового типа совпадают. Это понимание войны как необходимого

эпизода самоопределения, после которого только и начинается настоящее считывание символов. Это раннее выстраивание жизни по хотя бы опосредованно воспринятому церковному календарю, со Страстями и Воскресением. Это необходимые усилия по освоению церковного быта и петербургской истории для перехода от эстетизма к религиозному экзистенциализму. Прозу Миронова многие назовут темной, а прозу Бродского — ясной и выпуклой. Но темная проза Миронова позволила раскрыть те моменты самоощущения Бродского в мировой и христианской культуре, которые могли бы остаться незамеченными. Только для этого пришлось узнать художественные детали гвардейского собора и научиться хотя бы предварительно правильно читать поэзию и прозу Миронова.

Литература

- Бибина И. В. Биографический текст в литературе и кино: «Полторы комнаты» И. Бродского и А. Хржановского // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2017. Т. 17, № 4. С. 465–468.
- Бурдина Е. А. Семантика хронотопа в эссеистике Иосифа Бродского // Вестник Брянского государственного университета. 2016. № 1. С. 217–222.
- Корякина А. Коммунальные квартиры в Москве и Петрограде (Ленинграде) в литературе Михаила Булгакова, Иосифа Бродского, Анны Ахматовой // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2019. № 3–2. С. 166–182.
- Кривулин В. Б. Заметки на полях одной несвоевременной книги: [Рец. на:] Ю. Тынянов. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977 // 37 [машинописный журнал]. 1977. № 10 (март-апрель). С. 227–257.
- Марков А. В. Образы культуры в поэзии А. Миронова // Гуманитарные ведомости ТГПУ. 2020. № 1(34) [в печати].
- Микушатъев М. Н. Спасо-Преображенский собор в Петербурге. К 250-летию со дня рождения Василия Петровича Стасова. Часть первая // Архитектурное наследие. 2019. № 70. С. 99–115.
- Миронов А. Pietà // 37 [машинописный журнал]. 1976. № 3 (май-июнь). С. 64–73.
- Миронов А. Pietà // Часы [машинописный журнал]. 1977. Вып. 9 (август-октябрь). С. 89–98.
- Седакова О. А. «Чтобы речь стала твоей речью». Ольга Седакова беседует с Валентиной Полухиной // Новое литературное обозрение. 1996.

- № 17. С. 318–354. (Электронная републикация URL: <http://www.olgasedakova.com/interview/177> (31 мая 2020 г.))
- Суицидов И. [=Гройс Б.] Истоки и смысл русского структурализма // 37 [машинописный журнал]. 1980. № 21 (ноябрь-декабрь). С. 4–53.
- Шкаровский М. В. Община Преображенского собора Ленинграда в 1941–1945 гг // Христианское чтение. 2019. № 3. С. 215–225.
- Brodsky J. Room and a Half (1985). URL: <https://brodskiy.su/proza/polto-ry-komnaty/?lang=en> (31 мая 2020 г.).

A. V. Markov
Dr. SC. (Literature),
Full Professor,

Chair of Cinema and Contemporary Art,
Russian State University for the Humanities
Moscow, Russia

Transfiguration Cathedral in «Pietà» by Alexander Mironov and «Room and a half» by Joseph Brodsky: Art Criticism Commentary

Transfiguration Cathedral, the Guard church of the Russian Empire, is distinguished by unusual architectural solutions, materials and symbols. For Brodsky, early impressions of this temple became one of the keys to understand Christian subjects and the place of St. Petersburg in world history. Brodsky writes briefly about childhood experiences in his prose, «Room and a Half», so that the author's own position is not clear without comment. A more detailed discussion of the symbolism of this cathedral is contained in the prose of Alexander Mironov «Pietà», where this temple is seen as a necessary part of the mystical experience, as a mediator between individual and collective spiritual life. Although the text of Alexander Mironov contains many eccentric symbols and hints, it marks the main features of the decorum of the temple. Mironov compared the Transfiguration Cathedral with Our Lady of Kazan Cathedral in St. Peterburg, where the museum of atheism was located, making his prose instructive for conversion. Brodsky's military impressions are paralleled with Mironov's interpretation of architecture and murals as representations of the Holy Week events. Both poets insist on moving from aesthetic external experiences of church habits to more detailed program

of inner existential religiosity. A parallel reading of the experimental prose of Brodsky and of Mironov allows us to clarify Brodsky's position regarding the symbolism of Christian culture.

Key words: Joseph Brodsky; Alexander Mironov; St. Petersburg text; temple architecture; Orthodox liturgy; Holy Week; existentialism; religiosity; genre experiment.

References

- Bibina I. V. Biographical text in literature and cinema: «One and a half rooms» by I. Brodsky and A. Khrzhanovskij [Biograficheskiy tekst v literature i kino: «Poltory komnaty» I. Brodskogo i A. Khrzhanovskogo]. *Izvestija Saratovskogo universiteta. Novaja serija. Serija: Filologija. Zhurnalistika*, 2017, vol. 17, no. 4, pp. 465–468 (in Russian).
- Burdina E. A. Chronotope semantics in the essay of Joseph Brodsky [Semantika hronotopa v jesseistike Iosifa Brodskogo]. *Vestnik Brjanskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2016, no. 1, pp. 217–222 (in Russian).
- Koryakina A. Communal apartments in Moscow and Petrograd (Leningrad) in the literature of Mikhail Bulgakov, Joseph Brodsky, Anna Akhmatova [Kommunal'nye kvartiry v Moskve i Petrograde (Leningrade) v literature Mihaila Bulgakova, Iosifa Brodskogo, Anny Ahmatovoj]. *Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaja sreda. Vestnik MGHPA*, 2019, no. 3–2, pp. 166–182 (in Russian).
- Krivulin V. B. Marginal notes of one untimely book: [A review:] Yu. Tynyanov. Poetics. History of literature. Movie. M., 1977 [Zametki na poljah odnoj nesvoevremennoj knigi: [ReC. na:] Ju. Tynjanov. Pojetika. Istorija literatury. Kino. M., 1977]. *37 [typewritten journal]*, 1977, No. 10 (March–April), pp. 227–257 (in Russian).
- Markov A. V. Images of culture in the poetry of A. Mironov [Obrazy kul'tury v poezii A. Mironova]. *Gumanitarnye vedomosti TGPU*, 2020, no 1(34) [in print] (in Russian).
- Mikishatiev M. N. Transfiguration Cathedral in St. Petersburg. On the 250th anniversary of the birth of Vasily Petrovich Stasov. Part One [Spaso-Preobrazhenskij sobor v Peterburge. K 250-letiju so dnja rozhdenija Vasilija Petrovicha Stasova. Chast' pervaja]. *Arhitekturnoe nasledstvo*, 2019, no. 70, pp. 99–115 (in Russian).
- Mironov A. Pietà. *37 [typewritten journal]*, 1976, no. 3 (May–June), pp. 64–73 (in Russian).

- Mironov A. Pietà. *Chasy [typewritten journal]*, 1977, is. 9 (August–October), pp. 89–98 (in Russian).
- Sedakova O. A. «To make speech your speech». Olga Sedakova speaks with Valentina Polukhina [«Chtoby rech' stala tvoej rech'ju». Ol'ga Sedakova beseduet s Valentinom Poluhinom]. *N^ovoe literaturnoe obozrenie*, 1996, no. 17, pp. 318–354. (Electronic republishing at: <http://www.olgasedakova.com/interview/177> (May 31, 2020)) (in Russian).
- Suicidov I. [= Groys B.] The origins and meaning of Russian structuralism [Istoki i smysl russkogo strukturalizma]. *37 [typewritten journal]*, 1980, no. 21 (November–December), pp. 4–53 (in Russian).
- Shkarovskij M. V. Community of the Transfiguration Cathedral of Leningrad in 1941–1945 [Obshhina Preobrazhenskogo sobora Leningrada v 1941–1945 gg.]. *Hristianskoe chtenie*, 2019, no 3, pp. 215–225 (in Russian).
- Brodsky J. Room and a Half (1985). Available at: <https://brodskiy.su/proza/poltory-komnaty/?lang=en> (May 31, 2020) (in English).

И. С. Скоропанова

Белорусский государственный университет
Минск, Республика Беларусь

УДК 821.161.1(1–87)09«19» (092) Бродский И. А.

Феномен смерти в поэзии Иосифа Бродского

Ключевые слова: экзистенциализм; «бытие-к-смерти»; «конечность» человека; облики смерти; цветовая символика; варианты послесмертия; бессмертие.

Экзистенциалистская ориентация Бродского предопределила взгляд поэта на жизнь сквозь призму ее конечности — «бытие-к-смерти». Пронизанность жизни смертью — сквозной мотив творчества Бродского. Выявляется многообразие вариантов и обликов смерти в произведениях поэта. Жизнь человека предстает как отсроченная смерть. Сосредоточенность на феномене смерти интерпретируется как потребность представить смерть онтологической характеристикой человеческого существования; и в то же время это — одна из форм отстранения, позволяющая выдержать жизнь,

так как *бóльший ужас* — страх смерти — *перекрывает* меньший ужас, с которым поэт сталкивается в действительности. Примеряя будущую смерть на себя, Бродский апробирует различные концепции посмертного существования и религиозно-метафизические в конце концов отвергает, утверждаясь в мысли, что после смерти — Пустота, Ничто, Небытие: полное уничтожение телесного человека. Пустотой завершается пустая, бессмысленная жизнь. Возможность противостояния Пустоте, по Бродскому, — творчество, создание непреходящих ценностей, сохраняющихся в пространстве мира культуры. Бродский, таким образом, отстаивает символический модус бессмертия, которое дано людям потенциально. А это повышает значимость жизни, наделяя ее высоким смыслом, ведь свое бессмертие человек творит на земле. Отсюда — и взгляд Бродского на себя и свое творчество из будущего, условно говоря — из Вечности.

Проблема жизни и смерти — центральная в философской поэзии и, как правило, разрешается утверждением идей бессмертия в загробном мире в соответствии с представлениями тех или иных религий либо метафизических учений. Распространение с ходом времени научно-материалистических взглядов порождает новые подходы, как и ощущение проблематичности любых систем ценностей, оставляя человека наедине с коренными вопросами онтологии. Как раз на этом осмыслении «повседневного опыта человека в его полноте, конкретности, уникальности и изменчивости, т.е. в реальной полноте непосредственных контактов человека с миром, на уровне нерасчлененной совокупности его интеллектуально-духовных, нравственных и эмоционально-волевых личностных структур» [Тузова, 2002, 1306], отказываясь от оперирования абстрактным «чистым субъектом», основана философия существования — экзистенциализм. Это философское направление включает в себя множество течений, и религиозных, и атеистических, и предлагает прорыв из мира объективации, конечности экзистенции посредством трансцендирования, соединяющего личное и универсальное, вечное. С повышенной остротой воспринимается здесь временность и смертность индивида, нуждающегося в обретении смысла жизни, укореняющего и оправдывающего его существование на земле. Экзистенциалистский ракурс осмысления проблем бытия, собственной судьбы, самосозидания определил творческие ориентиры Иосифа Бродского. Для него характерен взгляд на жизнь сквозь призму ее конечности — «бытие-к-смерти».

Повышенное внимание поэта к феномену смерти имело свои предпосылки в реальности. Это и массовые человеческие смерти во время не столь уж далекой для молодого Бродского войны, включая жертв фашистских концлагерей и блокадного Ленинграда, и репрессированные, погибшие в сталинских лагерях, в чем устами Н. Хрущева в 1956 году призналась власть, и отдельные случаи непредвиденных, казалось бы, смертей, о которых узнавал Бродский. Чтение запрещенной литературы, например «Стихов о неизвестном солдате» О. Мандельштама с даваемой в них поэтом характеристикой XX века как века «крупных оптовых смертей» [Мандельштам, 2008, 253], также удостоверяло: смерть стала настолько весомым фактором существования человеческой цивилизации, что проигнорировать его думающему человеку, казалось, невозможно. Смерть сеют и тираны, и демократии, и революции, и контрреволюции, действующие во имя достижения своих целей одинаковыми методами — методами насилия, убеждается Бродский. По данному признаку различные системы сближаются в стихотворении поэта «1867» (1975), посвященном мексиканской революции:

Презренье к ближнему у нюхающих розы
пускай не лучше, но честней гражданской поэзы.
И то, и это порождает кровь и слезы.
Тем паче в тропиках у нас, где смерть, увы,

распространяется, как мухаму — зараза,
иль как в кафе удачно брошенная фраза,
и где у черепа в кустах всегда три глаза,
и в каждом — пышный пучок травы.

[Бродский, 1992, I, 301]

Насмешливо-ироническая интонация выражает отношение автора к производителям смерти любой ориентации, взаимно поносящим друг друга, оставляя право убивать только за собой.

Но искусственно приумножаемая смерть, — о которой мы слышим «семь дней в неделю, двадцать четыре часа в сутки» [Зиник, 2017, 124], — не единственный объект внимания Бродского: она лишь активизировала потребность философского осмысления самого феномена смерти как онтологической характеристики человеческого бытия. Сказалась в этом и работа Бродского санитаром в морге, когда ему

приходилось иметь дело с большим количеством мертвых тел, резать и зашивать трупы. Психологическая память о человеческом «конце» застряла в памяти, обостряя внимание к тому, мимо чего другие проходят, не задерживаясь, вспоминая время от времени. Позднее поэт признается, что «в силу текучести, аморфности самой жизни» [Бродский, 1992, II, 324] затрудняется выделять какие-то вехи в своей биографии, и добавляет: «Если уж существует в нашей жизни что-то вроде вехи, так вне предела наших собственных наблюдений, так как это — смерть» [Там же]. Следовательно, феномен смерти И. Бродский рассматривал не абстрактно, а соотносил с самим собой, сознавая, что не вечен на земле, и размышляя, что из этого следует. К тому же оппозиционная позиция поэта, преследования, которым он подвергался, вызывали и мысли о возможной расправе, и в «Колыбельной Трескового мыса» появляется высказывание: «Странно думать, что выжил...» [Там же, I, 330], — значит, предполагал Бродский всякое.

Из литературных влияний, которые испытал поэт (в рассматриваемом ракурсе), нужно выделить прежде всего поэзию Е. Боратынского с его горестной философичностью и Т.С. Элиота как представителя экзистенциалистского направления в англо-американской литературе, приобщившего Бродского к экзистенциализму.

В поэзии молодого Бродского прорвалась «тема экзистенциального отчаяния, захватывающая попутно темы расставаний, разлук и потерь, оформляясь в элегический жанр, смешиваясь с темой абсурдности жизни и смотрящей изо всех щелей смерти» [Ерофеев, 1988, 128], — указывает В. Ерофеев.

Присутствие в жизни смерти, пронизанность жизни смертью — сквозной мотив поэзии Бродского. Выявляется многообразие вариантов смерти: это убийства («Холмы», «Посвящается Ялте»), самоубийства или несчастные случаи («Памяти Т. Б.», «Чаепитие», «На смерть друга»), смерти от болезней и старости («Разговор с небожителем»), от жестоких природных условий и голода («Полярный исследователь»), результатов крестовых походов («В Англии»), гражданских войн («1867»), военных действий («Война в убежище Киприды») и др. Многообразны и облики смерти, которую у Бродского символизируют нож, топор, секира, крест для распятия, пуля, взрыв, бомба, тормоза (автомобиля), кустарник, свадьба в черном, мертвое тело, гангрена, ястреб, кошка, ловец (дичи), охотник, стрелок, чучело, череп, скелет, молчание, дверь в темноту, дыра, калитка в Ничто, нигде, тьма, мрак. Соотносимый с этими образами цвет, как правило, черный: цвет траура.

Мысль о смерти уподобляется нейтронной бомбе, взорвавшейся в голове, избавляя от бездумного стереотипа: «смерть — это то, что бывает с другими» [Бродский, 1992, I, 186]. Впечатление, что Бродского она не отпускает полностью никогда. Поэт акцентирует обыденность смерти в жизни людей, наделяет ее буднично-прозаическим обликом:

Смерть — не скелет кошмарный
с длинной косой в росе.
Смерть — это тот кустарник,
в котором стоим мы все.
[Бродский, 1992, I, 42]

В любом начале Бродский фиксирует и его будущий конец:

Смерть уже в каждом слове,
в стебле, обвившем жердь.
Смерть в залитой крови,
в каждой корове смерть.
[Там же].

Обычный пейзаж под пером Бродского может стать иллюстрацией его философских представлений:

Проплывают облака, это жизнь проплывает, проходит,
Привыкай, привыкай, это смерть мы в себе несем
[Там же, 73], —

то есть постепенно стареем, дряхлеем, изнашиваемся, всё меньше в нас остается жизненных сил, и заложенный в человеке при рождении конец становится всё ближе, неотвратимей.

Более прямым текстом скажет об этом Бродский в стихотворении «В горах», обращаясь к женщине, с которой проводит отдых:

Нам цена — базарный грош!
Козырная двойка треф!
Я умру, и ты умрешь.
В нас течет одна пся крев.
[Там же, II, 166].

Себя и спутницу поэт характеризует так:

Сумма двух распадов...

[Там же]

В персонажах проступает временное, обреченное на смерть.

Более традиционное обозначение «конечного» человека — сгорающая свеча («Исаак и Авраам»). В «Колыбельной Трескового мыса» человек — «конец самого себя / и вдается во Время» [Там же, I, 339]: существо брэнное, на кратчайший срок получающее у времени «ордер» на пространство, каковое должно будет с наступлением смерти освободить.

Такова же и судьба всего живого.

«Вирус» смерти поэт различает буквально во всем. Например, глядя на огонь, пылающий в печи, он ясно видит «прошлое» дров: это стволы деревьев леса, еще не знавшего топора дровосеков; прежде их сжег другой огонь — время, превратив молодое в старое, обветшалое, высохшее, годящееся только на растопку, предназначенное на превращение в золу («Топилась печь. Огонь дрожал во тьме...»).

В цикле «Англия» автор пишет о чучеле перепелки, увиденном в доме знакомых, и мгновенно реконструирует ее судьбу — в большом лесу птица считала себя в безопасности, но пуля охотника ее все-таки нашла. То же самое может произойти с любым живым существом, и, что самое ужасное, неожиданно, в любой момент.

Вот что у Бродского в «Письме в бутылке»

говорит с печалью в лице
кошке, усевшейся на крыльце,
снегирь, не спуская с последней глаз...

«Я думал, ты не придешь. *Alas!*»

[Там же, 404], —

снегирь увидел в глаза свою смерть — кошку, которая его сожрет.

И если в «Квинтете»

Осенью ястреб делает круги
над селеньем, считая цыплят

[Там же, II, 74], —

то это смерть кружится над своей будущей добычей, выбирая, кого схватить.

Черты лица у стареющего индивида меняются, по словам Бродского,

как у зверя, бегущего на ловца.

[Там же, II, 184]

Ловец здесь — метафора смерти.

Близкородственный синоним, используемый поэтом, — охотник (за живым):

влияние небытия

на бытие: охотника, так сказать, на дичь.

[Там же, 204]

Дичь в данном случае — человек, в том числе и сам поэт.

Сильный же мороз в «Эклоге 4-й (зимней)» Бродский характеризует как

откровенье телу

о его грядущей температуре

[Там же, 102], —

здесь содержится намек на температуру мертвого тела.

Жизнь в изображении Бродского будто поражена незримой радиацией:

словно облачко смерти

над землей экспедицией

[Там же, I, 72], —

в каком-то смысле это в понимании поэта — отсроченная смерть. Отсюда и использование в «Письме в бутылке» образа двуликого Януса, древнелатинского божества, изображавшегося с лицами, обращенными к прошедшему и будущему. У Бродского у Януса лицо

к жизни одно и к смерти одно —

мир превращают почти в кольцо

[Там же, 398], —

подразумевается, что жизнь переходит в смерть и смерть в жизнь, и отрывать их друг от друга, по Бродскому, неправомерно.

Как много грусти в шутке
Творца!

[Там же, 284], —

воскликает поэт, созерцая жившую лишь сутки бабочку, думая при этом и о человеческой судьбе. Разница в том, что бабочка своей смертности не сознает, а человек — сознает, но поделаться с этим ничего не может. Уже поэтому его нельзя считать всесильным. Сравнение с бабочкой, напротив, подчеркивает у Бродского хрупкость человека, и если и без того мгновенную (по меркам Вечности) жизнь у него отбирают насильно, этому преступлению не может быть прощенья.

Перечисляя характерные человеческие качества, поэт включает в них и страх смерти и размышлениями о ней словно воспитывает в себе привыкание к тому, что должно рано или поздно произойти, осмысленно готовится к смерти, что в какой-то степени ослабляет ужас перед ней. Однако и в этом случае восприятие жизни как движения к смерти придает произведениям Бродского налет меланхолии, скорби, печали, усиливает в них драматическую ноту.

Нельзя вместе с тем не отметить, что замороженность феноменом смерти являлась для Бродского одной из форм отстранения, позволявшей выдержать жизнь, так как бóльший ужас — ужас смерти, помещаемой между собой и жизнью, — перекрывал меньший ужас (арест, ссылка, утрата возлюбленной), в какой-то степени нейтрализовал его, поскольку это было еще не самое страшное из уготованного на земле человеку. Перенести разрыв с любимой женщиной поэту дает силы сознание, что каждого рано или поздно ждет вечная разлука с теми, кто ему дорог:

На прощанье — ни звука.
Граммфон за стеной.
В этом мире разлука —
лишь прообраз иной.

[Там же, 415]

Пережить расставание с родиной Бродскому помогают мысли о том, что предстоит еще более страшное расставание — с жизнью.

Но на этом поэт не останавливается. Он стремится мысленно заглянуть за край, попытаться выяснить, чего следует ожидать после конца. Бродский как бы перебирает различные варианты, различные концепции посмертного существования, накопленные человечеством в его тревожных раздумьях о смерти в надежде противопоставить ей что-то утешительное. Поначалу он еще допускает возможность воскрешения в мире ином, исповедуемую многими религиями. Библейская райская идиллия, как бы мистически прозреваемая персонажами, появляется в поэме «Исаак и Авраам»:

Открой глаза — здесь смерти нет в помине.
Здесь каждый куст — взгляни — стоит, как знак
стремленья вверх среди равнин пустыни.
Открой глаза: небесный куст в цвету.

[Там же, 58]

Явление Господа, сокрытого в небесном цветущем кусте, символизирует приобщение к высшим тайнам бытия, предрекающим вечную жизнь — в Боге.

Также Бродский как бы примеряет на себя метафизическую концепцию жизни-сна, актуализированную символистами:

Когда я умру, а сказать точнее:
когда я проснусь...

[Там же, 400], —

жизнь здесь — «сон во сне»: просыпание от первого сна символизирует смерть, от второго — воскрешение.

Все же «Великое Может Быть» — как одна из альтернатив загробного существования, которую, нередко сомневаясь и допуская и иные варианты, имеют в запасе даже неверующие люди, для Бродского лишь гипотеза, нуждающаяся в осмыслении и перепроверке. Подобную мыслительную работу осуществляет в поэме «Горбунов и Горчаков» унакомыслящий Горбунов, засаженный в психушку за свои взгляды. Он ощущает себя возведенным на Голгофу и в тоске взывает к Богу словами Христа: «Почто меня покинул!» [Там же, 155]. Но взгляд на христианство у героя неортодоксальный, и на вопрос соседа по палате, как понимать его слова о себе: «По снятии с креста» [Там же, 162], отвечает: «Отнесись как к идиому» [Там же], ибо его распинают

морально. Доносящий на Горбунова Горчаков, подлаживаясь к нему, чтобы побольше из того вытянуть, произносит: «Осеняющийся Крестным / Знаменем спасется» [Там же, 157], — однако в ответ слышит: «Но не весь» [Там же]. Согласно христианству, даже в случае воскрешения спасется не весь человек, а только его душа. Горбунов и констатирует, что это неполное, не вполне полноценное спасение, сопровождающееся утратой тела и и тех ощущений, которые с ним даны человеку: он станет беднее и уже никогда не увидит ни лисичек, ни моря, ни других даров земли. Таким образом, Бродский фиксирует и ценность для человека материального, каковое полностью заменить небесное не может. К тому же в том, что именно обретет после смерти, Горбунов не уверен. Мечтает он о Рае, но ждет всего, что отражают сны героя:

Я чувствую, что шествую во сне я
ступеньками, ведущими из тьмы
то в бездну, то в преддверье эмпирея.
[Там же, 166]

Спасут его и в Раю, где он многого из полюбившегося на земле будет лишен, сила воображения и богатства собственного внутреннего мира, которые он принесет с собой, убежден Горбунов. На этих условиях он выдержит и бестелесный и бездеятельный Рай.

Чувствуется, что в образ Горбунова Бродский вложил немало личного, и чем далее, тем более критично проявляется его отношение к религиозному идеалу Рая, не предусматривающему развития и творчества, характеризуемому как «тупик» сознания. Вместе с Раем отвергается и предлагаемая религией концепция бессмертия, расцениваемая как утешительная греза.

Зафиксированная в стихотворении «От окраины к центру» надежда на воссоединение близких душ, которые после смерти обретут вечную жизнь:

Значит, нету разлук,
Существует громадная встреча
[Там же, 31], —

всё активнее начинает подвергаться сомнению, скептическому переосмыслению. В стихотворении «Памяти Т. Б.», обращаясь к покончившей с собой знакомой, поэт пишет:

ты
первой ушла, в ту страну, где все мы
души всего лишь, бесплотны, немы,
то есть где все — мудрецы, придурки, —
все на одно мы лицо, как тюрки.
[Там же, 194].

Следуя идущей от религии литературной традиции, Бродский в то же время начинает ее разрушать как бы изнутри, конкретизируя в духе рационализма облик утративших физическую оболочку обитателей загробного мира. В его изображении души — «на одно лицо», индивидуальность стирается, как в массовом обществе. Следовательно, и узнавание, желанная встреча в посмертном будущем невозможны. Более того, описание воображаемого мира бесчисленных бестелесных двойников не может не заставить содрогнуться, как от зрелища кошмара. Вот почему заключение стихотворения неутешительно:

до несвиданья в Раю, в Аду ли.
[Там же]

Появление фигуры Спасителя в религиях поэт объясняет психологическими причинами — стремлением угасить или хотя бы уменьшить страх смерти, от каковой, надеются верующие, может спасти Господь:

Здесь, на земле,
от нежности до умоисступленья
все формы жизни есть приспособленья.
И в том числе
взгляд в потолок
и жажда слиться с Богом, как с пейзажем,
в котором нас разыскивает, скажем,
один стрелок.
[Там же, 221]

Разыскивающий нас, чтобы прикончить, стрелок — одна из метафор смерти у Бродского. Конечно, страшно ожидание выстрела в затылок, и как отрадно верить, что кто-то может избавить от небытия, дать вечную жизнь.

Однако реально Небеса никогда не отвечают человеку. Это, по Бродскому, «исконно немые губернии», и человек спрашивает и сам себе за Них отвечает в желательном ключе.

Для Бродского же такая трансценденталия, как Бог, не феномен веры, а феномен культуры — олицетворение Абсолютного Блага, Абсолютного Совершенства (что подтверждает и непосредственное признание поэта, и разноликость богов в его произведениях). Но образ Бога поэту, несомненно, нужен — для взгляда «вверх», утверждения духовной вертикали, трансцендирования. Утопия же богоспасения остается для него утопией.

Отказ от иллюзий приводит Бродского к суждению, выраженному в «Похоронах Бобо»:

Наверно, после смерти — пустота.
И вероятнее, и хуже Ада
[Там же, 267], —

в дальнейшем в разных версиях утверждаемому уже со всей определенностью. Синоним «пустоты» у поэта «Ничто» — абсолютное уничтожение того, что было человеком.

Жизнь, заканчивающаяся пустотой, бесплодна, ибо «смерть — это зеркало, что не лжет» [Там же, 400]: обрекает на забвение дутое величие, искусное актерство, инфантильный идиотизм — всё ничтожное, безликое, серое. Об этом не задумываются не глядящие дальше своего носа «оптимисты», в ужасе — капитулирующие перед смертью «пессимисты» («Песня невинности, она же — опыта»). От их пустого, бессмысленного пребывания на земле не остается и следа.

Смерть, однако, может оказаться зеркалом, во весь рост отразившим величие личности, оставившей после себя не пустоту, а ценности, ставшие всечеловеческим достоянием. Таковы у Бродского Т. С. Элиот («Стихи на смерть Т. С. Элиота») и А. Ахматова («На столетие Анны Ахматовой»), обессмертившие себя поэтическими достижениями, которые стали неотъемлемым достоянием мировой культуры. Их пример напоминает Бродскому о собственном конце, побуждает еще при жизни как бы примерить смерть на себя и одновременно рождает понимание возможности преодоления абсолютного посмертного небытия: ничто побеждается вечным. Как и у предшественников, одолевает пустоту у Бродского творчество:

Идет четверг. Я верю в пустоту.
В ней как в Аду, но более херово.
И новый Дант склоняется к листу
и на пустое место ставит слово.

[Там же, 267]

Аналогично утверждаемое в «Строфах» («Наподобье стакана оставившего...»):

Право, чем гуще россыпь
черного на листе,
тем безразличней особь
к прошлому, к пустоте
в будущем.

[Там же, 437–438]

Самым важным считает поэт создание из временного, преходящего, тленного — неумирающего, вечного, так что непроходимая граница между живым и мертвым исчезает. Он счастлив «хотя бы эдак век свой удлинить пульсирующим, тикающим ямбом» («Северная почта») и лучшей частью самого себя — «частью речи» — остаться в веках.

И в «Эклоге 4-й (зимней)» автор показан с пером в руке перед чистым (пустым) листом бумаги. Лист заполняется словами — его пустота преодолевается творческим усилием:

Взамен светила
загорается лампа: кириллица, грешным делом,
разбредаясь по прописи вкривь ли, вкось ли,
знает больше, чем та сивилла,
о грядущем. О том, как чернеть на белом,
покуда белое есть, и после.

[Там же, 107]

Устойчивая для Бродского бело-черная цветовая символика укрупняет конкретное до обобщенно-философского: подлинное бытие теснит небытие, устремляясь в будущее.

Поэт утверждает символический модус бессмертия, каковое дано человеку потенциально и зависит от того, как он прожил свою жизнь, что сумел совершить.

Ничего на земле нет длиннее, чем жизнь после нас
[Там же, 17], —

как бы напоминает Бродский, нацеливая на существование не только в своем времени, а уподобляясь звезде, свет которой доходит до потомков и через «тыщу лет» после того, как она погасла. Это поэтическая версия вечной жизни — не прекращающееся и после смерти духовное бытие в пространстве культуры. Не теша иллюзиями, Бродский предлагает трудное, но возможное.

Литература

- Бродский И. А. Форма времени: Стихотворения, эссе, пьесы. В 2 т. Минск: Эридан, 1992. Т. 1: Стихотворения.
Бродский И. А. Форма времени: Стихотворения, эссе, пьесы. В 2 т. Минск: Эридан, 1992. Т. 2: Стихотворения, эссе, пьесы.
Ерофеев В. «Поэта далеко заводит речь...» (Иосиф Бродский: свобода и одиночество) // Иностранная литература. 1988. № 9.
Зиник, З. Ящик органа. М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2017.
Мандельштам О. Сочинения. Екатеринбург: У-Фактория; М.: АСТ Москва, 2008.
Тузова Т. М. Экзистенциализм // История философии: энцикл. Минск: Интерпрессервис; Кн. Дом, 2002.

I. S. Skoropanova
Doctor of Philological Sciences,
Professor,
Department of Russian Literature,
Belarusian State University
Minsk, Belarus

Death Phenomenon in the Poetry of Joseph Brodsky

Brodsky's existentialist orientation predetermined the poet's view of life through the prism of its finiteness — «being-toward-death». The penetration of life by death is a cross-cutting motive of Brodsky's work. The variety of options and forms of death in the poet's works is revealed. Human life appears as a delayed death. The focus on the phenomenon of death is interpreted

as the need to represent death as an ontological characteristic of human existence and is one of the forms of estrangement that allows life to endure, since greater horror — fear of death overlaps the lesser horror that the poet actually encounters. Trying future death upon himself, Brodsky tests various concepts of posthumous existence and religious metaphysical ones, in the end, rejects it, affirming that after death there are Emptiness, Nothingness, Nothingness: the complete destruction of the bodily person. The void ends with an empty, meaningless life. The possibility of confronting the Void, according to Brodsky, is creativity, the creation of enduring values that persist in the space of the world of culture. Brodsky, therefore, defends the symbolic mode of immortality, which is given to people potentially. And this increases the significance of life, endowing it with a high meaning, because a person creates his immortality on earth. Hence, Brodsky's view of himself and his work from the future, relatively speaking, from Eternity.

Key words: *existentialism; «being-toward-death»; human «finiteness»; forms of death; color symbolism; options for afterlife; immortality.*

References

- Brodskiy I. A. Time form: Poems, essays, plays [Forma vremeni: Stikhotvoreniya, esse, pyesy]. In 2 vol. Vol. 1. Poems. Minsk, Eridan, 1992 (in Russian).
Brodskiy I. A. Time form: Poems, essays, plays [Forma vremeni: Stikhotvoreniya, esse, pyesy]. In 2 vol. Vol. 2. Poems, essays, plays Minsk, Eridan, 1992 (in Russian).
Erofejev V. «The poet is far from making speech...» (Joseph Brodsky: freedom and loneliness) [«Poeta daleko zavodit rech...» (Iosif Brodskiy: svoboda i odinochestvo)]. *Inostrannaya literature*, 1988, no. 9 (in Russian).
Zinik Z. Orgone Box [Yashchik organa]. M., Ekaterinburg, Kabinetnyj uchenyj, 2017 (in Russian).
Mandelshtam O. Works [Sochineniya]. Ekaterinburg, U-Faktoriya; M., AST Moskva, 2008 (in Russian).
Tuzova T. M. Existentialism [Exzistentsializm]. *Istoriya filosofii: Entsikl. [History of Philosophy: Encyclopedia]*. Minsk, Interpretsservis; Kn. Dom, 2002 (in Russian).

И. И. Плеханова
Иркутск, Россия

УДК 821.161.1

Страсть и радость иронии И. Бродского

Ключевые слова: И. Бродский; ирония; катарсис; авторефлексия; метафизика.

Ирония — энергия критического интеллекта Бродского. Она сама источник и объект рефлексии — в скептической оценке мнимой способности обрести реальную свободу. Как инструмент модернистского типа творчества ирония моделирует мировосприятие, как проявление свободы воли — претендует на тотальность. Её миссия — радикальная переоценка безусловных смыслов, самопознание через отчуждение, остранение трагизма, провоцирующая коммуникация, игровое утверждение парадоксальных идей.

Ирония призвана быть средством самоконтроля и способом высказывания поэтического откровения. Соперничество с «сардоническим разумом» создаёт особую драматургию — напряжение колебаний от категоричности до отчаяния.

Ирония пронизывает почти всю лирику поэта, исполняя эвристическую миссию поэзии, соединяя природную критичность с амбициями создателя особой метафизики. Откровения транслирует язык, который как будто ироничен сам по себе — подсказывает способ остранения-узнавания трансцендентного в очевидном, играя созвучиями и превращениями слов, грамматикой и синтаксисом (омонимы, каламбуры, хиазмы).

Ирония сохраняет связь с миром, смягчая категоричность поэта, претендующего на абсолютную свободу мысли. Причина её жёсткости — страсть к превозмоганию сузубо человеческого. Ирония несёт отсвет инобытия, её катарсис — способность обрести запредельный опыт.

Общая характеристика: ирония как чувство жизни. Ирония — атрибут интеллектуальной, независимой культуры XX века, но не симптом подлинной духовной свободы. Отчуждённое или остраняющее острое — ещё не показатель глубины ума, таланта и зрелости личности.

На это язвительно указывал современникам ссыльный поэт Бродский: «Я заражён нормальным классицизмом. / А вы, мой друг, заражены сарказмом. <...> Один певец подготавливает рапорт. / Другой рождает приглушённый ропот. / А третий знает, что он сам — лишь рупор, / и он срывает все цветы родства. // И скажет смерть, что не поспеть сарказму / за силой жизни» («Одной поэтессе», август-сентябрь 1965) [СИБ, 2, 135]. Бродский не пожалел о своей резкости в 1980 году, отвечая на вопрос, не обращены ли стихи к Б. Ахмадулиной: «Просто к одной знакомой, которую я с таким же успехом мог бы назвать астрономом, а назвал поэтессой, несколько иронически, может быть, даже оскорбительно» [Бродский, 2009]. Интересно, что обидным признано определение — «одна поэтесса», но не уничижение адресата: «Конечно, просто сделаться капризным, / по ведомству акцизному служа» [СИБ, 2, 135]. Так «несколько ироничный» поэт беспощадно казнит «заразу» сарказма, и причина тому — ревность к истине.

«Нормальный классицизм» Бродского — строгая философско-художественная система. Она отторгает «заразу» сарказма как претензию отрицания на превосходство, как соблазн удовлетвориться осмеянием. Поэт обладает позитивной истиной и поучает «поэтессу», ибо «знает, что он сам — лишь рупор, / и он срывает все цветы родства». Он уже открыл основу своей метафизики — идею связи языка и времени, в силу которой «рупор» языка распоряжается самим хроносом. *Idées fixes* Бродского: «И не являются ли те, кем “жив” язык, теми, кем живо и время?» («Поклониться тени», 1983) [СИБ, 5, 260–261]. Апелляция к «силе жизни» тоже философски обоснована: поэт культивировал особое экзистенциальное состояние — отчуждение, которое обеспечивало резонанс с самобытной природой. «Новые стансы к Августе» (1964) открывает насмешка над собой: «И смех мой крив, / и сумрачную гать тревожит» [СИБ, 2, 91] — но тут и «жизнь отстывает от самой себя / и смотрит с изумлением на формы, / шумящие вокруг» [СИБ, 2, 92]. Отчуждение рождает ощущение двойственного, как бы посмертного бытия: «Здесь, захороненный живьём, / я в сумерках брожу жнивьём» [СИБ, 2, 90]. Комизм парной рифмы превращает «кривой смех» в самоиронию, и это состояние сродни инобытию: «Улыбка над собой / могильной долговечней кровли / и легче дыма над печной трубой» [СИБ, 2, 93].

Пolemичное послание молодого и остро сознающего своё призвание поэта содержит весь спектр темы «ирония Бродского»: её модель (умудрённая насмешка) — оправдание смеха (право творца) — объект

критики (претензии ограниченного) — способ осмеяния (оценочные рассуждения) — диапазон комизма (от снисходительности к сарказму) — коммуникация (мысленный диалог) — сфера действия (безграничная). Если иронический образ мышления так полно выражает жизненную волю поэта, остаётся ли он глубинной, стихийной силой или поддаётся не только рефлексии, но и контролю?

Рассуждения вслух как будто свидетельствуют о самоконтроле. Принято считать, что «философия смеха в контексте критического мышления иллюстрирует не столько трагичность бытия, сколько способность человека к её бесконечному преодолению» [Емельянова, 2014]. Поэт настроен скептически: «Ирония — вещь обманчивая. Когда с насмешкой или иронией говоришь о ситуации, в которой находишься, то кажется, что не поддаёшься обстоятельствам. Но это не так. Ирония не даёт уйти от проблемы или подняться над ней. Она продолжает удерживать нас в тех же рамках» («Муза в изгнании», 1974) [Бродский, 2000, 29].

В эстетике «нормального классицизма» иронии отводится почти служебная, игровая роль: «иногда к ней обращаешься, просто чтобы избежать штампа», например, «можно использовать ассонансную рифму, а ассонанс по своей сути вполне ироничен... есть много трюков» («Поэзия — лучшая школа неуверенности», весна — лето 1980) [Бродский, 2000, 66]. Смех, как природа, должен подчиниться мастеру: «...ирония, так же как и все остальное, — продукт самого языка. <...> Это удовольствие. Но нельзя перебарщивать, и ее всегда нужно с чем-то совмещать. Она не должна быть целью сама по себе» [Там же, 66–67]. Яркие ассонансы поначалу диктует судьба: «Сжимающий пайку изгнания / в обнимку с гремучим замком, / прибыв на места умирая, / опять шевелю языком» («Сжимающий пайку изгнания...», 25 марта 1964. Архангельская пересыльная тюрьма) [СИБ, 2, 25]. В зрелости созвучия уже конструируются, чтобы наглядно показать, как язык хранит и открывает смыслы: «При расшифровке “вода”, / обнажив свою суть, / даст в профиль или в анфас / “бесконечность-о-да”; / то есть, что мир отнюдь / создан не ради нас» («Тритон», 1994) [СИБ, 4, 190]. В каждом случае радость от созвучий и ассоциаций смешана с горечью, творческая воля справляется не с трагизмом обстоятельств, а с безмерностью отчаяния: в пересыльной тюрьме или во славе — поэт равно одинок перед смертью.

Воля к стихо-творению — неостывающая страсть «исчадья оледененья» («Вот я и снова под этим бесцветным небом...», 1990) [СИБ, 4,

92]. Ироническая рефлексия — опознавательная характеристика лирики Бродского [Крепс, 1984; Лосев, 2011]. Можно ли определить сущность поэтической иронии Бродского как особое сочетание воли и чувства — страсти и радости? Какова причина страсти к иронии, можно ли признать её особым катарсисом — не только радостью остроумца? Если ирония ассоциируется с жизненной волей, то какова природа этой энергии?

Типология иронического сознания: а) философия: экзистенциалист-метафизик. Предлагаемая формула — страсть и радость — перефразирует название трактата С. Кьеркегора «Страх и трепет» (1843). В нём исследовался парадокс веры — как духовный подвиг вопреки абсурду. Бродский не признавал влияние философа, подчёркивая, что сам уловил «вектор» христианского экзистенциализма — «недоверие, нормальное такое состояние человеческой души по отношению к идеалу» («Наглая проповедь идеализма», 1991) [Бродский, 2000, 506]. Однако теория иронии Кьеркегора во многом созвучна сугубо индивидуальному, своевольному отношению поэта к философской, религиозной проблематике. Вопреки разногласиям в определении духовной ценности иронии, оба — поэт и философ — использовали энергетiku остранения-отрицания безусловно авторитетного ради утверждения иррациональных истин.

Бродский не принимал ироническое мышление как способ самоопределения, приближающий к высотам духа. Более того, относил его к заданному качеству рефлексии: «Ирония — порождение психологического уровня сознания. Есть разные уровни: биологический, политический, философский, религиозный, трансцендентный» («Муза в изгнании», 1974) [Бродский, 2000, 29]. Кьеркегор, напротив, видел в иронии выражение абсолютной личной независимости: «Ирония — это определение субъективности. В иронии субъект негативно свободен; действительности, которая должна наполнить его содержанием, не существует <...> Именно эта свобода, эти неустойчивость и зыбкость вдохновляют иронизирующего, он опьянен безграничностью выбора» [Кьеркегор]. Такова роль иронии в развитии духовного индивидуализма: философ XIX века открывал свободу беспочвенности как «безграничность выбора», поэт XX века опасался стать заложником дурной бесконечности отрицания. Кьеркегор уповал на откровения веры, когда настаивал: «Ирония, как и Негативное, — путь; не истина, но путь» [Кьеркегор]. Поэт отверг религиозный опыт в пользу поэтической метафизики: «Есть истинно духовные задачи. / А мистика есть

признак неудачи / в попытке с ними справиться» («Два часа в резервуаре», 8 сентября 1965) [СИБ, 2, 140]. Метафизика Бродского решила задачи, мучительные для философствующего ироника: поэт обратил саму неопределённость в абсолют и силой собственного духа и мысли нашёл способ самоопределения в ней.

Кьеркегор, понимая иронию как «бесконечную абсолютную отрицательность», отождествлял её не со смехом, но с интеллектуальным вызовом всему безусловному: «все сущее становится чуждым ироничному субъекту, а он становится чуждым всему сущему, и как действительность утрачивает для него свою законность, так и он в некоторой степени становится недействительным» [Кьеркегор]. Ирония оборачивается против ироника, остранение всех смыслов лишает опоры личное существование. Обнажение этой взаимообусловленности как будто предвосхитило рефлексию поэта: «Постепенно действительность превращается в недействительность» («В следующий век», 1994) [СИБ, 4, 171]. Если бытие трансформируется в инобытие, то буквальное отвращение от здешней реальности обращает интерес в сторону Ничто. Если в восприятии поэта всё в мире устремляется из точки в никуда, он и сам следует тому же закону: «И площадь, как грампластинка, делает круги / от иглы обелиска <...> В принципе, вы — никто. / Вы, в лучшем случае, пища эха» («Вид с холма», 2 февраля 1992) [СИБ, 4, 114]. Задача поэта — дать чувство инобытия как личное откровение, ибо у «петляющего соло Паркера» «просто другой напор, / чем у архангела, если считать в соплях» [СИБ, 4, 115]. Самоирония провидца легко преодолевает нигилизм философской иронии. Когда поэт зондирует пустоту, им движет отнюдь не «разрушительное вдохновение» [Кьеркегор], но страсть освоить неведомое.

Сама смертность проживается как ощущение присутствия инобытия, разработка этой идеи — постоянный экзистенциально-метафизический сюжет. Страсть не знала предела — ни в бесстрашии перед реально приближающимся концом, ни в выборе средств. В последних стихах поэт вдыхает воздух, «пахнувший освобожденьем клеток», а сам похож на «ненадёжную кариатиду, // водрузившую орган речи / с его сигаретой себе на плечи» («С натуры», осень 1995) [СИБ, 4, 200–201]. Отождествление с женской статуей-опорой — небрежность или ирония стойка?

б) этика: стоик-абсурдист. Античный стоицизм видится исследователям одним из главных источников метафизики Бродского — как философия благородства, силы духа, сознающего себя частью

всецелого бытия, вопреки обречённости смерти [Смирнов, 2010]. В автобиографическом эссе («Меньше единицы», 1976), в интервью («Двуязычие — это норма», 1982) Бродский ссылаясь на философию стоицизма как образец духовно-нравственного мужества перед лицом хаоса, но со смехом замечал, что и это, вместе со снобизмом, «конечно, формы отчаяния» («Сегодня — это вчера», 1983) [Бродский, 2000, 200]. В одной из редакций «Строф» («Наподобье стакана...», 1978) говорится о недостаточности примирения с неизбежным, ибо подлинный вызов — неведомая бесконечность, а не прискорбная узнаваемость мира: «Все кончается скукой, / а не горечью. Но / это новой наукой / плохо освещено. / Зная истину стоик — / стоик только на треть. / Пыль садится на стол, / и ее не стереть» [Бродский]. Пыль в поэтическом словаре Бродского — «жир пустоты», вестник того, что «так будет везде потом» («В этой комнате пахло тряпьем и сырой водой...», 1986) [СИБ, 3, 295]. Стоик XX века духовно соразмерен знанию об ином — об инобытии и иноотношениях. Человечность испытывается мужеством не только прочувствовать небытие, но уже сейчас жить с сознанием необратимых утрат самого дорогого: жизни, идеалов, любви...

Центробежный размах скепсиса захватывает, как и предсказывал Кьеркегор, «всё сущее». Ирония безыллюзорна, подвиги примирения с трагизмом существования тоже ставятся под сомнение как духовный компромисс — вместе с религией: «Здесь, на земле, / от нежности до умоисступленья / все формы жизни есть приспособленье. / И в том числе / взгляд в потолок / и жажда слиться с Богом, как с пейзажем» («Разговор с небожителем», март-апрель 1970) [СИБ, 2, 363]. Целью деклараций-ламентаций были «упрёки христианству», но никак «не поиски Бога». Главная ценность стихов иная: «Там есть довольно замечательная — как мне тогда казалось — лингвистическая энергия» («У меня нет принципов, есть только нервы...», 1991) [Бродский, 2000, 573]. Напор стиха диктует независимо-требовательную интонацию, энергия натиска обеспечена и резкостью иронии — от пафосных до фамильярных обращений: «Дух-исцелитель!» [СИБ, 2, 363], «означенная высь!» [Там же], «мой друг» [СИБ, 2, 365].

Радикальность отрицания — мерило свободы духа, не привязанного (во всех смыслах) к земным ценностям. Так же бескомпромиссно, как «жлобился о Господе», поэт укорял Пушкина за стихи «К морю» (1824), в которых услышал «лязг оков». Свободу предал тот, «кто не уплыл, / тот, чей, давясь, проговорил / “Прощай, свободная стихия” рот, / чтоб раствориться навсегда в тюрьме широт, / где нет ворот» («Перед

памятником А. С. Пушкину в Одессе», 1969? 1970?) [СИБ, 2, 339–340]. Сарказм Бродского отрицает преимущества внутренней свободы, не признаёт, что ссылка способствует творческим открытиям. Парадокс страстного интроверта — в суперэкспансии: его натура выносит себя вовне, требуя движения в иные просторы.

Страсть к отрицанию всякой власти над сознанием в виде какого-либо божества распространяется и на любовь. Разлука превращает пронзительную память о М. Б. в язвительную («Бюст Тиберия», 1984–1985), двусмысленный образ венчает, казалось бы, неостановимую череду посланий: «Я курю в темноте и вдыхаю гнильё отлива» («Дорогая, я вышел сегодня из дома поздно вечером...», 1989) [СИБ, 4, 64]. Глубина чувства измеряется силой времени — на освобождение души от трепетной памяти ушло полжизни: «И я эту долю прожил» [Там же]. Поэт выворачивает наизнанку уникальный сюжет «вечной» любви, чтобы выйти из тени великих — Петрарки и Данте.

Изменилось отношение к самой жизни. Увиденная поэтом-натуралистом как самобытный каталог флоры и летучей фауны («Полевая эклога», 1963?, «Эклога 5 (летняя)», 1981), она тоже отторгается как бездумная стихия и биологическая инерция. Ибо, как говорит некто безымянный в «Представлении» (1986): «Жизнь возникла как привычка / раньше куры и ячичка» [СИБ, 3, 301]. Поэт не допускает возможность иной телеологии бытия, кроме той, что значима для него. Заданность, стереотип — объект постоянных обличений: «Искусство тем отличается от жизни, что в нем невозможны повторения. То, что в жизни называется повторением, в искусстве называется клише» [Бродский, 2009]. Не желая замечать дидактику, самоповторы, философ будет проповедовать свою картину мира и художественную систему в эссе и в лирике.

Если сверхзадача — вырваться из дурной бесконечности повторений, то дорожить нечем — даже той силой жизни, к которой поэт когда-то апеллировал в споре с «одной поэтессой». Неодухотворённая витальность вызывает буквально физическое отвращение: «Растительность в моем окне! зелёный колер! / Что на вершину посмотреть, что в корень — / почувствуешь головокруженье, рвоту; / и я предпочитаю воду» («Реки», 1986) [СИБ, 3, 304]. Неточная, резкая рифма «рвоту / воду» как раз из тех средств, которыми поэт боролся с предсказуемостью форм и чувств, когда ирония — «это просто техника антиклимакса» [Бродский, 2000, 511]. Поэт «смотрел в корень» — и видел всюду господство инстинкта. Максималист,

он стремился освободиться от привязанности к жизни, хотя бы с помощью иронии, видя в ней проявление «интеллектуальной трезвости»: «Ирония как таковая не очень важна. <...> И в большей степени соответствует действительности другое название: чувство перспективы, что есть, конечно, мать иронии. Или — чувство трезвости» («Чувство перспективы», 1988) [Бродский, 2000, 353]. «Предпочитая воду», поэт выбирает перспективу размывания границ: «Волна всегда стремится / от отраженья, от судьбы отмыться» [СИБ, 3, 304].

Феномен стоицизма по Бродскому — отрешённость, оборачиваемая сознанием превосходства, эго-страсти поэта остались непобеждёнными. Сенека допускал смех как торжество над своими слабостями: «А когда я расквитался с самим собой, когда спокойный дух знает, что день и век — одно и то же, тогда он смотрит свысока на все дни и дела, которые наступят, и с громким смехом думает о чередности времен» («Письмо С1») [Сенека]. Насмешки достойна и конкретная человеческая слабость — как «постыдная молитва Мецената, в которой он не отказывается ни от расслабленности, ни от уродства, ни даже от пытки — лишь бы среди этих бедствий ему продлили жизнь» [Там же]. Поэт, в отличие от философа, вещает как ригорист, легко признаваясь в мизантропии. Его хладнокровие достигает невозможного градуса: «Кровь моя холодна. / Холод её лютей / реки, промёрзшей до дна. / Я не люблю людей. // Внешность их не по мне. / Лицами их привит / к жизни какой-то не- / покидаемый вид. // Что-то в их лицах есть, / что противно уму. / Что выражает лесть / неизвестно кому» («Натюрморт», 1971) [СИБ, II, 422–423]. Очевидно, сила отрицания не жизни, но привязанности к ней обусловлена масштабом истины, который исключает сантименты.

Они абсурдны на фоне открывшейся перспективы — обретения знания о посмертном существовании здесь, подобного — ни больше ни меньше — опыту Христа. В «Римских элегиях» (1981) обращение скептика-провидца к узнаваемому образу разворачивается как диалог посвящённых: «Ты был первым, с кем это случилось, правда? / Только то и держится на гвозде, / что не делится без остатка на два» [СИБ, 3, 232]. Годом раньше сравнение прозвучало в полный голос, когда пелена небытия как будто окутала весь мир: «Помолись лучше вслух, как другой Назарей, / за бредущих с дарами в обеих / половинках земли самозванных царей / и за всех детей в колыбелях» («Снег идёт, оставляя весь мир в меньшинстве...», 1980) [СИБ, 3, 192]. Поэт-агностик

взял на себя миссию не религиозного, но интеллектуального спасения — изобретения способа челночной связи между бытием-небытием. Достаточно порыва мысли, а направление умозрению указывает образ: «Старик нагибается и, привязав к лодыжке / длинную нитку, чтобы не заблудиться, / направляется, крикнув, в сторону царства мёртвых» («Дедал в Сицилии», осень-зима 1993) [СИБ, 4, 137].

Снижение пафоса, представление стихов нитью новой Ариадны не отменяет значимости деяния. Бродский заявлял о своем особом вкладе не только в культурную антропологию, но и в развитие общего «потенциала сапиенса»: «В конечном счёте тем, что поэт этот или писатель к существующим представлениям о видовом потенциале добавляет, и измеряется его достоинство» («Чувство перспективы»), 1991) [Бродский, 2000, 358]. Величие замысла раскрывает собственная версия темы памятника: «И если за скорость света не ждёшь спасибо, / то общего, может, небытия броня / ценит попытки её превращения в сито / и за отверстие поблагодарит меня» («Меня упрекали во всём, окромя погоды...», 1994) [СИБ, 4, 173]. Открытие поэта негативно-созидательно: оно требует освобождения от привязанности к миру (как у стоиков), но и присутствия в нём с посмертным знанием, т.е. достижения специфичного бессмертия — здесь и сейчас. Форма столь абсурдная, сколь ироничная по отношению к религиозному бессмертию.

Роль иронии в этом постижении-отрицании отнюдь не служебна. Если «чувство перспективы» бесконечно и отчуждает от физического существования, но оно же «мать иронии», то «трезвое» понимание «перспективы» есть источник умудрённости и питает насмешку. Круг рассуждений замкнулся: такова особенность мышления Бродского — логическая завершённость рефлексии, в том числе связанность антитез. Поэт сам отмечал это качество: «Я грустный человек, и я шучу / по-своему, отчасти уподобясь / замку. <...> Соединять начала и концы / занятие скорей для акробата. / Я где-то в промежутке или вне. / Однако я стараюсь ради шутки, / в действительности стоя в стороне, / настаивать, что “нет, я в промежутке”...» («Отрывок», 1964?) [СИБ, 2, 101]. Отрешённое созерцание целостности делает иронию моделью познания: она как будто духовно независима от процесса и утверждения результатов, но контролирует их содержательность. Такова этика не жизни, но строгого и свободного мышления о ней.

в) познание: холист-аналитик. Творческая и духовная задача поэта — преодолеть релятивизм его же средствами. Так определялся замысел поэмы «Горбунов и Горчаков» (1965–1968) — «переабсурдить

абсурд, что, я думаю, до известной степени мне и удалось» («У меня нет принципов, есть только нервы...», 1991) [Бродский 2000, 572]. Бесконечность открывается в психушке — и всё благодаря языку: «О как из существительных глаголет!» [СИБ, 2, 277]. Бродский — холист, ибо строит лингвоцентричную картину мира на идее соприродности живого, многомерного языка самому Универсуму. Он и аналитик, так как испытывает язык на способность представить эту целостность воочию. Ирония микширует настойчивость самоповторений и необходима для проповеди новой веры.

Метод мышления-творчества отработан как игра — утверждение через отрицание очевидного. Поэт исходит из предположения, что существует «некий сардонический разум, который будет смеяться и над твоими восторгами, и над печальями» [Бродский, 2000, 66]. Задача — переиграть этого демона, а на деле — alter ego, негативного ироника. Средства — не только самоирония, но и пафос, «возвышенность утверждения, или его значительность, или торжественность, чтобы он не смог насмеяться» [Там же]. Поэт абсолютной свободы, оказывается, творит, имея в виду некоего читателя, завоёвывает его, соревнуясь с самим собой, — таков парадокс самоутверждения интроверта.

В рассуждениях всё сбалансировано: пафос должен корректировать псевдосвободу и разрушительность иронии. Однако практика стихотворства показывает, что язвительная энергия своевольна: демон насмешки рвётся на свободу — и поэт уступает искушению.

Поначалу автоирония всё-таки выделась спасением от отчаяния. При объяснении в любви воображение вполне ощутимо переживало мнимую близость возлюбленной: «Ирония на почве естества, / надежда в ироническом ключе, / колеблема разлукой, как листва, / как бабочка (не так ли?) на плече: / живое или мёртвое, оно, / хоть собственными пальцами творим, — / связующее лёгкое звено / меж образом и призраком твоим» («Твой локон не свивается в кольцо...», май 1964) [СИБ, 2, 37–38]. Тема развивается и перерастает в переживание двойственности самого мира и самосознания певца: «И бедная ирония в азарт / впадает, перемешиваясь с риском. / И выступает глуховатый бард / и борется с почтовым василиском. // Прости. Я запускаю петуха» («Северная почта», декабрь 1964) [СИБ, 2, 86–87]. Ирония лирична и благотворна: срывающийся, петушиный крик нового вестника-василиска (петух-змей из низшей мифологии) не демоничен, напротив — он разгоняет призраков ревности и разлуки.

В зрелости самоотчуждение — маска отчаяния. Любовная лирика развивает теорию трагического, сравнивая судьбу поэта с роковыми страстями античных героев: «Ты, несомненно, простишь мне этот / гаерский тон. Это лучший метод / сильные чувства спасти от массы / слабых. Греческий принцип маски / снова в ходу. Ибо в наше время / сильные гибнут. Тогда как племя / слабых — плодится и врозь и оптом» («Прощайте, мадемуазель Вероника», 1967) [СИБ, 2, 202]. Когда страстное объяснение выстраивает умозрительные метафоры с участием звёзд и перпендикуляров, поэт, сознавая шаткость конструкции, ссылается на условность иронии: «Схоластика, ты скажешь. Да, / схоластика и в прятки с горем / лишённая примет стыда / игра» («Пень без музыки», 1970) [СИБ, 2, 389].

Приближаясь к последнему пределу, поэт уже не смеётся над собой, ирония спокойна — как отрешённое знание. Собеседование с водой — источником жизни и субстанцией времени — даёт право бестрепетно представить себя сосудом мудрости: «Ты знаешь, что я — твоё будущее: воронка, / одушевлённый стояк и сопряжён с потерей / перспективы <...> Но чем дольше я существую, / тем позже ты превратишься в дождь за / окном, шлифующий мостовую» («Стакан с водой», 1995) [СИБ, 4, 197]. Мудрость двойственна — как достоинство «стояка»-стойка и гордость мастера стиха.

Выработана технология сотворения парадоксов, когда скорбное остроумие чеканит философские максимы. Соревнование с «сардоническим разумом» выигрывает хиазм: «Искусство есть искусство есть искусство...» («Два часа в резервуаре», 8 сентября 1965) [СИБ, 2, 139]; «Как жаль, что тем, чем стало для меня / твоё существование, не стало / моё существование для тебя» («Postscriptum», 1967) [СИБ, 2, 209]; «Одиночество учит сути вещей, ибо суть их тоже / одиночество» («Колыбельная Трескового мыса», 1975) [СИБ, 3, 82]. Каламбуры — эффектное средство отчуждённой игры с языком и со своей печалью: «И вообще инкогнито / эрго сум, как заметила форме в сердцах субстанция» («Не выходи из комнаты, не совершай ошибку...», 1970?) [СИБ, 2, 410]. Афоризмы компенсируют категоричность эвристичными ассоциациями: «старение есть отрастание органа / слуха, рассчитанного на молчание. <...> всякий распад начинается с воли, / минимум коей — основа статики. / Так я учил, сидя в школьном садике» («1972 год», 18 декабря 1972) [СИБ, 3, 17].

Раскованность ассоциаций пропорциональна их рискованности. Сравнение певца с вещью птицей-вороной усугубляется «кощунством»:

«И, картавя, кричит с высоты / негатив Вифлеемской звезды, / провожая волхва-скопидома» («На отъезд гостя», декабрь 1964) [СИБ, т. 2, 85]. Так же непринуждённо соединяются грубо просторечное отречение от покинутого отечества и обнадёживающая цитата из Апокалипсиса: «Я заснул. Когда я открыл глаза, / север был там, где у пчёлки жало. / Я увидел новые небеса / и такую же землю. <«И увидел я новое небо и новую землю: ибо прежнее небо и прежняя земля миновали, и моря уже нет» [Откр. 21: 1]> Она лежала, / как это делает отродясь / плоская вещь: пылясь» («Колыбельная Трескового мыса», 1975) [СИБ, 3, 82]. Открытие Америки видится входом в новое пространство — в пыль-плоть иного времени.

Ирония поэта исключает логику. Математическая формула собственной философии тут же превращает самоумаление в апофеоз особо пронзительной зоркости: «И более двоеточье, чем частное от деленья / голоса на бессрочье, исчадьё оледененья, / я припадаю к родной, ржавой, гранитной массе / серой каплей зрачка, вернувшейся восвою» («Вот я и снова под этим бесцветным небом...», 1990) [СИБ, 4, 92]. Метафора «частного от деленья голоса на бессрочье» рискованна с точки зрения строгой математики: то ли деление на ноль ведёт к бесконечности (бессмертию голоса?), то ли деление на бесконечность размывает его силу — в любом случае грамматический знак «:» превращает деление в вещание. Так игра с языком превращает все неопределённости в целостный образ высказывания.

Состязание с «сардоническим разумом» провоцирует на усугубление сарказма, остроумие тяготеет к зрелищности, её буквально демонстрируют поэмы с монологами и калейдоскопом реплик. Мистерия «Шествие» (1961) представляет общее влечение к смерти, тема разложена на разные голоса, которые соревнуются в сумрачном красноречии. Рефлексия катастрофы ещё сопровождается ламентацией: «Какая элегантная судьба: / лицо на фоне общего гриба, / и небольшая плата наконец / за современный атомный венец / и за прелестный водородный гром... / О, человек наедине со злом!» [СИБ, 1, 117]. «Представление» (1986) форсирует тему общего абсурда, речь грубеет: «Размышляя о причале, по волнам плывёт “Аврора”, / чтобы выпалить в начале непрерывного террора. // Ой ты, участь корабля: / скажешь “пли!” — ответят “бля!” // “Сочетался с нею браком”. / “Всё равно поставлю раком”. / “Эх, Цусима-Хиросима! / Жить совсем невыносимо”» [СИБ, 3, 297]. Чувства охладевают, и собственное видение театра абсурда переигрывает чеховский экзистенциальный

абсурд жестоким бессловесным комментарием: «“Если бы не театр, никто бы не знал, что мы / существовали! И наоборот!” Из тьмы / зала в ответ раздаётся сдержанное “хмы-хмы”» («Храм Мельпомены», март 1994) [СИБ, 4, 165]. Междометие говорит о том, что безысходные чеховские «комедии» видятся забавными с точки зрения чистого небытия. Безлюбивый абсурд резонирует с холодом пустоты, жизнь человеческая подчиняется мировым законам: «В провинции тоже никто никому не даёт. / Как в космосе» («Посвящается Чехову», 1993) [СИБ, 2, 149].

Иронические пассажи, как и языковая игра, наглядно раскрывают холистски-аналитичный образ мышления поэта. Универсальным основанием миропонимания, гарантом правоты и духовной свободы творчества предстаёт чувство совершенства: «прежде всего человек должен стать эстетическим существом» («Эстетика — мать этики», 1990) [Бродский, 2000, 456]. Ирония суггестивна, синкретична и свободна, правота оценок поэта обеспечена метафизическим знанием, о чём говорит «Выступление в Сорбонне» (март 1989). Стихотворный «доклад» излагает философскую концепцию — модель отчуждённого всеединства: «Изучать философию нужно, когда философия / вам не нужна. Когда вы догадываетесь, / что стулья в вашей гостиной и Млечный путь / связаны между собою, и более тесным образом, / чем причины и следствия, чем вы сами / с вашими родственниками. И что общее / у созвездий со стульями — бесчувственность, бесчеловечность. / Это роднит сильнее, нежели совокупление / или же кровь! <...> Вот, что знают / люди после пятидесяти. Вот почему они / порой, глядя в зеркало, смешивают эстетику с метафизикой» [СИБ, 4, 57]. Ирония — релевантный способ передать экспрессию бесчувственного знания.

Ирония — энергия критического интеллекта Бродского. Она генерирует духовно-ментальную коллизию, когда природная интенция — сама источник и объект рефлексии. Как инструмент модернистского типа творчества ирония моделирует мировосприятие, как проявление свободы воли она претендует на тотальность. Её миссия — радикальная переоценка безусловных смыслов, самопознание через отчуждение, остранение трагизма, провоцирующая коммуникация, игровое утверждение парадоксальных идей. Ирония продуктивна — как способ критического интеллектуально-экзистенциального самоопределения, потому она рассматривается как философско-эстетическая категория [Лейни, 2004] или универсалия культурного сознания XX века

[Иванова, 2016]. Однако Бродский стремился к независимости от любых навязанных систем, как и от вымышленного им самим демона критического сознания — «сардонического разума». Соперничество с ним создаёт особую драматургию лирики — напряжение колебаний от неоправданной резкости до пронзительной трепетности речи, от категоричности до отчаяния. Ирония призвана быть средством самоконтроля и формой поэтического откровения.

Ирония пронизывает почти всю лирику поэта, но, в отличие от редуцирующей установки постмодернизма, работает на повышение, исполняя эвристическую миссию поэзии. Она транслирует энергию творческих притязаний поэта, соединяя природную критичность с амбициями создателя особой метафизики. Истину являет поэтическое прозрение — но по воле автора, чьё мышление свободно от любого диктата, кроме собственных интересов и выношенных идей. Откровение выражается языком, который как будто ироничен сам по себе — подсказывает способ остранения-узнавания трансцендентного в очевидном, играя созвучиями и превращениями слов.

Миф Бродского наполняет художественные идеи психофизической энергетикой творца, обеспечивая их убедительность, заразительность и экспансию во все сферы жизни. Жёсткость иронии оправдывается соприкосновением с инобытием, о чём вещает любимая ипостась — птичка: «Меня привлекает вечность. / Я с ней знакома. / Её первый признак — бесчеловечность. / И здесь я — дома» («Что ты делаешь, птичка, на черной ветке...», 1992) [СИБ, 4, 129]. Соответственно, катарсис поэтической речи не исчерпан радостью от точно найденного образа, его духовная основа — превозмогание сугубо человеческого, особая способность обрести запредельный опыт. Это не торжество сверхчеловеческого, но катарсис погружения в инобытие, транслируемый иронией. Она же сохраняет связь с миром, и поэт смотрит на себя и вокруг, переживая двойственность личного и всеобщего существования.

Смеховое выражение этой двойственности интегрирует эвристическую энергию и трагизм, ставший обыденным опытом певца. Оно смягчает беспелляционность претензий на абсолютную свободу мысли. Установка на духовный самоконтроль реализовалась в проповеди творческих идей, в овладении отчаянием — т.е. в разрешении интеллектуальных запросов, но в личных отношениях поэтический дар только усугублял критическую резкость. Амбивалентная энергия смеха обнажила силу и противоречия страстей в сознании мастера слова,

пределы действительности философских принципов стоика и моралиста. Дар иронии самобытен и слабоуправляем, смех как жизненный рефлекс раскрывает личность поэта. Когда страсть иронии с радостью освободилась от любви, лирика стала внечеловечной — такова цена свободы.

Литература

- Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского. В 7 т. СПб.: Пушкинский фонд, 1997 (СИБ).
- Бродский И. Большая книга интервью. М.: Захаров, 2000. 702 с.
- Бродский И. «Мой враг — вульгарность». Интервью В. Полухиной. 1980 // Российская газета. 2009. 2 октября. № 186(5010). URL: <https://rg.ru/2009/10/02/brodskij.html> (дата обращения: 01.03.2020).
- Бродский И. Строфы («Наподобье стакана...»). URL: https://45parallel.net/iosif_brodskiy/strofy_napodobe_stakana.html (дата обращения: 07.03.2020).
- Емельянова Н. Н. Философия смеха в лабиринтах критического мышления // Вестник Мариупольского государственного университета. Серия: Философия, культурология, социология. 2014. Вып. 8. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/filosofiya-smeha-v-labirintah-kriticheskogo-myshleniya> (дата обращения: 01.03.2020).
- Иванова И. Н. Типология и эволюция иронии в поэзии русского модернизма: 1890–1910: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Ставрополь, 2006. 42 с. URL: <https://www.disserscat.com/content/tipologiya-i-evolyutsiya-ironii-v-poezii-russkogo-modernizma-1890-1910-gody> (дата обращения: 23.02.2020).
- Крепс М. О поэзии Иосифа Бродского. Ann Arbor Ardis Publishers, 1984. URL: http://lib.ru/BRODSKIJ/kreps.txt_with-big-pictures.html (дата обращения: 23.02.2020).
- Кьеркегор С. О понятии иронии. 1841. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=574255&r=1> (дата обращения: 13.02.2020).
- Лейни Р. Н. Модернистская ирония как один из истоков русского постмодернизма: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Саратов, 2004. 24 с. URL: <https://www.disserscat.com/content/modernistskaya-ironiya-kak-odin-iz-istokov-russkogo-postmodernizma> (дата обращения: 23.02.2020).
- Лосев Л. В. Иосиф Бродский. Опыт литературной биографии. М.: Молодая гвардия, 2011. 448 с.
- Сенека. Письма Луцилию. URL: http://lib.ru/POEEAST/SENEKA/seneka_letters.txt (дата обращения: 07.03.2020).

Смирнов И. П. По ту сторону себя: стоицизм в лирике Бродского // Звезда. 2010. № 8. URL: <https://zvezdaspb.ru/index.php?page=8&nput=1467> (дата обращения: 07.03.2020).

I. I. Plekhanova

*Doctor of Sciences in Philology,
Professor
Irkutsk, Russia*

Passion and Joy of J. Brodsky's Irony

Irony is the energy of Brodsky's critical intellect. It is simultaneously the source and the object of the reflection — in the skeptical evaluation of the seeming ability to gain the real freedom. As an instrument of the modernistic type of art, irony models the world perception, as a manifestation of the free will it aspires to the totality. Its mission is a radical reevaluation of the indisputable narratives, self-knowledge through the estrangement, turning tragic into strange, provoking communication, playful affirmation of the paradoxical ideas.

Irony is meant to be the mean of self-control and the way to state the poetical revelation. The competition with the "sardonic mind" creates a special dramaturgy — exertion of the fluctuations from the categoricalness to despair.

Irony penetrates almost all of the poet's lyrics, fulfilling the heuristic mission of the poetry, combining the natural criticism with the ambitions of the creator of the special metaphysics. The revelations transmit the language that is seemingly ironical by itself — it suggests the way to increase oddness — recognizing transcendental in the obvious, playing with the assonances and transformations of the words, grammar and syntax (homonyms, wordplays, chiasmuses).

Irony keeps the connection to the world, softening the categoricalness of the poet aspiring for the absolute freedom of the thought. The reason for its cruelty is the passion to overcome the purely humane. Irony carries the reflection of the otherness; its catharsis is an ability to gain the otherworldly experience.

Key words: J. Brodsky; irony; catharsis; self-reflection; metaphysics.

References

- Brodskiy I. Selected works of Iosiph Brodsky [Sochinenija Iosipha Brodskogo]. In 7 vol. SPb., Pushkinskij fond, 1997 (in Russian).
- Brodskiy I. The big book of interviews [Bolshaya kniga intervju]. M., Zahkarov, 2000. 712 p. (in Russian).
- Brodskiy I. «My enemy is vulgarity». Interview to V. Polukhina. 1980 [«Moy vrag — vulgarnost'». Intervju V. Polukhinoy. 1980]. *Rossijskaja gaseta*, 2009, October 2, no. 186(5010). Available at: <https://rg.ru/2009/10/02/brodskij.html> (accessed: 1.03.2020) (in Russian).
- Brodskiy I. Verses («Like a glass...») [Strophy («Napodobje stakana...»)]. Available at: https://45parallel.net/iosif_brodskiy/strofy_napodobe_stakana.html (accessed: 7.03.2020) (in Russian).
- Emeljanova N. N. The philosophy of laughter in the labyrinths of critical thinking [Philosophia smekha v labirintakh kriticheskogo myshlenija]. *Vestnik Mariupolskogo gosudarstvennogo universiteta. Serija: Philosophia, kulturologia, siciologija*, 2014, is. 8. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/filosofiya-smekha-v-labirintah-kriticheskogo-myshleniya> (accessed: 1.03.2020) (in Russian).
- Ivanova I. N. The typology and evolution of the irony in the Russian modernism poetry: 1890–1910 [Tipologija i evolutija ironii v poesii russkogo modernism: 1890–1910]. Extended abstract of dissertation for the Doctor of Sciences in Philology. Available at: <https://www.dissercat.com/content/tipologiya-i-evolyutsiya-ironii-v-poezii-russkogo-modernizma-1890-1910-gody> (accessed: 23.02.2020) (in Russian).
- Kreps M. On I. Brodsky's poetry [O poesii Iosipha Brodskogo]. Ardis Publishers, Ann Arbor, 1984. Available at: http://lib.ru/BRODSKIJ/kreps.txt_with-big-pictures.html (accessed: 23.02.2020) (in Russian).
- Kjerkegor S. On the concept of irony [O ponatii ironii]. 1841. Available at: <https://www.litmir.me/br/?b=574255&p=1> (accessed: 13.02.2020) (in Russian).
- Lejny R. N. Modernist irony as one of the sources for Russian postmodernism [Modernistskaja ironija kak odin is istokov russkogo postmodernizma]. Extended abstract of dissertation for the Candidate of Sciences in Philology. Saratov, 2004. 24 p. Available at: <https://www.dissercat.com/content/modernistskaya-ironiya-kak-odin-iz-istokov-russkogo-postmodernizma> (accessed: 23.02.2020) (in Russian).
- Losev L. V. Iosiph Brodsky. The experience of the literary biography [Iosiph Brodskiy. Opyt literaturnoy biographii]. M., Molodaja gvardija, 2011. 448 p. (in Russian).

- Seneka. Moral Letters to Lucilius [Pisma Luciliju]. Available at: http://lib.ru/POEEAST/SENEKA/seneka_letters.txt (accessed: 7.03.2020) (in Russian).
- Smirnov I. P. On the other side of self: stoicism in Brodsky's lyrics [Po tu storonu sebja: stoicism v lirike Brodskogo]. *Zvezda*, 2010, no. 8. Available at: <https://zvezdaspb.ru/index.php?page=8&nput=1467> (accessed: 7.03.2020) (in Russian).

М. И. Тарасов

Смоленский государственный университет
Смоленск, Россия

УДК 808.5

Интеллектуальная риторика Бродского: канон и вариации

Ключевые слова: *риторика; определение; дефиниция; Бродский; антитеза; оценка; амплификация.*

Бродский — выдающийся интеллектуал. Бродский — выдающийся речетворец (мы так говорим, чтобы не использовать банального выражения «мастер слова»). В риторике и лингвистике описана система базовых форм выражения мысли в тексте (система фигур мысли). Было бы крайне интересно увидеть, как базовые формы рассуждения преобразуются в текстах человека, обладавшего таким даром версификации, как Бродский. В статье рассматривается один из фрагментов риторической системы Бродского. Этот фрагмент — определения. Приводится классификация определений (дефиниций), основы которой сформулированы ещё в античности. Кратко рассматривается вопрос о связи определения с «обычным» синтаксисом. Группируется материал исследования — совокупность определений, выявленных в текстах Бродского. Демонстрируется, как система его определений соотносится с «классической» их системой. Устанавливаются пути и варианты трансформации «классики» в узус конкретного человека — в данном случае великого поэта. В статье описываются некоторые излюбленные приемы Бродского, которые он использовал при построении своих определений. Среди них самый

заметный — это антитетическое построение. Он часто использует такую модель: это — не то, не то, а вот что. Выходит, определения у Бродского — чаще всего инструмент полемики. Еще один интересный прием Бродского — модальное осложнение логической связки: у него типовая конструкция это есть то, заменяется следующей: это, если подумать, возможно, если говорить честно, по правде говоря, есть то. Подобные построения также призваны, как нам кажется, усилить полемичность текстов Бродского, а кроме того, они свидетельствуют о напряженном поиске им неких особых — подлинных и одновременно глубоко личных — оснований для квалификации и классификации явлений окружающего мира. Материалом статьи послужили интервью Бродского разным средствам массовой информации.

В статье речь пойдет об одном фрагменте риторической системы Бродского — его определениях.

Определения (дефиниции) — одна из любимых риторических конструкций у Бродского. В этом легко убедиться, ознакомившись даже с каким-нибудь одним из его известных прозаических произведений, например «Нобелевской речью». Это становится совершенно очевидным при специальном риторическом анализе многих его текстов.

Определение — удивительная фигура. Объясняется её особое положение среди других риторических фигур следующим. В лингвистике со времен античности ведется спор, которому пока не видно конца, — спор о взаимоотношении языка и мысли, точнее, об их первенстве. Одни говорят, что мысль первична, а речь — это всего лишь её оболочка. Другие — что в мысли нет и не может быть ничего, что не появилось бы сначала в речи. Третьи как-то пытаются объединить мысль и речь в составе некоего единого целого. (Обстоятельный анализ истории представлений о языке и речи см. в [Зубкова, 1999].) Сложность проблемы настолько велика, что лингвисты теперь пытаются от неё уйти, утверждая, что истина может быть найдена путем исследования трех важнейших частей языка. Вот как один из крупнейших современных лингвистов Ноам Хомский определяет эти части:

1) внутренняя вычислительная система, которая строит иерархически структурированные выражения естественного языка на интерфейсе двух других систем;

2) сенсомоторная система, которая служит для экстернализации выражений естественного языка, т.е. превращения их в то, что можно услышать;

3) концептуальная система, служащая «для формирования умозаключения (inference), интерпретации, планирования и организации действий — всего того, что нестрого называют мышлением» [Хомский, Бервик, 2019, 24].

Если мы правильно поняли, Хомский выделяет в качестве относительно отдельных объектов изучения сам язык, его концептуальную систему и механизмы совмещения этих двух при превращении в звучащую речь.

Вот здесь как раз и проявляется особый статус определений. С одной стороны, определение — это высказывание на естественном языке, а с другой — это высказывание, если так можно сказать, на языке мысли, который относительно безразличен к формам естественного языка. Покажем это на самом простом примере. Возьмем высказывание *Петр — рабочий*. С одной стороны, говорящий имеет в виду какого-то конкретного человека и говорит о нем на естественном языке. С другой стороны, он устанавливает особое положение Петра в своей картине мира, а значит, уже говорит на языке мысли, для которого важнее не линейные связи слов, а их иерархические отношения (см. об этом подробно в упомянутой книге Хомского и Бервика).

Интересно, что можно развить это высказывание — *Петр — рабочий* — в обоих направлениях. Если мы развиваем его в сторону усиления в нем мыслительного содержания, то, очевидно, получим нечто вроде *Петр — человек, принадлежащий к классу наёмных работников, занятых производительным трудом на фабрично-заводском предприятии* (ср. определение из словаря С.И. Ожегова). Если мы сохраним референтный строй этого высказывания, но выразим его с помощью конструкций, более удобных для констатации бытовых явлений, например, так: *Петр работает на заводе*, мы получим амбивалентное высказывание, которое может быть определением, а может им не быть. Ср.: — *Кто Петр?* — *Петр работает на заводе* (это определение = *Петр — рабочий*). — *Где сейчас Петр?* — *Петр работает на заводе* (это описательное суждение ≠ *Петр — рабочий*).

Итак, сделаем маленький предварительный вывод: определения имеют свою синтаксическую форму $N^1 — N^1$, которая есть некая уступка естественного языка языку мысли, но могут существовать и в форме «обычных» предложений $N^1 — Vfin$. Такие обычные предложения в зависимости от условий употребления именуется либо категорическими, либо описательными суждениями. Эта констатация понадобится нам в дальнейшем.

Поскольку определение всё-таки выработало себе в языке постоянную форму, поговорим о ней и её вариантах подробнее. Уже в античной риторике эти формы представлены как вариативная система. Цицерон в трактате «Тописка» говорит о том, что есть привычный способ определения, в котором видовое понятие определяется через родовое, а оно ограничивается видовым признаком, например: *наследство — это имущество, которое после чьей-либо смерти к кому-то переходит по праву*. (Опять обратим внимание на «спор» языка мысли и естественного языка: при квалификации типового определения его внешние формы квалифицируются через их мыслительное, а не собственно языковое содержание.) Есть и другой тип определения — в нём нужно перечислить варианты, в которых существует определяемый предмет, например: *право делится на закон, обычаи и справедливость*. Поэты, как отмечает Цицерон, любят использовать определения через переносное значение слова, т.е. через метафору (а вот здесь уже пошли в ход языковые констатации!) [Цицерон, Тописка, IV, 26–32 / Цицерон, 1994, 61–63]. Эта схема, как говорит Цицерон, неполная, возможны и другие типы определений. Мы, как было сказано раньше, присоединяем к формам определения и «обычные» предложения, которые имеют «необычное» категориальное содержание.

Теперь, после небольшого теоретического экскурса, приступим к анализу определений у Бродского.

Разделим излагаемый материал на пункты со сквозной нумерацией. Это позволит нам представить рассматриваемый фрагмент риторической системы Бродского как развивающуюся структуру. При этом будем иметь в виду, что у Бродского определение часто характеризуется набором признаков, из которых мы, согласно логике изложения, будем выбирать один — тот, что служит основой образования данного пункта классификации.

1. «Правильные» определения. В группу, условно говоря, правильных определений входят конструкции с материально выраженной связкой *есть*:

Сознание *есть* некая незримая субстанция, до которой всякий, пришедший в этот мир, рано или поздно доживает, как до седых волос; проще сказать дорастает («Сегодня — это вчера»).

Писание *есть* нечто гораздо более старое и неизбежное, чем любая политическая или общественная организация («Я принадлежу русской культуре...»).

Литература *есть*, по существу, история вида, диктуемая не столько опытом, сколько языком («Чувство перспективы»).

Подобного рода конструкции кажутся слегка архаичными, но это только добавляет определениям категоричности.

Имеются построения, в которых связка выражена частицей *это* или полузнаменательным глаголом:

Деньги *являются* природным грехом, но *это* также и грех будущего («Я принимаю своё страдание, но не хочу видеть страдание соседа»).

Построения, вообще лишённые связки, тоже частотны. Ср.:

По правде говоря, искусство и нарушение супружеской верности — единственные формы свободного предпринимательства, оставшиеся в России («У меня перегружена память»).

В нашу уже почти постхристианскую эру литература и, возможно, история, — единственные источники этического воспитания («Рождённый в изгнании»).

Деньги — настоящий правитель мира («Я принимаю своё страдание, но не хочу видеть страдание соседа»).

Здесь заметна особая черта синтаксиса Бродского, которую мы будем наблюдать и далее. Он в своих текстах практически исчерпывает стандартные ресурсы грамматики русского языка.

2. «Неправильные» определения. К этой группе отнесем многочисленные у Бродского обычные по форме, т.е. не соответствующие модели *А есть Б*, но «дефиниционные» по смыслу высказывания:

Что касается содержания, то я просто рассматриваю себя в роли подопытной морской свинки своих собственных идей и смотрю, что происходит с ними, и стараюсь их записывать («Я без ума от английского языка»).

Подобного рода конструкции легко «дооформить» до «правильного» определения. Ср.:

Я есть подопытная свинка своих идей.

3. Определения через метафору или сравнение. Определений через метафору или сравнение у Бродского не так много, как, например, антистетических определений (см. ниже), они, однако, тоже имеются:

Ситуация писателя *похожа* на ситуацию жены Цезаря: никому не дано её контролировать («Писатель — орудие языка»).

Мастерство всегда *плетет заговор* против души («Наглая проповедь идеализма»).

4. Амплифицированные определения. В данном разделе и ниже рассмотрим определения, в которых Бродский выражает поиск наиболее адекватной формы для высказываемого им содержания. Этот поиск материализуется в соединении в одном контексте разных вариантов определения одной и той же сущности:

Единственное, что я знаю, что я мог бы сказать с определенной степенью уверенности, — что я никогда не изменял самому себе («Человек всё время от чего-то уходит»).

Сегодня в моде сомнения, а не убеждения. Мягко выражаясь, сомнения и стало убеждением («Поэт боготворит только язык»).

Поэзия не обеспечивает жизнь, жизнь нельзя купить поэзией... Это антибиографический процесс («Наглая проповедь идеализма»).

Амплифицироваться может как какой-то отдельный фрагмент определения, так и всё определение в целом.

4. Амплификация + аналогия. Амплифицированные определения у Бродского представляют собой систему, которая способна развиваться не только в количественном, но и в качественном отношении. Она, в частности, способна инкорпорировать в себя аналогии. Ср.:

Культура умирает только для какого-то конкретного человека. Говорить о смерти культуры — значит быть солипсистом, для которого существует только реальность его сознания.

Точно так же развратник будет говорить о смерти этики. И если вы развратник, этика для вас мертва. А если вы всего лишь сосед, живущий с ним рядом, ваша этика — в полном расцвете («Эстетика — мать этики»).

Приведенный текст содержит два высказывания: одно о смерти культуры, другое о смерти этики. Второе — аналогия к первому.

5. Ритм амплификаций. Амплифицированные высказывания могут оформляться как ритмизованные структуры, сегменты которых выделяются путем повтора отдельных слов:

Античности присущ прямой — без посредников — взгляд на мир. Взгляд никакой оптикой не вооруженный, *когда* единственная призма, в которой мир преломляется, — ваш собственный хрусталик, *когда* даже слеза сознательным усилием из ока вашего удалена, чтобы избежать расплывчатости («Сегодня — это вчера»).

6. Определения как контрастные построения. Контрастное определение — это, пожалуй, один из любимых типов определения у Бродского.

Прежде чем рассказать о его вариантах, остановимся кратко на самом феномене контраста, противопоставления и сопоставления. Под контрастом мы будем понимать соединение в одном контексте семантических объектов, занимающих противоположные места в картине мира, понятой как *специальная* (пространственная) структура. На такой, условно, говоря, пространственный контраст могут накладываться логические отношения противопоставления и сопоставления. Покажем это на примерах: в выражении *Работать и день и ночь* есть специальный контраст, но нет противопоставления, как, например, в выражении *Не день, а ночь были его любимым временем*. Наличие специального контраста и логического противопоставления считаются необходимыми признаками *антитезы* — особой фигуры мысли и речи. Мы будем рассматривать антитезу в широком смысле — как контраст, осложненный и не осложненный отношениями противопоставления. Кроме того, к антитезе отнесем формы контраста, отмеченные отношениями сопоставления, ср.: *В огороде бузина, а в Киеве дядька*. Антитеза и контраст достаточно хорошо описаны и в риторике, и в лингвистике (см., например: [Античные теории языка и стиля, 1936, 148, 166, 173, 184–186 и др.; Милованова, 2016]).

Самый распространенный и самый полемически заостренный тип антитезы у Бродского — это так называемая *акротеза*: одна из частей противопоставления отрицается, зато другая подчеркивается. Вот примеры его акротетических построений:

Будущее не принадлежит ни вере, ни идее. *Если что* и способно объединить мир, *так это* деньги («Я принимаю своё страдание, но не хочу видеть страдание соседа»)

Я сумма своих поступков, а не сумма своих намерений («Рождество: точка отсчета»).

О культуре нельзя говорить, пока она только развивается. Культура становится культурой только тогда, когда она уже мертва («Двуязычие — это норма»).

Вторая по частотности группа — это определения, построенные по принципу градации, она хорошо выражается союзом *не только, но и*. В риторике такие построения именуется *парадиатолой*. Ср.:

Окраина замечательна тем, что она, может быть, и конец империи, но — начало мира. Остального мира («Поэты с имперских окраин»).

Если сейчас мы живем в эпоху антологии, *то* будущее предстает нам эпохой каталогов («Мортон-стрит, 44»).

Литература есть, по существу, история вида, диктуемая *не столько* опытом, *сколько* языком («Чувство перспективы»).

У Бродского встречается так называемый *антитетон*, построение, в котором элемент контраста сохранен, а элемент противопоставления ослаблен:

Продукт времени — то, что ты делаешь, то, что время с тобой делает («Человек в пейзаже»).

7. Оценочность определений. Одной из основных смысловых особенностей определений Бродского, оказавшихся значимыми в структурном отношении, является их оценочность. Оценка локализуется у Бродского в разных частях определений:

Окраина замечательна тем, что она, может быть, и конец империи, но — начало мира. Остального мира («Поэты с имперских окраин»).

Интересно то, что *уникально*, а не то, что производится массово. Ведь то, что вездесуще, — *излишне* («Я позволяю себе всё, кроме жалоб»).

В последнем примере хорошо видно, что видовой признак, необходимый в структуре дефиниции, у Бродского часто оказывается оценочным признаком. Ср. трансформированный вариант:

То, что вездесуще, — есть вещь *излишняя* (ненужная).

Если антитетичность отражает полемичность картины мира Бродского, то оценочность выражает её предельно субъективный характер.

8. Модальное оформление определений. Модальная специализация определений относится к формам выражения субъективного начала в процессе дефинирования предметов и явлений окружающего мира, которым так часто занят Бродский. Один из вариантов выражения этого субъективного начала мы уже назвали — это оценочные квалификации обсуждаемых явлений. Другой признак субъективности — частотность местоимения *я, меня* и других эгоцентриков. Ср.:

Единственное, что я знаю, что я мог бы сказать с определенной степенью уверенности, — что я никогда не изменял самому себе («Человек всё время от чего-то уходит»).

На синтаксическом уровне субъективность выражается в обилии вводных слов и выражений:

Сегодня в моде сомнения, а не убеждения. *Мягко выражаясь*, сомнение и стало убеждением («Поэт боготворит только язык»).

Литература есть, *по существу*, история вида, диктуемая не столько опытом, сколько языком («Чувство перспективы»).

По правде говоря, искусство и нарушение супружеской верности — единственные формы свободного предпринимательства, оставшиеся в России («У меня перегружена память»).

9. Императивность определений. Развитием субъективного начала у Бродского можно считать его склонность к определениям, оформленным как императивные высказывания:

Если вы хотите отринуть себя, *то вы должны* сделать логический шаг и просто замолчать («Эстетика — мать этики»).

Никто — ни писатель, ни тем более критик — *не должен себе позволять* озира́ть литературу с птичьего полета, каким бы орлом он себя ни почитал («Сегодня — это вчера»).

У писателя, каким бы он ни был, *одна обязанность* — хорошо писать («Писатель — орудие языка»).

Бродский в подобных примерах становится источником неких заповедей. Как известно, роль учителя жизни была ему не чужда.

10. Парадоксальность определений. Многие приведенные выше определения Бродского парадоксальны, т.е. они верны по сути, но неожиданны по способу представления этой сути. Дополним их ещё одним примером:

История не повторяется — она стоит («Сегодня — это вчера»).

В чем здесь нарушение шаблона? Почему высказывание выглядит необычным? На наш взгляд, механизм парадоксальности здесь состоит в том, что неантитетическое соотношение *повторяться — стоять* превращается в антитетическое. Что это, как не частный случай превращения общей картины мира в авторскую?

11. Определения как часть другой риторической фигуры. Определения существуют в текстах Бродского не изолированно, а, как правило, в составе других — больших по объему — риторических конструкций. В следующем примере определение открывает такое построение, которое в риторике именуется *дедуктивной хрией* (квазилогическое рассуждение с препозитивным тезисом):

В целом искусство не зависит от жизни человека (*тезис*).

Так много людей живет эффектно, сногшибательно — и какое при этом разнообразие, — однако же у нас нет очень хорошего искусства (*аргумент*).

Если бы искусство действительно зависело от этого, мы, возможно, имели бы литературу гораздо лучше той, что есть (*аргумент от противного*) («Поэзия в театре»).

Подведем итог. Мы пытались рассмотреть определения Бродского как систему, которая входит в качестве составной части в более масштабную систему риторических (в широком смысле) средств, применяемых им. Что же можно сказать о системе определений у Бродского?

На наш взгляд, мы вправе выделить четыре её аспекта. Во-первых, это, если так можно сказать, *лингвистическая тотальность*. Мы имеем в виду следующее: определения Бродского строятся в соответствии с большинством в принципе возможных в русском языке моделей. Имеются, конечно, и лакуны. У Бродского нет (по крайней мере, мы не

встретили) определений, построенных по модели *А есть А*. Их много, например, в китайской «Книге перемен» («И цзин»): «(Пусть) отец (заслуживает) название *отца!* Сын (наименование) *сына!* Старший сын (наименование) *старшего сына!* Младший сын (наименование) *младшего!* Муж — *мужа!* Супруга — *супруги!* Порядок (дао) семьи будет правилен <...>. (Сделайте) правильной <...> семью, и Земля обретет устойчивый порядок!» (цит. по: [Гране, 2008, 302]). Возможно, манифестируемая в этих определениях стабильность и статальность картины мира были чужды Бродскому, что и обусловило неупотребительность этой формы в его текстах.

Вторая черта дефиниций Бродского — это их амплифицированность. Одного какого-то определения Бродскому обычно мало, и он к данному уже определению присовокупляет похожие определения, но поворачивающие объект дефинирования иной гранью. Бродский мало использует дефиниций, у которых в правой части дается перечень неких предметов и явлений (ср. выше: *право — это закон, обычаи и справедливость*), зато часто предлагает целые парадигмы отдельных определений какого-то одного предмета.

Третья черта определений Бродского — антитетичность. Не нужно долго думать, почему так сложилось. Бродскому выпало жить, будучи в постоянном споре и с теми, кто его окружал (отсюда его знаменитая arrogance), и с самой метафизикой большинства: ему всегда хотелось выстроить свою собственную метафизическую систему, отражающую всё, что его окружает — от видимых предметов до народов и стран.

Четвертая черта определений Бродского — их многолика субъективность. Отметим здесь такую ипостась этой субъективности, как оценочность. Для Бродского видовым определением часто становится оценочное прилагательное, что тоже можно рассматривать как особенность его личной картины мира.

Литература

- Античные теории языка и стиля / под ред. О. М. Фрейденберг. М.; Л.: ОГИЗ, Соцэкгиз, 1936. 344 с.
Гране М. Китайская мысль от Конфуция до Лаоцзы. М.: Республика, Алгоритм, 2008. 528 с.
Зубкова Л. Г. Язык как форма мысли // Язык как форма. Теория и история языкознания: учеб. пособие. М.: Изд-во РУДН, 1999. С. 5–166.

- Милованова М. С. Семантика противительности: опыт структурно-семантического анализа. М.: ФЛИНТА, 2016. 348 с.
- Хомский Н., Бервик Р. Человек говорящий. Эволюция и язык. СПб.: Питер, 2019. 304 с.
- Цицерон. Эстетика: трактаты, речи, письма / пер. А. Е. Кузнецова. М.: Искусство, 1994. 540 с.

Источники

- «Двуязычие — это норма», Биллем Г. Вестстайн // Vrij Nederland, 11 сентября 1982 г. URL: <https://litresp.ru/chitat/ru/П/poluhina-valentina/iosif-brodskij-bolshaya-kniga-intervju/16> (дата обращения: 27.05.20).
- «Мортон-стрит, 44», Божена Шеллкросс // Resty nie Tizeba. Кативице, 1993. URL: <https://public.wikireading.ru/43761> (дата обращения: 27.05.20).
- «Наглая проповедь идеализма», Дэвид Бетеа. URL: <https://public.wikireading.ru/43756> (дата обращения: 27.05.20).
- «Писатель — орудие языка» // Akiraciai, ноябрь 1976 г. URL: <https://public.wikireading.ru/43714> (дата обращения: 27.05.20).
- «Поэзия в театре», Луза Хендерсон // Theatre, зима 1988 г. URL: <https://public.wikireading.ru/43738> (дата обращения: 27.05.20).
- «Поэт боготворит только язык», Дэвид Монтенегро // Partisan Review, № 4, 1987 г. URL: <https://public.wikireading.ru/43732> (дата обращения: 27.05.20).
- «Поэты с имперских окраин», Петр Вайль // Панорама, 28 октября 1992 г. URL: <https://litresp.ru/chitat/ru/П/poluhina-valentina/iosif-brodskij-bolshaya-kniga-intervju/51> (дата обращения: 27.05.20).
- «Рожденный в изгнании», Мируам Гросс // Observer, 25 сентября 1981 г. URL: <https://public.wikireading.ru/43722> (дата обращения: 27.05.20).
- «Рождество: точка отсчета», Петр Вайль // Независимая газета, 21 декабря 1991 г. URL: <https://litresp.ru/chitat/ru/П/poluhina-valentina/iosif-brodskij-bolshaya-kniga-intervju/49> (дата обращения: 27.05.20).
- «Сегодня — это вчера», Петр Вайль и Александр Генус // Новый американец, № 173, 7–13 июня 1983 г. URL: <https://public.wikireading.ru/43729> (дата обращения: 27.05.20).
- «У меня перегружена память», Джейн В. Катц, Artists in Exile, N.Y. 1983 г. URL: <https://litresp.ru/chitat/ru/П/poluhina-valentina/iosif-brodskij-bolshaya-kniga-intervju/10> (дата обращения: 27.05.20).
- «Человек в пейзаже», Евгений Рейн // Арион, № 3, 1996 г. URL: <https://arion.ru/mcontent.php?year=1996&number=31&idx=445> (дата обращения: 27.05.20).

- «Человек всё время от чего-то уходит», Ядвига Шумак-Рейфер, 19 октября 1990 г. URL: <https://litresp.ru/chitat/ru/П/poluhina-valentina/iosif-brodskij-bolshaya-kniga-intervju/45> (дата обращения: 27.05.20).
- «Чувство перспективы», Томас Венцлова // Страна и мир, № 3, 1988 г. URL: <https://litresp.ru/chitat/ru/П/poluhina-valentina/iosif-brodskij-bolshaya-kniga-intervju/30> (дата обращения: 27.05.20).
- «Эстетика — мать этики», Грегорз Музуаль // NaGlos, № 2, 1990 г. URL: <https://litresp.ru/chitat/ru/П/poluhina-valentina/iosif-brodskij-bolshaya-kniga-intervju/39> (дата обращения: 27.05.20).
- «Я без ума от английского языка», Том Вутале // Ontario Review, № 23, осень–зима 1985–1986 гг. URL: <https://litresp.ru/chitat/ru/П/poluhina-valentina/iosif-brodskij-bolshaya-kniga-intervju/21> (дата обращения: 27.05.20).
- «Я принадлежу русской культуре...», Душан Величкович // Собеседник, № 42, октябрь 1989 г. URL: <https://public.wikireading.ru/43746> (дата обращения: 27.05.20).
- «Я позволяю себе всё, кроме жалоб», Ларе Клеберг и Сванте Вейлер // Divertimento sztokholmskie... Warszawa, 1998 г. URL: <https://litresp.ru/chitat/ru/П/poluhina-valentina/iosif-brodskij-bolshaya-kniga-intervju/36> (дата обращения: 27.05.20).
- «Я принимаю своё страдание, но не хочу видеть страдание соседа» // За рубежом, № 36, 1990 г. URL: <https://public.wikireading.ru/43755> (дата обращения: 27.05.20).

M. I. Tarasov

*Candidate of Philological Sciences,
Associate Professor,
Russian Language Department,
Smolensk State University
Smolensk, Russia*

Brodsky's Intellectual Rhetoric: Canon and Variations

Brodsky is an outstanding intellectual. Brodsky is an outstanding «master of the word». In rhetoric and linguistics, the system of basic forms of expression of thought in the text (the system of thought figures) is described. It would be extremely interesting to see how basic forms of reasoning are transformed

in the texts of a person who had such a gift of versification as Brodsky. The article considers one of the fragments of Brodsky's rhetorical system. This fragment is definitions. The article presents a classification of definitions, the foundations of which were formulated in antiquity. The question of the relation of the definition to the «normal» syntax is briefly considered. The research material is grouped — a set of definitions identified in the texts of Brodsky. It is shown how the system of its definitions correlates with the «classical» system of definitions. The ways and options of transformation of the «classics» into the usus of a particular person — in this case, a great poet — are established. The article describes some of Brodsky's favorite techniques that he used in constructing his definitions. Among them, the most noticeable is the antithetic construction. He often uses this model: this is not this, not that, but this is what. It turns out that Brodsky's definitions are most often a tool of polemics. Another interesting technique of Brodsky's is a modal complication of the logical conjunction: it has a typical construction this is that, replaced by the following: this, if you think about it, perhaps, if we are honest, in truth, there is that. Such constructions are intended, as it seems to us, to strengthen the polemic of Brodsky's texts, and in addition, they indicate a strenuous search for some special — authentic and at the same time deeply personal-grounds for the qualification and classification of the phenomena of the surrounding world. The article is based on Brodsky's interviews with various media outlets.

Key words: rhetoric; definition; Brodsky; antithesis; evaluation; amplification.

References

- [Ancient theories of language and style [Antichnye teorii yazyka i stilya]. Ed. by O. M. Frejdenberg. M.; L., OGIz, Socekiz, 1936. 344 p. (in Russian).
Ciceron. Esthetics: treatises, speeches, letters [Estetika: traktaty, rechi, pis'ma]. Translated by A. E. Kuznetsov. M., Iskusstvo, 1994. 540 p. (in Russian).
Grane M. Chinese thought from Confucius to Laozi [Kitajskaya mysl' ot Konfuciya do Laoczy]. M., Respublika, Algoritm, 2008. 528 p. (in Russian).
Homskij N., Bervik R. The man who speaks. Evolution and language [Chelovek govoryashchij. Evolyuciya i yazyk]. SPb., Piter, 2019. 304 p. (in Russian).
Milovanova M. S. Semantics of relativity: experience of structural and semantic analysis [Semantika protivitel'nosti: opyt strukturno-semanticheskogo analiza]. M., FLINTA, 2016. 348 p. (in Russian).
Zubkova L. G. Language as a form of thought [Yazyk kak forma myslj]. Yazyk kak forma. Teoriya i istoriya yazykoznanija: ucheb. posobie [Language as a form. Theory and history of linguistics]. M., RUDN, 1999, pp. 5–166 (in Russian).

О. И. Федотов

Московский педагогический
государственный университет
Москва, Россия

УДК 821.161.1.0(092)

Семистишия в строфическом репертуаре Иосифа Бродского («Песня», «Из Ганса Лайпа. Лилу Марлен» и «Портрет трагедии»)

Ключевые слова: Бродский; стихопоэтика; строфика; семистишия; ритмика; рифма и звуковой строй.

Бродский не был большим поклонником семистиший, обратившись к ним всего пять раз. Во всех пяти произведениях применяются индивидуальные, в том числе варьирующиеся в пределах одного текста модели, нередко сочетающие холостые стихи с рифмованными. Семистишия Бродского ввиду своей уникальности органично взаимодействуют со всеми остальными уровнями упомянутых стихотворений, вследствие чего проявляют себя как исключительно эффективные инструменты в построении их сложно закодированного смысла.

Бродский — поэт сугубо строфического мышления. Явное предпочтение он отдавал крупным строфам, особенно восьми- и шестистишиям, а также различным модификациям сонета [Федотов, 2000, 13–29; Щерр, 2002, 269–299; Федотов 2009, 84–119; 2011, 384–424; 2016, 154–165; 2019а, 18–36]. Большое влияние на него оказала строфика английских поэтов-метафизиков. В интервью, данном Дэвиду Бетеа в 1991 году, он высказался по этому поводу более чем определенно:

Когда ты читаешь Донна, ты видишь (тогда я не замечал, а теперь понял) этот типичный английский феномен — любопытная новаторская строфика. Как-то об этом же мне говорила Ахматова, я это чувствовал, но не мог сформулировать, особенно применительно к ее «Поэме без героя». Так вот она говорила, что, если ты собираешься написать поэму, тебе сначала надо придумать собственную строфу. Это британская традиция, говорила она. «Онегин» тоже застрахован тем, что Пушкин

придумал себе строфу. А вот Блок прошляпил свою поэму «Возмездие», поскольку использовал чужую строфу. И она цитировала из кого-то вроде Спенсера или Байрона и т.д. Это как мотор твоего автомобиля. Вот что меня поразило у Донна. И еще центробежная сила, радиус, который увеличивается. Русские, будь они благословенны, они не способны — или мы не способны — на это. И я подумал... Не то что я ставил перед собой определенную цель. Просто я хотел переплюнуть британцев, метафизиков. <...> Мне просто нравилась строфика, я любил ее центробежную силу [Бродский 2011, 554–555]¹.

Реже других среди крупных строф он обращался к асимметричным семистишиям, как и вообще к раритетным строфическим образованиям с нечетным количеством стихов [Федотов 2013, 167–262]. Всего им использованы четыре модели семистишия в пяти произведениях:

1) От окраины к центру («Вот я вновь посетил...»), 1962. Ан 2323235 х 13 + Ан2442235 / Ан2423235 / Ан3223255 / Ан322332(5) / Ан2423235 / Ан2424235 / Ан2424245 / Ан2423246 (все однократно) = 21, с рифмовкой хАхАхВВ (аВаВхСС);

2) Два часа в резервуаре («Я есть антифашист и антифауст...») (ч. II, III и IV, с одним исключением: 2-я строфа IV части — 8-стишие), Сент. 1965, Норенская. Я5 х 11 = [AAAABBB + (ABBACDC + DEEFFFF) + aaBBCCC] + [AAAABBB + (AABBCDC + DEEFFFF) + AABBBCC] + [AAAABBB<...> + (AAAABCB + CCDDDEE)];

3) Песня («Пришел сон из семи сел...»), 1964. хххАххА х 3, холостые стихи с внутренними рифмами, а также с ассонансными созвучиями в 4-м и 7-м женских стихах, в которых внутренние рифмы отсутствуют;

4) Из Ганса Лайпа. Лили Марлен («Возле казармы, в свете фонаря...»), не позднее начала 1966. Вольный перевод с немецкого. аабсбб х 5, Тк4+Я2–3;

5) Портрет трагедии («Заглянем в лицо трагедии. Увидим ее морщины...»), Июль 1991. Расшатанный ДлВ AAAABBB х 12.

Как показал обзор семистиший в динамике их исторической эволюции от средневековой септимы до полусонетов [Федотов, 2013, 167–262], в подавляющем своем большинстве они тяготеют к музыкально-песен-

¹ Далее в том же интервью Бродский сообщает о «жутко любопытной» для него работе «внутри строфы» у Пастернака [Там же, 269] и о том, что ему «нравилось экспериментировать со строфой и строкой в духе Стивенса» [Там же, 580].

ным жанрам. В нашем перечне таких текстов всего два, оба — песни. Помимо них в данной статье предполагается рассмотреть медитативно-повествовательное стихотворение «Портрет трагедии»¹.

1. Датированная 1964 годом «Песня» («Пришел сон из семи сел...») представляет собой не что иное, как искусную стилизацию в лермонтовском духе. В ее основе балагурная присказка, или услышанная попавшим в простонародную среду поэтом, или, скорее, привлекавшая его внимание при чтении популярного, много раз переиздававшегося сборника В. И. Даля «Пословицы русского народа». Содержащаяся в обоих стихах внутренняя рифма воспроизводится практически во всем тексте, за исключением 4-го и 7-го стиха в каждом семистишии. Эти женские стихи скрепляются между собой концевыми созвучиями ассонансного типа, внутренние же рифмы в них отсутствуют, кроме заключительной строки, подхватывающей ассонансную рифму: «<...> *гумен* / <...> и отец *изгумен*, как есть *безумен*».

Гораздо труднее определить метrorитмическую доминанту «Песни». На слух ощущается преобладание 3-ударного дольника, имитирующего сдвоенный кольцовский пятисложник: UU-UU | UU-UU = 2.2 | 2.2, или, если обособить рифмующиеся полустихия в мужских стихах, получим удвоенное количество двухударных дольников в сочетании с двумя трехударными женскими стихами: (2.1.0 | 2.1.0||)х3+2.21.1/2.20.1). В первом случае пришлось бы атонировать достаточно большое количество полноударных созвучных между собой слов, которые, при соответствующей декламации звучат, напоминая эффект заударного мужского отягощения в дактилических клаузулах былин; во втором случае не вполне соответствует авторская графика:

То ли дождь идет, то ли дева ждет.	2.121.0
Запрягай коней да поедем к ней.	2.121.0
Невеликий труд бросить камень в пруд.	2.121.0
Подопьем, на шелку постелим.	2.211
Отчего молчишь и как сыч глядишь?	2.121.0
Иль зубчат забор, как еловый бор,	2.121.0
за которым стоит терем?	2.201

(1, 270)²

¹ Два других текста этого типа («От окраины к центру» и «Два часа в резервуаре») уже подвергались стихопоэтическому анализу: [Федотов, 2019б, 304–316; 2017, 237–248].

² [Бродский, 2011, 270]. Здесь и далее тексты Бродского цит. по этому изданию со ссылками в круглых скобках, с указанием тома и через запятую страниц.

Но это самая исправная, эталонная строфа. Две других (1-я и 3-я) от заданного ею ритма в той или иной мере, по той или иной причине отстают.

Первая строфа, воспроизводящая в начальном двустии исходную поговорку в целостности и сохранности, не столь монолитна; лишь в третьем стихе обнаруживается преобладающий в дальнейшем ритмический импульс. А пока в вольной смене различных вариантов ритмическое движение только устанавливается, нащупывается:

Пришел сон из семи сел.	1.020.0
Пришла лень из семи деревень.	1.022.0
Собирались лечь, да простыла печь.	2.121.0
Окна смотрят на север.	0.12.1
Сторожит у ручья скирда ничья,	2.211.0
и большак развезло, хоть бери весло.	2.221.0
Уронил подсолнух башку на стебель.	2.121.1

(1, 270)

Чуть менее своевольно организована третья заключительная строфа: при доминирующем положении эталонной ритмической формы, соблюдаемой в четырех стихах из семи, в двух последних стихах — своеобразном финальном аккорде всего стихотворения — атонируются еще более тяжелые трехсложные слова («монастырь», «пустырь», «игумен»), возмущая установившуюся инерцию.

Запрягай коня да вези меня.	2.121.0
Там не терем стоит, а сосновый скит.	2.221.0
И цветет вокруг монастырский луг.	2.121.0
Ни амбаров, ни изб, ни гумен.	2.21.1
Не раздумал пока, запрягай гнедка.	2.221.0
Всем хорош монастырь, да с лица — пустырь	2.221.0
и отец игумен, как есть, безумен.	2.121.1

(1, 270)

Столь же активным катализатором повышения эмоционально-смыслового напряжения выступает тройная рифма, образованная наложением внутренней рифмы «игумен — безумен» на первый рифмочлен концевой созвучия «ни гумен — безумен».

Причина, побудившая поэта остановить свой выбор на строфе о семи строках, очевидна. Эта асимметричная строфическая форма с давних пор широко культивировалась в музыкально-стиховых жанрах. Бродский использовал ее, оставаясь верным традиции и одновременно проявляя свойственную ему приверженность к эксперименту.

2. Также к 60-м годам относится вольный перевод еще одной песни, вошедший в двухтомник «Библиотеки поэта» под названием «Из Ганса Лайпа. Лили Марлен» («Возле казармы, в свете фонаря...»), не позднее начала 1966. Песня эта в исполнении Анатолия Наймана поразила Анну Ахматову: «Ничего столь циничного в жизни не слыхала», — не без восхищения отозвалась она о ней.

История ее создания очень нетривиальна. В 1915 году безвестный новобранец немецкой армии по имени Ганс Ляйп томился в казарме, ожидая отправки на Восточный фронт. Единственной отдушиной для него были увольнения, которые он использовал для свиданий с двумя девушками. Одну из них звали Лили, другую Марлен. Однажды, стоя на часах, Ганс написал стихи, в которых эти два имени объединил в одно, как бы двойное имя или имя и фамилию. Ему удалось уцелеть. Вернувшись с фронта, он занялся журналистикой и в память о минувшей боевой юности издал сборник своих стихов «Die Kleine Hafeporgel», 1937; среди них оказалось стихотворение «Песня молодого часового». Благодаря жанровому определению в заголовке оно тут же было положено на музыку. В результате появилась песня, которой выпало стать всеевропейским шлягером. Она была переведена на основные европейские языки.

Ее распевали по обе стороны фронта: с одной стороны немецкие солдаты, с другой — их противники англичане и французы. Очень неоднозначную реакцию вызвала она у рейхсканцлера Германии и министра пропаганды Йозефа Геббельса. Он неоднократно запрещал ее и разрешал вновь. Именно по его настоянию изначальный мягкий лирический напев был заменен энергичным ритмом военного марша. Затем генерал-фельдмаршал Эрвин Роммель, командовавший войсками Оси в Северной Африке, распорядился транслировать ее по фронтовой радиостанции «Белград», вещавшей на Балканы; в конце концов она стала звучать регулярно в 21:55 непосредственно перед отбоем. Среди ее самых известных исполнительниц были Марлен Дитрих и Лале Андерсон, специально оговорившая в своем завещании, чтобы песня не исполнялась на ее похоронах; впоследствии о певице был создан фильм, естественно, названный... «Лили Марлен».

Бродский, очевидно, был наслышан об этой истории, к тому же, будучи в своей северной ссылке, он познакомился с очень неординарным человеком, ветераном-фронтовиком Владимиром Черномордиком, с боями прошедшим от Сталинграда до Германии, который принял самое непосредственное участие в создании переводного текста «Лили Марлен». Во всяком случае, один из пяти куплетов «Лупят ураганным, Боже помоги, / я отдам Иванам шлем и сапоги, / лишь бы разрешили мне взамен / под фонарем / стоять вдвоем / с тобой, Лили Марлен, / с тобой, Лили Марлен» коношские мемуаристы дружно атрибутируют ему. Так к многочисленным вариантам русского перевода присоединился еще один, достаточно вольный как в вербальном отношении, так и с точки зрения версификации.

Hans Leip. Lili Marleen

1.
Vor der Kaserne
Vor dem großen Tor
Stand eine Laterne
Und steht sie noch davor
So woll'n wir uns da
wieder seh'n
Bei der Laterne wollen
wir steh'n
Wie einst Lili Marleen.
2.
Unsere beide Schatten
Sah'n wie einer aus
Daß wir so lieb uns
hatten
Das sah man gleich
daraus
Und alle Leute soll'n es
seh'n
Wenn wir bei der
Laterne steh'n
Wie einst Lili Marleen.

3.
Schon rief der Posten,
Sie bliesen
Zapfenstreich
Das kann drei Tage
kosten
Kam'rad, ich komm
sogleich
Da sagten wir auf
Wiedersehen
Wie gerne wollt ich mit
dir geh'n
Mit dir Lili Marleen.
4.
Deine Schritte kennt sie,
Deinen schönen Gang
Alle Abend brennt sie,
Doch mich vergaß sie
lang
Und sollte mir ein Leid
gescheh'n
Wer wird bei der Laterne
stehen
Mit dir Lili Marleen?

5.
Aus dem stillen Raume,
Aus der Erde Grund
Hebt mich wie im
Traume
Dein verliebter Mund
Wenn sich die späten
Nebel drehn
Werd' ich bei der
Laterne steh'n
Wie einst Lili Marleen.

Подстрочный перевод

1.
Перед казармой,
Перед большими
воротами
Стоял фонарь,
И он еще стоит перед
ними до сих пор.
Так давай мы там
опять увидимся.
Снова постою
у фонаря.
Как когда-то, Лили
Марлен.

2.
Наших два силуэта
Выглядели как один.
Как нам было хорошо,
Можно было сразу
заметить.
И всем людям должно
это быть видно,
Когда мы стоим
у фонаря?
Как когда-то, Лили
Марлен.
3.
Уже крикнул часовой,
Протрубили вечернюю
зорю.
Это может стоить трёх
дней [ареста].
«Товарищ, я уже иду!»
Тогда сказали мы — до
свидания.
Как желал я пойти
с тобой!
С тобой, Лили Марлен.
4.
Твои шаги знает он
[фонарь],
Твою изыщную
походку.
Каждый вечер он
горит,
А меня он давно забыл.
И если со мной
приключится беда,
Кто будет стоять
у фонаря
С тобой, Лили Марлен?

5.
Из тихого места,
Из глубины земли
Поднимут меня
наверх, как во сне,
Твои влюблённые уста.
Когда закружатся
поздние туманы,
Я снова буду стоять
у фонаря.
Как когда-то, Лили
Марлен

Иосиф Бродский. Лили Марлен

1.
Возле казармы,
в свете фонаря
кружатся попарно
листья сентября,
Ах как давно у этих
стен
я сам стоял,
стоял и ждал
тебя, Лили Марлен,
тебя, Лили Марлен.
2.
Если в окопах от
страха не умру,
если мне снайпер не
сделает дыру,
если я сам не сдамся
в плен,
то будем вновь
крутить любовь
с тобой, Лили Марлен,
с тобой, Лили Марлен.

3.
Лупят ураганным,
Боже помоги,
я отдам Иванам шлем
и сапоги,
лишь бы разрешили
мне взамен
под фонарем
стоять вдвоем
с тобой, Лили Марлен,
с тобой, Лили Марлен.
4.
Есть ли что банальней
смерти на войне
и сентиментальней
встречи при луне,
есть ли что круглей
твоих колен,
колен твоих,
Ich liebe dich,
моя Лили Марлен,
моя Лили Марлен.
5
Кончатся снаряды,
кончится война,
возле ограды,
в сумерках одна,
будешь ты стоять
у этих стен,
во мгле стоять,
стоять и ждать
меня, Лили Марлен,
меня, Лили Марлен.
[Бродский]

Творчески преобразив исходный текст, Бродский существенно разошелся с каноническим сюжетом. Лирический герой его песни не собирается ни умирать, ни воскресать, он неотступно думает о круглых коленях своей подружки и мечтает, как только окончится война, снова увидеться с ней на том же самом месте — возле казармы, под фонарями. Модифицировалась и структура семистиший: четыре первых укороченных стиха превратились в двустихие с внутренней рифмой, наоборот, три следующих стали короче, а заключительная — припевная — строка удвоилась совсем так, как ее пели по-немецки. Таким образом, вопреки фактическому восьмистишию (при исполнении рефренный стих «Wie einst Lili Marleen» удваивался), Бродский сохраняет верность исконному семистишию Ганса Ляйпа и отдает дань исполнительской традиции. Соответственно перестроилась и рифмовка. У Ляйпа — AbAbссс, у Бродского — aabссbb. Еще более радикальные изменения произошли в метрике: первых три удлинённых стиха представляют собой 4-ударный тактовик с постоянной нулевой анакрузой и междуиктовыми интервалами от 1 до 3 слогов¹, четыре заключительных — с односложной анакрузой — модифицируются в 2–3-ст. ямб. Заданный мотив при этом выдерживался практически без урона.

3. Последний раз в пределах нашего материала Бродский обратился к семистишиям в стихотворении 1991 года «Портрет трагедии». Это длинное стихотворение в 12 строф органично циклизуется с тремя соседними театральными композициями: «Из Еврипида. Пролог и хоры из трагедии “Медея”», 1994–1995, своеобразная модернизация перевода Иннокентия Анненского, выполненная по заказу Ю. Любимова, «Театральное» («Кто там стоит под городской стеной...»), с посвящением С. Юрскому, 1994–1995, и «Храм Мельпомены» («Поднимается занавес: на сцене, увы, дуэль...»), Март 1994.

Все они в совокупности и в переключке с другими вещами, прежде всего с пьесой «Мрамор», 1982, поэтическими мистериями «Представление», 1986, и «History of the Twentieth Century (A Roadshow)», 1986, демонстрируют концептуальное неприятие Бродским театральности, претендующей на правдоподобие, о чем он не стеснялся говорить при встречах с актерами, и так или иначе раскрывают суть трагедии в жизни

¹ При отсутствии нарушающих каденцию 2-сложных междуиктовых интервалов в 1-й, особенно 2-й и 5-й строфах, размер начальных трех стихов можно было бы идентифицировать как 5–6-ст. хорей. Два семистишия из пяти (3-й и 4-й) именно таким контрастным синтезом хорейческих и ямбических стихов и являются.

и искусстве. В частности, в «Театральном» афористически формулируется не раз повторенная поэтом мысль о том, что «В настоящей трагедии гибнет хор, // а не герой. Вообще герой / отступает в трагедии на второй / план <...> / Трагедия — просто дань / настоящего прошлому. Когда, тыча — “Глянь!” — / сидящая в зале дрянь созерцает дрянь // на сцене...» (2, 208), а «Храм Мельпомены» завершается полным провалом очередной попытки симулировать реальность на сцене: в представляемой дуэли «...никто не попадает в цель», «Метель за окном похожа на вермишель», после чего ряженый «Мишель улыбается и, преодолевая боль, // рукою делает к публике, как бы прося займы: “Если бы не театр, никто бы не знал, что мы / существовали! И наоборот!” Из тьмы / зала в ответ раздаётся сдержанное “хмы-хмы”» (2, 209–210).

Не исключено, что примером для такого иронического финала послужило стихотворение В. Ходасевича «Сон» («Все было сине. Роща вечерела...»), 11 сентября 1914, Москва, в котором лирическому герою снится фантазмагорический сон: его останавливают две старухи, молча роят, по всей видимости, для него могилу, но на его вопрос отвечают « — Нет, просто яму», затем по знаку одной из них из-за рощи раздаются дикие вопли незримых демонов, и в ответ на его призыв о помощи «Оттуда ж, из-за рощи, <...> / Как глупому актеру, что играет / Перед пустым театром, — раздались / Бессильные, глухие голоса / И жидкие аплодисменты... Боже!..»¹.

Всем им также свойственна необычная строфика: в первом случае имитируются характерные строфические модели античной трагедии, во втором — задействованы нестандартные трехстишия на одно созвучие: ааа, в третьем — вполне обычные катрены, но с той же монотонией в рифмовке: аааа. Семистишия «Портрета...» составляют синтез этих двух последних, правда, не в мужском, а в женском варианте: АААВВВ. По этой причине автор статьи, посвященной анализу стихотворения, Антон Нестеров склонен усматривать в каждой строфе «соединение катрена с единой рифмой и трехстишия с другой — но также единой рифмой». В результате у него получается в общей сложности «84 рифмы», все — женские. Подсчитывались, конечно, не рифмы (12 четверных и 12 тройных, т.е. 48), а рифмочлены: $12 \times 4 + 12 \times 3 = 48 + 36 = 84$. Столь элементарной ошибкой можно было бы просто пренебречь, если бы не попутное, весьма ответственное заявление:

¹ [Ходасевич, 2009, 270]. Краткий анализ этого стихотворения см.: [Федотов, 2017, 234–236].

При внимательном чтении стихотворения обнаруживается, что катрены и трехстишия несут разную функциональную нагрузку. Катрены построены как речь, в основе которой лежит адхортатив — побудительное наклонение с признаками множественного числа 1-го лица, которое может описывать как одного лишь говорящего, так и некую группу, от которой себя говорящий не отделяет:

Заглянем в лицо трагедии. Увидим ее морщины,
ее горбоносый профиль, подбородок мужчины.
Услышим ее контральто с нотками чертовщины:
хриплая ария следствия громче, чем писк причины.

Трехстишия же имеют иного адресата: саму персонифицированную трагедию (мы сочли возможным везде в тексте статьи выделить «речь», обращенную непосредственно к трагедии):

Здравствуй, трагедия! Давно тебя не видали.
Привет, обратная сторона медали.
Рассмотрим подробно твои детали.

Эта заданная структура имеет под собой определенную риторически-интонационную модель [Нестеров, 2001].

Разумеется, подмеченная, впрочем, бросающаяся в глаза закономерность вовсе не дает оснований рассматривать катрены и трехстишия как автономные строфические образования. Соединившись попарно, они составляют единое целое — семистишия, пусть и с достаточно экзотической рифмовкой, в которых некто, не исключено, что и сам автор, от лица обобщенного коллективного сознания (наподобие предводителя хора в античной драме) призывает обратить внимание на аллегорическую фигуру трагедии. Другое дело — более чем очевидная тенденция в распределении материала, подмеченная исследователем. Действительно, практически в каждой строфе, по крайней мере в первых девяти семистишиях, в начальных четырех стихах содержится призыв заглянуть ей в лицо, в глаза, вложить ей в рот пальцы, задрать подол, прижаться к ее щеке, рухнуть в ее объятия, вдохнуть ее смрадный запах — иными словами, соприкоснуться, даже слиться с нею физически. В трех же концевых строках каждого семистишия речь

адресуется самой трагедии, по крайней мере во всех строфах, кроме последней, в 5-м стихе обязательно присутствует соответствующее обращение: «Здравствуй, трагедия...» в 1-й и 4-й строфах, «Добрый вечер, трагедия...» во 2-й строфе, «Ну, если хочешь, трагедия, — удиви нас...» в 3-й строфе, «Что нового в репертуаре, трагедия...» в 5-й строфе, «Спасибо, трагедия...» в 6-й и 7-й строфах, «Не брезгуй ею, трагедия, жанр итога...» в 8-й строфе, «Давай, трагедия, действуй...» в 9-й строфе, «Врежь по-свойски, трагедия...» в 10-й строфе и «даешь, трагедия, сходство души с природой...» в 11 строфе.

Впрочем, обращаясь то к окружающим, не исключая себя самого, то к собственно трагедии, иначе говоря, поочередно меняя адресатов, субъект трагического монолога последователен не до конца. Из финального трехстишия 9-й строфы исчезает жесткая синтаксическая пауза между строфами, а в 5-м стихе заключительной строфы отпадает надобность именовать адресата «трагедией», поскольку в 1-м стихе фигурирует его окказиональный синоним «подруга»:

Давай, трагедия, действуй. Из гласных, идущих горлом,
выбери «ы», придуманное монголом.
Сделай его существительным, сделай его глаголом,
наречьем и междометием. «Ы!» — общий вдох и выдох!
«Ы!» мы хрипим, блюя от потерь и выгод
либо — кидаясь к двери с табличкой «выход».
Но там стоишь ты, с дрыном, глаза навывкат.
Врежь по-свойски, трагедия. Дави нас, меси, как тесто.
Мы с тобою повязаны, даром что не невеста.
Плюй нам в душу, пока есть место
и когда его нет! Преврати эту вещь в трясицу,
которой Святому Духу, Отцу и Сыну
не разгрести. Загустей в резину,
вкати её кубик аминазину, воткни там и сям осину:
даешь, трагедия, сходство души с природой!
Гибрид архангелов с золотой ротой!
Давай, как сказал Мичурину плод, уродуй.
Раньше, подруга, ты обладала силой.
Ты приходила в полночь, махала ксивой,
Цитировала Расина, была красивой.
Теперь лицо твое — помесь тупика с перспективой.
Так обретает адрес стадо и почву — древо.

Всюду маячит твой абрис — направо или налево.
Валяй, отворяй ворота хлева.

(2, 195)

Отмеченную непоследовательность, видимо, логичнее отнести на счет стихийного усиления эмоционального напряжения речи, перевесившего продиктованный скрупулезной логикой механический альтернанс в смене ее адресатов. В том же направлении работают окказиональные внутренние рифмы, встроенные в многочленные рифмические цепи: «трясину — резину — аминазина — осину» в 11-й строфе, а также «силой — ксивой — Расина — красивой» и «адрес — древо — абрис — налево — валяй — отворяй — хлева» — в 12-й. Особый упор делается на ударном вокализме с экстраординарным нагнетанием «монгольского» звука «ы»: «Ы — выдох — Ы — мы — выгод — выход — ты — с дрыном — навыват».

Продолжая свой анализ стихотворения, Нестеров пытается объяснить это раздвоение «некоей риторической моделью», а именно «речью конференсье перед залом, выступлением ведущего телешоу или учителя перед классом. Перед нами особый тип соединения развлекательности и дидактичности — при этом, казалось бы, совершенно несовместимый с предметом повествования — трагедией». Вряд ли подобная конкретизация соответствует той лирической ситуации, которая представлена в «Портрете». Обобщенное «Мы», которому предлагается поневоле слиться с трагедией, время от времени понуждая ее адекватно реагировать на его устремления, скорее должно ассоциироваться с несколькими поколениями советского народа, коллективное бессознательное которого чувствовал в себе и разделял каждый составляющий его индивид. Бродский, несмотря на крайнюю степень воспитанного им в себе индивидуализма, чувствовал свою, что называется, прирожденную приверженность к психологии «*homo soveticus*». Лучшей иллюстрацией конструируемой «риторически-интонационной модели», о которой идет речь, видимо, следует считать пластический образ Шестивия многоликой и многоголосой толпы в одноименной поэме [Федотов, 2018, 237–251], а также лирического «Мы» (хора, а не солиста) в отповеди «самостийным» украинским националистам:

Скажем им, звонкой матерью паузы медля строго:
скатертью вам, хохлы, и рушником дорога!

Ступайте *от нас* в жупане, не говоря — в мундире,
по адресу на три буквы, на все четыре
стороны.

На независимость Украины, 1994

Конечно, согласимся с автором статьи, ни в коем случае нельзя поддаваться «соблазну полагать, будто “Портрет трагедии” есть портрет одной только России. Это диагноз всему веку, обвинение времени, а не географии». При всей обобщенности трактовки трагедии как таковой, особенно если рассматривать ее в контексте всех упоминаний этой лексики Бродским, актуализировать явную аллюзию в зачине 2-й строфы: «Заглянем в ее глаза! В расширенные от боли / зрачки, наведенные карим усиьем воли, / как объектив на нас...» с мандельштамовским двустушием: «Век мой, зверь мой, кто сумеет / Заглянуть в твои зрачки...» и при этом учитывать трагические цветавские коннотации, напрашивается вывод, что эпицентром трагедии в мировом масштабе для поэта остается утраченная им многострадальная, кровоточащая Родина. Во всяком случае, это портрет мировой трагедии, написанный русским художником, с точки зрения русского национального характера, или, скажем так, исповедь русской души, наделенной, по верному слову Достоевского, всемирной отзывчивостью.

Сверхзадачу, «подводную тему» «Портрета трагедии» Нестеров видит в «утверждении поэзии, как единственного, что способно искупить и спасти век», в отречении поэта от избранности, готовности разделить судьбу «малых сих» и реализовать «антропологическую роль поэзии», не способной изменить мир, но способной спасти отдельного человека», о чем поэтом-лауреатом столь недвусмысленно было сказано в его нобелевской лекции.

Совсем в ином ключе, в дополнение и уточнение вышесказанному, «Портрет трагедии» трактуется Л. Лосевым, для которого это итоговое произведение героя его «литературной биографии», вступившего в последнее пятилетие отведенной ему земной жизни, несущее в себе «рекапитуляцию всех основных мотивов поэзии Бродского за предшествующие тридцать лет» [Лосев, 2009, 281–282]. В приступе 1-й строфы он различает зеркальное отражение лица самого поэта, изборожденного морщинами, с характерным «горбоносим профилем» и «подбородком мужчины», после чего «в дерзкой, едва ли не хулиганской форме» описывается унижительное «разложение плоти», кощунственно противопоставленное благопристойно-высокой эстетике античной

трагедии как воплощению «восстания человека против божественного предопределения» и неумолимых «сил судьбы». «Геронто-, если не некрофильские арабески и непристойности “Портрета трагедии”», по мнению Лосева, являют собой отчаянный бунт против Аристотеля, «вызов хаосу, распаду материи», поскольку в отличие от «мира Софокла и Расина, <...> в мире Беккета и Бродского трагична сама телесность человека на ее неизбежном пути к смерти и разложению» [Там же, 282].

Весь этот многослойный комплекс идей адекватно передается избранными стихопоэтическими средствами: вольным дольником с диапазоном ударности от 3 до 6, переменной анакрузой от 0 до 3 слабых слогов и постоянными женскими окончаниями, сгруппированными в четверные и тройные рифмы, и, не в последнюю очередь, уникальной строфикой — семистишиями AAAABBB.

Итак, Бродский не был большим поклонником семистиший, обратившись к ним всего пять раз. Самым продуктивной оказалась модель, сочетающая четыре стиха на одну рифму с тремя также на одно и то же созвучие: AAAABBB. Поэт применил ее дважды: в начале своего творческого поприща, в 1965 году, в трех частях «Двух часов в резервуаре», и ближе к его завершению, в 1991 году, в «Портрете трагедии». В первом случае наряду с базовой моделью фигурируют различные ее модификации, в том числе и с тенденцией к перебору рифменных цепей из строфы в строфу. Во втором — в беспримесном виде.

Во всех пяти произведениях применяются индивидуальные, в том числе варьирующиеся в пределах одного текста модели, нередко сочетающие холостые стихи с рифмованными. Семистишия Бродского ввиду своей уникальности органично взаимодействуют со всеми остальными уровнями упомянутых стихотворений, вследствие чего проявляют себя как исключительно эффективные инструменты в построении их сложно закодированного смысла.

Литература

- Бродский. Книга интервью. М., 2011. 783 с.
- Бродский Иосиф. Лили Марлен. URL: <https://my.mail.ru/music/songs/иосиф-Бродский-лили-марлен-4a9c4300bab90fa6c599303b6c5f9779>. (дата обращения: 30.04.2020).
- Бродский Иосиф. Стихотворения и поэмы. В 2 т. СПб.: Изд-во Пушкинского Дома; Вита Нова, 2011. Т. 1. 656 с.; Т. 2. 576 с. (Новая серия «Библиотеки поэта»).

- Лосев Лев. Иосиф Бродский: опыт литературной биографии. М., 2008. 447 с.
- Нестеров А. «Портрет трагедии» — опыт анализа // Старое литературное обозрение. 2001. № 2(278). URL: <http://magazines.russ.ru/slo/2001/2/nest.html> <http://www.b17.ru/article/68928/> (дата обращения: 01.01.2018).
- Федотов Олег. Героизм или антигероизм (Эхо войны в поэме Иосифа Бродского *Шестые* и стихотворениях 60-х годов) // Polska akademia Umiejętności. Tom XIV. Kultura słowian. Rocznik komisji kultury słowian PAU. 2018. S. 237–251.
- Федотов О. И. Крымские сонеты Иосифа Бродского. Статья 1. «Сонетик» // Судакский Парнас-III. Международная исторически-краеведческая литературная конференция. Итоги. Феодосия, 2016. С. 154–165.
- Федотов О. И. Крымская сонетана Иосифа Бродского // Высоким слогом о тебе, мой Крым. Сонеты, венки сонетов. Севастополь, 2019а. С. 18–36.
- Федотов О. И. Мотив возвращения в ранней лирике Бродского (Из наблюдений над стихопоэтикой) // Юность как сюжет: Статьи и материалы / ред.-сост. С. А. Васильева, А. Ю. Сорочан. Тверь: Изд-во Марины Батасовой 2019б. (Время как сюжет; Вып. 7). С. 304–316.
- Федотов О. И. Несколько замечаний о строфике Иосифа Бродского // Studia neofilologiczne 1. Prace naukowe WSP w Częstochowie. Częstochowa, 2000. S. 13–29.
- Федотов Олег. О мгновениях, которые не смог или не захотел остановить Бродский // Новое литературное обозрение. 2017. № 148. С. 237–248. (См. также: <http://www.nlobooks.ru/node/9204>).
- Федотов О. И. От средневековой септимы к полусонету (интертекстуальные метаморфозы) // Традиционные строфические формы и их жанрово-строфические единства в русской поэзии: монография. Ставрополь, 2013. С. 167–262.
- Федотов Олег. Сонет. М.: РГГУ, 2011. 610 с.
- Федотов О. И. Сонеты Иосифа Бродского // Славянский стих-VIII. М., 2009. С. 84–119.
- Федотов Олег. Стихопоэтика Ходасевича. М., 2017. 431 с.
- Ходасевич В. Собрание сочинений в 8 т. Т. I. М., 2009. 645 с.
- Шерр Б. Строфика Бродского: новый взгляд // Как работает стихотворение Бродского. М.: Новое литературное обозрение, 2002. С. 269–299.

O. I. Fedotov
Doctor of Philology,
Professor,
Department of Russian Classical Literature,
Moscow State Pedagogical University
Moscow, Russia

Seven-verses Stanza in the Strophic Repertoire of Joseph Brodsky («Song», «From Hans Lipe. Lily Marlene» and «Portrait of a Tragedy»)

Brodsky was not a big fan of the seven-verses stanza, turning to them only five times. In all five poems, individual ones are used, including models that vary within the same text and often combine idle verses with rhyming ones. Brodsky's seven-verses stanza, in view of their uniqueness, organically interact with all other levels of the mentioned poems, as a result of which they manifest themselves as extremely effective tools in constructing their complexly encoded meaning.

Key words: Brodsky; poetic verse; stanza; seven-verses stanza; rhythm; rhyme and sound system.

References

- Brodsky. Interview book [Brodskij. Kniga interv'ju]. Moscow, 2011. 783 p. (in Russian).
- Brodskij Iosif. Lily Marlene [Lili Marlen]. Available at: <https://my.mail.ru/music/songs/iosif-brodskij-lili-marten-4a9c4300bab90fa6c599303b6c5f9779> (accessed: 30.04.2020) (in Russian).
- Brodskij Iosif. Poems [Stihotvorenija i pojemy]. In 2 vol. SPb., Izd-vo Pushkinskogo Doma; Vita Nova, 2011, vol. 1, 656 p.; vol. 2, 576 p. (New series of «Poet's Libraries») (in Russian).
- Losev Lev. Joseph Brodsky: the experience of a literary biography [Iosif Brodskij: opyt literaturnoj biografii]. Moscow, 2008. 447 p. (in Russian).
- Nesterov A. «Portrait of a Tragedy» — an Analysis Experience [«Portret tragedii» — opyt analiza]. *Staroe literaturnoe obozrenie*, 2001, no. 2(278). Available at: <http://magazines.russ.ru/slo/2001/2/nest.html> <http://www.b17.ru/article/68928/> (accessed: 01.01.2018) (in Russian).
- Fedotov Oleg. Heroism or anti-heroism (Echo of war in Joseph Brodsky's poem Procession and poems of the 60s) [Geroizm ili antigeroizm (Jeho

- voiny v pojeme Iosifa Brodskogo Shestvie i stihotvorenijah 60-h godov)]. *Polska akademia Umiejtnosci [Polish Academy of Skills]. Vol. XIV. Kultura slowian. Rocznik komisji kultury slowian PaU [Culture of the Slavs. Yearbook of the PAU Slavic Culture Commission]*. 2018, pp. 237–251 (in Russian).
- Fedotov O. I. Crimean sonnets of Joseph Brodsky. Article 1. «Sonetic» [Krymskie sonety Iosifa Brodskogo. Stat'ja 1. «Sonetik»]. *Sudaskij Parnas-III. Mezhdunarodnaja istoricheski-kraevedcheskaja literaturnaja konferencija. Itogi [Sudak Parnassus-III. International Historical and Local Lore Literary Conference. Results]*. Feodosija, 2016, pp. 154–165 (in Russian).
- Fedotov O. I. Crimean sonetiana by Joseph Brodsky [Krymskaja sonetiana Iosifa Brodskogo]. *Vysokim slogom o tebe, moj Krym. Sonety, venki sonetov [In a high syllable about you, my Crimea. Sonnets, wreaths of sonnets]*. Sevastopol', 2019a, pp. 18–36 (in Russian).
- Fedotov O. I. The motive of return in the early lyrics of Brodsky (From observations of poetry) [Motiv vozvrashhenija v rannej lirike Brodskogo (Iz nabljudenij nad stihopojetikoj)]. *Junost' kak szuzhet: Stat'i i materialy [Youth as a plot: Articles and materials]*. Ed. by S. A. Vasil'eva, A. Ju. Sorochan. Tver', Izd-vo Mariny Batasovoj, 2019b, pp. 304–316 (in Russian).
- Fedotov O. I. A few remarks about Joseph Brodsky's stanza [Neskol'ko zamechanij o strofike Iosifa Brodskogo]. *Studia neofilologiczne 1. Prace naukowe WSP w Czestochowie [Neophilological studies 1. Scientific works of the University of Life Sciences in Czestochowa]*. Czestochowa, 2000, pp. 13–29 (in Russian).
- Fedotov Oleg. About the moments that Brodsky could not or did not want to stop [O mgnovenijah, kotorye ne smog ili ne zahotel ostanovit' Brodskij]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, 2017, no. 148, pp. 237–248 (look also: <http://www.nlobooks.ru/node/9204>) (in Russian).
- Fedotov O. I. From the medieval seventh to the half-snare (intertextual metamorphoses) [Ot srednevekovoj septimy k polusonetu (intertekstual'nye metamorfozy)]. *Tradicionnye stroficheskie formy i ih zhanrovo-stroficheskie edinstva v russkoj poezii: monografija [Traditional stanza forms and their genre-stanzaic unity in Russian poetry: monograph]*. Stavropol', 2013, pp. 167–262 (in Russian).
- Fedotov Oleg. Sonnet [Sonet]. M., RGGU, 2011. 610 p. (in Russian).
- Fedotov O. I. Joseph Brodsky's Sonnets [Sonety Iosifa Brodskogo]. *Slavjanskij stih-VIII [Slavic Verse-VIII]*. Moscow, 2009, pp. 84–119 (in Russian).
- Fedotov Oleg. Poetics of Khodasevich [Stihopojetika Hodasevicha]. Moscow, 2017. 431 p. (in Russian).

Hodasevich V. Collected works [Sobranie sochinenij]. In 8 vol. Vol. I. Moscow, 2009. 645 p. (in Russian).

Sherr B. Stanzas of Brodsky: A New Look [Strofika Brodskogo: novyj vzgljad]. *Kak rabotaet stihotvorenje Brodskogo [How Brodsky's Poem Works]*. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2002, pp. 269–299 (in Russian).

А. А. Азаренков

Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики»
Санкт-Петербург, Россия

УДК 82.01/09

Фоника «верлибров» Бродского¹

Ключевые слова: *Иосиф Бродский; верлибр; поэтология; фоника; digital humanities.*

В первой части статьи подробно проанализировано место верлибра в поэтологии Бродского. С одной стороны, верлибр враждебен эстетике Бродского, который видел главное достоинство поэзии в строгой форме. Такая форма сообщает стихам культурную перспективу, расширяющую рамки изначального замысла. С другой стороны, в редких случаях Бродский и сам сочинял верлибры, а подобные опыты своих великих предшественников объяснял необходимостью обращения к особой «тональности», которой невозможно достичь в регулярном стихе. Под «тональностью» верлибра Бродский имел в виду в том числе и его фоносемантические свойства.

Вторая часть статьи посвящена специальному исследованию фоники верлибров Бродского. Для этого применяется методика анализа статистического распределения фонем в поэтическом тексте относительно их ожидаемого появления в языке. Верлибры Бродского выразительны в звуковом отношении, и фоника этих стихов тесно связана с их семантикой, особенно с композицией и делением на

¹ Исследование выполнено в рамках программы «Научный фонд НИУ ВШЭ» в 2020 году.

строфы. В верлибрах Бродского именно фоника становится одной из тех формальных «рамочек», без которых поэт не мыслил стихосложение.

В ранней молодости Бродский написал несколько верлибров и далее прибегал к этой форме чрезвычайно редко. Более того, отношение уже зрелого поэта к свободному стиху было, как обычно говорят, «неоднозначным». Некоторые резкие высказывания Бродского о верлибре комментирует в своей пионерской статье А. Н. Андреева [Андреева, 2002]. Не повторяясь, позволим себе несколько углубить тему «Бродский и верлибры», рассмотрев ее в контексте авторской поэтологии. Перед анализом собственно поэтических текстов Бродского полезно внимательно изучить то, что он сам понимал под свободным стихом и его законами.

На первый взгляд, свободный стих попросту не мог прижиться в поэтологической системе, в центре которой находится *форма* и ее способность «ускорять» язык. Всем элементам этой формы: метру и ритму, рифме, строфе, длине стихотворения — Бродский придавал особое значение, ср., напр.: «Следует помнить, что стихотворные размеры сами по себе духовные величины и у них нет эквивалентов. Они не могут подменяться даже друг другом, тем более свободным стихом» («Сын цивилизации») [Бродский, 2001, V, 104]. Работа этих «духовных величин» призвана вывести лирическую композицию на новый уровень обобщения, расширяющий границы изначального замысла. Форма мыслилась Бродским не как инструмент, а как надындивидуальный способ бытования языка — от поэта лишь требуется быть внимательным к тому, что эта форма диктует. «Центробежная», то есть отменяющая «я» как точку отсчета, сила стихотворения, достигаемая посредством формальной игры, бесконечное число раз признавалась Бродским главным поэтическим качеством.

Свободный стих для Бродского, таким образом, был слишком *несвободным*: он казался поэту обедненным, лишенным возможности удивлять — прежде всего самого пишущего. По Бродскому, истинная поэтическая свобода возможна только в рамках формы, обратное же приводит к инфляции смысла: «Начать с того, что новаторским может быть только содержание и что новации формальные могут быть осуществлены только в пределах формы. Отказ от формы есть отказ от новаций» («Поэзия как форма сопротивления реальности») [Бродский, 2001, VII, 121].

Но как решается очевидное противоречие между личной свободой, постулируемой Бродским как главная антропологическая ценность, и заданностью формы, которая всё-таки есть самоограничение? Поэт считает, во-первых, что верлибр — это эволюционная ступень развития

поэзии, следующая за «метрическим стихом», а во-вторых, что писать верлибром еще нужно себе позволить, пройдя школу традиционной поэзии: «Ведь свободный стих появился после строгой формы. <...> Но от чего человек при этом освобождается? От определенной формы рабства? Однако, не познав рабства, невозможно почувствовать вкус свободы» («Муза в изгнании») [Бродский, 2000, 33]. В современном ему западном литературном процессе, к моменту эмиграции Бродского давно вставшем на путь свободного стиха, поэт не видел той парадоксальной свободы быть несвободным, которой придерживался сам: «Свободный стих сам по себе не существует — это реакция, это *departure*» («У меня нет принципов, есть только нервы») [Там же, 575].

Однако именно как «*departure*» в США воспринималась поэтическая (и особенно — переводческая) практика самого Бродского. Спор Бродского с верлибром имел более глубокие культурологические основания, чем частные вкусовые предпочтения. Не соглашаясь с широким распространением свободного стиха, Бродский — как типичный представитель интернационального движения «призыва к порядку» — выступал против общей депрофессионализации современной ему культуры — процесса, свойственного Западу второй половины XX века, но охотно усматриваемого Бродским и в творчестве своих бывших соотечественников, например, Айги: ««Его творчество» сопряжено с некоторой редукцией качества поэтической техники. Особенно это естественно, когда речь идет о верлибре» («Настигнуть утраченное время») [Там же, 123]. Бродский признает органичность верлибра послевоенной западной словесности, однако раздражается тем, что всё новые и новые поколения читателей воспитываются на «низкокалорийной диете свободного стиха» («Поэзия как форма сопротивления реальности») [Бродский, 2001, VII, 121]. Особенность эстетики Бродского — ориентированность искусства не на романтизированное будущее или злободневное настоящее, а на культурное прошлое; поэзия — это обращение к предшественникам, «к тем, кто дал тебе язык, к тем, кто дал формы» («Девяносто лет спустя») [Там же, VI, 370]. При такой логике свободный стих закономерно лишается этой культурной перспективы: «Естественное неведение или даже напускная невинность кажутся благословенными, потому что позволяют <...> “петь” (предпочтительно верлибром) просто от сознания собственного физического присутствия на сцене» («В тени Данте») [Там же, V, 72]. Как следствие, верлибр имеет право на существование только в качестве приватного отклика на актуальную современность, что Бродского мало интересовало: «Если же вы намереваетесь использовать форму свобод-

ного стиха для выражения нового современного содержания — проблем не будет. Стихи могут гулять нагишом, но всё же порой хочется видеть их одетыми. Здесь нет ограничений. Но и масштаба не добиться» («Муза в изгнании») [Бродский, 2000, 32].

Подобные декларации — не изобретение Бродского, они глубоко укоренены в истории литературы, прежде всего российской. Ближайший Бродскому контекст — 60-е годы, когда большая часть шестидесятников с настороженностью относилась к свободному стиху, о чем недвусмысленно свидетельствует их тогдашняя поэтическая практика. В этом шестидесятников поддерживали, что удивительно, неподцензурные ленинградские поэты. Вот как об этом вспоминает Елена Шварц: «Я считаю большой заслугой именно этого поколения, и Бродского, и Аронзона, и даже московских официальных поэтов — Евтушенко (какой бы он ни был), Вознесенского, Ахмадулиной — то, что они не пошли по пути верлибризма» [Шварц, 2008, 49]. В обеих группах — официальной и неподцензурной — верлибр не прижился по разным причинам: для первых существенным было то, что в СССР свободные стихи читали и, главное, печатали неохотно, для вторых (особенно для поколения «после Бродского» — Кривулина, Е. Шварц, Чейгуна, Стратановского, Седаковой) верлибры не соответствовали общему стилю «обновляющих архаизмов» — понятие, изобретенное Седаковой для творчества Бродского [Полухина, 1997, 224], но легко прилагаемое и к значительной части «второй культуры» как таковой.

Но всё-таки эстетические и читательские горизонты Бродского были слишком широки, чтобы огульно отрицать верлибр. В личном пантеоне Бродского пребывали и мандельштамовский «Нашедший подкову», и свободные стихи Одена, Бахман, Милоша, Геннадия Алексеева (Бродский называл его верлибры «чудом обыденной речи») и Кавафиса («У меня нет принципов, есть только нервы») [Бродский, 2000, 575–588]. Говоря о последнем, Бродский изобретает настоящую апологию верлибра: «Логика вынуждает его записывать строчку за строчкой, поскольку он пытается упорядочить вещи, которые заведомо не могут быть приведены в порядок. И в этом случае использование свободного стиха — лучшее решение» («Муза в изгнании») [Бродский, 2000, 27]. Интересно, что именно логику, то есть «неизбежность» речи, Бродский считал одним из главных достоинств культивируемой им формы «больших стихотворений» [Азаренков, 2017, 34–35], чье жесткое, основанное на сложной строфике и метрике устройство полностью зеркально свободному стиху.

Сам Бродский тоже писал верлибры, и не только в юности, и объяснял это следующим образом: «Время от времени требуется отключиться от <внятной структуры> и переключиться на свободный стих, то есть на интонацию, на тональность, которую невозможно обрести в строфически и метрически организованном стихе. И поэтому ты сочиняешь примерно, и поэтому ты переходишь — иногда — чрезвычайно редко, в моем случае, — на свободный стих. Это вполне допустимая практика» («У меня нет принципов, есть только нервы») [Бродский, 2000, 575]. Главным принципом свободного — «примерного» — стиха Бродский полагает «тональность», то есть фоносемантику. Предположим, что освобожденный от метрических и строфических «обязательств» верлибр выдвигает на первый план характеристику, менее всего поддающуюся строгой формализации, — звучание в его связи со значением.

Вообще у теоретизирующих неподцензурных поэтов были на этот счет две противоположные точки зрения. Так, Елена Шварц считала, что «верлибр остается лишенным ярко выраженного музыкального начала, что превращает его чаще всего просто в не очень хорошую прозу» [Шварц, 2008, 49], — и никогда не писала свободных стихов, кроме отдельных фрагментов в сложных гетероморфных композициях (ср., напр., поэму «Вечеринки пик и убыль»). Кривулин же, Седакова и, судя по всему, сам Бродский были чутки к особой «музыке» верлибра. Здесь важно, что эти авторы понимали под формой свободного стиха: Кривулин не отличал верлибры от античных метров и даже белых дольников [Кривулин, 1985]; большинство верлибров позднего цикла Седаковой «Начало книги» приближаются к тонике; вот и о свободных стихах Бродского Ю. Б. Орлицкий пишет, что в строгом смысле слова «свободными» их назвать нельзя — речь идет преимущественно о нерифмованном акцентном стихе (см. статью в наст. изд.). Сам же Бродский подчас определяет как верлибр тексты, однозначно им не являющиеся. Но, как замечает Орлицкий, «Бродский, как и положено поэту, отталкивался в своем понимании <верлибра> не от теории стиха, а от реальной версификационной практики своего времени» (см. статью в наст. изд.). Итак, Бродский *думал*, что пишет верлибры, на самом деле лишь изменяя (с разной степенью интенсивности) конвенции регулярного стиха. И, говоря о «тональности, которую невозможно обрести в «организованном стихе», Бродский, скорее всего, интуитивно подразумевал не «тональность» прозы или «обыденной речи», а фоносемантические ходы формально урегулированной поэзии, лишенной, однако, очевидных просодических эффектов.

Мы исследовали фонику верлибров Бродского с помощью методики, в основу которой положены подход Московской фонологической школы, данные по частоте фонем в русском языке и анализ распределения фонем в поэтическом тексте относительно их нормальной встречаемости (основной статистический инструмент — критерий согласия Пирсона) [Баевский, 2011]. О фонемах — а не о звуках — мы говорим, сообразуясь с научной традицией, заложенной Р. О. Якобсоном: только звуковые представления, т.е. фонемы, способны в полной мере соотноситься со смысловыми представлениями [Якобсон, 1987, 298]. Для наглядности результаты представлены в виде гистограмм, в которых апострофами обозначены мягкие фонемы, звездочками — ударные, а горизонтальными линиями — область нейтральных значений.

Ни один «верлибр» Бродского в звуковом отношении не является прозой — все эти тексты по-разному фонически выразительны.

Во-первых, текст может представлять собой целостную фоническую структуру, допускающую, однако, разную степень «сгущения» выделенных фонем в разных своих частях. Так происходит, например, со стихотворением «Лучше всего спалось на Савеловском...» (1960), фонический профиль которого в целом складывается из звонких взрывных фонем <б> и <д>, которые, согласно теории бинарных оппозиций, уместно рассмотреть с их мягкими вариантами, в составе архифонемы (если бы языковое ожидание превышали только мягкие фонемы, мы бы рассматривали только их). Такие фонические доминанты сообщают стихотворению отрывистое, несколько напряженное звучание, соответствующее выбранной теме.

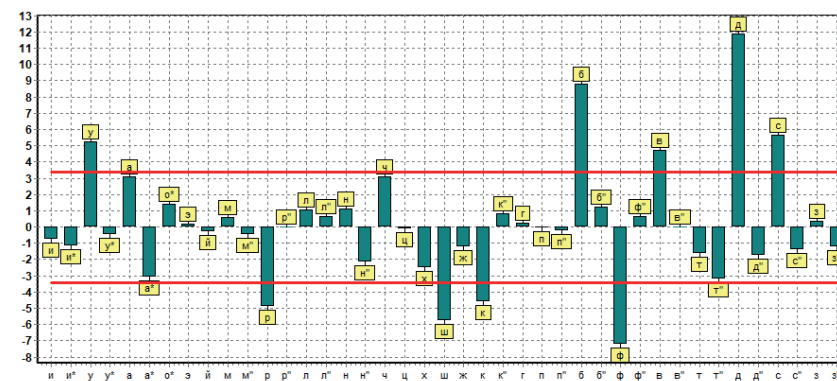


Рис. 1. Фонический профиль стихотворения «Лучше всего спалось на Савеловском...»

Фоническая интенсивность постепенно усиливается к концу текста, чтобы вылиться в финальное двустишие, почти полностью состоящее из выделенных фонем:

...Но этой ночью
другой займет мое место.
 Сего**д**ня ночью
 я не **б**уду спать на Савеловском
 вокзале.
 Сего**д**ня ночью
 я не **б**уду уга**д**ывать
 соб**с**твенную судь**б**у
 по угловатой планете.
 Сего**д**ня ночью
 Я Возьму **Б**илет
До **Б**ологого.
 Этой
 ночью
 я не **б**уду при**д**умывать
 б**е**лые стихи о вокзале (*sic!* — А. А.), —
 б**е**лые, словно б**у**мага **д**ля песен...
До свиданья, **Б**орис **А**брамыч.
До свиданья. За слова **сп**аси**б**о.

Понятно, что основным фоническим средством здесь выступает лексический повтор (*до свиданья — до свиданья*) и вариация (*не буду угадывать — не буду придумывать*) — верлибры вообще склонны к такого рода риторичности как своего рода компенсации. Но всё же обратим внимание, что звучание имени Слуцкого (знакомьтесь с которым Бродский ездил в Москву, поэтому и оказался на Савеловском вокзале) могло влиять на лексический строй текста (*Борис — спасибо*; прибавим сюда повторяющийся топоним *Бологое*); в любом случае, слова благодарности Слуцкому, вынесенные Бродским в сильную позицию, встраиваются в основное фоническое движение.

Частотный профиль, представленный на рисунке 1, складывается в основном из-за перенасыщенной соответствующими фонемами второй части стихотворения; в начале же на первый план выходят другие фонические процессы, как правило, локальные и, вероятнее

всего, чисто языковые (ср: «през**р**ительно матер**и**лись», «**ч**еты**р**е **ч**ер**в**он**ц**а»), хотя и нельзя сказать, что столкновение фонем <б> и <д> как выразительное средство полностью исключается (ср.: «Голубые вологодские Саваофы, / взды**х**ая, / шарили по моим карманам»). Но всё-таки вторая половина стихотворения отчетливо противопоставлена первой как более фонически значимая. Это продиктовано композицией — «очерковая» зарисовка о нравах вокзального быта сменяется чистой лирикой, приправленной даже поэтологической рефлексией: традиционно-поэтический, возвышенный модус речи требует большей звукомысловой связности. На примере этого стихотворения хорошо видно, что Бродский имел в виду под особенной «тональностью» верлибра, не порывающей, однако, со своими корнями.

Тот же эффект, только в зеркальном отношении, наблюдаем в стихотворении «Памяти Феде Добровольского» (1960).

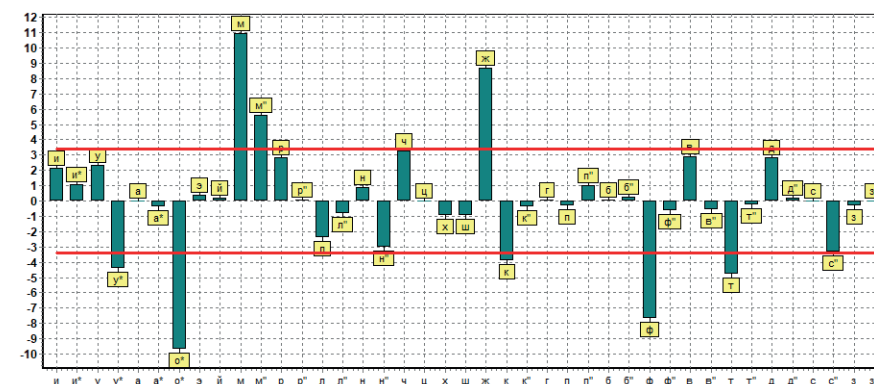


Рис. 2. Фонический профиль стихотворения «Памяти Феде Добровольского»

Как видно на рисунке 2, фонека этого текста в целом основана на фонемной паре <м>/<м'>. Обилие этих фонем обусловлено частым повтором слова «мы», а также связанных с ним глагольных форм (типа «продолжаем», «читаем», «пишем» и т.п.). В верлибре фонека тесно соотносена с грамматикой: грамматический повтор — это следствие повтора синтаксического, к которому, по нашим наблюдениям, Бродский чаще прибегает именно в свободных стихах как к своеобразному *ритмическому* приему.

Также в стихотворении повышена частотность фонемы <ж>; это происходит за счет троекратного повтора ключевой фразы «мы продолжаем

жить», но не только: фонема проецируется на ближайшее лексическое окружение этой фразы, что особенно заметно в первой строфе:

Мы продолжаем **жить**.

Мы читаем или пишем стихи.

Мы разглядываем красивых женщин,
улыбающихся миру с обложки
иллюстрированных журналов.

Мы обдумываем своих друзей,
возвращаясь через весь город
в полузамерзшем и дрожащем трамвае:

мы продолжаем **жить**.

Отметим также тяготение фонемы <ж> к правому краю стиха (из 19 случаев 9 приходится на последнее слово, 7 — на предпоследнее и только 3 — на левую половину стиха). Мы называем это «памятью о рифме», когда верлибр выносит на самую значимую фоническую позицию слова, объединенные схожим звучанием и — в некотором роде — схожим смыслом. *Жить — женщин — дрожащем — обнаженными — жалеть — встревоженные* — всё это лексика витальности; но: *обложки — журналов — живописи — книжки* — это уже лексика культуры. В этом стихотворении, как и, судя по всему, в психологии Бродского, данные ряды практически синонимичны (ср. высказывание поэта о литературе: «Пока мы говорим, мы еще живы» [Седакова, 2011, 492]).

Описанный «прием» (в кавычках, потому что неизвестно, насколько осознанный) нередко встречается у Бродского. Возьмем небольшой поздний верлибр (без кавычек, потому что по всем формальным признакам это настоящий верлибр) «Те, кто не умирают, живут...» (1987):

Те, кто не **умирают**, — живут
до шестидесяти, до семидесяти,
педествуют, строчат **мемуары**,
путаются в ногах.
Я вглядываюсь в их черты
пристально, как **Миклуха**
Маклай в **татуировку**
приближающихся
дикарей.

Не нужно проводить статистический анализ, чтобы выделить словарную цепочку, объединенную схожим звучанием, которая образует фоническую «ось» этого текста. Неожиданный для свободного стиха, то есть не продиктованный метром или рифмой, резкий анжамбеман «Миклуха / Маклай» продиктован именно фонической закономерностью: слова, содержащие звуковые доминанты (здесь это вариация комплекса <умир>), выносятся в правый край стиха наподобие рифмы.

Но вернемся на 27 лет назад к стихам о Феде Добровольском. Интенсивность фонем <м> и <ж> постепенно ослабевает к середине текста, там, где происходит композиционный скачок — от адресата стихотворения к описанию собственной судьбы. Приведем девять строк из середины стихотворения, уже не настолько фонически «плотной», как начальное девятистишие:

...то начинаем **жалеть** себя,
свои сутулые спины,
свое отвратительно работающее сердце,
начинающее неудобно ерзать
в грудной клетке
уже после третьего этажа.
И приходит в голову,
что в один прекрасный день
с ним — с этим сердцем...

Вполне вероятно, что такого «разжижения» требует смена модуса речи: от лирического посвящения умершему другу — к прямому («нехудожественному») высказыванию, описанию некрасивой и тривиальной смерти от сердечного приступа.

То же — и в следующих девяти строках:

...приключится какая-нибудь нелепость,
и тогда один из нас
растянется на **восемь** тысяч кило**метров**
к западу от тебя
на **грязном** асфальтированном тротуаре,
выронив свои **книжки**,
и последним, что он увидит,
будут случайные **встревоженные** лица,
случайная **каменная** стена **дома**...

То есть первая половина стихотворения несет в себе поэтическую «память», встраивается в ряд культурных ассоциаций и поэтому отмечена большей фонической связностью; вторая же часть представляет собой говорение «от себя», практически частное письмо. Любопытно, как это отражается на словарном составе стихотворения: первая часть написана от лица коллективного «мы», вторая повествует о судьбе «одного из нас»; первая — насыщена образами культуры (журналы, стихи, современная живопись), во второй — смерть сокрушает культуру («выронив свои книжки»). Важно, что фоника следует за тематикой.

До сих пор мы обращали внимание на фонемы, чья встречаемость в тексте значительно превосходит языковое ожидание. Как правило, это согласные, и анализ случаев их «сгущения» в стихотворении дает богатый материал для интерпретации. Намного реже норму превышают гласные фонемы, и говорить о них имеет смысл только тогда, когда это фонемы ударные — в противном случае мы почти всегда имеем дело с грамматикой (кроме, может быть, не подверженной редукции фонемы <у>). Гласные фонемы в целом наделены меньшей изобразительностью, чем согласные, и их функция — создание мелодики стиха, которую сложно напрямую связать со «смыслом», то есть тематикой и композицией (но отдельные случаи всё же встречаются — см. статью Седаковой «Вокализм стиха», где рассматриваются колебания высотной организации стиха в семантическом плане [Седакова, 2011, 177–193]). Однако отдельные фонемы могут встречаться реже языковой нормы, и это тоже бывает выразительным. Среди согласных это чаще всего шипящие и свистящие, а также редкие для русской лексики фонема <с'>, которая в большинстве случаев употребляется в возвратных глаголах («возвращаясь»), и особенно фонемная пара <ф> / <ф'>. Снижение частотности этих фонем согласуется с общими представлениями о «благозвучии» русского стиха и так или иначе наблюдается почти повсеместно, в том числе и в верлибрах, даже в современной поэзии. Когда же до языковой нормы, особенно в верлибре, «не дотягивают» ударные гласные, можно говорить о дополнительной — вокалической — «рамке», которую поэт предпосылает (опять же, бессознательно) своим стихам. В стихотворении «Памяти Феди Добровольского» такими «недостающими» фонемами оказываются <о> и <у> (см. рис. 2):

Мы продолжаем жить.	<и> — <а> — <и>
Мы читаём или пишем стихи.	<а> — <и> — <и>
Мы разглядываем красивых женщин,	<а> — <и> — <э>
улыбающихся миру с обложки	<а> — <и> — <о>
иллюстрированных журналов.	<и> — <а>

Эта «мелодия» на протяжении текста меняется, включая в себя в том числе и редкие для этого стихотворения фонемы («и приходит в голову»), но в целом паттерн <и> — <а> — <и> / <э> в разных комбинациях остается самым частотным. Это может указывать на мелодическую избирательность, а значит и *регулярность*, что придает свободному стиху определенную степень организованности. Вероятнее всего, это продиктовано тенденцией к изотонизму: в ритмическом отношении стих «Памяти Феди Добровольского» приближается к трехударному тактовому, а следовательно, может заимствовать у этой формы и некоторые фонические закономерности.

Интереснейший для нашей темы материал предоставляет стихотворение «Современная песня» (1961), седьмая часть из цикла «Июльское интермеццо». Во-первых, потому, что этот верлибр строфически организован (вернее, поделен на соотносимые по размеру строфы: 13–8–8–12), что позволяет исследовать фоника на предмет строфообразования. Во-вторых, текст включает в себя прозаический фрагмент, и мы имеем редкую возможность сравнить фоника свободных стихов Бродского и инкорпорированной в них прозы.

«Современная песня» — это развернутый верлибр с метрической доминантой, имеющий четкое композиционно-строфическое деление: первые два строфы описывают человека на развалинах собственного дома, дальше следует прозаическая вставка (единственный случай в лирике Бродского!), повествующая о «нас, людях нормальных», затем — два заключительных, зеркальных «завязке» строфы, переносящих бытовую ситуацию в пространство метафоры («развалины в сердце»). Таким образом, кульминацией, наиболее выделенной частью стихотворения, уже своим своим названием ориентированного на «певучесть», становится проза.

Если рассматривать фоника «Современной песни» как единое целое, она тоже отдаленно напоминает прозу.

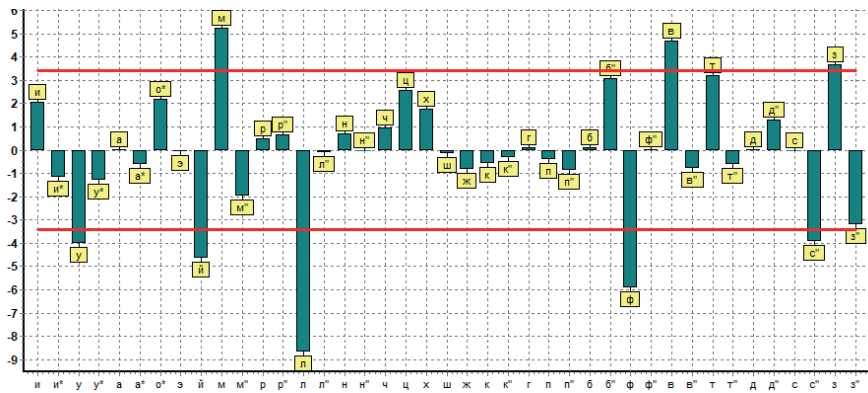


Рис. 3. Фонический профиль стихотворения «Современная песня»

Фонемы, которые всё же превосходят языковую норму, превосходят ее незначительно. Это объясняется статистически: по нашим наблюдениям, уже на пространстве в 100–150 слов отмечается тенденция к фонической нивелировке, а «Современная песня» состоит из 282 слов; фонике в таких случаях нужно рассматривать частями, деля текст на композиционно обусловленные отрезки: по выявленной нами закономерности в пространственных стихах сюжетная перемена обычно влечет за собой смену фонической доминанты. Обращает, однако, на себя внимание редкость фонемы <л>: автор как будто избегает слов с таким звучанием. Происходит это не в последнюю очередь потому, что в стихотворении практически отсутствуют формы глаголов прошедшего времени (что соотносится с названием — «Современная песня»), в то время как фонический профиль схожего по объему повествовательного прозаического текста обычно дает ровно противоположную картину.

Но всё же на уровне отдельных строфоидов очевидны некоторые фонические закономерности, которые практически исчезают в остальном тексте, тем более что каждый строфоид по объему эквивалентен «обычному» стихотворению и предоставляет достаточный материал для статистического анализа. В первом тринадцатистишии особенно выделенной становится фонема <в>.

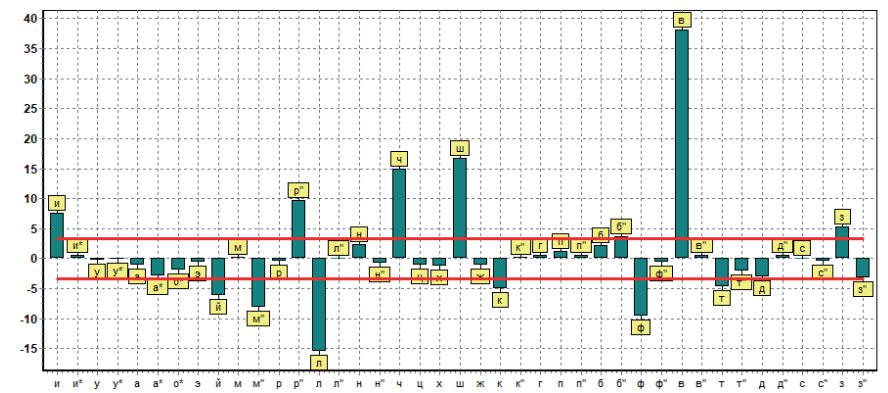


Рис. 4. Фонический профиль первого строфоида «Современной песни»

Пиковое значение этой фонемы на общей гистограмме (рис. 3) обусловлено как раз первыми тринадцатью стихами — дальше фонема <в> не выходит за рамки нормы. В первом же строфоиде она в составе слоговых повторов связывает как половины стиха:

Человек приходит к раз**ва**линам **сно**ва и **сно**ва

или:

ег**(в)о** привлекают раз**ва**лины, —

так и несколько строк подряд:

привыкнешь
приходить сюда ежед**не**вно,
привыкнешь, что раз**ва**лины существ**ву**ют,
с этой мыслью сжив**е**шься.

Вероятно, в начале текста своеобразным фоническим импульсом выступает опорный слог заглавного слова «раз**ва**лины», «эхо» которого слышится и в других лексемах.

Во втором строфоиде наиболее важна фонема <н>, точнее, слоги <на> / <н'а> / <но> и его производные, которые тяготеют к началу и концу строки, создавая «зеркальный» фонический эффект. Здесь же можно наблюдать и потенциальную рифменную ситуацию: слова

ребенком — любить — будильник в правом краю стиха выступают фоническими эквивалентами друг друга:

Начинает порою казаться — так и **надо**,
 начинает порою казаться, что всему **научился**,
 и теперь ты легко говоришь
на улице с незнакомым ребенком
 и все **объясняешь**. Так и **надо**.
 Человек приходит к развалинам **снова**,
 всякий раз, когда **снова** он хочет любить,
 когда **снова** заводит будильник.

Дальше идет прозаический фрагмент, чья контрастная форма поддерживается и тематически (говорится о «нормальных людях» в противовес экстремальному несчастью безымянного персонажа). И именно этот фрагмент, с примыкающими к нему несколькими поэтическими строками, наиболее выразителен в фоническом плане — он перенасыщен фонемой <м>, что отражается и на общей гистограмме. Согласно одной теории Бродского, строфическая организация текста схожа с архитектурным планом [Бродский, 2001, VI, 275], и введение в стихотворение прозы в таком случае воспринимается как выражение образа развалин, которое, однако, стремится здесь к традиционно-поэтической (компенсирующей?) сонорности.

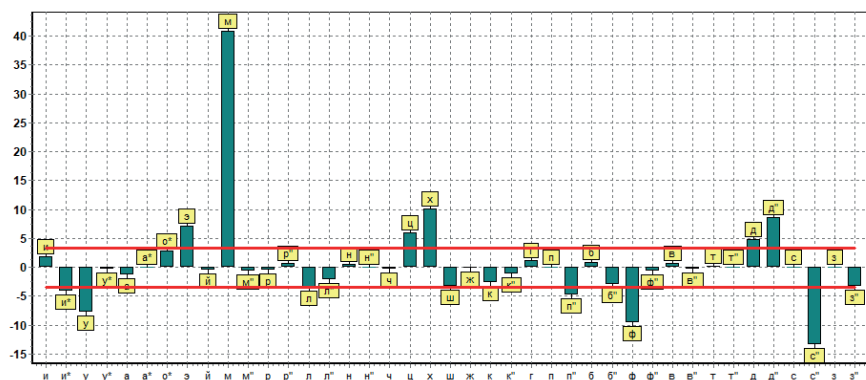


Рис. 5. Фонический профиль прозаического фрагмента «Современной песни»

Нам, людям нормальным, и в голову не приходит, как это можно вернуться домой и найти вместо дома — развалины. Нет, мы не знаем, как это можно потерять и ноги, и руки под поездом или трамваем — все это доходит до нас — слава Богу — в виде горестных слухов, между тем это и есть необходимый процент несчастий, это — роза несчастий.

Человек приходит к развалинам снова,
 долго тычется палкой среди мокрых обоев и щебня,
 нагибается, поднимает и смотрит.

Следующий строфоид отмечен обилием грамматикализованной фонемы <т>, особенно примечательной на фоне плавной эвфонии предыдущего текста. Отметим паронимический ряд, играющий роль смыслозвукового каркаса этой части стихотворения:

Кто-то **строит** дома,
 кто-то вечно их разрушает, кто-то снова их **строит**,
 изобилие городов наполняет нас всех оптимизмом.
 Человек на развалинах поднял и **смотрит**,
 эти люди обычно не плачут.
 Даже сидя в гостях у — слава Богу — целых знакомых,
 неодобрительно **смотрят** на столбики фотоальбомов.
 «В наши дни, — так они говорят, — не **стоит** заводить фотографий».

И, наконец, в последнем тринадцатистишии выделяется фонема <р>, концентрирующаяся в основном в трехкратном повторе ключевой фразы «ничего нет страшней развалин».

Иначе говоря, самым «благозвучным» фрагментом «Современной песни» оказывается прозаическая вставка. Можно ли утверждать, что именно эвфония становится для Бродского маркером «поэтичности» и что ее усиление связано с пограничными с прозой форматами — свободным стихом и стихопрозой? К сожалению, применительно к этому поэту мы не располагаем достаточным материалом (нам доступны порядка десятка «верлибров», причем это количество колеблется в зависимости от нашей стиховедческой строгости). Любопытной перспективой исследования стало бы сопоставление фоники тематически параллельных мест из поздних стихов и эссе Бродского. Однако оригиналы большинства эссе написаны по-английски, что практически отменяет возможность такого сопоставления. Остается надеяться на публикацию черновиков и вариантов.

Анализ фоники других свободных стихов Бродского дает примерно ту же картину. Выявленные в текстах Бродского, а также на материале других верлибров XX–XXI веков тенденции в первом приближении можно обозначить следующим образом: а) фонический автосимволизм (выделенная фонема или группа типологически схожих фонем маркирует определенную лексику); б) структурный элемент текста (выделенными оказываются группы контрастных фонем, и эти ряды структурно друг другу противопоставляются — например, один концентрируется в начале текста, а другой — в конце; то же относится и к положению фонем в стихе); в) явление звуковой изобразительности (смена фонической доминанты совпадает с композиционным развитием) и даже г) осколок анаграммы (как правило, бессознательной: в современной теории это принято называть «потенциальной анаграмматической ситуацией», когда звучание ключевого слова или фразы влияет на ближайшее словесное окружение, как бы «растворяясь» в нем [Топоров, 1987, 212]); также можно говорить и о д) фонической «рамке», связывающей верлибрический строфоид, как метрическая схема или система рифмовки связывает строфу в регулярном стихотворении. Всё это не только проливает свет на особенности поэтики звука одного из самых важных русских поэтов прошлого века, но и открывает весьма неожиданный путь к изучению формы свободного стиха.

Литература

- Азаренков А. А. Поэтика композиции «больших стихотворений» Иосифа Бродского: дис. ... канд. филол. наук. Смоленск, 2017. 220 с.
- Андреева А. Н. Бродский и верлибр // Русский верлибр. Итоги века. Памятник современному состоянию: материалы научной конференции. Вечера в музее Сидура. Вып. 72. М., 2002. С. 22–27.
- Баевский В. С., Самойлова Т. А., Усачев В. И. Компьютерная программа анализа статистического распределения фонем в русских поэтических текстах // Известия Смоленского государственного университета. 2011. № 4(16). С. 127–135.
- Бродский И. Книга интервью. М.: Захаров, 2000. 701 с.
- Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского в 7 т. СПб.: Пушкинский фонд, 2001.
- Кривулин В. Интервью // «Мутин журнал». 1985. URL: <http://kolonna.mitin.com/archive/mj06/krivulin.shtml> (дата обращения: 15.03.2020).
- Полухина В. Бродский глазами современников. Сборник интервью. СПб.: ЗАО «Журнал “Звезда”», 1997. 336 с.

- Седакова О. Четыре тома. Т. III: Poetica. М.: Русский фонд содействия образованию и науке, 2010. 584 с.
- Топоров В. Н. К исследованию анаграмматических структур (Анализы) // Исследования структуры текста. М., 1987. С. 193–238.
- Шварц Е. Русская поэзия как hortus clausus: случаю Леонида Аронсона // Leonid Aronzon: Rückkehr ins Paradies. Wiener Slawistischer Almanach. München: Verlag Otto Sagner, 2008. Bd. 62. С. 47–56.
- Якобсон Р. О. Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987. 464 с.

A. A. Azarenkov
Higher School of Economics
Saint-Petersburg, Russia

Phonics of Brodsky's «Vers libre»

The first part of the article analyzes in detail the place of vers libre in Brodsky's poetology. On the one hand, vers libre is hostile to Brodsky's aesthetics, who saw the main merit of poetry in a strict form. This form gives the poems a cultural perspective that expands the scope of the original intention. On the other hand, in rare cases Brodsky himself composed vers libre, and such experiments of his great predecessors explained by the need to appeal to a special «tonality» that cannot be achieved in regular verse. By «tonality» of vers libre, Brodsky had in mind, among other things, its phonosemantic properties.

The second part of the article is devoted to a special study of the phonics of Brodsky's vers libre. For this, a technique is used to analyze the statistical distribution of phonemes in a poetic text in relation to their expected appearance in the language. Brodsky's vers libre are expressive in terms of sound, and the phonics of these poems is closely related to their semantics, especially composition and division into stanzas. In Brodsky's vers libre, it is phonics that becomes one of those formal «frames» without which the poet could not conceive of versification.

Key words: Joseph Brodsky; vers libre; poetology; phonics; digital humanities.

References

- Azarenkov A. A. Poetics of the composition of «great poems» by Joseph Brodsky [Poetika kompozicii «bol'shih stihotvorenij» Iosifa Brodskogo]. Dissertation of the candidate of philological sciences. Smolensk, 2017 (in Russian).
- Andreeva A. N. Brodsky and Vers libre [Brodsky i vers libre]. Russkijvers libre. Itogiveka. Pamyatnik sovremennomu sostoyaniyu: materialy nauchnoj konferencii. Vechera v muzee Sidura [Russian vers libre. Itozhiveka. Monument to the present state: materials of the scientific conference. Evenings at the Sidur Museum]. Vol. 72. Moscow, 2002, pp. 22–27 (in Russian).
- Baevskij V. S., Samojlova T. A., Usachev V. I. Computer program for analyzing the statistical distribution of phonemes in Russian poetic texts [Komp'yuternaya programma analiza statisticheskogo raspredeleniya fonem v russkikh poeticheskikh tekstah]. Izvestiya Smolenskogo gosudarstvennogo universiteta, 2011, no. 4(16), pp. 127–135 (in Russian).
- Book of interviews [Brodsky J. Kniga interv'yu]. Moscow, Zaharov, 2000 (in Russian).
- Brodsky J. Works of Joseph Brodsky [Sochineniya Iosifa Brodskogo]. In 7 vol. St. Petersburg, Pushkinskij fond, 2001 (in Russian).
- Krivulin V. Book of interviews [Interv'yu]. Mitin zhurnal. 1985. Available at: <http://kolonna.mitin.com/archive/mj06/krivulin.shtml> <http://kolonna.mitin.com/archive/mj06/krivulin.shtml> (accessed:15.03.2022) (in Russian).
- Poluhina V. Brodsky in the memoirs of his contemporaries. Book of interviews [Brodskij glazami sovremennikov. Sbornik interv'yu]. St. Petersburg, ZAO «Zhurnal "Zvezda"», 1997. 336 p. (in Russian).
- Sedakova O. 4 volumes. Vol. III: Poetica [Chetyre toma. T. III: Poetica]. Moscow, Russkij fond sodejstvija obrazovaniju i nauke, 2010. 584 p. (in Russian).
- Toporov V. N. To the study of anagrammatic structures (Analyzes) [K issledovaniyu anagrammaticheskikh struktur (Analizy)]. Issledovaniya struktury teksta [Studies of text structure]. Moscow, 1987, pp. 193–238 (in Russian).
- Shvarc E. Russian poetry as hortus clausus: the case of Leonid Aronzon [Russkaya poeziya kak hortus clausus: sluchaj Leonida Aronzona]. Leonid Aronzon: Rückkehr ins Paradies. Wiener Slawistischer Almanach. Bd. 62. München, Verlag Otto Sagner, 2008, pp. 47–56 (in Russian).
- Jacobson R. O. Works on poetics [Raboty po poetike]. Moscow, Progress, 1987. 464 p. (in Russian).

Ю. Б. Орлицкий

Российский государственный гуманитарный университет
Москва, Россия

УДК 82.01/09

Бродский и свободный стих

Ключевые слова: *Бродский; метрика; строфика; свободный стих; акцентный стих; версе; стихотворный перевод.*

В работе подробно рассматриваются отношения Иосифа Бродского с одним из типов современного стиха — верлибром (свободным стихом). Известно неоднократно заявлявшееся поэтом негативное отношение к этому типу стиха, стократ усилившееся после его переезда в США, где верлибр давно стал основным типом версификации, особенно после попыток американских поэтов переводить свободным стихом русских классиков (Мандельштама, Хлебникова, самого Бродского). Все это не могло не отразиться в критических высказываниях поэта.

С другой стороны, в ранний период творчества Бродский сам пробовал силы в стиховых формах, граничащих со свободным стихом, а также прибегал к таким формам в некоторых своих переводах. Как пограничные со свободным стихом рассматриваются позднее английское стихотворение Бродского «Slave, Come to My Service!» и перевод Бродским на английский язык прозаической поэмы Хлебникова «Зверинец».

Проблема, вынесенная в название этой статьи, представляется не такой простой, как это может показаться на первый взгляд. Во-первых, потому, что отношение поэта к названному типу стиха менялось на протяжении его творческой эволюции под воздействием как внутренних, так и внешних факторов. Во-вторых — и это не менее важно — потому что само понимание верлибра (свободного стиха) теми, кто писал и пишет о Бродском, чрезвычайно различно, и в зависимости от этого понимания в значительной степени оценивается и отношение поэта к названному стиховому явлению.

В 2003 году проблему поставила и в общем виде решила с позиций современного стиховедения в своей кандидатской диссертации А. Н. Андреева [Андреева, 2003], посвятившая месту верлибра в творчестве Бродского также отдельную статью [Андреева, 2002]. Тем не менее нам представляется, что предмет разговора по-прежнему далеко не исчерпан, тем более в свете привлечения новых материалов.

Начну с небольшой истории из собственного опыта. Как-то я сидел в редакции издательства «Академический проект» в ожидании А. С. Кушнера, который к тому времени был единственным членом редколлегии «Библиотеки поэта» (выходившей тогда под маркой этого издательства), не давшим «добро» на издание в серии тома, посвященного русскому свободному стиху. Меня предупреждали, что Александр Семенович верлибр не жалуется, и настраивали на долгий, возможно, не очень приятный разговор. Но все решилось неожиданно просто — Кушнер сразу сказал: «Конечно, давайте издадим, ведь Иосиф много писал верлибром! Вы ведь его включите в этот том?» — и поспешил куда-то по своим делам. Признаюсь, меня тогда это очень озадачило, но и мобилизовало и, возможно, дало начальный импульс к написанию, спустя много лет, этой статьи.

Разумеется, нетрудно понять, что именно старейший ленинградский поэт имел в виду, говоря так: он, как и многие другие авторы-традиционалисты, понимал под свободным стихом широкий круг явлений, не вписывающихся в круг рифмованной строфически организованной силлаботоники, в первую очередь — характерный для Бродского белый тонический стих, к которому он нередко обращался на протяжении всей своей литературной карьеры [Орлицкий, 2012]. Известно, что сам Бродский тоже иногда называл такие стихи верлибрами — например, про свое стихотворение «Сан-Пьетро» (1977) он писал: «Стихотворение написано верлибром, а когда пишешь верлибром, должен быть какой-то организующий принцип» — и поясняет избранный им компенсаторный механизм (вполне в духе понимания свободного стиха А. Жовтисом [Жовтис, 1966; 1970]) — «Тут — двойчатки по концам строф: либо буквальные, либо психологические. Вот: “не терракота и охра впитывает в себя сырость, но сырость впитывает охру и терракоту”. Или: “в пиджаке на голое тело, в туфлях на босу ногу”. Или двойчатка в виде рифмы: “чугунная кобыла Виктора-Эммануила”» [Бродский, 1995, 171].

Однако при более дифференцированном подходе к вопросу становится ясно, что свободным стихом (верлибром) в современном понимании Бродский писал очень мало (если вообще писал), хотя

высказывался по его поводу достаточно часто и в основном (хотя и не исключительно) негативно. При этом ему постоянно приходилось сталкиваться с проблемой верлибра как в теории, так и на практике, особенно в американский период жизни (например, как переводчику поэзии, причем как на русский, так и на английский язык, о чем пойдет речь во второй части этой статьи).

Поэтому прежде всего необходимо оговорить то понимание природы свободного стиха, которого мы придерживаемся. Согласно исследованиям ведущих стиховедов (в первую очередь — Ю. Лотмана, М. Гаспарова, С. Кормилова, О. Федотова [Лотман 1989; Гаспаров 1989; Кормилов 1995; Федотов 2002], под свободным стихом (верлибром) понимается система стихосложения, характеризующаяся принципиальным отказом от всех вторичных стихообразующих принципов (слогового метра, изотонии, изосиллабизма, рифмы и регулярной строфики) и опирающаяся только на первичный признак стиховой речи — авторское членение потока речи на стихи (строки), которые могут совпадать или не совпадать с синтагмами или предложениями.

Наиболее четко это понимание было сформулировано М. Л. Гаспаровым, однако не в его главных работах по русскому и европейскому стиху, где дается расширительное и подчас недостаточно четкое определение, а в работе, связанной с его собственным практическим использованием свободного стиха и основанной именно на этом опыте, — в послесловии к «экспериментальному», говоря словами самого ученого, переложению од Пиндара и Вакхилида, выполненному как раз верлибром. В послесловии к книге своих переводов из этих поэтов Гаспаров определяет свободный стих как «стих без метра и без рифмы, отличающийся от прозы только членением на строки» [Гаспаров, 1980, 384].

В тех или иных вариантах эту точку зрения разделяют и многие другие специалисты [Бухштаб, 1973; Егоров, 1973, 392; Иванов, 2004; Лотман, 1969, 120–121; Орлицкий, 1985, 321; 2002, 322].

Однако ряд других ученых принципиально не устраивает негативистский, как им кажется, характер гаспаровского определения: «стих, в котором нет и не должно быть того-то и того-то». И даже соглашаясь с ним на словах, некоторые исследователи продолжают искать разные механизмы компенсации отказа от традиционных регулярных стихообразующих принципов (как Бродский в своем «Сан-Пьетро»): так, один из наиболее последовательных и основательных исследователей истории русского верлибра А. Л. Жовтис предлагал определять его как результат «смены мер повтора фонетических сущностей» на

ряде уровней, на практике отыскивая эти повторы в ранних русских предверлибрах, — что и немудрено: во-первых, поэты-классики, обращаясь к освобожденным стиховым формам, нередко действительно компенсировали свои отказы теми или иными несистемными повторами; а во-вторых, что существенно важнее, повторы в стихотворной речи, в том числе и чисто случайные («совпадения с», как сказал бы Гаспаров), можно найти всегда, особенно если за дело берется профессиональный стиховед [Жовтис, 1966; 1970 и др. работы].

Аналогичным образом В. С. Баевский предлагал рассматривать в качестве свободного стиха минимально урегулированную периферию всех традиционных типов русского стиха, в чем тоже есть определенный резон: эти явления всегда, особенно при буквалистском подходе, с трудом поддавались описанию с точки зрения традиционных стиховедческих взглядов [Баевский, 1972, 57–91].

Наконец, А. П. Квятковский, взгляды которого, во многом благодаря регулярным переизданиям его «Поэтического словаря», оказались максимально популярны, особенно в непрофессиональной и полупрофессиональной среде: с точки зрения создателя «тактометрической теории», свободным стихом оказываются все формы, не укладывающиеся в строгие традиционные формы силлаботоники и самые упорядоченные формы тоники — так, раёшник по Квятковскому тоже одна из форм свободного стиха [Квятковский, 1963].

Характерно при этом, что все три названных теоретика отказывали в признании права называться свободным стихом его «негативным» или «нулевым» формам, то есть как раз тем, которые сейчас и называют верлибром в полном смысле слова Гаспаров и его последователи.

Разумеется, Бродский, как и положено поэту, отталкивался в своем понимании не от теории стиха, а от реальной версификационной практики своего времени, причем не только от российской, но и от прекрасно знакомой ему общемировой, в которой к середине XX века свободный стих практически вытеснил все остальные типы стиха.

Именно поэтому в ранний, так называемый «романтический» период творчества Бродский пробует свои силы в формах, максимально приближенных к свободному стиху. Как писал Д. МакФейден, «*tendency of early texts is free verse*» [MacFadyen, 2000, 191], но, по его же удачному выражению, только «*an initial rush of disorderly free verse*» [MacFadyen, 2000, 19].

Как справедливо заметил В. Куллэ, «в период с 1957 по 1960 год Бродский стремительно переживает смену самых разнообразных

версификационных влияний: от переводной поэзии Лорки («Критерии» (1958) и «Определение поэзии» (1959)); Рицоса («Камни на земле» (1959); Хикмета («Стихи об испанце Мигеле Сервете» (1959), «Книга» (1960)) (причем знакомых ему в то время исключительно по русским переводам. — Ю.О.) до Цветаевой («Стихи под эпитафией» (1958)) и Слуцкого» [Куллэ, 1996]. Обратим внимание: все названные авторы активно пробовали свои силы в свободном стихе, а для Рицоса и Хикмета он вообще стал наиболее востребованным.

Именно в 1958–1961 годах и под непосредственным воздействием названных образцов Бродский и создает восемь оригинальных стихотворений, в той или иной степени соотносимых со свободным стихом в современном понимании.

Теперь уточним, что именно мешает однозначному отнесению их к фактам свободного стиха: практически все они имеют отчетливую акцентную доминанту, то есть представляют собой факты нерифмованного стиха тонической системы [Андреева, 2003, 191]. Впрочем, рассмотрим спорные случаи в порядке их создания.

Самым ранним оказываются миниатюрные «Критерии» (1958), не вошедшие ни в одно из изданий сочинений Бродского, кроме так называемого марамзинского собрания¹; оно снабжено указывающим на источник влияния эпитафией из Гарсиа Лорки «...с маленькой смертью встреча»:

Маленькая смерть собаки.

Маленькая смерть птицы.

Нормальные размеры

человеческой смерти.

Бродский И. Критерии

Как видим, две первые строки стихотворения содержат три ударения (то есть, трехиктные), две вторые — два ударения (подробные подсчеты см. в диссертации Андреевой [Андреева, 2003, 191]), однако, поскольку слоговая длина строк практически одинакова (8–7–7–7), вполне можно трактовать вторую пару строк как трехиктные с пропуском ударений, обусловленным использованием длинных слов (по аналогии с пиррихиями в силлаботонике). При этом большой разброс междударных

¹ Подробная характеристика источников наследия Бродского дана в недавней диссертации Алины Клименко [Клименко, 2003]; в дальнейшем мы опираемся в основном на эту работу.

интервалов (от 0 до 3 слогов) позволяет трактовать стих данного стихотворения как белый трехиктный акцентный стих. То есть не как свободный стих.

1959 годом датируются еще два стихотворения, «похожие» на свободный стих. Это «Определение поэзии» и «Камни на земле», вошедшие в четырехтомные «Сочинения», но исключенные из семитомных (по другим источникам они датируются 1958 годом):

Эти стихи о том, как лежат на земле камни,
простые камни, половина которых не видит солнца,
простые камни серого цвета,
простые камни, — камни без эпитафий.

Камни, принимающие нашу поступь,
белые под солнцем, а ночью камни
подобны крупным глазам рыбы,
камни, перемалывающие нашу поступь, —
вечные жернова вечного хлеба.

Камни, принимающие нашу поступь,
словно черная вода — серые камни,
камни, украшающие шею самоубийцы,
драгоценные камни, отшлифованные благоразумием.

Камни, на которых напишут: «свобода».
Камни, которыми однажды вымостят дорогу.
Камни, из которых построят тюрьмы,
или камни, которые останутся неподвижны,
словно камни, не вызывающие ассоциаций.

Так
лежат на земле камни,
простые камни, напоминающие затылки,
простые камни, — камни без эпитафий.
[Бродский, 1992, 26]

Здесь разброс слоговой длины значительно больше, чем в «Критериях», однако четырехиктность становится практически сквозной «мерой повтора» в этом стихотворении; характерно, что первая строка

последнего строфоида демонстративно разделена автором на два неравномерных полустишия, чтобы обеспечить равноправное ударение на указательном слове «так», обычно не несущем самостоятельного акцента, — таким образом, и эта способная вызвать сомнения строка становится полноправно четырехиктной.

Можно сказать, что именно данным стихотворением начинается длинная серия белых акцентных стихов Бродского — действительно, его ритмического открытия, успешно обслуживающего его «большие стихотворения» (см.: [Азаренков, 2017]) на протяжении всего творческого пути поэта.

Стихотворение 1959 года «Определение поэзии» тоже связано с именем Гарсиа Лорки и посвящено его памяти; оно открывается авторским прозаическим эпиграфом (который в некоторых редакциях становится первым строфоидом произведения); эти стихи включены только в четырехтомник, поэтому их тоже уместно привести здесь целиком:

Запоминать пейзажи
за окнами в комнатах женщин,
за окнами в квартирах
родственников,
за окнами в кабинетах
сотрудников.

Запоминать пейзажи
за могилами единоверцев.

Запоминать,
как медленно опускается снег,
когда нас призывают к любви.

Запоминать небо,
лежащее на мокром асфальте,
когда напоминают о любви к ближнему.

Запоминать,
как сползающие по стеклу мутные потоки дождя
искажают пропорции зданий,
когда нам объясняют, что мы должны
делать.

Запоминать,
как над бесприютной землей

простирает последние прямые руки
крест.

Лунной ночью

запоминать длинную тень,
отброшенную деревом или человеком.

Лунной ночью

запоминать тяжелые речные волны,
блестящие, словно складки поношенных
брюк.

А на рассвете

запоминать белую дорогу,
с которой сворачивают конвоиры,

запоминать,

как восходит солнце

над чужими затылками конвоиров.

[Бродский, 1992, 30–31]

Четырехударная акцентная доминанта и тут совершенно очевидна, однако она заметно осложнена семантически мотивированной сменой ударности «главных» и «второстепенных» строк, отмечаемых графически, поэтому именно данное стихотворение можно при желании интерпретировать как свободный стих — разумеется, с отчетливой акцентной доминантой [Орлицкий, 2002, 323–327], то есть как своего рода переходную форму.

Теперь о стихах 1960 года. Стихотворение «Памяти Феди Добровольского», существующее в различных редакциях; по свидетельству А. Клименко, в части архива Бродского, хранящейся в Санкт-Петербурге, сохранилась принципиально другая версия стихотворения. Его тоже следует считать белым акцентником — на этот раз трехиктным.

Соответственно, стихотворения этого же года «Глаголы» и «Лучше всего спалось на Савеловском...» (попавшие в четырехтомник, а первое еще и в лосевский двухтомник «Библиотеки поэта») правильнее всего определять как четырехиктный вариант этого типа стиха. Наконец, «Памятник», который приходится цитировать по нью-йоркскому изданию 1965 года:

Поставим памятник
в конце длинной городской улицы
или в центре широкой городской площади,
памятник,
который впишется в любой ансамбль,
потому что он будет
немного конструктивен и очень реалистичен.
Поставим памятник,
который никому не мешает.

У подножья пьедестала
мы разобьем клумбу,
а если позволят отцы города, —
небольшой сквер,
и наши дети
будут жмуриться на толстое
оранжевое солнце,
принимая фигуру на пьедестале
за признанного мыслителя,
композитора
или генерала.

У подножия пьедестала — ручаюсь —
каждое утро будут появляться
цветы.
Поставим памятник,
который никому не мешает.
Даже шоферы
будут любоваться его величественным силуэтом.
В сквере
будут устраиваться свидания.
Поставим памятник,
мимо которого мы будем спешить на работу,
около которого
будут фотографироваться иностранцы.
Ночью мы подсветим его снизу прожекторами.

Поставим памятник лжи.

[Бродский, 1965, 45–46]

Это — несколько более сложный случай, чем предыдущие: четырехударная акцентная доминанта здесь тоже очевидна, но, как и в случае с «Определением поэзии», тут можно говорить о возможности двойной интерпретации: как о расшатанном акцентнике и наоборот — как о частично упорядоченной переходной форме свободного стиха.

Наконец, последние и ближе всего стоящие к свободному стиху в полном смысле слова стихотворения — две пьесы из цикла «Июльское интермеццо», который включен уже во все канонические издания стихов Бродского. Это относится к пятому и седьмому стихотворениям цикла, «Пьеса с двумя паузами для сакс-баритона» и «Современная песня» (названия здесь носят принципиальный характер, прямые отсылки к принципам джазовой музыки мотивируют несоблюдение строгой ритмической дисциплины). В первом случае перед нами еще более расшатанный акцентник и, соответственно, более приближенная к чистому верлибру переходная форма, во втором — прозиметрическая композиция, включающая, наряду с акцентными строфоидами, откровенно прозаический фрагмент («Нам, людям нормальным...»).

«Интермеццо» датируется 1961 годом, и на нем серия оригинальных опытов поэта на границе свободного стиха завершается. После этого близкие к верлибру формы появляются только в отдельных переводах Бродского.

Таким образом, свободного стиха в чистом виде (так называемой чистой формы [Орлицкий, 2002, 323–327] у раннего Бродского нет вообще, и лишь пять стихотворений можно отнести к переходным формам верлибра с отчетливой акцентной доминантой.

Однако надо напомнить, что в 1960–начале 1970-х годов Бродский переводит на русский язык достаточно много стихов — в подавляющем большинстве случаев с подстрочников, как это и практиковалось в советское время. В его активе тех лет переводы с польского, сербскохорватского, испанского, итальянского, греческого, чешского, болгарского, грузинского и др. — и, разумеется, английского (Я. Клоч в специальной статье утверждает: «Brodsky translated from seventeen languages (Armenian, Bulgarian, Czech, Dutch, English, Estonian, Georgian, German, Ancient and Modern Greek, Hungarian, Italian, Lithuanian, Polish, Serbo-Croatian, Swedish, Spanish), while the number of authors he translated (from twenty-two countries) exceeded seventy») [Klots, 2011, 189], большая часть которых в последние годы переиздана [Бродский, 1992, 176–281; Бродский, 1994, 221–368; Бродский, 1995, 39–48; Бродский, 2011 261–297; Бродский, 2001; Бродский, 2010], однако, несмотря на это,

переводной материал до сих пор практически не попадал в сферу исследовательского внимания. Тем не менее он, несомненно, представляет серьезный интерес, в том числе и с точки зрения истории стихосложения Бродского.

Разумеется, поэт по возможности выбирал для перевода стихи, написанные близкими ему типами стиха: рифмованной силлаботоникой и тоникой, однако не отказывался он и от перевода свободного стиха (особенно польского), но при переводе всегда несколько упорядочивал его. В качестве примера рассмотрим перевод стихотворения Ярослава Марека Рымкевича, автора знаменитой «Улица Мандельштама», «На смерть неизвестного обывателя» (1955), опубликованный Бродским в советской антологии 1971 года «Современная польская поэзия»:

Записанный в домовых книгах,
добродетельный, безбожный, в двубортном
коричневом пиджаке, прожил
ровно пятьдесят лет и умер
от инфаркта или склероза.
Диагноз не установлен.

Не напьется в получку.
Не стасует карты для бриджа.
Не запоет на собрании
Песню, которую любит...

Отходит он, уносимый
шорохом платьев, шелестом слов, шумом шагов поспешных.
Весть о его смерти не облетит планету.
«Правда» и «Таймс» не поместят его фото.
Голос диктора не понесет его в вечность.

Единица — вздор, говорил Маяковский.
Правильно. В паспорте мы находим
лицо без ретуши и послужной список.
[Современная польская поэзия, 1971, 190]

Сравним перевод с оригиналом:

NA ŚMIERĆ NIEZNANEGO OBYWATELA

Zapisany w książkach meldunkowych,
Cnotliwy i bezbożny w brązowym garniturze w jodełkę,
Przeżył pięćdziesiąt lat i zmarł
Na sklerozę albo na zawał serca
Albo z przyczyn nieznanых.

Nie napije się w dniu wypłaty,
Nie przełoży kart do gry w oko,
Nie zaśpiewa na zebraniu:
Powstańcie, których dręczy głód.

Odchodzi, unoszony
Przez szelest sukien, szmer rozmów, stuk pospiesznych
stóp.
Wieść o jego śmierci nie obiegnie planety.
„Prawda” i „Times” nie zamieszczą fotografii nad
dwoma datami.
Głos spikera nie przeniesie go do wieczności.

Jednostka bzdurą, mówi Majakowski.
W dowodzie osobistym
Twarz bez retuszu i krótki życiorys.

[Rymkiewicz, 2010, 7]

В переводе очевидна трехударная доминанта в первой половине текста и четырехиктная — во второй, так что природу стихотворения вполне можно трактовать двояко: как верлибр и как белый акцентный стих. Польский оригинал при этом значительно более верлибричен, длина строк колеблется в нем в больших пределах, чем в переводе. Кроме того, особое внимание обращает на себя обильная насыщенность перевода епѣграммами, характерными для оригинальной стихотворной поэтики Бродского: в переводе их 6, в оригинале всего 2; использование переносов делает стих более напряженным, принципиально меняет его синтаксис. Стихом, близким к свободному, Бродский перевел еще одно стихотворение Рымкевича — «Физик».

Надо заметить, что Бродский насыщает своими фирменными епѣграммами и другие переводы — например, вполне традиционных стихов сербской поэтессы Десанки Максимович:

ПОЛНОЧЬ

И вдруг стряслось необычайное:
услышав как бы слово тайное,
очнулась живопись настенная,
и полилась из-за стекла
река, и в реку потекла
листва осенняя.

И вдруг произошло печальное,
и крик смертельный в небо мглистое
вонзился вспышкой зарницы,
как будто над рекой случайная
попала пуля в серебристое
крыло
без птицы [Бродский, 2011, 274].

Сравним с оригиналом:

I odjednom cudno se nesto dogodilo,
kao rec carobna neka da se rekla:
ozivela je na zidu slika
i reka siroko potekla,
i krisom u nju pouvirali
listovi poumirali.

I odjednom tuzno se nesto dogodilo:
u visokom nebu cuo se krik,
to je zrno neko pogodilo
nad rekom, u srebrno krilo,
pticu koje nije nikad bilo [Максимович].

Еще один характерный пример — отредактированные поэтом переводы Г. Шмакова из Константиноса Кавафиса. Известно, что Бродский высоко ценил поэзию великого грека и посвятил ему свое знаменитое эссе «На стороне Кавафиса»; однако нам известен только один его собственный перевод стихов легендарного поэта, сделанный, очевидно, с английского текста-посредника.

Относительно природы редактирования Бродским переводов Шмакова существуют различные мнения. С одной стороны, это высказанное

А. Сумеркиным убеждение, что Бродский буквально «переписал наново» переводы Шмакова [Бродский, 2001, 85], а также опубликованные в сети материалы Е. Финкеля: ссылка на собственное признание Бродского в письме к нему от 12.8.1989: «Если говорить всю правду, перевел эти стихи я, но имя должно стоять его, ибо его больше нет в живых и начал эти переводы именно он» [Бродский, 1989] и письмо тому же Финкелю от рекомендованной ему Бродским английской славистки Дианы Мейерс, в котором сказано: «это его переводы, и трудно поверить, что это не он, а Кавафис, не говоря уж о Шмакове. Но от своего имени он их печатать не хочет, так что придется писать “под редакцией”» [Мейерс, 1989]. Очевидно, опираясь на эти свидетельства, А. Пурин включил 19 произведений Кавафиса в книгу переводов Бродского, правда, все-таки с упоминанием имени Шмакова [Бродский, 2001, 280]: во всех следующих собраниях переводов Бродского это уже не делается. Позднее примерно ту же мысль выскажет Т. В. Цивьян («Шмакова редактировал (по сути — переписывал)» [Цивьян, 2008, 303]).

С другой стороны, существует гораздо более осторожный подход к пониманию природы этого редактирования — все-таки Шмаков был достаточно известным и вполне образованным переводчиком, недаром единственная книга его переводов была составлена М. Ясновым и вышла в свет с сочувственным предисловием Э. Линецкой [Шмаков, 1991]; в свете этого подхода обычно говорится как раз о редактировании, причем, возможно, достаточно умеренном.

Тем не менее само появление особого интереса к Кавафису в русской среде обычно связывают именно с именем нобелевского лауреата: перефразируя Цивьян, можно сказать, что у нас Кавафис часто воспринимается *via* Бродский [Цивьян, 2008, 304] — впрочем, этой теме посвящено немало как специальных, так и популярных работ.

Разумеется, в центре внимания при этом обычно оказывается самое популярное стихотворение Кавафиса — «В ожидании варваров», переведенное, кроме Шмакова, С. Ильинской, И. Ковалевой (профессиональными переводчицами с новогреческого), а также Иг. Ждановым, А. Величанским, А. Тимофеевским и М. Гаспаровым (в рамках его проекта «Экспериментальные переводы») и рядом других авторов; в знаменитый том русской кавафианы вошли переводы Ильинской в основном корпусе под названием «Ожидая варваров» [Русская Кавафиана, 29–30], а также «в переводе Г. Шмакова под редакцией И. Бродского» — в специальном разделе, посвященном этому проекту [Русская Кавафиана, 2000, 256–257].

И. Ковалева в изданной в МГУ в 2006 году книге «Мастерство Кавафиса» писала, что «во всех перечисленных выше переводах есть одна общая черта: все они выполнены не тем размером, которым написан оригинал, — вернее, оригинал написан *двумя* разными размерами, и это, как всегда у Кавафиса, неслучайно» [Ковалева, 2006, 21], и далее уточняла: «“В ожидании варваров” имеет диалогическую природу. В нем, как в античной трагедии, два полухория, две партии, чередуются вопросы и ответы, и эта диалогическая природа, естественно, сохранена всеми переводчиками. Но в оригинале вопросы задают одним размером, а отвечают другим <...> реплики-вопросы написаны 15-сложником, имеющим в послеантичной греческой поэзии *долгую* историю и очень заметный семантический ореол. Этот размер заменил собою гекзаметр в качестве эпического героического метра <...>» [Ковалева, 2006, 22]. Ответы же написаны не всегда строгим 12-сложником» [Ковалева, 2006, 26], — то есть в оригинале перед нами полиметрический силлабический стих, перевод которого — довольно сложная задача для современного русского переводчика, «отвыкшего» от силлабики. Вполне естественно, что ближе всех к ее выполнению оказывается сама И. Ковалева, хотя и она останавливается на белом разностопном ямбе (пятистопном с дактилическими окончаниями для передачи 12-сложников и семистопным с женскими — для 14-сложников); примерно так же поступает и Шмаков. Тем не менее, говоря о серьезных недочетах большинства переводчиков Кавафиса, Сергей Завьялов утверждает: «Не можем мы назвать удачей и работу Геннадия Шмакова под редакцией Иосифа Бродского» [Завьялов, 2001, 441]; главные аргументы у Завьялова примерно те же, что у Ковалевой, — явные стилистические и метрические просчеты названных переводчиков.

Опытный переводчик Шмаков, судя по всему, знал новогреческий язык, но Бродский его точно не знал: по его собственному признанию, он был знаком со стихами Кавафиса в основном по различным переводам их на английский («существует несколько изданий, несколько вариантов его переводов на английский» [Бродский, 2005, 630] — тут уместно вспомнить взгляд специалиста: «новогреческий если и присутствовал, то весьма ограниченно» [Цивьян, 302–3]), одним из которых, несомненно, был перевод Эдмунда Кили (Keeley), автора книги «Александрия Кавафиса» [Keeley, 1976] известного специалиста по новогреческой поэзии [Keeley, 1975]. Именно в этом переводе на английский Бродский, скорее всего, впервые и познакомился с поэзией греческого классика, поскольку несколько его стихотворений в этом переводе, в том числе

и «Варвары», было опубликовано в том же номере журнала «Антей» [Antaeus, 1972], в котором были напечатаны по-английски и стихи самого Бродского — кстати, вместе с Ахматовой и Мандельштамом.

При этом он сетовал, что все переводы Кавафиса на английский (по которым он его знал) были выполнены верлибром: по свидетельству сетевого источника, «в 1988 году Бродский пишет переводчице С. Ильинской: “Моя привязанность к Кавафису основана на трех изданиях его стихотворений по-английски, которые я знаю более или менее досконально <...>. Общая беда всех этих изданий в том, что, при всей их относительной семантической точности, они страдают полным пренебрежением к формальной стороне оригинала. Там, где у автора размер и рифмы, у переводчиков — свободный стих. Свободный, я бы сказал, от обязательств к автору”» [kapetan-zorbas].

Однако в верлибрическом переводе признанного знатока творчества Кавафиса Э. Кили с «семантической точностью» все в полном порядке: по крайней мере, разнометрические партии, о которых пишет Ковалева, отчетливо противопоставлены одна другой, в том числе и благодаря так называемой верлибрической смысловой строфике [Орлицкий, 2002, 329]. Приведем в качестве доказательства перевод Э. Кили:

What are we waiting for, assembled in the forum?

The barbarians are due here today.

Why isn't anything going on in the senate?

Why are the senators sitting there without legislating?

Because the barbarians are coming today.

What's the point of senators makin glaws now?

Once the barbarians are here, they'll do the legislating.

Why did our emperor get up so early,
and why is he sitting enthroned at the city's main gate,
in state, wearing the crown?

Because the barbarians are coming today
And the emperor's waiting to receive their leader.
He's even got as croll to give him,
Loaded with titles, with imposing names.

Why have our two consuls and praetors come out today
wearing their embroidered, their scarlet togas?
Why have they put on bracelets with so many amethysts,
Rings sparkling with magnificent emeralds?
Why are they carrying elegant canes
Beautifully worked in silver and gold?

Because the barbarians are coming today
And things like that dazzle the barbarians.

Why don't our distinguished orators turn up a susual
To make their speeches, say what they have to say?

Because the barbarian sare coming today
And they're bored by rhetoric and public speaking.

Why this sudden bewilderment, this confusion?
(How serious people's faces have become.)
Why are the streets and squares emptying so rapidly,
Everyone going home lost in thought?

Because night has fallen and the barbarians haven't come.
And some of our men justin from the border say
There are no barbarians any longer.

Now what's going to happen to us with out barbarians?
Those people were a kind of solution [Keeley, 1975]

Кстати, в своей монографии о Кавафисе Э. Кили отмечает интерес Кавафиса и к верлибру («he came to prefer a kind of free verse for the majority of his dramatic and narrative poems» [Keeley, 1975, 16]), и к непривычному для греческого уха акцентному стиху, в том числе с заменой регулярной рифмы спорадическими созвучиями и лексическими повторами, вполне в духе Бродского (см. выше его комментарий к стихотворению «Сан-Пьетро»): «Cavafy's greatest enthusiasm for strict forms, the number of rhymed poems slightly exceeding those not rhymed, the rhyme schemes often tight and occasionally elaborate, the rhymes frequently homophonous, and the unrhymed poems usually following strict syllabic patterns, these varying between eleven and sixteen syllable lines» [Keeley, 1975, 17].

Об этом же пишет и Т. В. Цивьян, ссылаясь на книгу Кили: «Ритмико-звуковая организация текста типична для позднего Кавафиса: отказ от регулярного метра, с сохранением в основе ямбической структуры <...> отказ от регулярной рифмы, с введением ее в отмеченных точках; широкое использование параномасии, приводящее к образованию основных звуковых тем, в которых можно предположить кодирование ключевых семантем. В стихотворении открывается весьма тонкая звукопись: метатезы <...> внутренние рифмы» [Цивьян, 2000, 574].

Все приведенные примеры наглядно показывают, как свободно, вполне в духе традиций ценимой им русской поэзии XIX века, Бродский обходился с переводимым им материалом. Как справедливо писал Яков Гордин, «Поэты такой яростной интенсивной индивидуальности не могут создавать переводы в точном смысле слова. <...> Мир переводов Бродского — в главных своих образцах — не просто плотно сопределен миру его поэзии, но является его органичной частью» [Бродский, 2001, 8]. Тем не менее нельзя не согласиться и с Я. Клоцем: «The numerous translations that Brodsky made “on demand” did not prevent him from discovering “pure” poetry» [Klots, 2011, 201].

Однако, несмотря на это, от современных переводчиков русской поэзии на английский язык он, напротив, требовал предельной точности — это особенно важно, потому что главная претензия Бродского к ним состояла как раз в том, что они использовали для этой цели свободный стих. Как писала В. Полухина, «вопреки всему западному опыту последних десятилетий Бродский настаивал, что классическая просодия не должна быть переведена свободным стихом (*verse libre*)» [Полухина, 1998, 52].

В 1974 году от лица этого самого «западного опыта» к Бродскому обратился известный поэт и переводчик (в том числе произведений А. Рембо и А. Чехова, что само по себе говорит о многом), профессор Остинского университета (Техас) Пол Шмидт. Поводом послужила рецензия Бродского «Beyond Consolation», опубликованная 7 февраля этого года в «The New York Review of Books». Американский ученый пишет: «Rhyme and meter are no longer constraints of poetry in America; we identify poetry in other ways. If Brodsky wants to persuade us that Mandelstam is a great poet, we must first be able to recognize the translation as poetry in our own tradition — where lack of “form” is now a rigorous formal principle. Only then comes the question of whether this poetry reflects Mandelstam’s own» — и завершает свой отзыв словами: «I share Brodsky’s frustration —

but as an American, I accept the limitation, and as a translator I accept the challenge» [Schmidt, 1974].

Возможно, под впечатлением именно этого отзыва Бродский в беседе с С. Волковым скажет: «Дело в том, что русская поэзия XIX века метрична естественным образом. И при переводе на английский требует сохранения метра. Но как только современный англоязычный читатель сталкивается с регулярными размерами, он тотчас же вспоминает о своей, отечественной поэтике, которая ему давно уже набила оскомину. Или, хуже того, не очень-то знакома. И, кстати, многозначительные разговоры местных снобов о русской поэзии XX века для меня тоже не очень убедительны. Поскольку их знание Пастернака или Ахматовой зиждется на переводах, допускающих колоссальные отклонения от оригинала. В этих переводах упор часто делается на передачу “содержания” за счет отказа от структурных особенностей. И оправдывается это тем, что в английской поэзии XX века главная идиома — свободный стих. Я вот что скажу по этому поводу. Использование свободного стиха при переводах, конечно, позволяет получить более или менее полную информацию об оригинале — но только на уровне “содержания”, не выше. Поэтому когда здесь, на Западе, обсуждают Мандельштама, то думают, что он находится где-то между Йейтсом и Элиотом. Потому что музыка оригинала улетучивается. Но, с точки зрения местных знатоков, в XX веке это позволительно и оправдано. Против чего я лично встану на задние лапы...» [Волков, 2000].

А спустя 12 лет у Бродского появляется возможность ответить на вызов Шмидта: в 1986 году он отзывается неожиданно резкой рецензией на сделанный известным американским исследователем перевод книги стихов В. Хлебникова [The King of Time, 1986]. В рецензии «The meaning of meaning», опубликованной в журнале «New Republic», поэт сначала обвиняет весь авангард в инфантилизме, а Хлебникова — в непонятности (причем в полном соответствии с советской критикой 1960-х, практически теми же словами, на что обратил внимание в отклике на эту рецензию известный американский исследователь русской литературы Хенрик Баран («Brodsky’s view that Khlebnikov’s work is mostly “utterly unpalatable and incomprehensible” reflects a long-standing attitude prevalent in official Soviet literary circles, but surprising in someone of his stature» [Baran, 1986]). Бродский пишет: «About 80 percent of Khlebnikov’s verse and prose are utterly unpalatable and incomprehensible» [Brodsky, 1986, 32], а Шмидта обвиняет в крайнем,

причем небескорыстном произволе («Schmidt tailors the material to his own liking, i.e., according to his own notion of what a successful modern poem should be») [Brodsky, 1986, 33].

Мимо этого резкого и не вполне справедливого выпада поэта, в котором в первую очередь сказалось его представление о принципах перевода поэзии, не мог пройти Д. Бетеа, написавший по этому поводу: «What annoys Brodsky is not that Schmidt has undertaken to find English equivalents for Khlebnikov (“nobody would reproach Schmidt for taking it [the step of translating the maddeningly ‘hermetic’ Khlebnikov]” <...>, but that he has not gone far enough. He has “edited” Khlebnikov, without giving his English reader an adequate sense of the Russian’s shaggy genius as well as his equally ungainly howlers. Brodsky focuses on *all* the poetic manifold, on the rhymes, meter, imagery, lexicon. He specifically rejects the notion of poetry as “shuffling” lines. And, significantly, he concludes his review by assailing Schmidt’s inattentiveness to Khlebnikov’s meter (recall, for the sake of comparison, that Nabokov associated the difficulty of translating *Eugene Onegin* primarily with Pushkin’s *rhymes*)» [Bethea, 1996, 229].

Справедливости ради стоит поддержать П. Шмидта и Х. Барана: переводчик действительно — и, судя по всему, вполне сознательно — использовал принципиально другую, раннюю короткую версию «Зверинца» [The King of Time, 1986, 17–18], опубликованную только в упоминаемой Бараном томе «Неизданных произведений» Хлебникова в письме будетлянина Вячеславу Иванову от 10 июня 1909 года [Хлебников, 1940, 356–357], в чем, безусловно, были свои резоны; зная негативное в целом отношение Бродского к Хлебникову, нетрудно предположить, что он не был знаком с этим достаточно редким в советское время источником. Тем же недостаточным знанием Хлебникова можно объяснить и провозглашение его «тетраметрическим» (то есть четырехстопным) поэтом: как известно, Хлебников использовал в своем творчестве самые разные типы, в том числе гетероморфный и свободный, а доля четырехстопного ямба в его поэзии намного меньше, чем у большинства более традиционных современников.

Тут уместно привести фрагмент из интервью американского поэта Кристофера Меррилла, бывшего в свое время студентом Бродского: «Мои сокурсники по большей части писали верлибром — формат свободного стихосложения господствует в американской поэзии уже 60 лет. Верлибр приводил Бродского в бешенство! Он был мастером слова и ориентировался на традицию — по его мнению, традиция определяет поэта. И так, чей-то комментарий вывел его из себя и он

заявил, что мы ничего не понимаем в устройстве стихотворного ритма и рифмы, и дал задание сочинить 80 героических куплетов (рифмованные строфы, написанные пятистопным ямбом)» [Меррилл К.].

Известно, что именно в американский период Бродский, столкнувшийся с господством свободного стиха в англоязычной поэзии, начинает свой крестовый поход против верлибра. Так, в интервью 1974 года он заявляет, апеллируя к авторитету любимого им традиционалиста Фроста:

q: Did you ever write in free form?

a: I did a lot, especially when I was younger.

q: That seems characteristic of younger poets, doesn’t it?..

a: Because it’s easier to express yourself in free verse. But poetry is not a question of self-expression. It’s also some kind of craft, you know.

q: Which takes time —

a: Which takes time. You know, as Robert Frost said, “to write free verse is the same as to play tennis with the net down.” And with free verse, the first question should be, free from what, free from what? It’s ok if you write free verse because you’re tired and you can’t write any more. It’s all right if you at least experience a strict form and if the free verse is a consequence of it. Because why did free verse appear? — as a consequence of strict form. So each poet has to repeat in miniature the same process. Free verse, freedom — this is a question of liberation. But he who has liberated himself has liberated himself from what — from some kind of, let’s say, slavery. But if he didn’t experience slavery, he can’t experience freedom because freedom does not have an autonomous meaning [Brumm, 1974, 240–1; цит. по: MacFadyen, 2000, 190].

В 1977 году в статье об Б. Ахмадулиной «Зачем российские поэты?» Бродский писал: «Поэзия есть искусство границ, и никто не знает этого лучше, чем русский поэт. Метр, рифма, фольклорная традиция и классическое наследие, сама просодия — решительно злоумышляют против чьей-либо “потребности в песне”. Существуют лишь два выхода из этой ситуации: либо предпринять попытку прорваться сквозь барьеры, либо возлюбить их. Второе — выбор более смиренный и, вероятно, неизбежный» [Бродский, 1997, 4].

Однако и в более ранние годы Бродский относился к свободному стиху достаточно скептически; характерно его знаменитое высказывание: «Классическая поэзия (рифмы, метр etc.) дает возможность формального резерва: других рифм, другого метра. Модернисты

с ихним *verse libre* — пленники плоскости. Это как рисунок в профиль, когда не можешь представить себе фас. Отсутствие других средств» [Бродский, 1970].

Всего годом раньше во внутренней рецензии на стихи ленинградского поэта Геннадия Алексеева он оказывается значительно толерантнее к верлибру — приведем отзыв целиком, так как он не очень широко известен:

«Не обладая основным формальным признаком поэзии — рифмой, стихи, представленные в данной рукописи, имеют к поэзии самое непосредственное отношение. Это, так сказать, родное дитя без портретного сходства. Стихи эти написаны свободным стихом, так называемым “верлибром”, который еще не завоевал себе в русской поэзии ни места, ни популярности, ибо чрезвычайно трудно добиться того, чтобы строки “держались” сами по себе, без поддержки рифм и твердого метра. Это мало кому удавалось, и глаз и ухо русского читателя к “верлибру” пока еще непривычны. Едва ли в русской поэзии “верлибр” может рассчитывать на большое будущее, но право на существование он имеет наравне со всеми другими формами организации речи. Тем более он имеет это право, когда он обладает такой выразительностью, как у Г. Алексеева.

Стихи Г. Алексеева читаются так же свободно, как если бы они были написаны любым рифмованным четырехстопником, но без тех гармонических (и в общем лишних) ассоциаций, которые связаны с любым часто употребляемым метром. Поэтому взгляд наш становится как бы пристальней, и пристальность эта вознаграждается. Главный эффект, производимый верлибром, это — чудо обыденной речи. То есть это даже не главный эффект, а главное средство. Мы видим доселе не замечавшуюся нами пластику обыденных оборотов, их своеобразную гармоничность и, тем самым, наше отношение к словам, к собственной ежедневной речи становится глубже, точней, чувство речи и сама речь углубляются.

Рифма и метр, обеспечивающие гармонию, с успехом заменены в стихах Г. Алексеева диалектикой сюжета, пафос — точностью слов, эффектны концовки — логикой мысли» [Орлицкий, 1991, 57].

Об аналогичном отношении к верлибру у других симпатичных ему авторов пишет и М. Темкина в письме А. Ельяшевичу: «Иосиф думал о свободном стихе еще тогда. Затем в Америке это превратилось для него почти в навязчивую идею — бороться за рифмованное стихосложение. При этом догматиком он не был. Когда я послала ему свою первую

поэму “На ферме”, написанную свободным стихом где-то в середине 80-х, он сказал: “Вы написали нечто замечательное”, — и порекомендовал ее в “Континент”» [Темкина, 2020]. На самом деле поэма Темкиной — и это немаловажно — написана тем же четырехиктным белым акцентным стихом (то есть не свободным в полном смысле), что и многие поздние произведения самого Бродского, — то есть тем самым типом стиха, который Бродский считал верлибром в своем творчестве — см. выше его отзыв о стихотворении «Сан-Пьетро» [Бродский, 1995, 171].

И наконец — о так или иначе соотносимых со свободным стихом англоязычных произведениях Бродского. Верлибра в чистом виде здесь практически нет, хотя белый акцентный стих в манере русских стихов поэта, находящийся на грани свободного стиха, находим в нескольких стихотворениях.

Но среди них выделяется одно необычное произведение, которое вполне при желании можно трактовать как верлибр (видимо, сам поэт так его и воспринимал), — «Slave, come to my service!». При первой публикации Бродский определил его как «перевод с шумерского» [Brodsky, 1987] («Slave, Come to My Service! Dialogue between a master and his slave; tenth century BC. Translated from the Sumerian»). Позднее поэт снял это не вполне точное указание, но всегда указывал два основных источника своего варианта «Диалога о пессимизме», как нередко называют этот уникальный художественно-философский памятник, — капитальные историко-культурные исследования Дж. Причарда и У. Ламберта.

В этих книгах диалог опубликован в переводе на английский, причем «в оригинале» это — научные по своей природе тексты, то есть включающие обозначение лакун, нумерацию строф и т.д. Таким образом, можно сказать, что Бродский переводил текст с английского научного на современный английский поэтический, что привело к увеличению объема произведения почти в два раза — за счет разного рода уточнений, украшений, поэтизмов в духе поэтики самого Бродского — см. выше цитируемое Р. Аллой признание поэта о «методике» перевода «непонятных» стихов.

В оригинале текст записан на табличках и точно определить его природу — стихотворную или прозаическую — не представляется возможным. Однако в английской и в русской научной традиции принято обычно записывать его в условно стихотворной форме, объективно близкой к свободному стиху.

Однако в вышедшей в 1950 году книге «Ancient Near Eastern Texts Relating to the Old Testament», выдержавшей с тех пор несколько изданий (Бродский указывает как свой источник второе издание, 1955 года) и рассматривающей включенные в нее произведения под обозначенным в заглавии углом зрения, текст диалога дан в сплошной прозаической записи — в отличие от остальных произведений, помещенных в том же разделе «Akkadian didactic and wisdom literature», обозначенных как стихотворные.

Книга представляет собой монументальный свод ближневосточных текстов, над переводами которых трудилось два десятка американских ученых; однако в соответствии с западной практикой авторство тома присвоено Джеймсу Причарду (1909–1997), известнейшему американскому специалисту по так называемой библейской археологии, профессору Пенсильванского университета.

Интересующий нас текст под названием «The Dialogue of Pessimism» опубликован в книге Робертом Д. Биггсом из Чикагского университета в подразделе «Аккадские наблюдения над жизнью и мировым порядком». В третьем издании книги (1966) составители указывают в качестве источников публикации переводы Ж. Ботеро и Э. Ламберта [Ancient, 1966, 600]: «Text and translation: W. G. Lambert, *BWL*. pp. 139–49. Translation: J. Bottéro, «Le 'Dialogue pessimiste' et la transcendance», *Revue de théologie et de philosophie* (Lausanne, 1966), pp. 7–24», однако текст серьезно отличается от напечатанного в книге Ламберта.

Вот как выглядит в издании Причарда первая из 10 аналогично построенных диалоговых главок (У Ламберта и Бродского главок 11; именно одну из них, первую, в разных переводах мы и будем далее сравнивать):

(1) ["Servant, listen to me."] "Yes, master; yes." ["Quickly, get me] a chariot and hitch it up so that I can drive to the palace." ["Drive, master, drive ...] ... will be for you; [..I will show favor to you." ["No, servant,] I will not drive to the palace." ["Do not drive], master, do not drive. [...]. will send you [...] and will make you take a [road] that you do not know; he will make you suffer agony [day and] night" [Ancient, 1966, 601].

В книге английского историка и археолога Уилфреда Ламберта (1925–2011) [Lambert, 1960] текст представлен в условно стихотворной форме, ориентируясь при этом на его расположение на «носителе»: каждый строфоид точно соответствует табличке. Поэтому в аутен-

тичной записи Ламберта в некоторых строфоидах оказывается всего несколько слов, а некоторые, наоборот, едва укладываются в типографскую строку, что вполне соответствует аккадскому оригиналу [Lambert, 1960, 144]; строфоиды-таблички, как и положено в научной публикации, пронумерованы:

1 ["Slave, listen to me."] "Here I am, sir, here [I am.]"

2 ["Quickly, fetch me the] chariot and hitch it up so that I can drive to the palace."

3 ["Drive, sir, drive...] ... will be for you;

4 [.. ..] will pardon you."

5 ["No, slave, I] will by no means drive to the palace."

6 ["Do not drive,] sir, do not drive.

7 [...] ... will send you [..]

8 And will make you take a [route] that you do not know;

9 He will make you suffer agony [day and] night" [Lambert, 1960, 601].

А вот как выглядит тот же фрагмент в стихотворении Бродского, опубликованном в 1987 году:

"Slave, come to my service!" "Yes, my master. Yes?"

"Quick, fetch my chariot, hitch up the horses: I'll drive to the palace!"

"Drive to the palace, my master. Drive to the palace.

The King will be pleased to see you, he will be benevolent to you".

"No, slave. I won't go to the palace!"

"Don't, my master. Don't go to the palace.

The King will send you on a faraway expedition,

down the unknown road, through hostile mountains;

day and night he will make you experience pain and hardship" [Бродский, 1995, 336].

Нетрудно заметить, что «римлянин» Бродский выбрал в своем тексте обращение «Slave» (раб), предложенное Ламбертом, а не «Servant» (слуга) из книги Причарда, более соответствующее равноправному характеру диалога; однако из этого обращения возникла начинающая все 11 главок фраза, отсутствующая в оригинале, — «come to my service».

Интересно посмотреть и на логику других добавлений Бродского в суховатый диалоговый текст оригинала, дающую прекрасное

представление о понимании Бродским самого явления художественности. В связи с этим можно вспомнить рассуждения Бродского по поводу его перевода стихов Галчинского: «буквализм в переводе этих стихов, по-моему, рискован. Чуть длинней, чуть живописней — зато понятней. И (опять же по-моему) малость пластичней» [Аллой, 2008, 71–72]. Но это сегодня не наша тема.

Нас больше интересует реальная ритмическая природа возникшего под пером поэта текста, который, как уже сказано, есть большой соблазн интерпретировать как верлибр. Однако есть и объективные аргументы против такой трактовки. Во-первых, все строки в «переводе» Бродского длинные и вполне соизмеримы по длине, здесь нет контраста объемов, характерного для свободного стиха (на что, казалось, прямо наталкивает природа оригинала с его лакунами), что объективно сближает перевод с белым тоническим стихом «русского» Бродского.

Даже по сравнению со свободным стихом Уитмена (которого Бродский упоминает в своей рецензии на переводы Шмидтом Хлебникова — «who was very big in prerevolutionary Russia» [Brodsky, 1986, 33] и которого он не мог не учитывать при написании англоязычного текста), представляющим собой совершенно особую разновидность верлибра — свободный стих «длинной» строки, такая упорядоченность представляется непривычной для великого американца: Уитмен постоянно играет длиной строки, создавая тем самым ритмическое разнообразие текста [Орлицкий, 2016; 2020].

Но главное — во-вторых, — что почти все строки перевода Бродского представляют собой законченные синтаксические конструкции (85 заканчиваются соответствующими знаками; только 10 — запятыми или точками с запятой), и только в 5 случаях находим излюбленный поэтом enjambement, причем все его случаи сосредоточены в начале текста (по 2 — во второй и третьей главке, 1 — в пятой).

Тут самое время вспомнить еще один перевод Бродского на английский — упоминавшееся уже переложение им хлебниковского «Зверинца». Напомним, как выглядит этот перевод, до сих пор нигде, кроме единственной журнальной публикации, не появлявшийся:

O Garden, Garden!

Where the metal is akin to a father who reminds his sons that they are brothers and stops a bloody fight,

Where the Germans come to drink beer and the belles to sell flesh.

Where eagles perch like eternity, marked by this day with its yet unfinished evening.

Where a camel knows the clue of Buddhism and suppresses the smirk of China.

Where a deer's but a fright, blossoming wide and stone-like,

Where people's outfits thrill and the Germans exude good health.

<...> [Brodsky, 1986, 33]

Строка здесь несколько длиннее, что и позволяет однозначно трактовать этот текст как прозу — так называемое версе [Орлицкий, 2002, 177–218]. Можно с определенной уверенностью предположить, что опыт перевода «Зверинца», произошедший за несколько лет до написания «Диалога», оказал влияние на выбор Бродским оригинальной формы для своего произведения, которую правильнее всего будет тоже трактовать как версе.

Необходимо упомянуть также существовавшие до переложения Бродского переводы аккадского текста на русский язык. Первый из них был напечатан в сборнике 1926 года «Религия и общество» [Струве, 1926, 49–51]. Он выполнен прозой, по своей природе это — обычный перевод научного источника; автор перевода — известный советский востоковед-марксист Василий Васильевич Струве (1889–1965).

Второй перевод — на этот раз художественный — принадлежит востоковеду другого поколения, ведущему научному сотруднику отдела Древнего Востока Института восточных рукописей РАН Владимиру Ароновичу Якобсону (1920–2015). Его стихотворный перевод с аккадского, названный «Диалогом Господина с Рабом», в 1981 году был опубликован в антологии литературы Вавилонии и Ассирии «Я открою тебе сокровенное слово» и переиздан в книге «Когда Ану сотворил небо. Литература Древней Месопотамии» (М., 2002).

Вот как выглядит в переводе В. Якобсона первая главка этого произведения.

«РАБ, ПОВИНУЙСЯ МНЕ!..»

Разговор господина с рабом.

«Раб, повинуйся мне!» — «Да, господин мой, да!»

«Поскорей приведи колесницу, ее запряги, во дворец я поеду!»

«Поезжай, господин мой, поезжай. Благоволение царя с тобою будет.

Если ты в чем и провинился, он окажет тебе милость».
«Нет, раб, не поеду я во дворец!»
«Не езди, господин мой, не езди.
Царь в дальний поход тебя отправит,
Пошлет неведомую дорогой,
Днем и ночью страдать он тебя заставит» [Я открою тебе..., 1981,
204–208].

Заметим, что оба этих переложения появились раньше перевода Бродского и чисто теоретически вполне могли быть ему знакомы. Хотя сам поэт, как мы помним, указывал только на англоязычные научные источники.

Интересно, что уже после Бродского появился еще один перевод этого диалога, снова научный и прозаический:

— Раб, соглашайся со мной!
— Да, господин мой, да!
— Скорей подгони колесницу, ее запряги, во дворец я желаю поехать!
— Поезжай, господин мой, поезжай! Будет тебе удача! Царь, тебя увидав, милостями осыплет!
— Нет, раб, во дворец не хочу я ехать!
— Не езди, господин мой, не езди! Царь, тебя увидав, в далекий поход отправит, заставит тебя идти неведомую дорогой, заставит тебя страдать ежедневно и еженощно! [Емельянов, 2002]

Автор этой версии — современный петербургский шумеролог, ученик И. М. Дьяконова и В. А. Якобсона Владимир Владимирович Емельянов. Перевод опубликован сначала в научной статье [Емельянов, 2002], а потом в ряде научно-популярных изданий (например, [Диалог о благе, 2003]).

Приведем фрагмент из этой статьи, помогающий понять природу источника и его характерные особенности, объясняющие как возможности различного понимания текста, так и возможные причины интереса к нему Бродского: «Вавилонский текст разговора господина со своим рабом, содержащий всего 86 строк клинописи, дошел до нас в пяти копиях VII–II вв. до н.э. из архивов Вавилона и Ассирии. Предполагают, что он был популярен и имел широкое хождение среди образованных

людей древней Месопотамии, о чем свидетельствуют его длительное копирование и несколько вариантов отдельных строк. Мы не знаем, был ли он предназначен только для чтения или мог разыгрываться во время какого-либо праздника. Все варианты текста были изданы в 1960 г. В. Дж. Лэмбертом в составе его фундаментальной монографии “Вавилонская назидательная литература”. По первой строчке он называется *Arad mitanguranni*. Это предложение, содержащее имя и императив, переводят по-разному. Если *(w)ardu(m)* однозначно “раб”, то императив от глагола *mg* с конструкцией вентива можно понять и как “слушайся меня” (Лэмберт), и как “повинуйся мне” (Якобсон), и как “соглашайся со мной”. Наиболее удачным, с нашей точки зрения, был бы именно этот последний вариант, поскольку речь в тексте идет не о повинении, а о согласии, о непротиворечии в диалоге. Стало быть, “Раб, соглашайся со мной!”, диалог-парадокс, в котором есть не два спорящих, а два формально согласных друг с другом собеседника» [Емельянов, 2002].

Как видим, сам Емельянов придерживается в своем переводе именно этой трактовки; как равноправный рассматривает переведенный им диалог и Бродский, к тому же специально подчеркивающий его пародийный характер («In antiquity it was regarded as a philosophical text; now some argue that it is, rather, a skit») [Бродский, 1995, 336].

В любом случае, обращение поэта к древнему тексту и придание ему статуса похожей на свободный стих стихоподобной версейной прозы свидетельствует о том, что Бродского, несомненно, интересовал и свободный стих, и версе, и другие современные формы взаимодействия стиха и прозы.

В заключение мне хотелось бы поблагодарить за неоценимую помощь коллег, без которых эта работа не могла бы состояться: Анну Андрееву, Хенрика Барана, Ольгу Бараш, Арину Волгину, Светлану Евдокимову, Алину Клименко, Виктора Куллэ, Алексея Масалова, Антона Нестерова, Алексея Пурина, Александра Степанова, Александру Шиманьску.

Литература

Азаренков А. А. Поэтика композиции «больших стихотворений» Иосифа Бродского: дис. ... канд. филол. наук. Смоленск, 2017.
Андреева А. Н. Бродский и верлибр // Русский верлибр. Итоги века. Памятник современному состоянию: материалы научной конференции. Вечера в музее Сидура. Вып. 72. М., 2002. С. 22–27.
URL: http://www.gosha-p.narod.ru/Poetica/A_Andreeva.htm.

- Андреева А. Н. Эволюция тонического стиха в поэзии Иосифа Бродского: дис. ... канд. филол. наук. М., 2003.
- Аллой Р. Веселый спутник. Воспоминания об Иосифе Бродском. СПб.: Звезда, 2008.
- Баевский В. С. Стих русской советской поэзии. Смоленск, 1972.
- Бродский И. Стихотворения и поэмы. Washington, 1965.
- Бродский И. Азиатские максимы: из записной книжки 1970 г. URL: <http://www.romain-comperat.com/?p=608>.
- Бродский И. [Письмо Е. Финкелю от 12.8.1989 г.] URL: <http://finkel.tribune.co.il/brodsky/br2.jpg>
- Бродский И. Сочинения в 4 т. Т. 1. СПб., 1992.
- А Бродский И. Бог сохраняет все. М., 1992.
- Бродский И. Сочинения в 4 т. Т. 3. СПб., 1994.
- Бродский И. Сочинения в 4 т. Т. 4. СПб., 1995.
- А Бродский И. Пересеченная местность. М.: Независимая газета, 1995.
- Бродский И. Зачем российские поэты?.. // Звезда. 1997. № 4.
- Бродский И. В ожидании варваров. Мировая поэзия в переводах И. Бродского / сост. А. Пурин. СПб.: Журнал «Звезда», 2001.
- Бродский И. Книга интервью. М.: Захаров, 2005.
- Бродский И. Изгнание из рая. Избр. переводы / сост. Я. Клоца. СПб.: Азбука-классика, 2010.
- Бродский И. Стихотворения и поэмы в 2 т. Т. 2. СПб., 2011.
- Бродский И. Критерии. URL: <http://www.world-art.ru/lyric/lyric.php?id=7312>.
- Бухштаб Б. Я. Об основах и типах русского стиха // International Journal of Slavic Linguistics and Poetics. 1973. Vol. XVI. P. 96–118.
- Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. М.: Независимая газета, 2000. URL: lib.ru/BRODSKIJ/wolkow.txt.
- Гаспаров М. Л. Поэзия Пиндара // Пиндар, Вакхилид. Оды. Фрагменты. М., 1980.
- Гаспаров М. Л. Очерк истории европейского стиха. М., 1989.
- Гаспаров М. Л. Записи и выписки. М., 2001.
- Диалог о благе / пер. В. В. Емельянова // Емельянов В. В. Ритуал в Древней Месопотамии. СПб.: Азбука-Классика; Петербургское Востоковедение, 2003. С. 301–308.
- Егоров Б. Ф. Аксиоматическое описание русских систем стихосложения // Искусство слова. М., 1973.
- Емельянов В. В. Предфилософская мысль древней Месопотамии (аспект «воля и рассудок»). Введение в предмет // Сборник к 75-летию профессора М. Я. Корнеева. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2002 (Серия «Мыслители», вып. 11.). С. 151–191. URL: ud-gal-nun.narod.ru/science/predphil.html.
- Жовтис А. Л. Границы свободного стиха // Вопросы литературы. 1966. № 5. С. 105–123.
- Жовтис А. Л. О критериях типологической характеристики свободного стиха // Вопросы языкознания. 1970. № 2. С. 63–77.
- Завьялов С. Русский Кавафис // НЛО. 2001. № 3. С. 440–446.
- Иванов Вяч. Вс. Свободный стих как способ видеть мир // Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 3: Сравнительное литературоведение. Всемирная литература. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 721–724.
- Квятковский А. П. Русский свободный стих // Вопросы литературы. 1963. № 12. С. 60–77.
- Клименко А. Д. Поэтическое наследие И. А. Бродского: история публикации и проблемы текстологии: дис. ...канд. филол. наук. СПб., 2017.
- Ковалева И. И. «В ожидании варваров»: поэтика размера // Ковалева И. И. Мастерство Кавафиса и другие очерки поэтики греческого модернизма. М.: МГУ, 2006. С. 21–29.
- Кормилов С. И. Маргинальные системы русского стихосложения. М.: МГУ, 1995.
- Куллэ В. А. Поэтическая эволюция Иосифа Бродского в России (1957–1972): дис. ... канд. филол. наук. М., 1996. URL: <http://www.liter.net/=Kulle/evolution.htm>.
- Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М., 1969.
- Максимович Д. Полночь. URL: https://vk.com/wall-25533848_9378.
- Мейерс Д. [Письмо Д. Мейер Е. Финкелю, окт. 1989] URL: <https://brodsky.livejournal.com/266325.html>.
- [Меррилл К.] «Он рвал на клочки наши сочинения»: поэт Кристофер Меррилл об учебе у Иосифа Бродского. URL: <https://journal.bookmate.com/joseph-brodsky-teaching/>.
- Орлицкий Ю. Б. О природе русского свободного стиха // Русское стихосложение. Традиции и проблемы развития. М., 1985.
- Орлицкий Ю. Долгий сон с продолжением. (Рец. на кн.: Алексеев Г. Зеленые берега. Л., 1990) // Литературное обозрение. 1991. № 11. С. 57.
- Орлицкий Ю. Б. Стих и проза в русской литературе. М., 2002.
- Орлицкий Ю. Белый акцентный стих Иосифа Бродского // Славянский стих. Вып. IX. М.: Рукописные памятники Древней Руси, 2012. С. 117–124.

- Орлицкий Ю. Б. Поэзия Уолта Уитмена в русской революционной перспективе // Перевод в пространстве и времени. М.: РГГУ, 2016. С. 8–34.
- Орлицкий Ю. Б. Свободный стих — идеальный инструмент введения в художественный оборот больших массивов информации (от начала к концу XX века) // Субъект и лиминальность в современной поэзии / Subjekt und Liminalität in der Gegenwartsdichtung. Том / Band 8.1. Екатерина Фридрихс / Хенрике Шталь (ред./ сост.). Границы, пороги, лиминальность и субъективность в современной русской поэзии. Berlin: Peter Lang, 2020. С. 345–362.
- Полухина В. Поэтический автопортрет Бродского // И. Бродский: творчество, личность, судьба. СПб.: Журнал «Звезда», 1998. С. 49–59.
- Раб, повинуйся мне!.. Разговор господина с рабом / пер. В. А. Яковсона // Я открою тебе сокровенное слово: Литература Вавилонии и Ассирии / пер с аккад. М.: Худож. литература, 1981.
- Русская Кавафиана. В 3 ч. / сост. С. Б. Ильинская. М.: ОГИ, 2000. 656 с. (Греческая библиотека. I).
- Современная польская поэзия. М.: Прогресс, 1971.
- Струве В. В. Раб, повинуйся мне! // Религия и общество. Л., 1926. С. 49–51.
- Темкина М. [Письмо А. М. Ельяшевичу, 13. 04. 2020].
- Федотов О. И. Между стихом и прозой // Федотов О. Основы русского стихосложения: в 2 кн. Кн. 1. М., 2002. С. 303–311.
- Хлебников В. Неизданные произведения. М.: Худож. лит., 1940.
- Цивьян Т. В. О поэтике Кавафиса // Русская Кавафиана. М.: ОГИ, 2000. С. 568–607.
- Цивьян Т. В. Бродский и Кавафис // Цивьян Т. В. Язык: тема и вариации. Избранное: в двух книгах. М.: Наука, 2008. Т. 1. Балканистика. С. 302–312.
- Шмаков Г. Страница-любовь. Избр. переводы. Л.: Петрополь, 1991. Antaeus, № 6 (Summer 1972).
- Ancient Near Eastern Texts Relating to the Old Testament. Edited by James B. Pritchard. Third Edition with Supplement. Princeton, New Jersey. Princeton University Press, 1966.
- [Baran H.] Translating Khlebnikov // New Republic. 1986. Vol. 194, № 10 (March 10, 1986). P. 2.
- Bethea David M. Joseph Brodsky and the creation of exile. Princeton, New Jersey. Princeton University Press, 1994.
- Brodsky J. The meaning of meaning // New Republic. 1986. Vol. 194. № 3 (Jan. 20, 1986). P. 32–35.
- Brodsky J. «Slave, Come to My Service!» Dialogue between a master and his slave; tenth century BC. Translated from the Sumerian // The New York Review of Books. 1987/ November 19. P. 23.
- Brumm A. — M. The Muse in Exile: Conversations with the Russian Poet, Joseph Brodsky // Mosaic 8: 231–246. Цит. по: MacFadyen MacFadyen D. Joseph Brodsky and the Soviet muse. McGill-Queen's University Press, 2000. P. 190.
- Cavafy C. P. Collected Poems. Translated by Edmund Keeley and Philip Sherrard. Princeton University Press, 1975. URL: <https://www.poetryfoundation.org/poems/51294/waiting-for-the-barbarians-2/3>.
- kapetan-zorbas. URL: <https://kapetan-zorbas.livejournal.com/38349.html>.
- Keeley E. Cavafy's Alexandria: study of a myth in progress. Harvard University Press, 1976.
- Klots Y. The poetics and politics of Joseph Brodsky as a Russian poet-translator // Contexts, Subtexts and Pretexts. Literary translation in Eastern Europe and Russia. Ed. By Brian James Baer. John Benjamins Publishing Company. Amsterdam / Philadelphia. 2011 (Benjamins Translation Library; v. 89). P. 187–204.
- Lambert W. G. Babylonian wisdom literature. Oxford University Press, 1960.
- MacFadyen D. Joseph Brodsky and the Soviet muse. McGill-Queen's University Press, 2000.
- Rymkiewicz J. M. Wiersze polityczne, Warszawa: Wydawnictwo Sic! 2010.
- Schmidt P. Tongue-Tied. The New York Review of Books. May 16, 1974 issue. URL: <https://www.nybooks.com/articles/1974/05/16/tongue-tied-1/1/2>.
- The King of Time: Selected Writings of the Russian Futurist by Velimir Khlebnikov, translated by Paul Schmidt, edited by Charlotte Douglas. Harvard University Press, 1986.

Yu.B. Orlitskiy
*Doctor of Philology, Leading researcher,
Institute of History and Philology,
Russian State University for the Humanities
Moscow, Russia*

Brodsky and Free Verse

The work examines in detail the relationship of Joseph Brodsky with one of the types in modern verse — vers libre (free verse). The poet's negative attitude to this type of verse is repeatedly stated, intensified a hundred times after his move to the United States, where free verse has long been the main type of versification, especially after American poets' attempts to translate Russian classics (Mandelstam, Khlebnikov, Brodsky himself) in free verse. All this could not but be reflected in the poet's critical statements.

On the other hand, in the early period of creativity Brodsky himself tried his strength in verse forms bordering on free verse, and also resorted to such forms in some of his translations. Brodsky's later English poem «Slave, Come to My Service!» is also considered borderline with a free verse, and Brodsky's translation into English of Khlebnikov's prose poem «Zoo» too.

Key words: Brodsky; metrics; stanza; free verse; accent verse; verset; poetic translation.

References

- Azarenkov A. A. Poetics of the composition of «great poems» by Joseph Brodsky [Poetika kompozicii «bol'shikh stihotvoreniy» Iosifa Brodskogo]. Dissertation of the candidate of philological sciences. Smolensk, 2017 (in Russian).
- Andreeva A. N. Brodsky and Vers libre [Brodsky i vers libre]. *Russkij vers libre. Itogi veka. Pamyatnik sovremennomu sostoyaniyu: materialy nauchnoj konferencii. Vechera v muzee Sidura [Russian vers libre. Results of the century. Monument to the present state: materials of a scientific conference. Evenings at the Sidur Museum]*. Is. 72. Moscow, 2002, pp. 22–27/ Available at: http://www.gosha-p.narod.ru/Poetica/A_Andreeva.htm (in Russian).
- Andreeva A. N. The evolution of tonic verse in the poetry of Joseph Brodsky [Evolyuciya tonicheskogo stiha v poezii Iosifa Brodskogo]. Dissertation of the candidate of philological sciences. Moscow, 2003 (in Russian).

- Alloj R. Cheerful companion. Memories of Joseph Brodsky [Veselyj sputnik. Vospominaniya ob Iosife Brodskom]. SPb., Zvezda, 2008 (in Russian).
- Baevskij V. S. The verse of Russian Soviet poetry [Stih russkoj sovetskoy poezii]. Smolensk, 1972 (in Russian).
- Brodsky J. Poems and large poems [Stihotvoreniya i poemy]. Washington, 1965 (in Russian).
- Brodsky J. Asian maxims: from a 1970 notebook [Aziatskie maksimy: iz zapisnoj knizhki 1970 g.]. Available at: <http://www.romain-comperat.com/?p=608> (in Russian).
- Brodsky J. Letter to E. Finkel of 12.8.1989 [Pis'mo E. Finkelyu ot 12.8.1989 g.]. Available at: <http://finkel.tribune.co.il/brodsky/br2.jpg> (in Russian).
- Brodsky J. Works in 4 vols. [Sochineniya v 4 t.]. Vol. 1. SPb., 1992 (in Russian).
- Brodsky J. God saves everything [Bog sohranyaet vse]. Moscow, 1992 (in Russian).
- Brodsky J. Works in 4 vols. [Sochineniya v 4 t.]. Vol. 3. SPb., 1994 (in Russian).
- Brodsky J. Works in 4 vols. [Sochineniya v 4 t.]. Vol. 4. SPb. 1995 (in Russian).
- Brodsky J. Rugged terrain [Peresechennaya mestnost']. Moscow, Nezavisimaya gazeta, 1995 (in Russian).
- Brodsky J. Why are Russian poets?.. [Zachem rossijskie poety?..]. *Zvezda*, 1997, no. 4 (in Russian).
- Brodsky J. Waiting for the barbarians. World poetry in the translations of I. Brodsky [V ozhidanii varvarov. Mirovaya poeziya v perevodah I. Brodskogo]. Comp. A. Purin. SPb., Zhurnal «Zvezda», 2001 (in Russian).
- Brodsky J. Book of interviews [Kniga interv'yu]. Moscow, Zaharov, 2005 (in Russian).
- Brodsky J. Expulsion from Paradise. Selected translations. [Izgnanie iz raya. Izbr. Perevody]. Comp. YA. Kloc. SPb., Azbuka-klassika, 2010 (in Russian).
- Brodsky J. Poems and large poems in 2 vols. [Stihotvoreniya i poemy v 2 t.]. Vol. 2. SPb., 2011 (in Russian).
- Brodsky J. Criteria [Kriterii]. Available at: <http://www.world-art.ru/lyric/lyric.php?id=7312> (in Russian).
- Buhstabs B. Ya. About the basics and types of Russian verse [Ob osnovah i tipah russkogo stiha] // *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*, 1993, vol. XVI, pp. 96–118 (in Russian).
- Volkov S. Dialogues with Joseph Brodsky [Dialogi s Iosifom Brodskim]. Moscow. Nezavisimaya gazeta, 2000. Available at: lib.ru/BRODSKIJ/wolkow.txt (in Russian).
- Gasparov M. L. Pindar's Poetry [Poeziya Pindara]. *Pindar, Vakkhild. Ody. Fragmenty [Pindar, Vakkhild. Ody. Fragmenty]*. Moscow, 1980 (in Russian).

- Gasparov M. L. Essay on the history of the European verse [Ocherk istorii evropejskogo stiha]. Moscow, 1989 (in Russian).
- Gasparov M. L. Notes and extracts [Zapisi i vypiski]. Moscow, 2001 (in Russian).
- Dialogue about Good [Dialog o blage]. Transl. by V. V. Emel'yanov. *Emel'yanov V. V. Ritual v Drevnej Mesopotamii [Ritual in Ancient Mesopotamia]*. SPb., Azbuka-Klassika, Peterburgskoe Vostokovedenie, 2003, pp. 301–308 (in Russian).
- Egorov B. F. Axiomatic description of Russian versification systems [Aksiomaticheskoe opisanie russkih sistem stihoslozheniya]. *Iskusstvo slova [The art of word]*. Moscow, 1973 (in Russian).
- Emel'yanov V. V. Pre-Philosophical Thought of Ancient Mesopotamia (Aspect of «Will and Reason») [Predfilosofskaya mysl' drevnej Mesopotamii (aspekt «volya i rassudok»)]. *Sbornik k 75-letiyu professora M.YA. Korneeva [Collection for the 75th anniversary of Professor M. Ya. Korneeva]*. SPb., Sankt-Peterburgskoe filosofskoe obshchestvo, 2002, pp. 151–191. Available at: ud-gal-nun.narod.ru/science/predphil.html (in Russian).
- Zhovtis A. L. The boundaries of free verse [Granicy svobodnogo stiha]. *Voprosy literatury*, 1966, no. 5, pp. 105–123 (in Russian).
- Zhovtis A. L. On the criteria for the typological characteristics of a free verse [O kriteriyah tipologicheskoy harakteristiki svobodnogo stiha] // *Voprosy yazykoznaniiya*, 1970, no. 2, pp. 63–77 (in Russian).
- Zav'yalov S. Russian Cavafy [Russkij Kavafis]. *NLO*, 2001, no. 3, pp. 440–446 (in Russian).
- Ivanov Vyach.Vs. Free verse as a way to see the world [Svobodnyj stih kak sposob videt' mir]. *Ivanov Vyach.Vs. Izbrannye trudy po semiotike i istorii kul'tury*. Vol. 3: Sravnitel'noe literaturovedenie. Vsemirnaya literature [Selected works on semiotics and cultural history. Vol. 3: Comparative Literature. World literature]. Moscow, Yazyki slavyanskoy kul'tury, 2004. P. 721–724 (in Russian).
- Kvyatkovskij A. P. Russian free verse [Russkij svobodnyj stih]. *Voprosy literatury*, 1963, no. 12, pp. 60–77 (in Russian).
- Klimenko A. D. Poetic heritage of I. A. Brodsky: the history of publication and problems of textology [Poeticheskoe nasledie I. A. Brodskogo: istoriya publikacii i problemy tekstologii]. Dissertation of the candidate of philological sciences. SPb., 2017 (in Russian).
- Kovaleva I. I. Waiting for the Barbarians: Poetics of versification [«V ozhidanii varvarov»: poetika razmera]. *Kovaleva I. I. Masterstvo Kavafisa i drugie ocherki poetiki grecheskogo modernizma [The Craftsmanship of Cavafy and Other Essays on the Poetics of Greek Modernism]*. Moscow, MGU, 2006, pp. 21–29 (in Russian).
- Kormilov S. I. Marginal systems of Russian versification [Marginal'nye sistemy russkogo stihoslozheniya]. Moscow, MGU, 1995 (in Russian).
- Kulle V. A. The poetic evolution of Joseph Brodsky in Russia (1957–1972) [Poeticheskaya evolyuciya Iosifa Brodskogo v Rossii (1957–1972) The poetic evolution of Joseph Brodsky in Russia]. Dissertation of the candidate of philological sciences. Moscow, 1996. Available at: <http://www.liter.net/=Kulle/evolution.htm> (in Russian).
- Lotman Yu. M. The structure of poetical text [Struktura hudozhestvennogo teksta]. Moscow, 1969 (in Russian).
- Maksimovich D. Midnight [Polnoch']. Available at: https://vk.com/wall-25533848_9378 (in Russian).
- Mejers D. Letter of D. Meyer to E. Finkel, Oct. 1989 [Pis'mo D. Mejer E. Finkelyu, okt. 1989]. Available at: <https://brodsky.livejournal.com/266325.html> (in Russian).
- [Merrill K.]. «He tore our writings to shreds»: poet Christopher Merrill about studying with Joseph Brodsky [«On rval na klochki nashi sochineniya»: poet Kristofer Merrill ob uchebe u Iosifa Brodskogo]. Available at: <https://journal.bookmate.com/joseph-brodsky-teaching/> (in Russian).
- Orlickij Yu. B. About the nature of Russian free verse [O prirode russkogo svobodnogo stiha]. *Russkoe stihoslozhenie. Tradicii i problemy razvitiya [Russian versification. Traditions and Development]*. Moscow, 1985 (in Russian).
- Orlickij Yu. A long dream with a sequel [Dolgij son s prodolzheniem]. Book review. *Literaturnoe obozrenie*, 1991, no. 11, pp. 57 (in Russian).
- Orlickij Yu. B. Verse and Prose in Russian Literature [Stih i proza v russkoj literature]. Moscow, 2002 (in Russian).
- Orlickij Yu. Unrhymed accent verse by Joseph Brodsky [Belyj akcentnyj stih Iosifa Brodskogo]. *Slavyanskij stih [Slavic verse]*. Is. IX. Moscow, Rukopisnye pamyatniki Drevnej Rusi, 2012, pp. 117–124 (in Russian).
- Orlickij Yu. B. Walt Whitman's Poetry in a Russian Revolutionary Perspective [Poeziya Uolta Uitmena v russkoj revolyucionnoj perspektive]. *Perevod v prostranstve i vremeni [Translation in space and time]*. Moscow, RGGU, 2016, pp. 8–34 (in Russian).
- Orlickij Yu. B. A free verse is an ideal tool for introducing large amounts of information into the artistic circulation (from the beginning to the end of the 20th century) [Svobodnyj stih — ideal'nyj instrument vvedeniya v hudozhestvennyj oborot bol'shih massivov informacii (ot nachala k koncu

- XX veka)]. *Cyb“ekt i liminal’nost’ v sovremennoj poezii / Subjekt und Liminalität in der Gegenwartsdichtung [Subject and liminality in modern poetry]*. Vol. 8.1. Ed. by Ekaterina Fridrihs / Henrike Shtaĭl. Berlin, Peter Lang, 2020, pp. 345–362 (in Russian).
- Poluhina V. Brodsky’s poetic self portrait [Poeticheskij avtoportret Brodskogo]. *I. Brodskij: tvorchestvo, lichnost’, sud’ba [I. Brodsky: creativity, personality, destiny]*. SPb., Zhurnal «Zvezda», 1998, pp. 49–59 (in Russian).
- Slave, obey me!.. [Rab, povinujsya mne!.. Razgovor gospodina s rabom]. Transl. by V.A. Yakobson. *Ya otkroyu tebe sokrovennoe slovo: Literatura Vavilonii i Assirii [I will reveal to you the secret word: Literature of Babylonia and Assyria]*. Transl. from Akkadian. Moscow, Hudozh. literatura, 1981 (in Russian).
- Russian cavafiana [Russkaya Kavafiana] 3 vols. Comp. S.B. Il’inskaya. Moscow, OGI, 2000. 656 p. (in Russian).
- Modern polish poetry [Sovremennaya pol’skaya poeziya]. Moscow, Progress, 1971 (in Russian).
- Struve V.V. Slave, obey me! [Rab, povinujsya mne!]. *Religiya i obshchestvo [Religion and Society]*. L., 1926, pp. 49–51 (in Russian).
- Temkina M. Letter of A. M. Elyashevich, 13.04.2020 [Pis’mo A. M. El’yashevichu, 13.04.2020] (in Russian).
- Fedotov O.I. Between Verse and Prose [Mezhdu stihom i prozoi]. *Fedotov O. Osnovy russkogo stihoslozheniya [Fundamentals of Russian versification]*. In 2 vols. Vol 1. Moscow, 2002, pp. 303–311 (in Russian).
- Khlebnikov V. Unpublished Works [Neizdannye proizvedeniya]. Moscow, Hud. lit., 1940 (in Russian).
- Civ’yan T.V. About the poetics of Cavafy [O poetike Kavafisa]. *Russkaya Kavafiana [Russian cavafiana]*. Moscow, OGI, 2000, pp. 568–607 (in Russian).
- Civ’yan T.V. Brodsky and Cavafy [Brodsky i Kavafis]. *Civ’yan T.V. Yazyk: tema i variacii. Izbrannoe [Language: theme and variations. Favorites]*. In 2 vols. Vol. 1. Moscow. Nauka, 2008, pp. 302–312 (in Russian).
- Shmakov G. The Wanderer-Love [Strannica-lyubov’. Izbr. Perevody]. L., Petropol, 1991 (in Russian).
- Antaeus, № 6 (Summer 1972) (in English).
- Ancient Near Eastern Texts Relating to the Old Testament. Ed. by James B. Pritchard. Third Edition with Supplement. Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1966 (in English).
- [Baran H.] Translating Khlebnikov. *New Republic*, 1986, vol. 194, no. 10 (March 10, 1986), p. 2 (in English).
- Bethea David M. Joseph Brodsky and the creation of exile. Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1994 (in English).
- Brodsky J. The meaning of meaning. *New Republic*, 1986, vol. 194, no. 3 (Jan. 20, 1986), pp. 32–35 (in English).
- Brodsky J. «Slave, Come to My Service!» Dialogue between a master and his slave; tenth century BC. Translated from the Sumerian». *The New York Review of Books*, 1987, November 19, pp. 23 (in English).
- Brumm A. — M. The Muse in Exile: Conversations with the Russian Poet, Joseph Brodsky. *Mosaic*, 8, pp. 231–246 (in English).
- Cavafy C.P. Collected Poems. Translated by Edmund Keeley and Philip Sherrard. Princeton University Press, 1975. Available at: <https://www.poetryfoundation.org/poems/51294/waiting-for-the-barbarians-2/3> (in English).
- kapetan-zorbas. Available at: <https://kapetan-zorbas.livejournal.com/38349.html> (in English).
- Keeley E. Cavafy’s Alexandria: study of a myth in progress. Harvard University Press, 1976 (in English).
- Klots Y. The poetics and politics of Joseph Brodsky as a Russian poet-translator. *Contexts, Subtexts and Pretexts. Literary translation in Eastern Europe and Russia*. Ed. by Brian James Baer. John Benjamins Publishing Company, Amsterdam / Philadelphia, 2011 (Benjamins Translation Library; vol. 89), pp. 187–204 (in English).
- Lambert W.G. Babylonian wisdom literature. Oxford University Press, 1960 (in English).
- MacFadyen D. Joseph Brodsky and the Soviet muse. McGill-Queen’s University Press, 2000 (in English).
- Rymkiewicz J.M. Wiersze polityczne, Warszawa, Wydawnictwo Sic!, 2010 (in Polish).
- Schmidt P. Tongue-Tied. *The New York Review of Books*. May 16, 1974 issue. Available at: <https://www.nybooks.com/articles/1974/05/16/tongue-tied-1/1/2> (in English).
- The King of Time: Selected Writings of the Russian Futurist by Velimir Khlebnikov, translated by Paul Schmidt, edited by Charlotte Douglas. Harvard University Press, 1986 (in English).

Brodsky J. The meaning of meaning // New Republic. 1986. Vol. 194. no. 3 (Jan. 20, 1986). P. 32–35.

THE MEANING OF MEANING

The King of Time: Selected Writings of the Russian Futurist by Velimir Khlebnikov

Translated by Paul Schmidt, edited by Charlotte Douglas
(Harvard University Press, 255pp. \$18,50)

Of all the “isms” this century coined Futurism’s life span proved to be the shortest. That is owed to the future’s overnight tendency to encroach on the present. In literature this process is more palpable than in other arts, because of its incurably semantic nature. To be evaluated, an utterance must make sense. To survive, it must contain a grain of truth, be that a psychological, social, scientific, philosophical, or metaphysical truth; it also has to be stylistically distinct. Short on the former and very drastic on the latter, Velimir Khlebnikov’s work is a phenomenon of towering incoherence, and that is what perhaps ultimately justifies its label.

Born in 1885, Khlebnikov died at the age of 37 of typhus, which he contracted on one of his seemingly aimless wanderings through the land in which his entire adult life was spent. He was a foot and railroad-car man as much as a writer. From under his dead head a pillow case was extracted, filled with heaps of his manuscripts: poems, plays, short stories, literary manifestos, treatises.

Collected and published in 1935 and 1940, his output runs to six volumes, and the word that comes to mind considering his works’ quantity and quality is exactly this: mileage.

He was a product of an era now famous for its hysterical, apocalyptic pitch, for its millenarian sensibility, the era marked by the turn of the century, Halley’s comet, social utopianism, the carnage of the Great War, the collapse of the social order in a minimum of three European countries, the Russian Revolution, the Civil War, cinema, flying machines, and starvation. In Russia, however, it was also a period of great upsurge in religious philosophy, as well as in poetry and philology, Khlebnikov’s work fell prey to all those, or vice versa; but first and foremost there was a philologist and a visionary. Naturally, this wasn’t a matter of training, for at the university Khlebnikov studied physics and biology; it was a matter of vocation.

The proximity between philology— from the Greek “philo” (love) and “logos” (word or reason)—and the art of letters is such that often an individual

who practices one mistakes his occupation for the other. Thus Roman Jakobson in his youth wrote poetry (which was, as a matter of fact, every bit as Futuristic as any thing produced by Khlebnikov), Khlebnikov, however, was not prepared, either by his temperament or by the circumstances of his life, to make a distinction. He set out to reach two goals— first, to collect, and there by to purify and to create, the Russian language, a process that he felt was as yet unfinished by history; and second, to discover the rhythm of world history. If for the first task he resolved to poke in the dictionaries of the Slavic peoples (Montenegrins and others, to use his own words), the latter required plain arithmetic, and he in fact came up with the figure 317 — the number of years that constituted the interval with which similar cataclysmic events changed the world.

Both tasks demanded stretching, as well as squeezing. The material of the first, however, was more pliable, and it yielded far more attractive, far less embarrassing results, Russian is a highly inflected language, A word in Russian gets changed not only by gender, number, and its grammatical function in the sentence; it is also modified by prefixes, suffixes, and infixes. This is what everyone does, but Khlebnikov went to town with it. At times his verse sounds like what birds presumably heard from St. Francis. Under his pen, nouns, verbs, adjectives, adverbs, and prepositions undergo mutations as mind-boggling as those of a cell hit by immense radiation. Beautiful or grotesque, the results are often memorable, if only because the trophy of a word’s meaning is paid for with the casual ties of his mutilated grammar. About 80 percent of Khlebnikov’s verse and prose are utterly unpalatable and incomprehensible. The remaining 20 percent are diamonds of an unparalleled splendor, although the trouble of extracting them from the mud heap of the rest is formidable. For that reason, and not because of Khlebnikov’s anarchic cosmic worldview, the above-mentioned six volumes were never reprinted in the course of the last 40 years. He is to be represented by a selection, and this is what Nicholai Stepanov, one of the most authoritative Khlebnikov scholars, produced in Russia in 1960. This edition contained approximately 80 pieces of poetry, of various lengths, put in chronological order, A similar attempt is made now by Paul Schmidt, in English, apparently in a far more haphazard manner.

Schmidt’s book runs to 255 pages, out of which 100 purport to give samples of Khlebnikov’s poetry; the rest contain prose (two dramatic pieces, several short stories, articles, essays, manifestos, and the treatise “The Tables of Destiny”), The prose sections, for all their innumerable mistakes,

on the whole fare better because Schmidt wisely chose pieces in which the straight story-telling, didactic element is sufficiently strong. The best among the mere two short plays that fore shadow the theater of the absurd; both were published in Russia in 1913, What eludes one's comprehension, however, is why it is that Schmidt renders the title of the first one — "Mrs. Lenin" — as "Mrs. Laneen," and translates the title of the second — "World Backwards" — as "World in Reverse." If the first rendition could be ascribed to Schmidt's possibly ideological misgivings about introducing the English-speaking world to the notion of Mrs. Lenin as an insane old woman (for that's what she is in this play), then what possibly could prevent this otherwise highly enterprising translator from producing a typically Khlebnikovian neologism, "Backworlds," for that's exactly what "Mirskonza" is in Russian? No less puzzling is Schmidt's use of scissors, cutting Khlebnikov's very short personal memoir, "October on the Neva," by half.

Yet Khlebnikov's reputation is primarily that of a poet, more exactly of a poet's poet, and this is where certain practices of his translator leave a rather bad taste in the mouth of someone capable of comparing his versions to the original. At his best, Khlebnikov is an extremely difficult, highly hermetic writer, even in Russian. The very process of comprehending him is in itself a simplification. Translation is only the next step in that direction; and nobody would reproach Schmidt for taking it, had he not gone to lengths far greater than the destination requires.

Length is actually not the word, since Schmidt rather omits from the text than adds to it. The rationale behind these omissions is, interestingly enough, not that of a failing translator, but that of an editor. Presumably Schmidt tailors the material to his own liking, i.e., according to his own notion of what a successful modern poem should be. For the same reason, he reshuffles the lines like a deck of cards, writes in his own lines, skips rhymes as he pleases, alters the meter, "straightens" complex images, and juggles chronology — in general he behaves like a spoiled child at his aunt's table. Here is an example: the title of the poem is "A Zoo" It is written under the strong influence of Whitman (who was very big in prerevolutionary Russia). Hence Schmidt's title, "O Garden of Animals," and the following pastiche, in its entirety:

A Garden of Animals!

Where iron bars seem like a father who stops a bloody fight to remind his sons they are brothers

Where eagles perch like eternity, crowned by a day without an evening

Where a swan is like winter all over, but its beak is like autumn leaves.

Where deer are startled again and again, beneath their branching stone.

Where a clean-shaven soldier throws dirt at a tiger, all because the tiger is greater.

Where a peacock drops its tail, and it looks like Siberia seen from the height of the rock on a day of early frost, when the golden forest fire of leaf-fall enamels the green and the mottled blue of pine groves, when over it all move shadows of racing clouds, and the rock itself seems like the body of a bird.

Where fishwingers sit comically grooming each other, and display the touching compassion of Old World Landowners.

Where man and dog are strangely joined, in a baboon.

Where a camel knows the essence of Buddhism, and suppresses a Chinese smile.

Where a snow-white beard surrounds the face of a tiger, surrounds its venerable Moslem eyes, and we honor the first Mohammedan and drink in the beauty of Islam,

Where a small bird drags behind itself a golden flattering sunset, to which it has learned to pray.

Where lions get up and glance with weary faces at the sky.

Where at last we grow a shamed of ourselves, and begin to think we are older, more worn than we once imagined

Where elephants sway like mountains during a nearthquake, and stick out their trunks for handouts from a small boy, saying "Feed me! Feed me!", echoing that ancient refrain. And they wheeze like pinetrees in autumn, and move their wise eyes and their undulating ears.

Where the polar bear hunts like an osprey, tracking his nonexistent prey.

Where we watch in a seal the torments of a sinner, as it cuts the water and wails its unrelenting wail.

Where the beasts have learned to sleep while we gawk.

Where the bat hangs sleeping, and its capsized body resembles a Russians heart.

Where a sable displays two tiny ears, like a pair of nights in springtime.

Where I search for new rhythms, whose beats are animals and men.

Where the animals in their cages glow, as meaning glows in language.

O, Garden of Animals!

Now follows this reviewer's fairly literal version of the poem. Marked in the margin are the verses omitted by the translator. Not marked are the ones restored to their meaning and their position in the text, as well as those of Schmidt's own manufacture. A reader with some spare time on his hands is welcome to compare the unmarked ones with Schmidt's counterparts.

O Garden, Garden!
 Where the metal is akin to a father who reminds his sons that they are brothers and stops a bloody fight.
 Where the Germans come to drink beer and the belles to sell flesh.
 Where eagles perch like eternity, marked by this day with its yet unfinished evening.
 Where a camel knows the clue of Buddhism and suppresses the smirk of China.
 Where a deer's but a fright, blossoming wide and stone-like,
 Where people's outfits thrill and the Germans exude good health.
 Where the black stare of swan, who is each inch a winter while his beak, a knoll in autumn is too apprehensive even for him.
 Where the bluest splendifor fans out its tail, resembling Siberia as seen from the Pavdin Rock, when a blue net cast by clouds runs across the golden foliage of the singed or still green forests, and all of this is unevenly shaded by the roughness of surface
 Where monkeys, variously maddened, display their torsos' limits
 Where elephants, wriggling as mountains wriggle at an earthquake, beg a child for food supplying with ancient meaning the utterance, Feeeeed meee!
 Where is my foood! and squat like beggars for handouts.
 Where Australian birds provoke a desire to grab their tails, and strumming these strings extol the deeds of the Russians.
 Where we squeeze a hand as if it were holding a sword and swear an oath to defend the Russian race at the cost of life, at the cost of death, at everything's cost
 Where bears with great agility climb up and then look down waiting for the attendant's orders
 Where bats hang capsized like the heart of a Russian nowadays,
 Where a hawk's breast resembles the cirrus clouds before a storm
 Where a low-flying bird drags behind a golden sunset with all the embers of its tire
 Where in the person of a tiger, white-bearded and with the eyes of a venerable Moslem, we honor the first follower of the prophet and discern the essence of Islam
 Where we begin to think that creeds are waves tanning out, that their running crests are the species.
 And that the reason that there are so many animals in the world is that they can see God in different ways.
 Where animals, tired of roaring, stand and look at the sky.

Where a caged seal bustles about promptly evoking the lot of suffering sinners.
 Where funny fishwingers attend to each other with the touching care of Gogol's old world landowners
 Garden, Garden, where the stare of an animal tells more than heaps of finished books.
 Garden
 Where an eagle laments about something like a child tired of complaining
 Where a husky wastes her Siberian ardor by performing ancient rites of tribal hostility watching a washing-up cat.
 Where billy goats plead putting through the bars a forked hoof, and assuming a complacent and cheerful expression when their wish is granted.
 Where a gyrating giraffe stands and gawks.
 Where a cannon shot at noon forces eagles to glance at the clouds in anticipation of a storm.
 Where eagles tall from their high perches like idols during an earthquake from rooftops of buildings and temples.
 Where an eagle, shaggy like a girl, looks at the sky, then at its talons.
 Where in the case of an immobile deer we consider a beast-tree.
 Where an eagle sits with its neck to the public, the wings uddlv spread.
 Does it daydream it's soaring high in the mountains? Or is it praying? Or just suffering from heat?
 Where an elk, through the fence, kisses a flat-homed buffalo
 Where deer lick cold metal.
 Where a black seal hobbles across the floor, bending long flippers, and these movements are like those of man tied in a sack, or like those of cast-iron monuments seized by paroxysms of uncontrollable gaiety.
 Where shaggy-haired Ivanov jumps and bangs with his paw the metal when the attendant addresses him as "Comrade."
 Where lions doze off, having lowered their heads on their paws.
 Where deer tirelessly knock their horns against the bars and bump their heads about.
 Where ducks of the same class rise in the dry cage the unanimous cry after a short rain as though saying a thanksgiving Mass to their deity (does it have flat feet and a beak?)
 Where guinea-fowl often look like high-pitched matrons with naked and arrogant necks and silver-ash bodies, outfitted by the same seamstress that's hired by starry nights.

Where in a Malayan bear I refuse to recognize a fellow-Northerner and expose the hiding Mongol, and I want to avenge him for Port Arthur.

Where wolves express readiness and loyalty with their attentively slanted eyes.

Where, having entered a musty habitat in which it's hard to stay long, I am showered with unanimous "stuuuppid!" and husks of idly but fluently prattling parrots.

Where a fat shining walrus waves, like a tired great beauty, its black slippery fanlike leg and then falls into the water; and when it surfaces again, its overfed powerful body displays a mustachioed, bristling, with a smooth brow, head of Nietzsche.

Where the jaw of a white tall dark-eyed llama, or of a squat flat-horned buffalo or of other ruminants moves steadily left and right like the life of a nation.

Where a rhino carries in its white-red eyes the undying rage of an overthrown king and alone among animals doesn't conceal its contempt for the humans as for rebellious slaves. And it hides inside Ivan the Terrible.

Where sea gulls with long beaks and cold-blue as though bespectacled eyes have an appearance of international dealers which is confirmed by the inborn facility with which they snatch in flight the food thrown to the seals.

Where, recalling that the Russians, in the past, called their great warriors "falcons" and that the eye of a Cossack, deeply sunk under his sharply curved eyebrow and the eye of this, royally related, bird, we begin to comprehend who steeped the Russians in the art of warfare. O falcons, breasting storks down! For all their spear-like beaks pointed upwards, O seldom the carrier of honor, loyalty and duty resorts to pinning up insects!

Where a red, standing on its broad feet duck makes one recall the skulls of those Russians who fell for their motherland and whose rib cages its ancestors built their nests.

Where the golden lock of a certain kind of bird contains fire of the intensity known only to those who swore eternal celibacy.

Where Russia enunciates the word "Cossacks" the way eagles scream.

Where elephants are forgetting their tuba like cries and make sounds as though complaining about indigestion. Perhaps, discovering our insignificance, they find it only appropriate to make insignificant sounds? I don't know. O, gray wrinkled mountains! covered with lichens and grass in their ravines!

Where some remarkable possibilities perish in animals, the way the breviary with The Song of Igor's Campaign did during the great Moscow fire.

The original, which was used for this translation, published in the 1960 edition of Poet's Library, Pocketbooks Series, runs to 178 lines. Schmidt's contains 47. A great deal of this, of course, is automatic writing, which is frankly Khlebnikov's signature. But what is deadwood for an editor is the text for a translator. No matter what attractive product the fusion of the two may yield, its name is a lie. Noble though Schmidt's motives may be, he lies to his readers about what kind of poet Khlebnikov was.

To be fair to the translator, the original itself resists an accurate evaluation. In a sense, the contents of most of Khlebnikov's writing — especially his long poems, one of which, "Zangezi," is offered in this collection — can be ascertained best by a foreigner who has no particular sentiments about Khlebnikov's notion of Russian prosody as juggling the meter, resorting to atrocious compound rhymes, punning, or creating neologisms that work far less often than one wished they did.

But then such a foreigner will be tempted to regard all these as experimentation, and to associate them with his notion of avant-garde. Once this word is uttered, the rest is easy: the romance with avant-garde has been going on long enough for the courtship to have developed its own tropes and inertia. All you have to do, if you are a translator of an avant-garde work, is to picture yourself bring an avant-garde artist. Which means to let your hands loose.

The trouble with this posture is not that it makes randomness a law; the trouble with avant-garde is that it, by definition, avoids maturity. Predominantly a tetrametric poet, Khlebnikov would have been better served by his translator if Schmidt had stuck to the literal renditions of his poet's lines, no matter the crypt of footnoting that would have been required. That at least would have given his readers an idea of Khlebnikov's verbal intensity and daring, as well as of his verberosities.

As it is, the book strikes a familiar, Pound-like figure, a bit on the wild side, a bit ethnic, and a lot more imaginative. A philologist, Khlebnikov believed in phonetics and maintained that by themselves letters of the alphabet reveal species' sense of space, the way numbers on a clock-dial suggest time. For all we know, he could be right. But to employ a verse figure, this Pound, too, needed an Eliot to edit his cantos. Instead, he ended up with Schmidt.

JOSEPH BRODSKY

Translating Khlebnikov // New Republic. 1986. Vol. 194. № 10 (March 10, 1986). P. 2.

Translating Khlebnikov
To the editors

In Joseph Brodsky's review of *The King of Time Selected Writings of the Russian Futurian* ("The Meaning of Meaning," January 20), he blends personal disdain for the poet Velimir Khlebnikov with misstatements about his translator, Paul Schmidt. Brodsky's view that Khlebnikov's work is mostly "utterly unpalatable and incomprehensible" reflects a long-standing attitude prevalent in official Soviet literary circles, but surprising in someone of his stature.

Brodsky finds "puzzling" Schmidt's cutting of Khlebnikov's "October on the Neva." A note on page 249 of the volume points out that the version is a corrected one published in 1980 by the Russian scholar Parnis. The new, shorter text supersedes prior publications.

Brodsky uses the prose poem "A Zoo" to back his charge that Schmidt tailors Khlebnikov's texts. Nearly half the review is given over to comparison of Schmidt's translation with Brodsky's own, the point being that Schmidt has omitted, transposed, and manufactured pieces of text. The exercise is pointless. "A Zoo" exists in three different variants. The variant used by Schmidt is the earliest and shortest, Brodsky used a later one. Both were published in 1940, in a major volume. Brodsky should know, though the minor 1960 Khlebnikov edition he relied on in preparing his review contains only the later, longer version.

Henryk Baran, Slavic Department. State University of New York at Albany

Joseph Brodsky replies.

It is true that I find a great deal of Khlebnikov's writings unpalatable; it is false that this assessment is dictated by, or has resulted in, "disdain for the poet." Reading Khlebnikov is separating the wheat from the chaff; reading him in Mr Schmidt's versions is winnowing Russian chaff from English chaff. Khlebnikov's 1960 *Selected*, which contains more than 200 poems (hardly "minor"), got him his present audience, for it is Khlebnikov at his most graspable. There is no guarantee that a more inclusive collection won't cost him some of his readers.

As to my own theory of why Mr Schmidt chose the "earliest and the shortest" variant of "A Zoo": it was easier and, like Professor Baran, he could not tell a draft from a poem.

Я. А. Савицкая

Московский политехнический университет
Москва, Россия

УДК 82.09 + 81'342

Звуковые ходы «зимней» эклоги Иосифа Бродского

Ключевые слова: *Бродский; эклога; звуковые и зрительные образы; звуковой повтор; фонетика; фоностилистика; композиция.*

В работе представлены наблюдения над «Эклогой 4-й (зимней)» (1980) И. А. Бродского, предпринимается попытка анализа поэтики текста, взаимосвязи его зрительных и звуковых образов. Значимость последних требует особого внимания к звуковой композиции произведения. Фоносиллабика текста (слоогообразные звуковые повторы) рассматривается, во-первых, как средство членения и одновременного объединения текста, связи с эпиграфом. Во-вторых — как смыслообразующий, конструктивный слой стихотворения, исключительно важный для его развития, обеспечивающий внутреннюю динамику.

Существует немало работ, посвящённых стихотворениям И. А. Бродского, наследующим буколическую традицию («Лесная идиллия» (1960), «Полевая эклога» (1963), «Эклога 4-я (зимняя)» (1980), «Эклога 5-я (летняя)» (1981)), и мы будем ссылаться на них по мере необходимости. В статье И. В. Романовой «Поэтика повторов в поэзии Иосифа Бродского» высказана мысль, что ведущим приёмом во всех «больших» стихотворениях поэта выступает разноуровневый повтор. В подтверждение автор статьи приводит множество примеров, в том числе из «Эклоги 4-й (зимней)», и фокусирует своё внимание в основном на синтаксических и лексических повторах [Романова, 2010, 16]. Я постараюсь показать, какую роль в этом стихотворении играет композиционно-звуковой уровень организации, опираясь на метод непосредственного наблюдения и подходы к анализу, выработанные

в рамках силлабоцентрической концепции фоностилистики текста [Векшин, 2006, 6, 7].

Начну с общих наблюдений над «Эклогой 4-й (зимней)», указав на базовые принципы поэтического мышления, которые в данном случае приобретают особое значение в строении текста: установление подобий, выделение общих черт и противопоставление. Отношения первого рода выражают многочисленные сравнения: «щека пунцовеет, как редиска», «панель подобна сахарной карамели», «входит в город, будто в детскую»; а также свойственные Бродскому объяснения, в том числе с помощью конструкций «одно суть / есть другое»: «сгущённая форма света — снег», «сильный мороз суть откровенье телу»¹. Противопоставление же становится особенно явным в замене одного другим, в отрицательных конструкциях, конструкциях замещения, а иногда даже в уже отмеченных объяснениях: «голодных нетрудно принять за сытых», «зимой вместо сбора ягод...», «всякое во-саду-ли есть всего лишь застывшее бугу-вугу».

Происходит подмена, псевдоотождествление, метаморфозы, одно оборачивается другим, это вечное столкновение и бесконечное сравнение, в каком-то смысле путаница, которая является характерной приметой зимы и мира в принципе в 4-й эклоге. При этом союз «и» между этими двумя, казалось бы, противоречащими друг другу связями, то есть между подобием и противопоставлением, не случаен, так как в действительности они переплетаются, не всегда ясно, похожи явления или скорее различны, отношения между ними сложны. В связи с этим, например, важно заметить, что не только с помощью указанных конструкций, но и посредством многочисленных сравнительных степеней автор сталкивает вещи, а иногда и вещь саму с собой: реже, лютей, охотней, старше, самый глубокий, жарче и т.д. «Избыток» (который появляется в XI части как «избыток Времени») — тот признак насущного мира, который помогает выйти за его границы и перейти к вопросам бытия как такового. Отсюда апогей сравнений: в V части «время есть холод» и в VI части — «холод похож на холод, время на время». Причём сравнение в этом случае вовсе не однозначно, для того, чтобы оно могло появиться, холод и время должны расколоться, стать в чём-то другими, холод зимний и холод космический различны, то же касается времени как «стояния под часами» и «времени в чистом <...> виде».

¹ Здесь и дальше цит. по: [Бродский, 2001, III].

Стоит отметить, что на роль противопоставлений в этом стихотворении обращали внимание многие исследователи. Так, например, Барри Шерр говорит, что «Эклога 4-я (зимняя)» — «это концептуальный текст, в котором поразительный эффект достигается противопоставлением физических и метафизических образов» [Барри Шерр, 2002, 2]. О. И. Глазунова приходит к тому же выводу, когда говорит о противопоставлениях в онтологическом смысле, о роли оппозиций, о таких характерных особенностях лирического героя, как «состояние раздвоенности, неудовлетворённости, неуверенности», о том, что его «сознание <...> пульсирует между полярными категориями» [Глазунова, 2005, 11].

Я считаю нужным внести два существенных дополнения. Во-первых, противопоставление выражается не только на уровне идеи в столкновении физического и метафизического, но и отдельно в каждом из них, более того, как будет показано дальше, этот принцип распространяется на все уровни организации текста. Во-вторых, я настаиваю на столь же существенной роли подобия и на их тесной, неразделимой связи (и одновременно оппозиции) с противопоставлением, это, на мой взгляд, и создаёт текст как таковой, становится главной движущей силой. Ближе всего в этом плане оказывается точка зрения Н. Г. Медведевой, которая пишет о том, что Бродский «сводит воедино полярные противоположности: прошлое и сегодня, сырость, холод и тепло», и, поднимаясь выше, она указывает на такие же отношения между «Эклогой 4-й (зимней)» и «Эклогой 5-й (летней)», на их полярность и при этом гармоническую уравновешенность [Медведева, 2006, 13].

Особую роль в «Эклоге 4-й (зимней)» играют зрительные и звуковые образы, их взаимодействие. Доказательства найдём в первой же части стихотворения: «смеркается», «сгущённая форма света», «доступность глазу в темноте» и здесь же «зевок загоняет в берлогу простую фразу», «в разговорах всплывают», «перо скрипит». Автор с первой строки начинает прощупывать пространство, он то видит что-то (или сообщает, что это не видно), то слышит. При дальнейшем чтении становится совершенно очевидно, что вся эклога строится на смене, на чередовании этих цепляющихся друг за друга образов, одни из которых «доступны глазу», а другие «слух различает»¹.

¹ Вот лишь некоторые примеры, которые мы можем встретить дальше по тексту. Зрительное: «космос всегда отливает слепым агатом...», «лиловеют заросли краснотала <...>. Ограниченный бровью, / взгляд на холодный предмет...», «...пейзаж <...> /

И. А. Бродский очень аккуратно обращается с этими образами, они для него самостоятельны, не просто замечания, а толчки для мысли, поэтому в стихотворении почти не встречается прямое, ни к чему не ведущее указание на звучащее или видимое. Самоценность этих образов подчёркивает и, например, грамматика: безличные предложения, инфинитивные формы глаголов, третье лицо. Крайне мало непосредственного лирического героя, личных местоимений и глаголов первого лица. Конечно, это говорит не только о статусе окружающего, однако проблема лирического героя — отдельная важная тема, которая требует самостоятельного рассмотрения.

Работа органов чувств как основа эмпирического познания — причина, по которой мы в определённом смысле объединяем звуковые и зрительные образы, однако их нужно и строго разграничивать, как мы разграничиваем слух и зрение. Тут вновь даёт о себе знать общее и различное, подобие и противопоставление. В сущности, такое обилие звуковых и зрительных образов — прислушивание к своим ощущениям, путь вовне, за счёт прощупывания окружающего, и внутрь себя. При этом, конечно, эмпиризмом И. А. Бродский не ограничивается, это именно путь, один из возможных способов выхода на онтологический уровень к вопросам о времени и пространстве, о вечности.

Этот путь в целом свойствен для И. А. Бродского, что видно в том числе из некоторых интервью поэта. На образном уровне звучание имеет важную роль, это происходит, в частности, и тут, к примеру, в стихотворении не раз появляется музыка, то есть звуковой образ, сам по себе подталкивающий к выходу за пределы одного лишь «слушания». Ключ к пониманию строк: «Всякое “во-саду-ли” / есть всего лишь застывшее буги-вуги» находим в интервью «О музыке», которое автор в марте 1995 года дал Е. Петрушанской: «**И.Б.** <...> ритм буги-вуги уже содержал в некотором роде пророчество атомной бомбы. Это полный распад всего и вся <...> чистая агрессия, чистый ритм или чистая аритмия (ибо нет точек опоры). Обесчеловеченность — когда сознание не соответствует движению...» [О музыке, 1995]

с девственной белизной», «...рассеянный свет — генератор будней», «...становится пищей телескопа: <...> удаляется от светила».

Звуковое: «В речитативе вьюги / обострившийся слух различает невольню тему / оледенения», «либо — вздох Земли...», «вернувшееся восвояси “морзе” / попускает, не застав радиста», «... как певица, / позабывшая, что это — “Тоска” или “Лючия”», «вы слышите, как кричит ворона / картавым голосом патриота», «вариант колыбели».

Роль звуков в тексте, в первую очередь на лексическом и семантическом уровнях, подталкивает к изучению самого «звукового» слоя стихотворения, а именно его фонетической организации. Однако перед этим стоит сказать несколько слов о том, как И. А. Бродский в этом отношении воспринимал язык.

О звуковых повторах нередко говорят как об особой «музыкальности» текста (к сожалению, часто их воспринимают *только* как музыкальность, как наведение красоты). Идея о связи звука и музыки в поэзии близка и И. А. Бродскому. Так, например, в только что упомянутом нами интервью он говорил следующее: «... до известной степени лучшая поэзия, которую мы знаем, “музыкальна”: в ней присутствует этот музыкальный элемент, когда, помимо смысла, в сознании возникает некий музыкально-звуковой ряд...» [Там же]. Обратим внимание на то, как подчёркивается автономность, самостоятельная значимость этого музыкально-звукового ряда. Дело далеко не только в музыкальных образах — И. А. Бродский апеллирует к музыке языка, по мнению некоторых исследователей, он оставляет подлинное авторство стихотворений за языком [Ранчин, 1998, цит. по: Глазунова, 2005]. Во многих статьях, эссе и интервью И. А. Бродский говорит о том, что поэт — средство языка, что язык направляет его, открывает в нём то, о чём сам он и не догадывался, выступает «катализатором процесса познания» [Искусство поэзии, 1982]¹. Более того, И. А. Бродский чувствует смыслообразующую роль звуков, ощущает, насколько важен звуковой повтор в выборе слов, он буквально говорит о том, что в поэзии «форма, содержание, самый дух произведения — подбираются на слух» (цит. по: [Опарина, 2014]).

Ещё в первой части возникает мотив письма, а точнее написания стихотворения, появляется фраза, которая как бы знаменует его начало, при этом важно именно звучание письма: «перо скрипит». В конце же эклоги И. А. Бродский вполне закономерно вновь приходит к этому, но уже не в виде замечания, сделанного вскользь, теперь он фокусируется на этом, берёт шире, говорит о Музе, о поэзии, о языке:

... И голос Музы

звучит как сдержанный, частный голос.

¹ «Ты часто и не подозревал, что там внутри таится, а язык это выявил и подарил тебе <...> язык — мощнейший катализатор процесса познания».

Так родится эклога. Взамен светила
загорается лампа: кириллица, грешным делом,
разбредаясь по прописи вкривь ли, вкось ли,
знает больше, чем та сивилла,
о грядущем. О том, как чернеть на белом,
покуда белое есть, и после.

Именно язык, ведущий поэзию, знает о будущем больше, чем пророчица Кумская, которая появляется ещё в эпиграфе из Вергилия. Это удивительным образом переплетается с тем, что поэт говорит в Нобелевской лекции: «Пишущий стихотворение пишет его потому, что язык ему подсказывает или просто диктует следующую строчку. Начиная стихотворения, поэт, как правило, не знает, чем оно кончится, <...> часто мысль его заходит дальше, чем он рассчитывал. Это и есть тот момент, когда будущее языка вмешивается в его настоящее» [Бродский, 2001, VI].

Важным принципом, задающим «походку стиха» [Шкловский, 2014, 17] — изменения и повороты в течении речи, динамику переходов от одного элемента к другому, являются звуковые повторы, или звуковые ходы. Говоря о звуковых ходах в строении стиха, я подразумеваю варьируемые звуковые повторы, взятые в формальном и композиционном соотношении повторяемого и повторяющего, в тех динамических изменениях, которые претерпевает элемент при повторе. Формулировка «звуковой ход», как известно, была найдена О. М. Бриком в его классической работе о звуковой структуре стиха, где этот термин уже в машинописи был заменён на «звуковой повтор», в результате чего указание на динамическую, ритмическую, организующую природу варьируемого повторения оказалось затушеванным [Брик, 1919, 4].

Определяя роль фонетических факторов в композиции, важно помнить, что «на первом плане неизменно должен стоять вопрос о динамике стихотворения, о воплощенной в нём смене чувств напряжения и разрядки», которые создают «по удачному выражению Б. М. Эйхенбаума “давление изнутри”» [Бернштейн, 1927, 3]. Поэтому представление о фонетическом уровне стихотворения как о переплетающихся и сменяющих друг друга фоносиллабических цепях и комплексах, то сгущающихся, то разрежающихся, как о прямом и обращённом повторении принципиально важно для композиции художественного текста.

Звуковой повтор конструктивен, высказывания И. А. Бродского, которые мы уже приводили, доказывают, что и сам поэт ощущал это. Язык как бы подсказывает, что должно быть дальше, даёт многочисленные зацепки, при этом важна именно смена, подхватывание одних цепей другими.

Все эклоги И. А. Бродского «Эклога 4-я (зимняя)», 1980; «Эклога 5-я (летняя)», 1981; «Полевая эклога», 1963) объёмны, при этом 4-я и 5-я разделены на части, 14 и 4 соответственно. Каждая часть «Эклоги 4-й» состоит из двух шестистиший. Закономерно, что при таком объёме между частями и строками возникают многочисленные связи и сдвиги, которые, с одной стороны, позволяют их противопоставить, способствуют членению текста, а с другой стороны, объединяют их, делая значимым не резкую смену частей, а сам переход между ними, связывающий текст в единое динамическое целое. Я исхожу из предположения, что звуковые повторы — одно из важнейших средств, обеспечивающих цельность стихотворения, и одновременно механизм развёртывания этого текста во всей его протяжённости.

Приведу полученную в программе «Фонотекст» картину звуковых повторов первых двух частей эклоги:

I.

<p>зимой смеркается сразу после обеда. в эту пору конидных нетрудно принять за сытых. зевок загоняет в берлогу простую фразу. сухая, сгущенная форма света - снег — обрекает ольшаник, его засыпав, на бессоницу, на доступность вязу</p>	<p>в темноте. роза и незабудка в разговорах всплывают все реже. собаки с вялым энтузиазмом кидаются по следу, ибо сами оставляют следы. ночь входит в город, будто в детскую: застает ребенка под одеялом; и перо скрипит, как чужие сани.</p>
---	---

II.

<p>жизнь моя затянулась. в речитативе вьюги обострившийся слух различает невольно тему оледенения. всякое «во-саду-ли» есть всего-дишь застывшее «бути-вуги». сильный мороз суть откровенье телу о его грядущей температуре</p>	<p>либо — вздых вемли о ее богатом патак гитическом прошлом, о злом морозе. даже здесь щека пунцовеет, как редиска. космос всегда отливает слепым агатом, и вернувшееся восвояси «морзе» попискивает, не застав радиста.</p>
--	---

Фоносиллабы, особенно активные на отдельных участках текста
(мороз — **Земли** — прошлом о злом морозе — **космос** — восвояси

«морзе»), появляются и в других строфах и частях, становятся предвестниками или отголосками сгущения (**зимой смеркается — форма света — энтузиазмом — сами — жизнь моя затянулась**). К слову, И. А. Бродский и на других уровнях организации не разделяет части окончательно и бесповоротно, что совершенно естественно, об этом говорят, например, многочисленные анжамбеманы, в особенности возникающий на стыке XIII и XIV частей (ср.: [Шерр, 2002]).

Иосиф Бродский вплетает звуки в синтаксис (возможно, как и любой поэт). Синтаксическое членение, особенно там, где оно не совпадает со стиховым, как раз в случае анжамбемана, создаёт дополнительную акцентуацию. Происходит перераспределение динамического веса сегмента, слова в пределах стиховых единств (строки, строфы) и словосочетаний, предложений, звуки участвуют в споре строки и предложения; идёт игра напряжений и разряжений, открытости и закрытости, разгонов и торможений. Это, как мне кажется, становится провокацией поиска опор для отделённого слова и привлекает особое внимание к слову, следующему сразу за синтаксической границей, потому что его сила значительно возрастает. Так в уже приведённой первой строфе слово «снег» возвращает нас, ищущих для него опоры, к началу строфы, где «голодных нетрудно», «зевок загоняет», «сухая сгущённая», а дальше мы обнаруживаем «ольшанник, его засыпав / на бессонницу, на доступность глазу». Приведу эту строфу, выделяя фоносиллабы из «перенесённых» слов и слов на стыках:

Зимой **смеркается сразу** после обеда.
В эту пору голод**ных** нетрудно при**нять** за сытых.
Зевок за**гоняет** в берлогу **простую** ф**разу**.
Сухая, сгущенная форма **света** —
снег — обрекает ольша**ник**, его засыпав,
на бес**сон**ицу, на до**ступнос**ть глазу

Перенос происходит и в последней строке этой строфы — «на бессонницу», которую уже поддерживает «снег» и которая на самом деле появляется ещё раньше в словах «сразу после», «простую», «засыпав» и лишь усиливается в слове «доступность». И уже в следующей строфе тот же фоносиллаб с/з-п/б через «незабудки» в сильной позиции в начале нового предложения внутри стиха оказывается в слове «собаки», он же становится одним из элементов сгущения в фразе «по следу, ибо сами / оставляют следы» (оно подводит к анжамбе-

ману в следующей строфе, при котором «брошенным» (как мы уже убедились, лишь на первый взгляд) становится слово «оледенения»):

в темноте. **Роза** и **незабудка**
в **раз**говорах всплывают все **реже**. **Собаки** с вялым
эн**тузи**азмом кидаются **по след**у, **ибо сами**
оставляют следы. Ночь входит в город, будто
в детскую: застаёт ребен**ка** под одеялом;
и **по** **скри**пит, как чужие **сани**.

Механизм активного взаимодействия звукового повтора и синтаксического движения текста с первых же строк включается и благодаря скользящей рифмовке. Известно, что рифменное созвучие, занимая синтагматически сильные позиции в строке, является наиболее ожидаемым звуковым повтором в стихотворном тексте. При этом важнейшая установка восприятия строфики — установка на парность, симметрию, синтагматическое равновесие. «Эклога 4-я (зимняя)» строится по схеме abcabc, такая скользящая рифмовка провокативна, выводит стих из равновесия; хотя она и задаёт регулярную асимметрию, это всё равно играет на ожидании читателя, привыкшего к парности. Особое значение приобретают неточные рифмы: ожидание как можно более точного звукового повтора лишь усиливается за счёт обманутого ожидания на предмет парности, завершение, поддержка рифмы становятся необходимы. Например, неточная рифма «фразу» — «глазу» в первой строфе приводит к тому, что оба фоносиллаба (*раз — лаз*) как бы повисают, и мы можем предсказать появление звуковых повторов: выделенное в примерах выше р-з/с возникает и до рифмы, и в следующей строфе, причём вновь в сильной позиции — начало предложения в середине стиха — «роза и незабудка / в разговорах всплывают всё реже» (предполагаемое чередование з/ж позволяет видеть здесь своеобразную поэтическую морфонологию). Или, например, в IX части:

В феврале чем позднее, тем меньше **ртути**.
Т. е. чем больше в **времени**, тем **холоднее**. Звезды
как разбитый **термометр**: каждый квадратный **метр**
ночи ими усеян, как при **салюте**.
Днем, когда небо под стать известке,
сам Казимир бы их не заметил,
белых на белом. Вот почему нез**римы**

ангелы. Холод приносит пользу
ихнему воинству: их, крылатых,
мы обнаружили бы, воззри мы
в правду горе, где они как по льду
скользят: белофиннами в маскхалатах.

В рифме «метр» — «заметил» в ожидании подкрепления и звуковой игры остаётся фоносиллаб т/д-л, семантически значимый для эклоги (об этом дальше), он расходится по тексту и поддерживает эту рифму (холод, тело, талый, лютый), в том числе он появляется в одном из рифмуемых слов другой неточной рифмы в той же части: «пользу» — «по льду» — и в рифмуемом же слове «салюте», в котором содержатся оба «оставленных» фоносиллаба из этой ещё не появившейся рифмы. Слово «метр» выплавляется из слова «термометр», отражается в многократно повторяющемся на протяжении всей эклоги «времени», а также встречается в составной и частично тавтологической, однако точной и подкреплённой рифме «незримы» — «воззри мы». Отдельно отметим «пользу», которая хотя и возникает в этой части в словах «салюте» и «скользят», но становится предвестником X части, в которой этот фоносиллаб очень активен, в том числе как элемент синтаксического параллелизма: «Слава голой берёзе... слава всему», и дальше: зрелом — голос — голосами — из оленьей — полюс.

Во всём этом плетении, на мой взгляд, особенно важны цепи, в которых участвуют фоносиллабы из тематически значимых для эклоги слов, таких как белый, мороз, холод. Я не случайно привожу только те слова, которые изначально связаны с физическим миром. Дело в том, что именно они, появляясь ещё в начале стихотворения, отзываясь практически во всех частях текста в составе различных слов и сочетаний, играя своим звуковым составом, приводят читателя (а возможно, и самого автора) к словам, не менее значимым в идейном плане.

Рассмотрим в качестве примера цепь фоносиллабов б/п-л (не первую по силе повторов, среднюю по длине, что и даёт нам возможность показать её полностью), где запятой разделены слова из одной строки, а косой чертой — разные строфы:

I: после — берлогу / всплывают

II: либо — прошлом — слепым

III: пришлось / после — пакли — пользе

IV: хватило бы / либо, безлюдный — белизной, пеленой

V: или поздно / плачет — пальчик

VI: тёплое — приклада / прошлым

VII: больше / пальцев, плену

VIII: сабли — ансамбли — пилястры / белея

IX: больше / белых, белом — пользу — по льду — белофиннами

X: лампочке — колыбели / полный — пальцы — полюс — ЛЮБВИ

XI: глубокий

XII: ЛЮБЛЮ — блюда — цыплячий / тепле

XIII: больше, пылка — плотная — пыль — большую — полтина

XIV: полоз / лампа — больше — белое — белом — после.

Цепь прошивает буквально весь текст, её элементов нет только в трёх строфах: третьей, двадцать второй и двадцать пятой: каждый из этих «провалов» приводит к строфам, в которых фоносиллаб работает особенно активно; это и есть смена чувств напряжения и разряжения. И совершенно естественным кажется появление слова «люблю» в X части, которое как бы возникает из многочисленного «белого». Помимо полужирного шрифта, которым я выделила сам фоносиллаб б/п-л, я заключила в «рамочку» трёхконсонантный фоносиллаб б/п-л-с/з, который также работает на протяжении всего текста. Кроме того, на отдельных участках происходят и иные сближения, уплотнения, как это видно на примере блюда — цыплячий. Или, например, в IV части: «Лучше всего безлюдный с девственной белизною за пеленою кружев...». Есть и ещё одно интересное наблюдение: в этой цепи встречается почти буквальный повтор — больше — белых — белом — (и дальше пользу / после) — тогда как лексического повтора в этих частях текста нет.

Как я уже отметила, эта фоносиллабическая цепь — не самая сильная. Данные о силе цепочек повторов можно получить, загрузив текст на веб-сервис «Фонотекст», который позволяет визуализировать картину звуковых повторов и автоматически подсчитывает количество цепочек повторов, силу каждой из них, общую и среднюю силу фоносиллабов и т.д. [Phonotext]. Так, пятёрку самых сильных фоносиллабических цепей в «Эклоге 4-й (зимней)» составляют следующие (цепи представлены в порядке убывания):

- 1) с/з-т/д (сытых, есть, суть),
- 2) т/д-р (температура, предмет),
- 3) т/д-н (нетрудно, темноте),
- 4) в/ф-т/д (составить, звёзды),
- 5) п/б-р (обрекает, ребёнка).

Стоит обратить внимание на то, что две из них пересекаются в слове «**свет**», который играет важнейшую роль в вопросе о зрительных образах, становится одним из элементов повтора: трижды это слово появляется в эклоге самостоятельно, ещё дважды как часть корневой морфемы слова «светило», более того, это ещё и отражение зимней тематики, так как для Бродского «снег — форма света».

Общая двунаправленность эклоги, подобие и противопоставление, о которых уже было сказано, отчётливо ощущаются на фонетическом уровне. И это касается не только эквифонии (прямого движения: **больше — тёпел**) и метафонии (движения обратного: **полнос — любви**), которые и позволяют развивать цепи, обеспечивают динамику звуковых ходов. Это выражается и в том, насколько порой семантически связаны и контрастны слова, содержащие фоносиллабы одной цепи. В качестве примера обратимся к другим цепям, не менее значимым, чем уже приведённая.

Фоносиллабы м-с/з, м-р и р-з/с, отражённые в слове «мороз» — это, с одной стороны: **мороз — зима — смерть — космос — незримы**, а с другой: **форма света — роза — Марина — жизнь моя — голос Музы**. Последнее особенно важно. Муза появляется лишь в финале, в XIV части, но она не выплывает из ниоткуда, она уже была в тексте, даже в тех его частях, которые, как кажется, тематически с нею не связаны. Слово «смерть» тоже возникает лишь к концу текста, в XIII части, но её появление не кажется столь неожиданным, потому что мотив смерти проходит через всё стихотворение. Фоносиллаб м-р требует особого внимания, поскольку это **время и мир**. К тому же любопытно, как в IV части именно из-за повтора **примут — мере — примет — примет — мир — мир** рядом с Лондоном и Парижем появляется Рим, хотя напрямую И. Бродский его не называет.

Цепь т/д-л даёт похожую картину: **холод — лёд — лютый — безлюдный — галактика — металл** и одновременно **талый — тёплое тело — светило — желтый — краснотал**. Интересно, что вся цепь, с некоторыми лишь отклонениями, состоит из фоносиллабов одной сегментной структуры — **свс** (согласный — гласный — согласный).

Стоит сказать и о связи стихотворения с эпитафией на фонетическом уровне. Но прежде отметим, что взаимодействие «Эклоги 4-й (зимней)» с названием, определяющим её жанр, а значит и с литературным контекстом, с букволической традицией, в первую очередь с 4-й эклогией Вергилия, полностью отвечает выделенному принципу

стихотворения — сложному сплетению подобия и противопоставления [Шерр, 2002; Глазунова, 2005; Медведева, 2006; Романова, 2010].

Для работы с эпитафией обратимся к латинской версии программы «Фонотекст». Из полученной картины повторов становится понятно, что самый сильный фоносиллаб в эпитафии — **t/d-r**. Здесь и дальше проводя аналогию с русской фонетикой, вспомним, что для эклоги фоносиллаб **t/d-r** является вторым по силе (хотя силы, конечно, несоизмеримы как минимум из-за объёмов текстов). Два следующих — **n-s** и **g/c-s**, несколько раз пересекающихся и в самом эпитафии, отражаются в тематическом слове «**снег**».

Самое же интересное, на мой взгляд, слово «ultima» — последний, то есть знаменующий конец — значение исключительно важное для «Эклоги 4-й (зимней)», в которой «бессобытийность существует на фоне ожидания близящегося конца» [Балашова, 2013, 1]. Поэтому не удивительно, что именно это слово «оставляет следы», то есть отражается в уже упомянутом нами фоносиллабе **t/d-l** и играет такую важную роль в эклоге.

Таким образом, звуковые ходы как один из видов столь значимых для поэтики И. А. Бродского повторов в «Эклоге 4-й (зимней)» привлекают к себе особое внимание, не в последнюю очередь из-за значения звуковых образов. Композиция и большой объём стихотворения создают плотную сетку из разных языковых средств, призванных поддержать текст, образующих многочисленные внутренние связи. Это выглядит вполне закономерно на фоне высказываний самого поэта по поводу ведущей роли языка в работе над поэтическим произведением.

Варьируемые звуковые повторы, их вплетение в синтаксис, в частности динамизирующая способность неточной рифмы, а также взаимодействие фоносиллабических цепей и отношения, возникающие внутри каждой цепи (в том числе семантические), — одни из ключевых, образующих текст связей. Можно сказать, что такие повторы своеобразно направляют мысль, выступают в роли смыслообразующего элемента. И одновременно, за счёт сгущения и разрежения на разных участках текста, способствуют членению и поддерживают цельность эклоги.

Литература

Балашова Е. А. «Активность обстоятельств» в современной идиллии // Историческая и социально-образовательная мысль. 2013. № 4. С. 185–189.

Бернштейн С. Эстетические предпосылки теории декламации // Временник отдела словесных искусств. Л.: Academia, 1927. С. 25–45.

Брик О. М. Звуковые повторы // Поэтика. Сборники по теории поэтического языка. Вып. III. Пг., 1919. С. 58–98.

Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского в 7 т. СПб.: Пушкинский фонд, 2001.

Векшин Г. В. «Поток речи» и смыслоформирующая роль звука: превращение случайного в необходимое. 2007. URL: http://detective.gumer.info/etc/vekshin-2.htm#_13, (дата обращения: 10.04.2020).

Векшин Г. В. «Ходы» Осипа Брика // Формальный метод: Антология русского модернизма. В 3 т. / сост. С. Ушакин. М. — Екатеринбург, 2016. Т. 3. С. 775–782.

Векшин Г. В. Взгляды О. М. Брика на звуковой повтор и фonoсиллабика стихотворного текста // Поэтика и фоностилистика: Бриковский сборник: материалы международной научной конференции «I-е Бриковские чтения: Поэтика и фоностилистика» (Московский государственный университет печати, Москва, 10–12 февраля 2010 года) / отв. ред. Г. В. Векшин. Вып. I. М.: МГУП, 2010. С. 129–152.

Векшин Г. В. Очерк фоностилистики текста: Звуковой повтор в перспективе смыслообразования. М., 2006. 462 с.

Векшин Г. В. Фоносиллабема — элементарная операциональная единица творческой языковой способности (поэзия, детская речь, языковая игра) // Лингвистика креатива-4: коллект. монография / под общ. ред. Т. А. Гридиной. Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 2018. С. 49–74.

Глазунова О. И. Мотивы оледенения и конца жизненного пути в поэзии И. Бродского 80-х годов // Русская литература. 2005. № 1. С. 230–242.

Искусство поэзии: интервью И. Бродского С. Биркертсу (Paris Review. 1982. № 83) // Иосиф Бродский. Большая книга интервью. М.: Захаров, 2000. 704 с.

Медведева Н. Г. И. Бродский и античная буколическая традиция // Вестник Удмуртского университета. Серия 5: История и филология. 2006. Вып. 5(1).

О музыке: интервью И. Бродского Е. Петрушанской. 21 марта, 1995, Флоренция. URL: https://imwerden.de/pdf/brodsky_o_muzyke.pdf. (дата обращения: 10.04.2020).

Опарина Ю. М. Музыка слова и слово в музыке: поэзия А. Блока в произведениях отечественных композиторов: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2014.

Романова И. В. Поэтика повторов в поэзии Иосифа Бродского // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 2010. № 3. С. 105–114.

Шерр Б. «Эклога 4-я (зимняя)» (1977), «Эклога 5-я (летняя)» (1981) // Как работает стихотворение Бродского / под ред. Л. Лосева, В. Полухиной. М.: НЛО, 2002.

Шкловский В. Б. Осип Максимович Брик // Поэтика и фоностилистика: Бриковский сборник: материалы международной научной конференции «II Бриковские чтения: Методология и практика русского формализма» (Московский государственный университет печати, Москва, 20–23 марта 2014 года) / отв. ред. Г. В. Векшин. Вып. II. М.: МГУП, 2014. С. 499–502

Phonotext: веб-сервис. URL: <https://phonotext.syllabica.com>.

Ya. A. Savitskaya
Student,

*Institute of Publishing and Journalism,
Moscow Polytechnic University
Moscow, Russia*

Sound Stroke in «Winter» Eclogue by Joseph Brodsky

The article presents observations on the «4th (winter) Eclogue» (1980) by Joseph Brodsky attempts to analyze the poetics of the text, visual and sound images. The significance of the last requires special attention to the sound composition of the work. Phonosyllabics of the text is considered, firstly, as a means of dividing and linking the text, the connection with the epigraph. Secondly — as a meaning-forming, constructive layer of the poem, which is extremely important for its development and provides internal dynamics.

Key words: Brodsky; eclogue; audio and visual images; poem sound organization; phonetics; phonostylistics; composition.

References

Balashova E. A. «Activity of circumstances» in the modern idyll [«Aktivnost' obstoitel'stv» v sovremennoj idillii]. *Istoricheskaja i social'no obrazovatel'naja mysl'*, 2013, no. 4, pp. 185–189 (in Russian).

- Sherr B. «Ekloga 4th (winter)» (1977), «5th Eclogue (summer)» (1981), «Jekloga 4-ja (zimnjaja)» (1977), «Jekloga 5-ja (letnjaja)» (1981)]. *Kak rabotaet stihotvorenje Brodskogo [How Brodsky's poem works]*. Ed. by L. Losev, V. Poluhina. Moscow, NLO, 2002 (in Russian).
- Bernshtejn S. Aesthetic premises of the theory of declamation x Jesteticheskie predposylki teorii deklamacii]. *Vremennik ot dela slovesnyh iskusstv [Proceedings of the Department of Verbal Arts]*. Leningrad, Academia, 1927, pp. 25–45 (in Russian).
- Brik O. M. Sound repetitions [Zvukovye povtory]. *Pojetika. Sborniki po teorii pojeticheskogo jazyka [Poetics. Collections on the theory of poetic language]*. Is. III. Petrograd, 1919, pp. 58–98 (in Russian).
- Brodskij I. Works of Joseph Brodsky [Sochinenija losifa Brodskogo]. In 7 vjl. S.-Petersburg, Pushkinskij fond, 2001 (in Russian).
- Vekshin G. V. Essay on the phono-stylistics of the text: Sound repetition in the perspective of meaning formation [Ocherk fonostilistiki teksta: Zvukovoj povtor v perspektive smysloobrazovanija]. Moscow, 2006. 462 p. (in Russian).
- Vekshin G. V. Phonosyllabema is an elementary operational unit of creative language ability (poetry, children's speech, language play) [Fonosyllabema — jelementarnaja operacional'naja edinica tvorcheskoj jazykovoj sposobnosti (poezija, detskaja rech', jazykovaja igra)]. *Lingvistika kreativna-4: kollekt. Monografija [Linguistics of creativity-4: collective monograph]*. Ed. by T. A. Gridinaja. Ekaterinburg, Ural State Ped. University, 2018, pp. 49–74 (in Russian).
- Vekshin G. V. «Stream of speech» and the meaning-forming role of sound: the transformation of the random into the necessary [«Potok rechi» i smysloformirujushhaja rol' zvuka: prevrashhenie sluchajnogo v neobhodimoe]. 2007. Available at: http://detective.gumer.info/etc/vekshin-2.htm#_13 (Data accessed: 10.04.2020) (in Russian).
- Vekshin G. V. O. M. Brik's views on sound repetition and phonosyllabics of a poetic text [Vzgljady O. M. Brika na zvukovoj povtor i fonosyllabika stihotvornogo teksta]. *Pojetika i fonostilistika: Brikovskij sbornik: materialy mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii «I-e Brikovskie chtenija: Pojetika i fonostilistika» [Poetics and phonostylistics: Brikov collection: materials of the international scientific conference «1st Brikov readings: Poetics and phonostylistics»]*. Ed. by G. V. Vekshin. Is. I. Moscow, MGUP, 2010, pp. 129–152 (in Russian).
- Vekshin G. V. Osip Brik's «Moves» [«Hody» Osipa Brika]. *Formal'nyj metod: Antologija russkogo modernizma [Formal Method: Anthology of Russian Modernism]*. In 3 vol. Comp. S. Ushakin. Moscow — Ekaterinburg, 2016, vol. 3, pp. 775–782 (in Russian).
- Glazunova O. I. Motives of glaciation and the end of life in the poetry of I. Brodsky in the 80s [Motivy oledeneniya i konca zhiznennogo puti v poezii I. Brodskogo 80-h godov]. *Russkaja literature*, 2005, no 1, pp. 230–242 (in Russian).
- The art of poetry: I. Brodsky's interview with S. Birkerts (Paris Review. 1982. N° 83) [Iskusstvo poezii: interv'ju I. Brodskogo S. Birkertsu (Paris Review. 1982. N° 83)]. *Iosif Brodskij. Bol'shaja kniga interv'ju [Joseph Brodsky. Big book of interviews]*. Moscow, Zaharov, 2000. 704 p. (in Russian).
- Medvedeva N. G. I. Brodsky and the antique bucolic tradition [I. Brodskij i antichnaja bukolicheskaja tradicija]. *Vestnik Udmurtskogo universiteta. Serija 5: Istorija i filologija*, 2006, is. 5(1) (in Russian).
- Oparina Ju. M. Music of word and word in music: poetry of A. Blok in the works of Russian composers [Muzyka slova i slovo v muzyke: poezija A. Bloka v proizvedenijah otechestvennyh kompozitorov]. Dissertation for the degree of candidate of art history. Moscow, 2014 (in Russian).
- About music: I. Brodsky's interview to E. Petrushanskaya. March 21, 1995, Florence [O muzyke: interv'ju I. Brodskogo E. Petrushanskoj. 21 marta, 1995, Florencija]. Available at: https://imwerden.de/pdf/brodsky_o_muzyke.pdf (accessed: 10.04.2020) (in Russian).
- Romanova I. V. Poetics of repetitions in the poetry of Joseph Brodsky [Pojetika povtorov v poezii losifa Brodskogo]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Serija 9: Filologija*, 2010, no. 3, pp. 105–114 (in Russian).
- Shklovskij V. B. Osip Maksimovich Brik [Osip Maksimovich Brik]. *Pojetika i fonostilistika: Brikovskij sbornik: materialy mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii «II Brikovskie chtenija: Metodologija i praktika russkogo formalizma» [Poetics and phonostylistics: Brikov collection: materials of the international scientific conference «II Brikov readings: Methodology and practice of Russian formalism»]*. Ed. by G. V. Vekshin. Is. II. Moscow, MGUP, 2014, pp. 499–502 (in Russian).
- Phonotext: veb-servis [Phonotext: a web service]. Available at: <https://phonotext.syllabica.com> (in Russian).

А. А. Чевтаев
Российский государственный
гидрометеорологический университет
Санкт-Петербург, Россия

УДК 821.161.1

Нарративная логика движения в небытие: стихотворение И. Бродского «Келломьяки»

Ключевые слова: И. Бродский; аксиология пространства; лирический нарратив; небытие; событийность; сюжетостроение; художественная онтология.

В статье рассматривается поэтика стихотворения И. Бродского «Келломьяки» в аспекте нарративной репрезентации постижения онтологических основ универсума. В структуре данного художественного текста, который входит в условный цикл произведений поэта, посвященных «М.Б.», совмещаются повествовательное миромоделирование и лирическая рефлексия, что обуславливает специфику онтологического самоопределения лирического субъекта в координатах изображаемого мира. Аналитическое прочтение стихотворения, совмещающее структурно-семиотический и нарратологический подходы к изучению литературного произведения, показывает, что «мнемоническое» «всматривание» субъектного «я» в пространственно-аксиологические реалии Келломьяк (ныне — Комарово), сопряженное с интенсивной рефлексией над сущностью его отношений с любимой женщиной (Мариной Басмановой), продуцирует идеологему «стирания» бытийных контуров мира и маркирует приближение к небытию как абсолютному откровению об универсуме. Делается вывод о том, что «маленький городок» мыслится той онтологической точкой существования, в которой человеку открывается «дверь <...>, чтоб выйти вон», а потому память о нем сакрализуется и становится поводом лирического субъекта в его жизненном самоосуществлении. Нарративизация опыта прошлой («келломьякской») жизни эксплицирует ценностно-смысловое отношение И. Бродского к бытию как таковому.

Одними из ключевых характеристик поэтического мира И. А. Бродского являются его «населенность» множеством персонажей и предельная актуализация природных и вещественных реалий в структуре моделируемого пространства. При этом заполненный живыми существами и вещами универсум призван вскрыть не торжество витального начала в мироздании, а, напротив, неизбежность исчезновения всего сущего. Именно неизбежность приближения к рубежу жизни и смерти предстает в качестве магистрального «сюжета» лирики И. Бродского и показывает отчетливый эхатологизм его творческого мышления. С точки зрения поэта, существование человека, вещи, природы, эмпирической реальности принципиально конечно, но пересечение онтологического порога между витальным и мортальным аспектами миропорядка ведет не к обретению иного мира, а к переходу в абсолютную пустоту, в тотальное Ничто.

Соответственно, человек в перспективе небытия становится главным объектом лирической рефлексии И. Бродского. Как замечает И. И. Плеханова, художественная идеология в творчестве поэта основывается на «критерии пустоты», который являет собой «взгляд, пронизанный опытом небытия, но принадлежащий здешнему существованию, не одержимый смертью, не жертвующий всеми земными ценностями ради сверхзнания, но и не привязанный к радостям жизни, которая слишком похожа на пустыню» [Плеханова, 2012, 156]. В этом суждении точно подчеркнуты свойственные поэтическому мышлению И. Бродского стоицизм, принятие неизбежного исчезновения как универсального закона мироздания. Невозможность избежать аннигилирующего воздействия времени на человека в координатах «посюсторонней» действительности¹ и приближаемой им грядущей пустоты вызывает потребность еще до смерти экзистенциально освоить и «обжить» грядущее небытие, стать его частью. Именно стремление «примерить» на себя загробную пустоту и ментально соединиться с будущим Ничто определяет позицию лирического субъекта и задает параметры сюжетостроения в поэтических произведениях И. Бродского.

Репрезентация сигналов небытия в структурно-семантической организации лирического текста свойственна творчеству поэта в целом, на всех этапах развития его художественного мира. Однако ведущей интенцией лирического высказывания осмысление грядущего

¹ Так, время в качестве проводника смерти утверждается в «колыбельной» формуле финала поэмы И. Бродского «Представление» (1986): «Это — время тихой сапой / убивает маму с папой» [Бродский, 1998, 301].

исчезновения предстает в зрелой и поздней поэтике И. Бродского: фронтальная реконструкция небытия проявляется в его стихотворениях и поэмах с конца 1960-х годов, постоянно усиливаясь и достигая ценностно-смыслового апогея в 1990-е годы. Попытки верификации времени и Ничто как онтологических категорий в лирике поэта экстраполируются практически на все сферы человеческого самополагания в миропорядке, в каждой из которых лирический субъект обнаруживает распад бытийных связей между человеком и универсумом. В этом отношении существенным видится акцентирование темпоральной аннигиляции и движение к тотальной пустоте в области любовных переживаний и отношений, оказавших принципиальное влияние на личностное и творческое развитие И. Бродского и образующих один из центральных мотивно-тематических комплексов его поэтики. Проживание любовного чувства и взгляд на возлюбленную с постулируемой позиции «вне» (вне мира и вне бытия) обнаруживаются в сюжетостроении многих стихотворений поэта, однако особенно интересной представляется экспликация пути в небытие в свете любви как бывшего опыта жизни, как ментально длящегося прошлого и как маркера границы между витальными «там» и «тогда» и мортальными «здесь» и «сейчас».

Такая ретроспекция «бытия-в-любви» как индекс движения туда, «где нет ничего вообще» [Бродский, 2001, 133], определяет поэтику стихотворения И. Бродского «Келломайки». Это произведение поэта, написанное в 1982 году и включенное им в состав книги стихов «Новые стансы к Августе» (1983), носит, как и вся книга, посвящение М.Б. (Марине Басмановой) и является лирической реконструкцией событий былых отношений с любимой женщиной как абсолютной ценности бытия. Однако в аксиологически возвышаемом здесь измерении жизни отчетливо проступают следы бытийной пустоты, обещающей стать уделом и лирического субъекта, и, в соответствии с онтологической концепцией И. Бродского, каждого человека.

Стихотворение «Келломайки» не является «бродсковедческой» terra incognita и неоднократно попадало в фокус исследовательского внимания в аспектах рассмотрения его стихосложения [Смит, 2002], темпоральности [Глазунова, 2005, 12–14], «финской» образности и универсальной символики [Кёнёнен, 2012], мотивной структуры [Азаренков, 2017, 111–114]. Результаты данных исследований, при всем различии подходов к этому тексту, показывают, что его смысловым центром является предельная сосредоточенность лирического сознания

И. Бродского на проблеме времени и его границ (конкретно-биографических и универсально-онтологических). При этом в существующих работах, посвященных «Келломаймам», акцент ставится на ретроспективной специфике субъектного мировидения и редуцируется вопрос о репрезентации концептуального смысла творчества поэта — постижения небытия как перспективы и итога любых бытийных потенций. Нам представляется, что «поэтика потерь и исчезновений» [Павлов, 1998] как структурно-семантическая парадигма художественного мира И. Бродского заявляет о себе в данном стихотворении со всей полнотой и получает особое смысловое напряжение как раз в силу актуализации в нем любовного контекста самополагания лирического субъекта в моделируемой реальности. В данном тексте концептуализируется не только прошлое как абсолютная утрата, но и небытие как перспектива существования.

В предлагаемой статье мы сосредоточим внимание на том аспекте поэтики стихотворения «Келломайки», который сопряжен с реализацией нарративных стратегий в творчестве И. Бродского и еще не затрагивался в существующих аналитических прочтениях данного текста: повествовательной логике движения лирического субъекта в небытие и формировании посредством лирического нарратива константных идеологем художественного мировидения поэта.

Сразу же отметим, что нарративность лирического высказывания является одним из конститутивных признаков поэтического творчества И. Бродского в целом. Лирика поэта вариативно и многомерно демонстрирует и принципы «становления нарратива» [Корчинский, 2003], и нарративизацию концептуальных представлений о миропорядке [Чевтаев, 2006]. Событийный ряд, оформляющийся в повествуемую историю, обнаруживается во многих стихотворениях и поэмах И. Бродского. Конечно, при этом акцентирование сюжетно-фабульных параметров лирического текста подвержено серьезным колебаниям — от смещения к почти эпическому построению нарратива, как, например, в стихотворениях «Исаак и Авраам» (1963) и «Каппадокия» (1990), до полного размывания фабульных контуров событийного ряда, как в «Колыбельной Трескового мыса» (1975) или «Новой жизни» (1988).

Конечно, вопрос о нарративности в лирике все еще остается проблемной зоной литературоведения и не имеет более или менее отчетливых решений. Исходная установка лирического текста на интериоризацию явлений, ситуаций и событий внешнего мира, на их освоение и присвоение сознанием лирического «я» в качестве фактов микрокосма может

свидетельствовать, что родовая природа лирики анарративна. Так, по мысли В. И. Тюпы, в основе лирического высказывания находится перформатив, то есть «непосредственное действие словом, осуществляющее изменение <...> самой коммуникативной ситуации общения» [Тюпа, 2013, 114]. Соответственно, лирика, будучи семиотически реализуемой автопрезентацией субъекта, в целом противостоит или, по крайней мере, сопротивляется нарративизации дискурса: в лирическом тексте «дистанция между референтной и коммуникативной сторонами высказывания <...> не пространственно-временная (не нарративная), но архитектурная — это дистанция между внутренним и внешним аспектами бытия» [Тюпа, 2013, 116]. Соглашаясь с таким видением институциональных оснований лирического дискурса, мы все же склонны считать, что нередко он обнаруживает потенциал развертывания событийного ряда именно в фабульном регистре, демонстрируя и хронопоическую упорядоченность изображаемого мира, и дистанцию между повествующим «я» и повествуемой реальностью. Безусловно, взаимоотношения микрокосма и макрокосма здесь оказываются иными, нежели в традиционном эпическом нарративе: они постоянно лиризируются и «прокидывают» фабулу в ментальное самоопределение лирического субъекта, но при этом лирическое высказывание высвечивает именно повествовательный аспект текстостроения. Подобный вариант построения лирического нарратива и показывает стихотворение И. Бродского «Келломайки».

Итак, рассматриваемый текст состоит из 14 пронумерованных строф и при прочтении достаточно четко раскрывает свою фабульную основу: лирический субъект вспоминает о кратком времени жизни, в прошлом проведенном им с любимой женщиной в поселке Келломайки, и сопоставляет его со своим бытием в настоящем. Возможность подобного пересказа стихотворения уже сама по себе указывает на нарративную подоплеку лирической рефлексии, естественно, не исчерпывая повествовательный потенциал этого текста.

Прежде чем обратиться к рассмотрению нарративности стихотворения, укажем, что поселок Келломайки, с 1948 года получивший именование Комарово, для И. Бродского обладал серьезной культурологической и экзистенциальной ценностью, так как именно там поэт познакомился с А. А. Ахматовой и этим знакомством буквально причастился традициям классической русской поэзии. В свете обозначенного аспекта поэтики данного текста особую важность приобретает наблюдение М. Кёнёнен о том, что «в заглавии стихотворения Бродский

дает исконное финское название поселка, но записывает его кириллицей», превращая «Келломайки в несуществующее место» [Кёнёнен, 2012, 217]. При этом перевод с финского языка топонима («Колокол на холме») актуализирует ключевые параметры лирической рефлексии поэта: «время обретает характеристики пространства, а пространство становится темпоральным» [Кёнёнен, 2012, 217]. Соответственно, уже в заглавии стихотворения предстает своеобразным «зиянием» небытия: актуализируемый в памяти лирического субъекта мир уже не существует, а потому поселок явлен и биографически, и графически искаженным, как локус «пустоты».

В I строфе стихотворения задаются те координаты художественного мира (поселка Келломайки), которые определяют вектор рефлексии лирического субъекта и в которых проявляется подлинная ценность его бытия:

Заблудившийся в дюнах, отобранных у чухны,
городок из фанеры, в чьих стенах едва чихни –
телеграмма летит из Швеции: “Будь здоров”.
И никаким топором не наколешь дров
отопить помещенье. Наоборот, иной
дом согреть порывался своей спиной
самую зиму и разводил цветы
в синих стеклах веранды по вечерам; и ты,
как готовясь к побегу и азимут отыскав,
засыпала там в шерстяных носках.

[Бродский, 1998, 243]

Как видно, в локализации изображаемого городского поселка акцентированы его обособленность («заблудившийся в дюнах») и пограничность (между бывшей «чухной» (Финляндией) и Швецией), что свидетельствует об особом статусе репрезентируемого пространства. Именно с этим локусом лирический субъект связывает абсолютный ориентир собственного бытия в прошлом: возлюбленная (поэтическая проекция М.Б.) как воплощение подлинной жизни. Уже в этой, экспозиционной, части сюжетостроения проявляется свойственная поэтике И. Бродского «игра со временем» (грамматическим и онтологическим): настоящее время исходной позиции созерцания Келломаик мгновенно сменяется прошлым — бытием героини («ты <...> засыпала там в шерстяных носках»). Здесь же намечается колеблющийся контур репрезентации

лирического субъекта, который то являет себя в обобщенно-личной ипостаси («едва чихни», «не наколешь дров»), то акцентирует свою личностную погруженность в ситуацию повествования — единство с героиней-адресатом. Именно в этой точке сюжетостроения задан фабульный каркас нарратива: былая близость лирического субъекта с его возлюбленной в пространстве Келломак.

Эта исходная ситуация продуцирует сюжетный выход в расширенное пространство миропорядка, репрезентация которого, с одной стороны, усиливает масштаб универсализации изображаемого мира, а с другой — акцентирует причастность лирического субъекта репрезентируемым процессам природного бытия:

Мелкие, плоские волны моря на букву “б”,
сильно схожие издали с мыслями о себе,
набегали извилинами на пустынный пляж
и смерзались в морщины. Сухой мандраж
голых прутьев боярышника вынуждал порою
сетчатку покрыться рябой корой.
А то возникали чайки из снежной мглы,
как замусоленные ничьей рукой углы
белого, как пустая бумага, дня;
и подолгу никто не зажигал огня.

[Бродский, 1998, 243]

В фокус «точки зрения» лирического субъекта здесь попадает морская стихия, видение которой, с одной стороны, мыслится неким постоянством существования в Келломаках, а с другой — намечает онтологический вектор развертывания сюжета. Обозначение «моря на букву “б”», в прямой референции указывающее на Балтийское море, оказывается имплицитным «шифрованием» «я» самого поэта («б» как «Бродский»¹), поддержанным сюжетно — «схожестью с мыслями о себе». При этом данный знак актуализирует свойственное миропониманию поэта представление о морской стихии как о каркасе мироздания.

Как известно, «море» («океан») является одним из самых семантических насыщенных знаков в поэтике И. Бродского и в качестве

¹ Подобный же принцип имплицитной автопрезентации авторского сознания можно наблюдать, например, в стихотворении И. Бродского «Новый Жюль Верн» (1976): «Осьминог (сокращенно — Ося) карает жестокосердые / и гордыню, воцарившиеся на земле» [Бродский, 1998, 119].

образного инварианта характеризуется таким спектром значений, как «колыбель жизни, жизнь, будущее состояние земной жизни, время, простор, путешествие» [Ранчин, 2001, 45–46]. Принципиально важным оказывается то, что «морская» символика в творчестве поэта концептуализирует эсхатологическое видение миропорядка как мир вне человека, как чистое время, поглощающее и нивелирующее человеческую витальность. «Море» становится проводником небытия в пространственных координатах универсума и маркером грядущего исчезновения из мира рефлексирующего «я»¹. В данном случае примечательно, что в семантике этого знака соединяется и динамика жизни («набегали»), и ее статика, приостановка («смерзались»), намечая движение к познанию лирическим субъектом небытия, являющего собой тотальную негацию любой жизненной активности.

В этой же строфе возникают и другие сигналы «опустошенности» мира и стирания его эмпирических феноменов: «кора сетчатки» как знак затемненного взгляда, «снежная мгла», «замусоленные углы белого, как пустая бумага, дня». Этот ряд метафорических знаков, обозначающих проступание в природном пространстве Келломак грядущей пустоты, фиксирует акт вторжения в интимный мир отношений с возлюбленной онтологической перспективы абсолютного конца, и тем самым в сюжетной репрезентации любовной фабулы эксплицируется универсальный смысл существования как постоянного нарастания временной энтропии.

Однако вектор движения к бытийным рубежам явлен не прямо, а через череду воссоздаваемых в сознании лирического субъекта картин прошлого, которые особенно отчетливо проступают в III строфе: «В маленьких городках узнаешь людей / не в лицо, но по спидам длинных очередей; / и население в субботу выстраивалось гуськом, / как караван в пустыне, за сах. песком / или сеткой салаки,

¹ Ср., например: «Море внешне безжизненно, но оно / полно чудовищной жизни, которую не дано / постичь, пока не пойдешь на дно. // <...> Там, под водой, с пересохшей глоткой, / жизнь представляется вдруг короткой. / Под водой человек может быть лишь подводной лодкой. // Изо рта вырываются пузыри. / В глазах возникает эквивалент зари. / В ушах раздается некий бесстрастный голос, считающий: раз, два, три» («Новый Жюль Верн» (1976)) [Бродский, 1998, 118–119]; «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» (1992)) [Бродский, 2001, 114–115]; «Теперь ослабь / цепочку — и в комнату хлынет рябь, / поглотившая оптом жильцов, жилищ / Атлантиды, решившей начаться с лиц» («В окрестностях Атлантиды» (1993)) [Бродский, 2001, 130].

пробывавшей в бюджете брешь. / В маленьком городе обыкновенно ешь / то же, что остальные. И отличить себя / можно было от них лишь срисовывая с рубля / шпиль кремля, сужавшегося к звезде, / либо — видя вещи твои везде» [Бродский, 1998, 243–244]. Опыт советского бытия, репрезентируемый в этой точке развертывания сюжета, не являет событийного сдвига, но серьезно подправляет нарративную картину изображаемого мира и способствует определению его субъектно-образных констант.

Во-первых, здесь акцентирована онтологическая обезличенность лирического субъекта, повествующего о бытии с возлюбленной как об отчужденном от его «я» факте прошлой жизни, а во-вторых, разброс грамматических форм репрезентации лирического дискурса задает универсальный регистр восприятия «келломажских» событий. Как известно, в поэзии И. Бродского лирический текст часто «строится как обращение к некоему неопределенному “ты” / “вы” <...>, которое может пониматься одновременно и как названный / не названный (подразумеваемый) конкретный адресат, и как самоотчужденное лирическое “я”, и как читатель, обладающий определенным душевным и социальным опытом, сближающим его с автором, и, наконец, как человек вообще» [Козицкая-Флейшман, 2003, 108]. Эта специфика субъектной автопрезентации в качестве полисемантического и завуалированного «я» становится определяющей в «Келломажах». На протяжении практически всего развертывания текста стихотворения лирический субъект обозначает себя в косвенных формах (посредством обобщенно-личного «ты», инфинитивной конструкции высказывания или объективированного персонажа), и только в финальных строфах происходит прямая экспликация себя как «я». Но при этом его вполне отчетливо можно идентифицировать как лирического героя, раскрывающего универсальность собственного экзистенциального опыта.

«Инклюзивная» позиция лирического героя¹, с одной стороны, постулирующего свою позицию в изображаемом мире, а с другой — вбира-

¹ Как указывает Т.Б. Радбиль, «инклюзивность», то есть грамматическое использование «обобщенно-личного Ты (Вы), косвенно подразумевающего Я», в поэтике И. Бродского демонстрирует различный «удельный вес» семантики 1-го и 2-го лица: в одних случаях «Ты <...> тяготеет к Я», а в других — «наоборот, Ты может “перевешивать” Я» [Радбиль, 2005, 47]. В «Келломажах» явно акцентировано смещение к полюсу самоактуализации лирического «я», отождествляемого с любимым другим. На это указывает и разновекторность форм 2-го лица в структуре стихотворения: «ты» как обозначение героини и «ты» как обозначение универсального опыта человеческой жизни.

ющего в собственное «я» бытие других, способствует нарративизации лирического высказывания, в котором событийная динамика выходит на первый план («узнаешь людей», «обыкновенно ешь»). За счет такого слияния «я» и всех прочих пространство Келломаж предстает антропологически наполненным и подвижным. Однако ситуации повседневной жизни в советских «маленьких городках» индексируют обезличенное существование, лишенное подлинных свершений, и обретение собственной идентичности оказывается возможным только в свете присутствия любимого человека: «И отличить себя / можно было от них <...> / <...> видя вещи твои везде». При этом важно, что возлюбленная здесь изображается метонимически: не она сама, а принадлежащие ей предметы попадают в фокус субъектного взгляда, что становится маркером ее грядущего исчезновения из мира лирического героя. Это предчувствие распада бытийных связей усиливается в IV строфе, в которой повествуется об их «домашней» жизни в Келломажах. Здесь уже сама героиня подвергается «пробам» небытия, телесно исчезая / растворяясь в пространстве: «<...> от тебя оставались лишь губы, как от того кота» [Бродский, 1998, 244].

Однако такое исчезновение пока является мнимым: героиня остается с лирическим героем, даря ему временное счастье. В V строфе эксплицируется бытийное единение мужского и женского начал в перспективе небытия:

Эта внешняя щедрость, этот, на то пошло,
дар — холодея внутри, источать тепло
вовне — постояльцев сближал с жильем,
и зима простыню на веревке считала своим бельем.
Это сковывало разговоры; смех
громко скрипел, оставляя следы, как снег,
опушавший изморозью, точно хвою, края
местоимений и превращений «я»
в кристалл, отличавший твердою бирюзой,
но таявший после твоей слезой.

[Бродский, 1998, 244]

Как отмечает В. В. Коломкина, свойственного зрелой поэтике И. Бродского «замерзания-затвердевания лирического героя в этом предельно обывательном и обезличенном пространстве не происходит, поскольку рядом с ним оказывается его возлюбленная, которая дарит

свое тепло», и «поэтому» он «избавлен от необратимых метаморфоз» [Коломкина, 2013, 103]. Заданная здесь оппозиция «холод — тепло», обозначающая антиномию смерти и жизни, маркирует смещение универсума в область мортального застывания, но единение с женским началом, телесная и ментальная близость с героиней ставят преграду на пути бытийного исчезновения лирического героя. Спасаемый женской «слезой», он имеет возможность сопротивляться небытию, и эта отсрочка перехода в пустоту маркирует событийный рубеж лирического нарратива: ключевым событием былой жизни в пространстве Келломяк оказывается временное преодоление смерти посредством любви.

Поэтому в VI строфе происходит сюжетный поворот в разворачивании структуры текста. Именно здесь актуализируется мотив памяти и впервые отчетливо проводится граница между прошлым (жизнью в Келломяках) и настоящим (актом воспоминания) как онтологически противопоставленными аспектами времени: «Было ли вправду все это? И если да, на кой / будоражить теперь этих бывших вещей покой, / вспоминая подробности, подгоняя сосну к сосне, / имитируя — часто удачно — тот свет во сне? / Воскресают, кто верует: в ангелов, в корни (лес); / а что Келломяки ведали, кроме рельс / и расписанья железных вещей, свистя / возникавших из небытия, пять минут спустя / и растворявшихся в нем же, жадно глотавших жель, / мысль о любви и успевших сесть?» [Бродский, 1998, 244–245] Рефлексия над смыслом ретроспективного взгляда на бытие¹ здесь воплощается в череде риторических вопросов, акцентирующих разрыв между витальной полнотой келломякской жизни и экзистенциальной опустошенностью нынешнего состояния лирического субъекта. В этих вопрошаниях, с одной стороны, подчеркнут динамизм прошлого (движение поездов), а с другой — такая динамика маркирует проступание небытия в координатах повседневной жизни. По наблюдениям Я. Клоца, акцентированное здесь «расписание оказывается главным, <...> сохранившимся в памяти поэта, атрибутом как самой местности (пригородной станции), так и ландшафта собственной памяти», поэтому оно «мифологизируется, становясь своего рода “графиком” потустороннего мира: поезд-мираж (“железная вещь”) “возникает из небытия”

¹ В интервью, данном в 1974 году, Бродский, характеризуя свои творческие интенции, отмечает: «...» я считаю, что мои стихи скорее ретроспективны, чем интроспективны. Когда я пишу, я, скорее, вспоминаю. Герой моих стихотворений больше вспоминает, чем предсказывает» [Бродский, 2000, 19].

и “растворяется в нем же”» [Клоц, 2012, 324]. Соответственно, именно встреча с железнодорожными «вестниками» пустоты, запечатлеваемая в памяти лирического героя, становится событийным приближением к онтологическому рубежу его личного существования.

Небытие в субъектном сознании неразрывно связано с проживанием времени и мыслится следствием темпоральности миропорядка. В VII строфе стихотворения это эксплицируется сопряжением настоящего, прошлого и будущего: «Ничего. Негашеная известь зимних пространств, свой корм / подбирая с пустынных пригородных платформ, / оставляла на них под тяжестью хвойных лап / настоящее в черном пальто, чей драп, / более прочный, нежели шевит, / предохранял там от будущего и от / прошлого лучше, чем дымным стеклом — буфет» [Бродский, 1998, 245]. Как видно, настоящее, тождественное «я» героя в реалиях келломякской жизни противопоставлено прошлому и будущему, сущностью которых является пустота. Попытка защититься от нее посредством «черного цвета» («Нет ничего постоянней, чем черный цвет» [Бродский, 1998, 245]) обозначает еще одну отсрочку исчезновения в тотальном Ничто и связана опять же былым существованием, которое оказывается теперь фактом памяти, а не реального бытия.

Экплицированный здесь выход в пространство памяти продуцирует усиление нарративности сюжетного разворачивания текста в следующей строфе, в которой субъектная позиция разворачивается в системе лирических «двойников» героя и характеризуется свойственным лирике И. Бродского в целом размытием границ между ее различными вариантами [Медведева, 2006, 335–361; Полухина, 2009]:

Больше уже ту дверь не отпереть ключом
с замысловатой бородкой, и не включить плечом
электричество в кухне к радости огурца.
Эта скворешня пережила скворца,
кучевые и перистые стада.
С точки зрения времени, нет «тогда»:
есть только «там». И «там», напрягая взор,
память бродит по комнатам в сумерках, точно вор,
шаря в шкафах, роняя на пол роман,
запуская руку к себе в карман.

[Бродский, 1998, 245]

В структуре лирического высказывания здесь актуализируется «инфинитивная поэтика», репрезентирующая, согласно А. К. Жолковскому, «некую виртуальную реальность, которую поэт держит перед мысленным взором, некое иное, воображаемое “там”, и семантически предстающая “медитацией о виртуальном инобытии”» [Жолковский, 2020, 15–16]. В данном случае такой виртуальный мир дан в отрицательном регистре («не отпереть», «не включить»), то есть фиксируется невозможность его существования в координатах настоящей жизни лирического героя. Событийный статус получает неосуществимость былых действий и процессов, ставших фактом тотального прошлого и осваиваемых субъектной памятью. Наступающая энтропия времени подчеркнута отождествлением себя в прошлом с умершим «скворцом» («орнитологической» ипостасью субъектного «я»), причем «скворешня» здесь характеризуется амбивалентностью значений: это и келломякское прошлое, покинутое героем, и его нынешняя жизнь, из которой исчезла его бывшая келломякская ипостась. Опустошенность настоящего в свете прошлого маркируется идеологемой «опространственного» времени («нет “тогда”: / есть только “там”»), в которое опрокидывается память, персонафицируемая в качестве объективированного вовне субъектного «двойника», своеобразного alter ego героя («<...> память бродит по комнатам в сумерках, точно вор»).

Исходя из того, что лирический сюжет представляет собой «систему событийно-ситуативных элементов лирического произведения, данную с позиции лирического субъекта в процессе развертывания его рефлексии» [Малкина, 2010, 13], сюжетостроение здесь можно определить как последовательный ряд ситуаций исключения субъектного «я» из витального измерения миропорядка. «Инфинитивная» виртуализация реальности и репрезентация себя посредством внеположных собственному сознанию лирических «персонажей» («скворца» и «памяти») маркируют нарративное «раскачивание» высказывания между темпоральными полюсами бытийного самоопределения: прошлое и настоящее, будучи онтологически противопоставленными, посредством воспоминаний то сближаются, то расходятся. Структурно-семантическая организация стихотворения «Келломяки» отчетливо демонстрирует присущий поэтике И. Бродского принцип построения текста, при котором «причинно-следственные отношения нарратива явно ослаблены» и «повествование двигают вперед (а то и назад) ассоциации и эхо» [Полухина, 2003, 18]. Соответственно, нарративность здесь подвергается постоянным сюжетным разрывам, характеризуется

отклонениями и уклонениями от репрезентации повествуемой истории, создавая эффект «круговращения» вокруг ценностно-смыслового центра стихотворения. В повествовательной структуре «Келломяк» событийный ряд явлен не в линейной последовательности традиционного нарратива, а в соположении различных модусов одного и того же события: разрыва бытийных связей с прошлым.

В лирике И. Бродского «образ “я”» часто «предстает в ракурсе бытия вообще и выражает антиномическую природу человеческого существования» [Полухина, 2009, 53]. Антропологическая универсальность всматривания в прошлое, тождественное исчезнувшему миру, отчетливо проявляется в IX и X строфах стихотворения, в которых, во-первых, актуализируется позиция человека как такового, а во-вторых, сюжетно разворачивается процесс отдаления лирического героя от возлюбленной, остающейся в былом пространстве Келломяк.

Субъект здесь имитирует взгляд на себя извне, акцентируя в позиции героя универсальное антропологическое свойство — осмысление прошлого посредством памяти: «В середине жизни, в густом лесу, / человеку свойственно оглядываться — как беглецу / или преступнику: то хрустнет ветка, то всплеск струи» [Бродский, 1998, 245]. Отсылка к начальным строкам «Божественной комедии» Данте¹ маркирует рубежный статус изображаемой ситуации субъектного самоопределения в миропорядке. Как отмечает Я. Ю. Двоенко, лирический герой, рефлексируя над «жизнью, которую нельзя воскресить», «как и Данте, находится перед входом в загробный мир» [Двоенко, 2014, 212]. Конечно, граница между настоящим и прошлым в сознании лирического субъекта подобна порогу между жизнью и смертью, однако важно помнить, что в художественной онтологии И. Бродского загробный мир лишен бытийной перспективы, а потому результатом пересечения такого рубежа оказывается переход не в потусторонний мир, явленный Адом, Чистилищем или Раем, а в абсолютную пустоту².

¹ О месте личности и творчества Данте в поэтической аксиологии И. Бродского см.: [Ранчин, 2001, 55, 82–83].

² В ряде стихотворений поэта прямо формулируется отрицание «обитаемости» потустороннего мира, равно как и самого факта онтологического наличия inferнального или божественного измерений мироздания (ср.: «<...> Вряд ли / свидимся вновь, будь то Рай ли, Ад ли. / Два этих жизни посмертной вида / лишь продолжение идей Эвклида» («Памяти Т. Б.» (1968)) [Бродский, 1997, 237]; «Наверно, после смерти — пустота. / И вероятнее, и хуже Ада. // <...> Идет четверг. Я верю в пустоту. / В ней как в Аду, но более херово. / И новый Дант склоняется к листу / и на пустое место ставит слово» («Похороны Бобо» (1972)) [Бродский, 1998, 35]).

Поэтому и прошлое утрачивает свои витальные контуры и демонстрирует тотальное безразличие к человеку, оказываясь в настоящем фактом небытия: «Но прошедшее время вовсе не пума и / не борзая, чтоб прыгнуть на спину и, свалив / жертву на землю, вас задушить в своих / нежных объятьях: ибо — не те бока, / и Нарциссом брезгающая река / покрывается льдом (рыба, подумав про / свое консервное серебро, // уплывает заранее)» [Бродский, 1998, 245–246]. Осознание недостижимости былой жизни продуцирует наложение на «дантовскую» ипостась героя образа Нарцисса¹, взгляд которого отторгается застывающим водным пространством. Знак «река», имплицитно указывающий на инвариантный в поэзии И. Бродского речной локус Невы, актуализирует семантику «летейских вод» и обеспечиваемое ими забвение. «Ледяная поверхность перестает отражать лицо» [Кёненен, 2012, 232], и лирический герой в ипостаси Нарцисса вытесняется из «опространствленного» времени.

Как видно, эта точка нарративного развертывания сюжета демонстрирует событие разрыва связей с прошлым: «дантовский» взгляд назад оборачивается «нарциссовой» невозможностью увидеть себя и свое прошлое. Поэтому далее лирический герой вновь переносит фокус свой «точки зрения» на героиню-адресата, моделируя предполагаемый «диалог» с ней:

<...> Ты могла бы сказать, скрепя
сердце, что просто пыталась предохранить себя
от больших превращений, как та плотва;
что всякая точка в пространстве есть точка «а»
и нормальный экспресс, игнорируя «b» и «с»,
выпускает, затормозив, в конце
алфавита пар из запятых ноздрей;
что вода из бассейна вытекает куда быстрее,
чем вливается в оный через одну
или несколько труб: подчиняясь дну.

[Бродский, 1998, 246]

¹ Мифологема Нарцисса является достаточно значимой в поэтическом мире Бродского [Ахапкин, 2009, 58; Лаврова, 2011]. Акцентированный в таких стихотворениях поэта, как «Einen alten Architekten in Rom» (1964), «На смерть Т. С. Элюота» (1965), «Прачечный мост» (1968), «Полдень в комнате» (1978), этот мифологический персонаж определяет постижение лирическим субъектом статического и динамического аспектов бытия, конфликтного столкновения человека и времени.

Возлюбленная героя, навсегда остающаяся в келломякском прошлом, в настоящем становится проводником небытия, что индексируется актуализацией здесь мотивов поезда и воды, движение которых эсхатологически устремлено к абсолютному бытийному финалу. Лирический субъект, наделяя воображаемую речь любимой женщины собственными представлениями о непрерывно наступающем Ничто, превращает ее в идеологического союзника, тем самым продляя единение с героиней в ментальном пространстве памяти.

«Возвращение» возлюбленной в микрокосм лирического героя в качестве идеального «собеседника», утраченного в реальности, но существующего в его сознании, продуцирует «возврат» в пространство Келломяк. В XI и XII строфах вновь эксплицируются «финские» координаты «маленьких городков», однако теперь в фокус лирической наррации попадает келломякский локус не в прошлом, а универсальном настоящем. Оказываясь потенциальным ответом на суждения героини («Можно кивнуть и признать, что простой урок / лобачевских полозьев ландшафту пошел не впрок» [Бродский, 1998, 246]), субъектное высказывание утверждает омертвление естественно-природного и антропологического пространства Келломяк («Финляндия спит»; «<...> уже не узнать, как горит бамбук, / не представить пальму, муху цеце, фокстрот, / монолог попугая» [Бродский, 1998, 246]) и сведение всей бытийной (духовно-человеческой и материально-вещественной) эмпирики к итоговой пустоте («<...> оставляют, слившиеся в одно, / белое после себя пятно» [Бродский, 1998, 246]).

Такая констатация обезличивания и оцепенения миропорядка приводит к сюжетному «пуантированию» в финальных строфах стихотворения любовного вектора лирической рефлексии. Именно здесь лирический субъект впервые репрезентирует себя в качестве буквального «я», ценностно сопряженного с адресатным «ты» любимой женщины. В XIII строфе воспоминания об их совместном келломякском прошлом упираются в точку отрицания памяти:

Необязательно помнить, как звали тебя, меня;
тебе достаточно блузки и мне — ремня,
чтоб увидеть в трельяже (то есть, подать слепцу),
что безымянность нам в самый раз, к лицу,
как в итоге всему живому, с лица земли
стираемому беззвучным всех клеток «пли».
У вещей есть пределы. Особенно — их длина,

неспособность сдвинуться с места. И наше право на «здесь» простиралось не дальше, чем в ясный день клином падавшая в сугробы тень дровяного сарая.

[Бродский, 1998, 247]

В нарративной структуре текста нынешнее бытие лирического героя и его возлюбленной, сталкиваясь с воссоздаваемым памятью существованием «тогда» и «там», переводится в регистр «безымянности», то есть онтологической обезличенности, обусловленной универсальным законом исчезновения всего сущего. Так как степень событийности всегда определяется необратимостью происходящих изменений в повествуемом мире, то есть зависит от «того, как понижается вероятность <...> аннулирования нового состояния» [Шмид, 2003, 18], то в данном случае событийный статус получает осознание субъектным «я» бесповоротного упразднения прошлого как аксиологического ориентира личности, то есть итогового «стирания» «с лица земли» любых пространственно и темпорально обусловленных явлений. «Право на “здесь”» оказывается бытийной фикцией и требует тотального забвения.

Как показывает А. А. Азаренков, «движение в художественном мире стихотворения осуществляется в основном по горизонталу (изгнание — возвращение в память — отказ от памяти)» [Азаренков, 2017, 113]. Этому достаточно точному описанию сюжетостроения «Келломяк», на наш взгляд, все же не хватает главного: обозначения онтологического итога субъектного движения. Уход из прошлого, репрезентируемый в нарративных «круговращениях» текста, является центральной, многомерно и разветвленно постулируемой константой лирической событийности, однако его логика весьма целенаправленна и четко упирается в «антибытийную» перспективу. Согласно концепции пространственно-аксиологического пути, описанной В. Н. Топоровым, движение «я» в универсуме обладает внутренней телеологией и предполагает некий итог: «конец пути — противоположный началу locus», так как «он всегда — цель движения, его явный или скрытый стимул» [Топоров, 1983, 259]. Такой результат нарративной верификации келломякского прошлого и его ценностных «следов» в настоящем отчетливо проявлен в финале стихотворения.

В XIV строфе лирический субъект актуализирует существование героини и собственного «я» в предельно пограничной точке универсума:

<...> Глядя в другой пейзаж,
будем считать, что клин этот острый — наш
общий локоть, выдвинутый вовне,
которого ни тебе, ни мне
не укусить, ни, давнко, поцеловать.
В этом смысле, мы слились, хотя кровать
даже не скрипнула. Ибо она теперь
целый мир, где тоже есть сбоку дверь.
Но и она — точно слышала где-то звон —
годится только, чтоб выйти вон.

[Бродский, 1998, 247]

«Слияние» «его» и «ее», хотя и подкрепляется эротическими коннотациями, сопряжено с действием той вселенской логики исчезновения, которую пытается понять и принять субъектное «я». Знак «кровать», интимная семантика которого экстраполируется на весь универсум¹, становится замещающим аналогом вселенной, и потому этот символ прошлой близости мужского и женского начал маркирует тот предел, которым завершается нарратив и открывается его перспектива: небытие. Обнаружение «сбоку двери», «чтобы выйти вон», мыслится и результатом антропологического блуждания в перипетиях памяти, и той абсолютной перспективой существования, к которой приходит лирический субъект, нарративно восстанавливающий свою былую жизнь и онтологически осознающий ее завершение.

Итак, в поэтике стихотворения И. Бродского «Келломяки» лирический нарратив оказывается одновременно сопряженным с биографическим прошлым лирического героя (авторской проекции в моделируемый мир) и с универсальным видением событий, происходивших / происходящих с человеком как таковым. Нарративное «всматривание» субъектного «я» в пространственно-аксиологические реалии келломякской жизни, сопряженное с интенсивной рефлексией над сущностью его отношений с любимой женщиной (М.Б.), продуцирует идеологему «стирания» бытийных контуров мира и маркирует приближение к небытию как абсолютному откровению об универсуме. Как видно, «маленький городок» мыслится той онтологической точкой существования,

¹ В семантическом спектре «кровати» можно выделить такие онтологически важные значения, как 'сон', 'секс' ('зачатие'), 'болезнь', 'смерть' (как 'смертный одр'), каждое из которых по-своему ориентировано на вскрытие онтологических пределов человеческого существования.

посредством которой человеку открывается «дверь <...>, чтоб выйти вон», а потому память о нем сакрализуется и становится поводом для лирического субъекта в его жизненном самоосуществлении. Нарративизация опыта прошлой («келломьякской») жизни эксплицирует ценностно-смысловое отношение И. Бродского к бытию как таковому, тем самым показывает его стоическое принятие небытия как неизбежной перспективы движения в пространственно-временных координатах мироздания.

Литература

Азаренков А. А. Поэтика композиции «больших стихотворений» Иосифа Бродского: дис. ... канд. филол. наук. Смоленск: СмолГУ, 2017. 220 с.

Ахапкин Д. Н. Иосиф Бродский после России. Комментарии к стихам И. Бродского (1972–1995). СПб.: ЗАО «Журнал “Звезда”», 2009. 132 с.

Бродский И. Большая книга интервью. М.: Захаров, 2000. 704 с.

Бродский И. А. Сочинения Иосифа Бродского. В 7 т. Т. II. СПб.: Пушкинский фонд, 1997. 440 с.

Бродский И. А. Сочинения Иосифа Бродского. В 7 т. Т. III. СПб.: Пушкинский фонд, 1998. 312 с.

Бродский И. А. Сочинения Иосифа Бродского. В 7 т. Т. IV. СПб.: Пушкинский фонд, 2001. 432 с.

Глазунова О. И. Иосиф Бродский: американский дневник. О стихотворениях, написанных в эмиграции. СПб.: Нестор-История, 2005. 374 с.

Двоенко Я. Ю. Лирическая коммуникация и образ возлюбленной в книге И. Бродского «Новые стансы к Августе» // Уральский филологический вестник. Серия: Драфт: Молодая наука. 2014. № 5. С. 206–214.

Жолковский А. К. Об инфинитивной поэзии // Русская инфинитивная поэзия XVIII–XX веков: антология. М.: НЛО, 2020. С. 5–52.

Кёненен М. Осязаемый мир вещей и неосязаемый мир смысла: Стихотворение «Келломьяки» и образ «Финляндии» // Иосиф Бродский: проблемы поэтики. М.: НЛО, 2012. С. 225–243.

Клоц Я. «Расписание железных вещей»: о поездах и вокзалах в поэзии Пастернака и Бродского // Иосиф Бродский: проблемы поэтики. М.: НЛО, 2012. С. 310–326.

Козицкая-Флейшман Е. А. «Я был как все»: О некоторых функциях лирического «ты» в поэзии И. Бродского // Поэтика Иосифа Бродского. Тверь: ТверГУ, 2003. С. 107–127.

Коломкина В. В. Метаморфозы как принцип развития лирического героя в творчестве И. Бродского // Вестник Центра Международного

образования МГУ. Филология. Культурология. Педагогика. Методика. 2013. № 4. С. 101–106.

Корчинский А. В. «Событие письма» и становление нарратива в лирике Бродского // Критика и семиотика. Вып. 6. Новосибирск: ИФ СО РАН, 2003. С. 56–66.

Лаврова Н. Л. Актуализация мотива Нарцисса в творчестве И. А. Бродского // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. М., 2011. № 2. С. 122–124.

Малкина В. Я. К проблеме определения лирического сюжета // Вестник РГГУ. Серия: Филологические науки. Литературоведение и фольклористика. 2010. № 2(45). 2010. С. 11–14.

Медведева Н. Г. «Муза утраты очертаний»: «Память жанра» и метаморфозы традиции в творчестве И. Бродского и О. Седаковой. Ижевск: Институт компьютерных исследований, 2006. 376 с.

Павлов М. Поэтика потерь и исчезновений // Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба. Итоги трех конференций. СПб.: ЗАО «Журнал “Звезда”», 1998. С. 22–29.

Полухина В. П. Поэтический автопортрет Бродского // Полухина В. П. Больше самого себя. О Бродском. Томск: ИД СК-С, 2009. С. 43–56.

Полухина В. П. Проза Иосифа Бродского: Продолжение поэзии другими средствами // Поэтика Иосифа Бродского. Тверь: ТверГУ, 2003. С. 9–27.

Плеханова И. И. Метафизическая мистерия Иосифа Бродского. Поэт времени. Томск: ИД СК-С, 2012. 384 с.

Радбиль Т. Б. «Речь от второго лица»: образ адресата в лирике И. Бродского // Иосиф Бродский: стратегии чтения. М.: Изд-во Ипполитова, 2005. С. 44–48.

Ранчин А. М. «На пиру Мнемозины»: Интертексты Бродского. М.: Новое литературное обозрение, 2001. 464 с.

Смит Д. Стихосложение поэмы Бродского «Келломьяки» // Смит Дж. Взгляд извне: Статьи о русской поэзии и поэтике. М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 445–467.

Топоров В. Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М.: Наука, 1983. С. 227–284.

Тюпа В. И. Дискурс / Жанр. М.: Intrada, 2013. 211 с.

Чевтаев А. А. Нарратив как реализация концепции времени в поздней лирике И. Бродского // «Чернеть на белом, покуда белое есть...»: Антиномии Иосифа Бродского. Томск: PaRT.com, 2006. С. 87–100.

Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. 312 с.

A. A. Chevtaev
Candidate of Philological Sciences,
Associate Professor,
Department of Russian Language and Literature,
Russian State Hydrometeorological University
St. Petersburg, Russia

The Narrative Logic of Movement into Nothingness: the Poem «Kellomäki» by J. Brodsky

The article considers the poetics of J. Brodsky's poem «Kellomäki» in the aspect of narrative representation of comprehension of the ontological foundations of the universe. The structure of this artistic text, which is part of the conditional cycle of the poet's works dedicated to «M.B.», combines narrative world modeling and lyrical reflection, which determines the specifics of the ontological self-representation of the lyric subject in the coordinates of the depicted world. Analytical reading of the poem, which combines structural-semiotic and narratological approaches to the study of a literary work, shows that the «mnemonic» «vision» of the subject «self» into the spatial-axiological realities of Kellomäki (now is Komarovo), coupled with intense reflection on the essence of his relationship with his beloved woman (Marina Basmanova), produces an ideologeme of «erasing» the ontological contours of the world and marks the approach to nothingness as an absolute revelation about universal. It is concluded that the «small town» is thought of as an ontological point of existence, in which a person opens «the door < ..> to get out», and therefore the memory of it is sacralized and becomes a guide for the lyric subject in his life self-realization. Narrativization of the experience of past («Kellomäkian») life explicates the value-semantic relation of J. Brodsky to being as such.

Key words: J. Brodsky; axiology of space; lyrical narrative; nothingness; eventfulness; structure of plot; artistic ontology.

References

- Azarenkov A. A. Poetics of the Composition of «Big Poems» by Joseph Brodsky [Poetika kompozitsii «bol'shikh stikhotvoreniy» Iosifa Brodskogo]. Diss. ... Cand. Phil. Sciences. Smolensk, SmolGU, 2017. 220 p. (in Russian).
- Akhapkin D. N. Joseph Brodsky after Russia. Comments on Poems by J. Brodsky (1972–1995) [Iosif Brodskiy posle Rossii. Kommentarii k stikham

- I. Brodskogo (1972–1995)]. St. Petersburg, ZAO «Zhurnal “Zvezda”», 2009. 132 p. (in Russian).
- Brodsky J. Big Book of Interviews [Bol'shaya kniga interv'yu]. Moscow, Zakharov, 2000. 704 p. (in Russian).
- Brodsky J. A. The Works by Joseph Brodsky [Sochineniya Iosifa Brodskogo]. In 7 vol. Vol. II. St. Petersburg, Pushkinskij fond, 1997. 440 p. (in Russian).
- Brodsky J. A. The Works by Joseph Brodsky [Sochineniya Iosifa Brodskogo]. In 7 vol. Vol. III. St. Petersburg, Pushkinskij fond, 1998. 312 p. (in Russian).
- Brodsky J. A. The Works by Joseph Brodsky [Sochineniya Iosifa Brodskogo]. In 7 vol. Vol. IV. St. Petersburg, Pushkinskij fond, 2001. 432 p. (in Russian).
- Chevtaev A. A. Narrative as a Realization of the Concept of Time in the Late Lyrics of J. Brodsky [Narrativ kak realizatsiya kontseptsii vremeni v pozdney lirike I. Brodskogo]. «Chernet' na belom, pokuda beloe est'...»: Antinomii Iosifa Brodskogo [«To Black on White, as Long as White is...»: Joseph Brodsky's Antinomies]. Tomsk, PaRT.com, 2006, pp. 87–100 (in Russian).
- Dvoenko Ya. Yu. Lyrical Communication and the Image of the Beloved in the Book «New Stanzas for Augusta» by J. Brodsky [Liricheskaya kommunikatsiya i obraz vozlyublennoy v knige I. Brodskogo «Novye stansy k Avguste»]. Ural'skiy filologicheskij vestnik. Seriya: Draft: Molodaya nauka, 2014, no. 5, pp. 206–214 (in Russian).
- Glazunova O. I. Joseph Brodsky: an American Diary. About Poems Written in Emigration [Iosif Brodskiy: amerikanskiy dnevnik. O stikhotvoreniyakh, napisannykh v emigratsii]. St. Petersburg, Nestor-Istorija, 2005. 374 p. (in Russian).
- Klotz Y. «The Schedule of Iron Things»: About Trains and Stations in the Poetry by Pasternak and Brodsky [«Raspisan'e zheleznykh veshchey»: o poezdakh i vokzalakh v poezii Pasternaka i Brodskogo]. Iosif Brodskiy: problemy poetiki [Joseph Brodsky: Problems of Poetics]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2012, pp. 310–326 (in Russian).
- Kolomkina V. V. Metamorphoses as a Principle of Development of the Lyric Hero in the Works by J. Brodsky [Metamorfozy kak printsip razvitiya liricheskogo geroya v tvorchestve I. Brodskogo]. Vestnik Tsentra Mezhdunarodnogo obrazovaniya MGU. Filologiya. Kul'turologiya. Pedagogika. Metodika, 2013, no. 4, pp. 101–106 (in Russian).
- Korchinsky A. V. «The Event of Writing» and the Formation of a Narrative in Brodsky's Lyrics [«Sobytie pis'ma» i stanovlenie narrativa v lirike Brodskogo]. Kritika i semiotika [Criticism and Semiotics]. N°ovosibirsk: IF SO RAN, 2003, is. 6, pp. 56–66 (in Russian).

- Kozitskaya-Fleishman E.A. «I was like everyone else»: On Some Functions of the Lyric «You» in the Poetry of J. Brodsky [«Ya byl kak vse»: O nekotorykh funktsiyakh liricheskogo «ty» v poezii I. Brodskogo]. *Poetika Iosifa Brodskogo [Poetics of Joseph Brodsky]*. Tver, TverGU, 2003, pp. 107–127 (in Russian).
- Könönen M. The Tangible World of Things and the Intangible World of Meaning: The Poem «Kellomäki» and the Image of «Finland» [Osyazaemyy mir veshchey i neosyazaemyy mir smysla: Stikhotvorenie «Kellomyaki» i obraz «Finlyandiï»]. *Iosif Brodskiy: problemy poetiki [Joseph Brodsky: Problems of Poetics]*. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2012, pp. 225–243 (in Russian).
- Lavrova N. L. Actualization of the Narcissus Motif in the Works by J. A. Brodsky [Aktualizatsiya motiva Nartsissa v tvorchestve I. A. Brodskogo]. *Aktual'nye problemy gumanitarnykh i estestvennykh nauk*, 2011, no. 2, pp. 122–124 (in Russian).
- Malkina V. Y. Towards the Problem of Determining the Lyrical Plot [K probleme opredeleniya liricheskogo syuzheta]. *Vestnik RGGU. Seriya «Filologicheskie nauki. Literaturovedenie i fol'kloristika»*, 2010, no. 2(45), pp. 11–14 (in Russian).
- Medvedeva N. G. «Muse of Loss of Outlines»: «Memory of Genre» and Metamorphoses of Tradition in the Works of J. Brodsky and O. Sedakova [«Muza utraty ochertaniy»: «Pamyat' zhanra» i metamorfozy traditsii v tvorchestve I. Brodskogo i O. Sedakovoy]. *Izhevsk, Institut komp'yuternykh issledovaniy*, 2006. 376 p. (in Russian).
- Pavlov M. Poetics of Loss and Disappearance [Poetika poter' i ischezno-veniy]. *Iosif Brodskiy: tvorchestvo, lichnost', sud'ba. Itogi trekh konferentsiy [Joseph Brodsky: Creativity, Personality, Destiny. The Results of the Three Conferences]*. St. Petersburg, ZAO «Zhurnal "Zvezda"», 1998, pp. 22–29 (in Russian).
- Poluchina V. P. Brodsky's Poetic Self-portrait [Poeticheskiy avtoportret Brodskogo]. *Bol'she samogo sebya. O Brodskom [More than Self. On Brodsky]*. Tomsk, ID SK-S, 2009, pp. 43–56 (in Russian).
- Poluchina V. P. The Prose of Joseph Brodsky: a Continuation of Poetry by Other Means [Proza Iosifa Brodskogo: Prodolzhenie poezii drugimi sredstvami]. *Poetika Iosifa Brodskogo [Poetics of Joseph Brodsky]*. Tver, TverGU, 2003, pp. 9–27 (in Russia).
- Plekhanova I. I. The Metaphysical Mystery of Joseph Brodsky. The Poet of Time [Metafizicheskaya misteriya Iosifa Brodskogo. Poet vremeni]. Tomsk, ID SK-S, 2012. 384 p. (in Russian).
- Radbil T. B. «Speech from the Second Person»: the Image of the Addressee in the Lyrics of J. Brodsky [«Rech' ot vtorogo litsa»: obraz adresata v lirike I. Brodskogo]. *Iosif Brodskiy: strategii chteniya [Josef Brodsky: Reading Strategies]*. Moscow, Izd-vo Ippolitov, 2005, pp. 44–48 (in Russian).
- Ranchin A. M. «At the Feast of Mnemosyne»: Brodsky's Intertexts [«Na piru Mnemoziny»: Interteksty Brodskogo]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2001. 464 p. (in Russian).
- Schmid V. Narratology [Narratologiya]. Moscow, Jazyki slavjanskoj kul'tury, 2003. 312 p. (in Russian).
- Smit G. The Versification of the Poem «Kellomäki» by Brodsky [Stikho-slozhenie poemy Brodskogo «Kellomyaki»]. *Vzglyad izvne: Stat'i o russkoy poezii i poetike [The View from the Outside: Articles about Russian Poetry and Poetics]*. Moscow, Jazyki slavjanskoj kul'tury, 2002, pp. 445–467 (in Russian).
- Toporov V. N. Space and Text [Prostranstvo i tekst]. *Tekst: semantika i struktura [Text: Semantics and Structure]*. Moscow, Nauka, 1983, pp. 227–284 (in Russian).
- Tyupa V. I. Discourse / Genre [Diskurs / Zhanr]. Moscow, Intrada, 2013. 211 p. (in Russian).
- Zholkovsky A. K. On the Infinitive Poetry [Ob infinitivnoy poezii]. *Russkaya infinitivnaya poeziya XVIII–XX vekov. Antologiya [Russian Infinitive Poetry of the XVIII–XX Centuries. Anthology]*. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2020, pp. 5–52 (in Russian).

А. Аллева¹
Рим, Италия

УДК 821.161.1

Поединок Бродского с памятником Пушкину

Ключевые слова: А. Пушкин; Э. Багрицкий; В. Маяковский; И. Бродский; Б. Рыжий; тема «памятник поэту».

В статье анализируется стихотворение И. Бродского «Памятник Пушкину» (1962). С этой целью автор рассматривает отношение к дуэли А. Пушкина и к памятнику ему в двух стихотворениях: «О Пушкине» (1924) Э. Багрицкого и «Юбилейное» (1924) В. Маяковского. Кроме того, выбор падает на стихотворение Б. Рыжего «Я помню все, хоть многое забыл» (1999), потому что молодой поэт в том стихотворении воображает, что на главной площади Свердловска ему поставят памятник. Эта тема «памятник себе» не выражается у Багрицкого, выражается прямо у Маяковского и относительно прямо у молодого Бродского.

Стихотворение «Памятник Пушкину» Бродского разделено на две части: в первой части Бродский воображает убийство Пушкина на дуэли как трансформацию поэта в его творчество, то есть в собствен-

¹ Аннелиза Аллева родилась в Риме, где и живет. Учила русский язык с детства. В 1980 году получила диплом по русскому языку и литературе в Римском университете La Sapienza и стипендию на академический год 1981/1982 в Ленинграде. Преподавала литературный перевод с русского языка в университете La Sapienza с 2004 по 2007 год. Авторская двуязычная (на итальянском и русском) книга стихов *Amemoria / Наизусть* вышла в издательстве «Пушкинский Фонд» (СПб., 2016). Лауреат премий «Lericci Pea Москва» (2008, за перевод, составление и примечания к антологии *Poeti russi oggi*), «Россия-Италия» (2010, за самый лучший перевод Толстого), «Sandro Penna» (2010, за поэтический сборник *La casa rotta*), «Белла / Bella» (2015, за эссе о Бродском как самое лучшее эссе того года на русском, опубликовано в журнале «Звезда»), «Viareggio Giuria» (2019, за поэтический сборник *Caratteri*).

ные стихи. Пушкин как будто доканчивает сами стихи собственной кровью и падает наземь. Во второй части сцена меняется радикально, как в театре: Бродский гуляет ночью по городу Ленинграду, как часто делал в реальной жизни, и сталкивается с памятником Пушкину. Все пусто вокруг, и эта встреча параллельна встрече Пушкина с Дантесом на Черной Речке. Как Дантес хотел занять место Пушкина в сердце Натальи Гончаровой, так Бродский хотел бы стоять на пьедестале, как Пушкин, вместо Пушкина. Но поздно, холодно, метель, и поэт предпочитает вернуться домой и просто жить.

Я ищущу. Я делаю из себя человека.

И. Бродский «Воспоминания»

Стихотворения и поэмы Иосифа Бродского — самый первый его сборник, изданный в США в марте 1965 года без ведома автора, когда поэт отбывал ссылку на севере, осужденный как тунеядец.

Внешне книга неизящна: внутренние страницы, довольно толстые, пожелтели; обложка темно-бежевого цвета совершенно не выделяется из ряда книг в шкафу. Но она понравилась со временем маленьким, быстрым, серебристо-белым жучкам, которые питаются именно бумагой. Формат не маленький и не большой. В ней особенное очарование редкой, старой вещи.

Я получила эту книгу случайно, в 2007 году, когда амстердамский приятель Кейс Верхейл — славист и писатель, с которым я познакомилась через Бродского, продав свою римскую квартиру, не захотел перевозить с собой книги из тамошней библиотеки обратно в Голландию. Он предложил мне выбрать оттуда все, что я хотела.

Куратор этого сборника стихов, Георгий Стуков¹, рассказывает, что получил из Союза машинопись в 80 страниц с пометкой «Ленинград 1962» [Стуков 1965, 12], подготовленную к печати, одновременно со стенограммой суда над Бродским. Тогда, в 1964 году, Бродский обвинялся в тунеядстве.

Стуков, живший в Мюнхене, хотел публикацией этих стихов показать за границей несправедливость наказания 23-летнего поэта и таким

¹ Книга стихов Бродского *Стихотворения и поэмы* (Washington-New York: Inter-Language Literary Associates, 1965, редакторы Глеб Струве и Борис Филиппов) вышла в Нью-Йорке в марте 1965 года. Чтобы обезопасить автора, на титульном листе значилось, что издание выходит без его ведома и согласия. Глеб Струве почему-то решил подписаться Стуков.

образом содействовать его освобождению. Бродский в это время трудился в совхозе Архангельской области.

Иосиф Бродский — поэт-самоучка, начал писать стихи в 17 лет.

Очень интересно на самом деле читать эти ранние стихи Бродского. Там очевиден его поэтический талант и уже заметна тенденция к виртуозному владению словом.

Я выделила одно стихотворение из этого сборника: «Памятник Пушкину» [Бродский 1965, 33–34] 1962 года, потому что там особенно видно влияние на Бродского двух его предшественников-вдохновителей: Эдуарда Багрицкого (1895–1934) и Владимира Маяковского (1893–1930). Можно отметить, что стихотворение не вошло ни в один из последующих сборников поэта.

Стихотворения о пушкинской дуэли и сюжет памятника вообще меня всегда интриговали из-за своей, так сказать, «гипертрофии литературности» [Alleva, 2014, 147–154].

Этим стихотворением Бродский включает себя в классическую поэзию, раз он пишет о Пушкине, и, кроме того, сюжет дуэли Пушкина уже в то время являлся клише в русской поэтической традиции. Список авторов довольно длинный¹.

«О Пушкине» Эдуарда Багрицкого. Бродский вообще умеренно ценит творчество Багрицкого².

У одессита Багрицкого было восторженное отношение к Пушкину³, который прожил в Одессе в ссылке 13 месяцев между 1823 и 1824 годами. Ровно век спустя Багрицкий посвятил Пушкину три стихотворения:

¹ Федор Тютчев и Михаил Лермонтов написали стихотворение о пушкинской дуэли сразу после смерти Пушкина в том же 1837 году, но позже написали об этом сюжете также Владимир Маяковский и Эдуард Багрицкий в 1924 году к 125-летию юбилею со дня рождения Пушкина, Марк Тарловский в 1927 году и многие другие: Сергей Чудаков (1958), Белла Ахмадулина (1968), Дмитрий Пригов (1975–1989), Анджело Мариа Рипеллино, итальянский поэт и славист (1977), Тимур Кибиров (1999), анонимные поэты и кабаре-бэнды. Цветаева узнала о Пушкине и его дуэли в детстве и упоминает об этом в прозе *Мой Пушкин* 1937 года.

² «Волков: ...А что Луговской оставил? Стихи о чекистах, рыбаках — фальшивая романтика, хуже Багрицкого.

Бродский: Это хуже Багрицкого, конечно. Багрицкий гораздо лучше, хотя тоже не бог весть что» [Волков, 2000, 308].

³ В своей статье Мартынова рассказывает о том, как Э.Б. «на занятиях рабочих кружковцев всегда декламировал пушкинские стихи», что «в Одессе в 1923 г. торжественно отмечалось 100-летие со дня пребывания Пушкина» и как, по словам Ю. Олеша, идя по Пушкинской улице, «они всегда с Багрицким останавливались перед домом 13, где жил П., и перед памятником Пушкина на Приморском бульваре».

«Когда в крылатке» (1923), «Одесса» (1923) и «О Пушкине» (1924) [Багрицкий, 1963, 336–337].

Псевдоним «Багрицкий»¹, может быть, отсылает к цвету крови и гневу², и слово «кровь» повторяется три раза в стихотворении «О Пушкине».

Поэт, будучи инструктором политотдела Отдельной стрелковой бригады 14-й армии, выражает здесь свое прямое желание отомстить за смерть Пушкина и применяет его слог в боевой агитке. У Багрицкого буйный темперамент, и он одушевлен совершенно искренней страстью к отцу русской словесности. Он считает и живо воображает в этом стихотворении, что Пушкин умер не на дуэли с Дантесом, а в борьбе с царизмом, по воле Николая I.

Стихотворение «О Пушкине» композиционно можно разделить на две части. В первой Багрицкий описывает гибель поэта, во второй — говорит о себе и о своем отношении к Пушкину:

...За кровь пролитуя не отомстить?
Я мстил за Пушкина под Перекопом,
Я Пушкина через Урал пронес,
Я с Пушкиным шатался по окопам,
Покрытый вшами, голоден и бос.
И сердце колотилось безотчетно,
И вольный пламень в сердце закипал
И в свисте пуль за песней пулеметной
Я вдохновенно Пушкина читал!

Когда Багрицкий пишет: «Я Пушкина через Урал пронес, / Я с Пушкиным шатался по окопам...», не совсем понятно, о чем идет речь. Этот образ появляется сразу после описания дуэли, но мы знаем, что Пушкин, хотя был в его душе и его одобрял, не мог реально присутствовать рядом с ним. Чуть дальше еще пишет: «И в свисте пуль за песней пулеметной / Я вдохновенно Пушкина читал». Это значит, что чувство близости Пушкина к поэту-бойцу дано стихами Пушкина, прочитанными

Пишет еще Мартынова: «Ему казалось, что вся атмосфера города и моря наполнена Пушкиным, его поэтическим словом» [Мартынова, 1961, 2–5].

¹ «Багрицкий Э. Г.» — псевдоним Эдуарда Годелевича Дзюбана. Другой его псевдоним был Нина Воскресенская.

² В словаре Н. А. Сворцовой и Б. Н. Майзеля под словом «багровый»: «Багровый от гнева» [Сворцова, Майзель, 2007, 972].

«вдохновенно» во время войны. Это значит, что Пушкин воплощает свои стихи до такой степени, что они уже от него неотделимы.

Багрицкий — поэт-реалист и фантазер. Наверное, Бродский в нем предпочитал второе качество.

«Юбилейное» Владимира Маяковского. У Маяковского¹ тоже стихотворение разделено идеально на две части: Пушкин — живой в его воображении, к которому он относится совсем не церемонясь, и Пушкин — памятник [Маяковский, 1978, 374–382].

В отличие от Багрицкого, Маяковский обвиняет прямо Дантеса в убийстве Пушкина и пишет:

Сукин сын Дантес
Великосветский шкода.
[Маяковский, 1978, 381]

Тон Маяковского решительно трансгрессивен, скандален, ироничен и самоироничен, но за этим в его стихах также чувствуется нетерпимость к власти из-за предназначенной ему роли поэта на службе истории. Само заглавие «Юбилейное» говорит о том, что ему надо было торжественно отметить 125-летие со дня рождения великого поэта.

Маяковский предлагает Пушкину выпить вместе с ним и небрежно цитирует письмо Онегина к Татьяне из *Евгения Онегина*²:

Как это
у вас
говаривала Ольга?..
Да не Ольга!
из письма
Онегина к Татьяне.

– Дескать,

¹ «Не говоря уже о том, что Маяковский вел себя чрезвычайно архетипически. Весь набор: от авангардиста до придворного и жертвы. <...> Плохих дней в жизни Маяка было действительно много. Но когда хуже-то всего стало, стихи пошли замечательные. Конечно же он зарпортовался окончательно. Он-то первой крупной жертвой и был: ибо дар у него был крупный. Что он с ним сделал — другое дело. <...> Уверю вас, что в плане чисто техническом Маяковский — чрезвычайно привлекательная фигура. Эти рифмы, эти паузы. И более всего, полагаю, громоздкость и раскрепощенность стиха Маяковского» [Волков, 2000, 50].

² «Я знаю: век уж мой измерен; / Но чтоб продлилась жизнь моя, / Я утром должен быть уверен, / Что с вами днем увижусь я...» [Пушкин, 1975, 154].

муж у вас
дурак
и старый мерин,
я люблю вас,
будьте обязательно моя,
я сейчас же
утром должен быть уверен,
что с вами днем увижусь я.
[Маяковский, 1978, 376–377].

Чуть дальше Маяковский себе представляет свою посмертную трансформацию в книгу, в букву «М», стоящую почти что рядом с «П» Пушкина. Идея «стоять» рядом с Пушкиным как-то предшествует идее памятника и ее предсказывает:

После смерти
нам
стоять почти что рядом:
вы на Пе,
а я
на эМ.
[Там же, 378]

Апофеоз соревновательного сравнения с Пушкиным происходит в тот момент, когда сам Маяковский предлагает свою помощь памятнику, чтобы посадить его обратно к рассвету на пьедестал. Это предложение Маяковского памятнику Пушкину подразумевает в нем огромную, гигантскую силу:

На Тверском бульваре
очень к вам привыкли¹.
Ну, давайте,
подсажу
на пьедестал.
Мне бы
памятник при жизни
полагается по чину.

¹ Памятник Пушкину в Москве стоял на Тверском бульваре у площади Пушкина (бывшей Страстной). Позже, в 1949 году, был перенесен в центр площади.

Заложил бы
динамиту
ну-ка,
дрызнь!
Ненавижу
всяческую мертвечину!
Обожаю
всяческую жизнь!
[Маяковский, 1978, 382]

Поэт-трибун, по зигзагу страницы и по содержанию, к самому концу стихотворения распространяет свое противоречивое послание, отрицательное и одновременно положительное: отрицательное потому, что Маяковский пишет, что ему памятник «полагается по чину», и после этого сразу объявляет, что он «заложил бы/динамиту». Чему? Памятнику Маяковскому? Памятнику Пушкину? Себе? Всем памятникам вообще? Это — неясно. Может быть, неясность намеренная. Положительное потому, что в конце стихотворения он подтверждает свою любовь к жизни.

Маяковский в стихотворении «Юбилейное» описывает с помощью метафор «поэта-книги» и «поэта-памятника» процесс превращения поэта после смерти в его творчество. Таким образом, он совершает первый поэтический шаг к направлению абстрактности. Бродский его будет продолжать.

«Памятник Пушкину» Иосифа Бродского. Влияние стихотворения Багрицкого «О Пушкине» на молодого Бродского очевидно, потому что Бродский выбирает эпиграфом своего стихотворения «Памятник Пушкину» первую строчку и половину второй из стихотворения своего предшественника, меняя их местами и сдвигая имя и фамилию автора над цитатой. У стихотворения Багрицкого начало получается такое:

...И Пушкин падает в голубоватый
Колючий снег...
[Багрицкий, 1963, 336]

а у Бродского:

Эдуард Багрицкий
колючий снег...

... И Пушкин падает в голубоватый
[Бродский, 1965, 33]

Стихи Бродского начинаются с многоточия, как и стихи Багрицкого. Видимо, молодой поэт, желая пойти навстречу традиционной тематике дуэли Пушкина в стихах, таким образом сохраняет связь с прошлым. Еще: многоточие Бродского продолжает гул выстрела из пистолета Дантеса.

Бродский, наверно, в стихотворении «О Пушкине» Багрицкого особенно выделял момент выстрела. Оценивал тот немедленный *in medias res* атаки, эффект эха, произведенный пистолетом, и, после этого, абсолютное молчание. И он пришел к такому компромиссу: написать собственное стихотворение, но пользуясь тем же приемом.

Оказывается, что вдохновителем атаки «Памятника Пушкину» Иосифа Бродского был Багрицкий, а вдохновителем второй части стихотворения — Маяковский, потому что схема дуэль / памятник у них идентична. Только памятники разные и находятся в разных местах: у Маяковского в Москве, а памятник Пушкину Бродского — в Петербурге.

Сюжет памятника интересует Бродского больше всего, само заглавие говорит об этом.

Между стихотворениями «Юбилейное» Маяковского, «О Пушкине» Багрицкого (оба написаны в 1924) и стихотворением Бродского «Памятник Пушкину» (1962) прошло 38 лет, раз в пометке на машинописи, как нам напоминает Стуков, было написано «Ленинград 1962» [Стуков, 1965, 12].

Часто на этих страницах Бродский жалуется то на век, то на время, то на столетие, то на отчизну [Бродский, 1965, 22, 41, 47, 49, 56, 63]:

Прости меня — поэт, человека —
о, кроткий Бог убожества всего,
как грешного или как сына века,
всего верней как пасынка его.

Это трудное время. Мы должны пережить,
двадцатый век, безумное спортменство.

Так вот они как выглядят, увы,
любимые столетия мишени.

покуда утомительно шумит
на улицах мой век полувоенный.

И увижу две жизни
далеко за рекою,
к равнодушной отчизне
прижимаясь щекой.

Но внезапно открывается замечательный сюрприз: встреча Бродского с джазом. Новый ритм привносит веселое настроение в эти стихи; также на концертах собирается молодежь, и Иосиф уже не чувствует себя одиноким:

... чья-то тень над родным патефоном,
словно платье твое вдруг подброшено вверх саксофоном.
[Бродский, 1965, 80]

Значит, нету разлук.
Существует громадная встреча.
Значит, кто-то нас вдруг
в темноте обнимает за плечи...
[Бродский, 1965, 82]

Бродский находит свой скачущий гекзаметр, вдруг взлетает; находит то, что Пушкин называл «тайной свободой»¹, то, чего никто не может тебя лишить. Строчка становится невероятно длинной, как будто у него русская обширная равнина впереди, и стихотворная музыка звучит точно романтическая баллада²:

Но еловая готика русских равнин поглощает ответ,
из распахнутых окон бьет прекрасный рояль, разливается свет,
кто-то скачет в холмах, освещенный луной, возле самых небес,

¹ [Пушкин, 2018, 326–351]. У послесловия книги заглавие «Вольная свобода».

² [Бродский, 1970, 11], Н. Н., под инициалами которого скрывается писатель Анатолий Найман, пишет: «Этот период — полонофильский (в особенности Норвид и Галчинский). Возможности аллегории приводят к “Холмам” и всякого рода “скачкам” (“Ты поскачешь во мраке”, “Черный конь”, “Два всадника” и тому подобное)...».

по застывшей траве, мимо черных кустов. Приближается лес.
[Бродский, 1965, 86]

Но сейчас вернемся обратно к «Памятнику Пушкину» [Бродский, 1965, 33].

Человек Пушкин падает наземь, поражен пулей, и в тот момент начинается его перевоплощение в Пушкина-икону, в универсального Пушкина. Бродский интересуется только этим сакральным мгновением и описывает его со всей причитающейся деликатностью. Здесь нет проклятий и нет осуждений. Здесь ничего нет, кроме глубокой тишины¹.

Первая часть стихотворения:

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

¹ «Как ни странно, я принадлежу к тем пушкинистам, которые считают, что тема семейной трагедии Пушкина не должна обсуждаться. Сделав ее запретной, мы, несомненно, исполнили бы волю поэта» [Ахматова, 1977, 110]. Это самые первые слова Ахматовой к предисловию главы «Гибель Пушкина».

Бродский, ученик Ахматовой, отражает в этом стихотворении тот же подход к дуэли Пушкина.

О знакомстве с Ахматовой Волков спрашивает Бродского: «Волков: При каких обстоятельствах вы познакомились с Ахматовой? Бродский: Это было, если я не ошибаюсь, в 1961 г., то есть мне шел тогда двадцать второй год. Евгений Рейн привел меня к ней на дачу» [Волков, 2000, 224].

Бродский специально нажимает педаль сурдины, чтобы создать антириторический эффект. В кинематографическом транспонировании это была бы сцена в замедленном темпе.

Здесь строчки — короткие, в них слова падают каплями в общей тишине и повторяются с минимальным и непрерывным движением.

Гибель Пушкина описана постепенной трансформацией поэта в его стихи — «докончены кровью». Но стихи эти не стали еще совсем стихами, они — одушевлены и глядят «медленно / и нежно». У них человеческие ощущения, они испуганы своим предстоящим концом: «Им было дико, холодно / и странно». Создается полная идентификация между Пушкиным и его творчеством. Бродский описывает именно этот процесс.

Над ними наклонялись безнадежно
седые доктора и секунденты.

«Седые доктора и секунденты»¹ не видят такую постепенную трансформацию, потому что это не всем дано. Они наклоняются «безнадежно», в то время как «звезды, вздрагивая, / пели» и «останавливались / ветры». «Над ними», повторяет Бродский два раза, то есть над стихами, которые физически умирают, но готовятся к вечности. Событие — великое! Звезды и ветры все видят.

Слово «стихи» в первой части стихотворения идеально связывается с двумя парами существительных во множественной форме: «седые доктора и секунденты», «звезды» и «ветры».

Заглавия многих стихотворений Бродского того периода оказываются во множественной форме: «Рыбы зимой», «Петухи», «Гладиаторы», «Стихи о слепых музыкантах», «Глаголы» [Бродский, 1965, 25, 27, 31, 43, 72].

Таким образом, может быть, обнаруживается протест Бродского против системы, против ограничения личной свободы. От множе-

¹ На самом деле доктор на дуэли Пушкина был только один: для Дантеса был вызван врач, ведь барон Геккерн, его приемный отец, об этом беспокоился, а Данзас (по прозвищу «Медведь»), секундент Пушкина, старый его товарищ по Лицею и единственный из лицеистов, который согласился на предложение Пушкина быть его секундентом, не подумал ни о враче, ни о карете в случае, если бы понадобилась первая помощь. Раненый Пушкин был вывезен с места дуэли на санях извозчика, а у Комендантской дачи пересажен в карету, которую послал Геккерн [Lo Gatto, 1960, 579–581].

ственных форм веет опасный, тревожный ветер безличности, вернее, обезличивания собственного «я»:

Рыбы зимой плывут,
задевая глазами лед.
[Бродский 1965, 25]

Близится наше время.
Люди уже расселись.
Мы умрем на арене.
Людям хочется зрелищ.
[Бродский 1965, 32]

Но здесь, в «Памятнике Пушкину», происходит нечто другое. Раненый Пушкин-стихи падает, ослабленный выстрелом, и сцена описана через взгляд человека, который лежит на снегу и смотрит прямо над собой. Бродский пишет с точки зрения Пушкина, над ним открывается звездное небо и наклоняются головы секундентов и докторов. Их много, он их не различает в деталях, у него кружится голова. «Да еще усталость...», — пишет Бродский с многоточием. Конечно — большое нервное напряжение, злоба и ужасный страх. Внезапная усталость после дуэли.

В поэме «Исаак и Авраам» [Бродский, 2011, I, 136], первом произведении Бродского на библейский сюжет, написанном в 1963 году, поэт так описывает сон Исаака накануне жертвоприношения:

Спит Исаак и видит сон такой:
безмолвный куст пред ним ветвями машет.
Он сам коснуться хочет их рукой,
но каждый лист пред ним смятенно пляшет.
Кто: Куст. Что: Куст. В нем больше нет корней.
В нем сами буквы больше слова, шире.
«К» с веткой схоже, «У» еще сильнее.
Лишь «С» и «Т» в другом каком-то мире.

В Библии Бог является Моисею в горящем кусте, повелевая ему вывести из рабства еврейский народ. Здесь Бродский смешивает эти два библейских эпизода.

Куст приобретает форму слова «куст». Куст во сне Исаака превращается в слово. Еврейская религия основана на Писании. Опять идет трансформация, в этот раз из растительного в книжный мир. Опять «написанный» заменяет физический мир. Вещь превращается в понятие вещи. Концептуальный мир побеждает природу.

Вторая часть стихотворения:

Пустой бульвар.
И пенie метели.
Пустой бульвар.
И памятник поэту.
Пустой бульвар.
И пенie метели.
И голова опущена устало.
...В такую ночь ворочаться в постели
приятнеи,
чем стоять
на пьедесталах.

Сцена дуэли прерывается, опускается занавес на Черной речке, и открывается совершенно новый сценарий, относящийся к настоящему времени молодого Бродского. Ленинград ночью. Исчезает многочисленность: здесь «Пустой бульвар», «пенie метели», «памятник поэту» и взгляд, в этот раз живого поэта¹ на памятник классику.

Все — «и-н-д-и-в-и-д-у-а-л-е-н!», кричит Маяковский, подражая тем, кто так осуждает темы его поэзии в «Юбилейном» [Маяковский, 1978, 377].

Наречие «устало» связывает вторую часть с первой, где Бродский намекает на усталость Пушкина. Никогда Бродский не говорит «я» о себе, но очевидно, что такое соображение принадлежит именно ему: «...В такую ночь»...

Чья голова «опущена устало»? Либо статуя одушевляется, как в пушкинской повествовательной поэме «Медный всадник» и в драматическом произведении в стихах «Каменный гость», либо эта строчка относится к Бродскому, идущему по городу в одиночестве.

¹ «Канонизированный литературный мотив становится у Бродского средством самоописания “Я” и приобретает биографическую достоверность. Так “литература” становится “жизнью”...» [Ранчин, 2001, 208].

Пушкин падает и смотрит на небо; Бродский, непрямым сюжет второй части стихотворения, опускает свою голову.

По параллельности строения кажется, что в этих двух частях стихотворения готовятся две трансформации: Пушкин — в свои стихи и Бродский — в памятник. Но, продолжая с ассоциациями, дальше неизбежно еще подумать: Бродский мечтает на миг превратиться в Пушкина, отсюда двусмысленность сюжета. И, идя еще дальше с параллелизмами: как Пушкин вызывает Дантеса на дуэль, потому что не позволяет ему занять свое место в сердце Натальи Гончаровой, так Бродский борется с Пушкиным за памятник. То есть: в первой части стихотворения Бродский воплощает Пушкина, а во второй?

Но пока рано, потому что Бродский еще молодой, и одновременно поздно: ему сейчас просто хочется лечь спать и просто хочется жить.

В этом сборнике часто присутствует идея самого памятника в отрицательном смысле¹. Идея памятника — символ тоталитарного режима. Вот некоторые примеры из ранних стихов этого сборника:

...Поставим памятник,
мимо которого мы будем спешить на работу,
около которого
будут фотографироваться иностранцы.
Ночью мы подсветим его снизу прожекторами.

Поставим памятник лжи.
[Бродский, 1965, 45–46]

...Каждое утро они идут на работу,
раствор мешают и камни таскают,
но, возводя город, возводят не город,
а собственному одиночеству памятник воздвигают.
[Там же, 72]².

¹ Поэт Александр Кушнер тоже относится критически к памятникам. Он пишет в стихотворении: «Как любит памятники маленький народ» (1984): «...Какую воздаст / Он честь ботаникам своим незначительным, / Микробиологам, писателям, врачам!» [Кушнер, 2003, 62].

² Это стихотворение было включено в его официальный поэтический корпус [Бродский, 2011, I, 147–148].

Видимо, Бродский уже интенсивно думал о построении себя как поэта, и позже, в течение целой жизни, идея памятника будет всегда присутствовать в нем и выразится в его стихах.

Самое оригинальное в этих стихах Бродского — трансформация Пушкина в его стихи и легкий намек на трансформацию Бродского в свой памятник. Эти сцены совершаются как будто естественно и вместе загадочно, волшебны¹. Плоть — бумага — камень или бронза. Это — маршрут славы.

«Я помню все, хоть многое забыл» Бориса Рыжего. Тема памятника мне напоминает стихотворение Бориса Рыжего², где он пишет, что ему в его городе возводят памятник. Можно считать поэта наследником Бродского³:

Я помню всё, хоть многое забыл, —
разболтанную школьную ватагу.
Мы к Первомаю замутили брагу,
я из канистры первым пригубил.
Я помню час, когда ногами нас
за хамство избивали демонстранты,
и музыку, и розовые банты.
О, раньше было лучше, чем сейчас.
По-доброму, с улыбкой, как во сне:
и чудом не потухла папироска,
мы все лежим на площади Свердловска,
где памятник поставят только мне.

[Рыжий, 2003, 273]

Тянет к стихам Бориса сразу, с самой первой странички. Музыка стиха — это не совсем успокоительное, своеобразное убаюкивание, детский лепет в жаргоне и еще, больше всего, его ограниченный поэти-

¹ В предисловии «Иосиф Бродский» А. Найман пишет, что в 1963 году «Ахматова адресовала ему такое посвящение на одном из своих поэтических сборников: “Иосифу Бродскому, чьи стихи кажутся мне волшебными”» [Бродский, 1970, 5].

² Борис Рыжий родился в Челябинске в 1974 году и кончил жизнь самоубийством в 2001 году в Екатеринбурге (б. Свердловск).

³ «Прощай, олимпиец, прощай навсегда», «Воротишься на родину... И.Б.» «Прощай, олимпиец, прощай навсегда — / сегодня твоя загорелась звезда. / И шепнутся звезды во тьме ледяной: / “Наш брат навсегда возвратился домой...” / “Послушайте, звезды, я тоже скажу...” — / но, взор опускаю, слов не нахожу. / Слов не нахожу и гляжу на Неву, / как мальчик, губу прикусил — и реву» (1996, январь) [Рыжий, 2003, 48].

ческий арсенал, который подтверждается и повторяется в разных вариантах страница за страницей. Все стихотворения его как будто образуют единственную симфонию: они не только отдельно строго рифмованы, но еще как будто рифмуются между собой.

У Бориса Рыжего рано сформировался собственный зрелый голос, собственный завершённый мир, замкнутый между прошлым детства и будущим смерти, как двор, обычный театр его строчек, ограничен многоэтажными домами, так называемыми «хрущевками».

Фон его поэзии — хулиганство, и из-за этого он близок к Маяковскому и к Есенину. Городской промышленный антураж напоминает мне Диккенса, хотя Диккенс описывает окраины Лондона XIX века, а здесь находимся в Екатеринбурге, дальше от центра, в Уральской области.

По романтическому цинизму и вкусу провокации он похож на лермонтовского Печорина. То, что был инженером, и гипертрофия сознательности ведут нас к Достоевскому; скороспелость и трансгрессия — к французскому поэту Артюру Рембо; тоталитарность поэзии в жизни, критика буржуазной жизни и самоубийство — к Марине Цветаевой; небрежность — к певцу-поэту Владимиру Высоцкому; простота и вместе сложность, ирония, донжуанство, памятование — к Иосифу Бродскому; мрачный фон и некоторые общие темы: игра в карты, читалка, ангелы, Ваккус, Нарцисс и некая кабацкая атмосфера вообще — к итальянскому художнику Караваджо.

Я бы остановилась здесь на слове «памятование», относящемся как к Бродскому, так и к Борису. Рыжий истово читал, и у него было глубокое знание русской поэзии. Периодически он устраивал такие «чтения напролет» [Alleva, 2008, 432] со своими друзьями, которые продолжались несколько дней подряд. Его друзья ночевали у него дома и размещались где попало. Рыжий, как и Бродский, знал на память много стихов. Память и памятник связаны семантически в русском языке, но и во многих других языках тоже. Тот, кто много помнит, естественно стремится к тому, чтобы и другие его вспоминали. Еще Бродский намеренно писал запоминающиеся стихи, создавал стихи, чтобы они звучали; видимо, Рыжий — тоже.

У Багрицкого есть строгий памятник из темного гранита на Новодевичьем кладбище в Москве, и другой располагается на территории Можайского района Западного округа Москвы на улице Багрицкого.

У Маяковского сегодня разные памятники, самый главный на площади Маяковского в Москве.

В Москве возвели памятник Бродскому на Новинском бульваре; в Петербурге — один во дворе филологического факультета и другой на улице Одоевского.

В Екатеринбурге собираются установить памятник Борису Рыжему. Приготовили уже эскиз памятника: там будет музыкант-саксофонист и пьяница, спящий на скамейке. Образ отсылает к строкам его стихотворения «Над саквояжем в черной арке» 1997 года¹.

Литература

- Аллева А. Памятник. Статуя. Свет. Заметки о семантике Иосифа Бродского / пер. Ж. Пшеницера // Звезда. 2014. № 5. С. 147–154.
- Ахматова А. А. О Пушкине. Л.: Советский писатель, 1977. 316 с.
- Багрицкий Э. Г. Стихи и поэмы. М.: Худож. лит., 1963. 456 с.
- Бродский И. Стихотворения и поэмы. Washington-New York: Inter-Language Literary Associates, 1965. 236 с.
- Бродский И. Остановка в пустыне. Ann Arbor: Ardis, 1970. 228 с.
- Бродский И. Стихотворения и поэмы: в 2 т. / вступит. ст., сост., подгот. текста и примеч. Л. В. Лосева. СПб.: Изд-во Пушкинского Дома, Вита Нова, 2011. Т. 1. 653 с.; Т. 2. 573 с.
- Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. М.: Независимая газета, 2000. 319 с.
- Мартынова Э. М. Багрицкий о Пушкине // Пушкин на Юге. Труды Пушкинской конференции Одессы и Кишинева. Т. 2. Кишинев, 1961. 256 с.
- Маяковский В. В. Сочинения. В 3 т. Т. 1. М.: Худож. лит., 1978. 558 с.
- Пушкин А. С. Евгений Онегин // Пушкин А. С. Собрание сочинений. В 10 т. Т. 4. М.: Худож. лит., 1975. 518 с.
- Пушкин А. С. Любовные стихи и эпиграммы / Poesie d'amore e epigrammi: на русском и на итальянском языках / сост., примеч. и пер. Аннелизы Аллевы. Томск: Изд-во Андрея Олеара, 2018. 357 с.
- Ранчин А. «На пиру Мнемозины»: Интертексты Иосифа Бродского. М.: Новое литературное обозрение, 2001. 462 с.
- Рыжий Б. Б. Стихи. СПб.: Пушкинский Фонд, 2003. 359 с.
- Скворцова Н. А., Майзель Б. Н. Итальянско-русский / Русско-итальянский словарь. М.: Русский язык, 2007. 1976 с.
- Стуков Г. «Поэт-Туняец» — Иосиф Бродский // Бродский И. Стихотворения и поэмы. Washington–New York: Inter-Language Literary Associates, 1965.

¹ «Над саквояжем в черной арке/ всю ночь играл саксофонист, / пропойца на скамейке в парке / спал, постелив газетный лист» [Рыжий, 2003, 168].

Alleva A. Poeti russi oggi [Русские поэты сегодня]. Macerata: Quodlibet, 2008. 576 p.

Alleva A. La luce. Il monumento e la statua. La cosa [Свет. Памятник и статуя. Вещь]. Lo spettacolo della memoria [Спектакль памяти]: книга эссе и воспоминаний. Macerata: Quodlibet, 2013. 392 p.

Lo Gatto E. Puškin, Storia di un poeta e del suo eroe [История поэта и его героя]. Milano: Ugo Mursia Editore, 1960. 650 p.

A. Alleva
Rome, Italy

Brodsky's fight with Pushkin monument

In this article the author analyses Brodsky's poem: «Monument to Pushkin» (1962). In order to that, the author studies the relationship between Pushkin's duel and the monument to Pushkin in two other poems: «About Pushkin» (1924) by E. Bagrizky and «For the jubilee» (1924) by V. Mayakovsky. Besides that, the author selects B. Rzyzy's poem «I remember everything, even if I've forgotten much» (1999), because the young Rzyzy imagines in this poem that they will erect a monument to himself on the main square of Sverdlovsk. The theme of «monument to oneself» is not expressed by Bagrizky, it is directly expressed by Mayakovsky, and quite clearly by the young Brodsky.

Brodsky's poem «Monument to Pushkin» is divided in two parts. In the first part Brodsky sees in Pushkin's murder the transformation of the poet into his own work: Pushkin finishes to write his lines with his own blood and falls to the earth. In the second part the scene totally changes like on the stage: Brodsky walks at night in his city, Leningrad, as he was used to do in the reality and finds himself in front of Pushkin's monument. The city is totally desert all around: there can be a parallel between Pushkin's duel with d'Anthès on the Black River and the meeting of Brodsky with Pushkin's monument. As d'Anthès wanted to substitute Pushkin in Natalya Goncharova's heart, so Brodsky thinks for an instant to mount onto the statue's pedestal in place of Pushkin. But it's late, it's cold, there is a snowstorm... and the poet prefers to go back home and simply live.

Key words: A. Pushkin; E. Bagrizky; V. Mayakovsky; J. Brodsky; B. Rzyzy; theme «monument to the poet».

References

- Alleva A. Monument. The statue. Shine. Notes on the semantics of Joseph Brodsky [Pamjatnik. Statuja. Svet. Zametki o semantike Iosifa Brodskogo]. Translated by per. Zh. Pshenicer. *Zvezda*, 2014, no. 5, pp. 147–154 (in Russian).
- Ahmatova A. A. About Pushkin [O Pushkine]. L., Sovetskij pisatel', 1977. 316 p. (in Russian).
- Bagrickij Je. G. Poems [Stihi i pojemy]. M., Hudozh. lit., 1963. 456 p. (in Russian).
- Brodskij I. Poems [Stihotvorenija i pojemy]. Washington–New York, Inter-Language Literary Associates, 1965. 236 p. (in Russian).
- Brodskij I. Stopping in the desert [Ostanovka v pustyne]. Ann Arbor, Ardis, 1970. 228 p. (in Russian).
- Brodskij I. Poems [Stihotvorenija i pojemy]. In 2 vol. SPb., Izd-vo Pushkinskogo Doma, Vita Nova, 2011, vol. 1, 653 p.; vol. 2, 573 p. (in Russian).
- Volkov S. Dialogues with Joseph Brodsky [Dialogi s Iosifom Brodskim]. M., Nezavisimaja gazeta, 2000. 319 p. (in Russian).
- Martynova Je. M. Bagritsky about Pushkin [Bagrickij o Pushkine]. *Pushkin na Juge. Trudy Pushkinskoj konferencii Odessy i Kishineva [Pushkin in the South. Proceedings of the Pushkin Conference of Odessa and Chisinau]*. Kishinev, 1961, vol. 2, 256 p. (in Russian).
- Majakovskij V. B. Works [Sochinenija]. In 3 vol. M., Hudozh. lit., 1978. Vol. 1. 558 p. (in Russian).
- Pushkin A. S. Eugene Onegin [Evgenij Onegin]. *Pushkin A. S. Collected Works [Sobranie sochinenij]*. In 10 vol. M., Hudozh. lit., 1975. Vol. 4. 518 p. (in Russian).
- Pushkin A. S. Love poems and epigrams / Poesie d'amore e epigrammi: in Russian and in Italian [Ljubovnye stihy i jepigrammy / Poesie d'amore e epigrammi: na rusском i na ital'janskom jazykah]. Comp., notes and transl. Annelise Alleva. Tomsk, Izd-vo Andreja Oleara, 2018. 357 p. (in Russian).
- Ranchin A. «At the Feast of Mnemosyne»: Intertexts by Joseph Brodsky [«Na piru Mnemoziny»: Interteksty Iosifa Brodskogo]. M., Novoe literaturnoe obozrenie, 2001. 462 p. (in Russian).
- Ryzhij B. B. Poems [Stihy]. SPb., Pushkinskij Fond, 2003. 359 p. (in Russian).
- Skvorcova N. A., Majzel' B. N. Italian-Russian / Russian-Italian Dictionary [Ital'jansko-russkij / Russko-ital'janskij slovar']. M., Russkij jazyk, 2007. 1976 p. (in Russian).

- Stukov G. «Poet-Tuney» — Joseph Brodsky [«Pojet-Tunejadec» — Iosif Brodskij]. *Brodskij I. Poems [Stihotvorenija i pojemy]*. Washington–New York, Inter-Language Literary Associates, 1965. (in Russian).
- Alleva A. Russian poets today [Poeti russi oggi]. Macerata, Quodlibet, 2008. 576 p. (in Italian).
- Alleva A. La luce. Shine. Monument and statue. Thing [Il monumento e la statua. La cosa]. *Lo spettacolo della memoria [Memory performance]: книга эссе и воспоминаний*. Macerata, Quodlibet, 2013. 392 p. (in Italian).
- Lo Gatto E. The story of the poet and his hero [Puškin, Storia di un poeta e del suo eroe]. Milano, Ugo Mursia Editore, 1960. 650 p. (in Italian).

С. И. Кормилов

Московский государственный университет
имени М. В. Ломоносова
Москва, Россия

УДК 82.12

Ахматова и ахматовское в стихах Иосифа Бродского 1962 года о смерти и вечности

Ключевые слова: *смерть и бессмертие; Апокалипсис; душа и тело; земля и небо; зеркало.*

1962 год — первый год интенсивного творчества И. Бродского. Тогда он близко общался с Ахматовой. Эпиграф и основная мысль его «Инструкции опечаленным» — из ее «Поэта» («5. Читатель», 1959), «Закричат и захлопочут петухи...» и «Когда подойдет к изголовью...» — о ней с посвящениями «А. А. Ахматовой» и «А. А. А.», ее фамилия — в заглавии «Утренняя почта для А. А. Ахматовой из города Сестрорецка», «Не то Вам говорю, не то...» — с огромной степенью вероятности о ней. В этих и других произведениях разрабатываются сходные образы, используются реминисценции из ахматовской поэзии, число которых у Бродского вообще не так уж «невелико» (А. М. Ранчин). Главные объединяющие двух поэтов мотивы, во всяком случае в 1962 году, — смерть и бессмертие (переход в вечность), а также временная поэтическая «смерть» — забвение. В творческом

акте голоса прошлого и настоящего звучат одновременно «как доказательство реального существования вечности, по крайней мере в языке, литературе» (А. А. Фокин). Переход в XXI век уже мыслится Бродским как гарантированный для Ахматовой, но не для «нас» — ее почитателей — и других современников. Вместе с тем он придает будущему, смерти и вечности апокалиптическую окраску, обращаясь к нехарактерному для Ахматовой образу коня, ищущего всадника, но и к образам глаза и изумруда (зеленого цвета), соотносящимся с отмеченным в эссе о «музе плача» цветом ее глаз; у Бродского важны мотивы зрения, зеркала (из «Поэмы без героя»), стекла. В эссе говорится про ахматовские «опыт смерти» и совмещение в фокусе призмы индивидуальной души и призмы истории «посредством просодии, которая, по сути дела, есть хранилище времени в языке». Душа и тело — также распространенные мотивы у обоих поэтов, у Бродского лексема «душа» особенно частотна в ранний период. Важна для него и идея сближения земли и неба (земное — временное, небо — божественная вечность), причем сугубо приземленно звучит «солдатский шаг» (в «Реквиеме» Ахматовой — «шаги тяжелые солдат»). Молодой поэт выбирает один из главных для него этических и эстетических ориентиров.

Бродского познакомили с Ахматовой 7 августа 1961 года [Лосев, 2006, 68, 330], но Соломону Волкову он говорил: «Это было, если я не ошибаюсь, в 1962 г.<...>» [Волков, 1992, 63]. Ошибся и потому, что вообще придавал датам гораздо меньше значения, чем его старшая собеседница, и потому, что поначалу не понимал масштаба личности и таланта Ахматовой: «До меня как-то не доходило, с кем я имею дело.<...> я знал только довольно узкий набор ее стихотворений — двадцать или около того» [Там же, 63, 65]. И, по словам его друга и биографа, «к тому, что знал, был равнодушен. Он в это время жил под впечатлением первого знакомства с поэзией Цветаевой» [Лосев, 2006, 68]. Она и потом оставалась для него главным предшественником. Внутри «большой четверки», выделявшейся Ахматовой (стихотворение «Нас четверо», 1961), «Бродский создает иерархию: Цветаева (“Я считаю, что Цветаева — первый поэт XX века” <...>) — Мандельштам — Ахматова — Пастернак <...>» [Новиков, 2001, 72]. Ахматова, по-видимому, была для него несколько старомодно «классична». Она ему говорила: «“Вообще, Иосиф, я не понимаю, что происходит; вам же не могут нравиться мои стихи”. Я, конечно, взвился, заверещал, что

ровно наоборот, — рассказывал Бродский. — Но до известной степени, задним числом, она была права» [Волков, 1992, 63]. Потом, однако, пришло озарение — когда он познакомился с поздними ее стихами. Он умел ценить и то, что не было ему близко по поэтике. «Поздние ахматовские стихи — обычно афористичные четверостишия. Бродский замечает по этому поводу, что “суть изящной словесности — это и есть короткое стихотворение” (Большая книга интервью, с. 275). Бродский очень любит и ранний сборник “Белая стая”» [Новиков, 2001, 76], хотя сам как поэт отнюдь не тяготеет к такому лаконизму. Но наибольшее влияние Анна Андреевна на него произвела не в эстетическом, а в этическом отношении: «<...> всякая встреча с Ахматовой была для меня довольно-таки замечательным переживанием. Когда физически ощущаешь, что имеешь дело с человеком лучшим, нежели ты. Гораздо лучшим. С человеком, который одной интонацией тебя преображает. И Ахматова уже одним только тоном голоса или поворотом головы превращала вас в homo sapiens» [Волков, 1992, 62].

Несомненно, она была для него также примером мужественно и достойно прожитой жизни вопреки многим перенесенным страданиям. Тогда он особенно нуждался в таком примере. «На годы близости с Ахматовой пришлось самые трудные испытания в жизни Бродского — любовная драма, попытка самоубийства, сумасшедший дом и тюрьма, кошмарный суд, предательство друга. Все происходившее с ним трогало Ахматову самым интимным образом» [Лосев, 2006, 70]. Он это высоко ценил не только при ее жизни. Посвятил ей целый ряд стихотворений [Там же, 331, 333, 336, 337, 339, 340, 342, 354, 396], написал о ней эссе «Муза плача», рецензию на английский сборник ее стихов и предисловие к переводу книги А. Г. Наймана «Remembering Anna Akhmatova» [Там же, 337, 361, 404], устроил празднование ахматовского юбилея в Театре поэзии в Бостоне [Там же, 399]. Столько он не сделал для памяти Цветаевой. Правда, посвященные Ахматовой стихотворения, кроме двух, оставил вне своих сборников, а в цикле, названном по-ахматовски «Анна Доміні», хотя в основном он написан в Комарове [Бродский, 2012, 1, 466], одноименное стихотворение, по его словам, «с А.А. не связано» [Там же, 1, 464]. Возможно, духовное общение с ней и он считал вполне «интимным», а может быть, образ Ахматовой был для него слишком самостоятельным, не вписывался в какой-то определенный контекст его собственного творчества.

В их личном и поэтическом общении особая роль принадлежит почти самому раннему времени — 1962 году. В хронике жизни и творчества

Бродского под этим годом отмечено: «*Осень и зима* — Бродский живет в Комарове на даче ученого биолога Р.Л. Берг (правильно — «академика Берга» [Волков, 1992, 79], у которого учился его отец. — С.К.), где работает над “Песнями счастливой зимы”. Тесное общение с Ахматовой» [Лосев, 2006, 332]. 1962-й — первый год его особенно интенсивного творчества. Дело не только в количестве написанного. «Лирика повседневности, поэтические ресурсы просторечия, умение открывать метафизическую подоплеку в простом и обыденном — всему этому Бродский учился, и к 1962 году серьезные стихи такого рода стали решительно преобладать над абстрактно-романтическими» [Там же, 61]. «От предчувствия страданий и утрат, — говорится о его поэзии в целом, — все прожитое, уже состоявшееся, превращается в легенду, где каждая мелочь: дерево, гудок парохода — живописна, поэтична. Но это еще не окончательное преобразование своей поэтической вселенной. <...> Можно взглянуть на ситуацию с точки зрения мировой истории, с точки зрения бесконечной перспективы ситуаций в пространстве и времени, с точки зрения Вечности» [Малышева, 1996, 71]. То же и у поздней Ахматовой.

Л. В. Лосев констатировал: «На протяжении всей своей взрослой жизни Бродский писал стихи в осязаемом присутствии смерти» [Лосев, 2006, 268]. Да, с большим сердцем в сорок лет удивился, что жизнь «оказалась длинной» [Бродский, 2012, 2, 104]¹. Это не значит, что тема смерти у него мыслью о ней и ограничивалась. Другой литературовед выразился точно: «Поэтика Бродского служит стремлению преодолеть страх смерти и страх жизни» [Баевский, 1996, 273]. Этому он тоже мог учиться у Ахматовой, нисколько ей не подражая. О смерти и кладбище (погосте, могиле) у нее очень много ранних стихов, не уходит эта тема и позднее (в «Реквиеме» есть прямое олицетворяющее стихотворное обращение «К смерти») и по-новому звучит в позднем творчестве («Приморский сонет», 1958, «Родная земля», 1961). Поначалу она казалась лишь пессимистическим поэтом темы несчастной любви. Но Н. В. Недоброво в статье «Анна Ахматова», написанной еще в 1914 году (впоследствии Анна Андреевна считала ее лучшим из всего сказанного о ней), пророчески заявил, что «самое голосоведение Ахматовой, твердое и уж скорее самоуверенное, самое спокойствие

¹ Кстати, слова «пока мне рот не забили глиной» там же не заимствованы ли подсознательно из «Поэмы без героя», где «рот» ахматовской Седьмой элегии (излюбленный жанр Бродского) «черной замазан краской / И сухою землей набит» [Ахматова, 1990, 1, 337]?

в признании и болей, и слабостей, самое, наконец, изобилие поэтически претворенных мук, — все это свидетельствует не о плаксивости по случаю жизненных пустяков, но открывает лирическую душу скорее жесткую, чем слишком мягкую, скорее жесткую, чем слезливую, и уж явно господствующую, а не угнетенную» [Недоброво, 2001, 227].

Немаловажна у нее и тема забвения (временной «смерти»), также преодолеваемого. «Забудут? — вот чем удивили! / Меня забывали сто раз, / Сто раз я лежала в могиле, / Где, может быть, я и сейчас. // А Муза и гложла, и слепла, / В земле истлевала зерном, / Чтоб после, как Феникс из пепла, / В эфире восстать голубом» [Ахматова, 1990, 1, 207], — написала она в 1957 году, намекая на евангельские слова: «<...> если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода» (Ин 12: 24). В 1961 (?), может быть, и в 1962 году почти никому тогда не известный Бродский написал стихотворение «Бессмертия у смерти не прошу...» [Бродский, 1992, 1, 153], где утверждал: «<...> с каждым днем я прожитым дышу / уверенней и сладостней и чище», — характерно для него отдавая предпочтение прошлому перед будущим в противовес общественно-активной советской литературе с ее идеалом «светлого будущего», хотя по-своему и он вслед за Маяковским был «заморожен» «будущим и проблемой времени» [Лосев, 2006, 321]. Поэт вообще говорит об отсутствии связи между ним и временем, но не по его вине: «Да. Времени — о собственной судьбе / кричу все громче голосом печальным. / Да. Говорю о времени себе, / но время мне отвечает молчаньем». На петербургских набережных ему «холодно и ветрено» (сиюминутное ощущение), но вместе с тем и «вечно». Это для Бродского тоже характерно: «Мотив “тоски необъяснимой”, недолговечности всего материального, постоянного соседства жизни и смерти особым светом окрашивает все, уже пройденное, уже состоявшееся» [Малышева, 1996, 68]. Смерти поэт, однако, сопротивляется: «И осенью и летом не умру, / не всколыхнется зимняя простынка, / взгляни, любовь, как в розовом углу / горит меж мной и жизнью паутинка». Здесь «зимняя простынка» — очевидно, небольшой сугроб, что мог бы образоваться снегом, который насыпался бы на могилу (по видимости «всколыхнул», приподнял землю). Но связь с жизнью тонка, словно паутинка, образующаяся в углу комнаты. Он все же «розовый», это символ молодости и свежести, поддерживаемой пока еще счастливой любовью. И хотя смерть непобедима, концовка стихотворения — умиротворенная: «Пусть время обо мне молчит. / Пускай легко рыдает ветер резкий / и над моей могилою еврейской /

младая жизнь настойчиво кричит». Это не по-ахматовски, а по-пушкински («Брожу ли я вдоль улиц шумных...»), но Бродский говорил Соломону Волкову, что «в свое время в Ленинграде возникла группа, по многим признакам похожая на пушкинскую “плеяду”» [Волков, 1992, 66]. Эта группа, то есть Иосиф и его «братья» по поэзии, составила ближайшее молодое окружение Ахматовой в ее последние годы.

Бродский не отождествляет смерть и вечность, хотя впоследствии («Bagatelle», напечатано в 1987 году) и написал: «Ничего на земле нет длиннее, чем жизнь после нас», правда, «воскресавших со скоростью, набранной к ночи курьерским» [Бродский, 2012, 2, 15]. В поэме «Зофья» (апрель 1962) автор задавал риторический вопрос: кто еще может, кроме героини, «Не чувствуя ни времени, ни дат, / всеобщим Solitude и Soledad, / прекрасною рукой и головой / нащупывая корень мировой, <...> / нащупывать бессмертное О, Д — <...> / нащупывать на рОДине весь гОД? / В неверии — о госПОДи, mein Gott, / выискивать не АД уже, но ДА — / нащупывать свой выхОД в никоГДА» [Бродский, 1992, I, 175].

В первом стихотворении 1962 года, «Мой голос, торопливый и неясный...», он воображает личное забвение и воспоминание возлюбленной о нем умершем, по-лермонтовски способном фантастически чувствовать после смерти (такое сильное его чувство): «<...>и, может быть, забыв про все на свете, / в иной стране — прости! — в ином столетье / ты имя вдруг мое шепнешь беззлбно, / и я в могиле торопливо вздрогну» [Бродский, там же, I, 159]¹. Второе стихотворение, «Письмо

¹ Один из традиционных мотивов в его поэзии — «продолжение органической жизни после смерти автора. Вариации на эту пушкинскую тему (“племя младое, незнакомое”) встречаются у Бродского в стихотворениях “От окраины к центру” (ОВП), “1972 год” (ЧР), “Fin de siècle” (ПСН) и в последнем законченном стихотворении “Август” (ПСН). Имеется у него и более брутальный вариант этого мотива — продолжение жизни как разложение, распад: “падаль — свобода от клеток, свобода от целого: апофеоз частиц” (“Только пепел знает, что значит сгореть дотла...”, ПСН). Несмотря на натурализм, в этом стихотворении речь идет не только об органике. Падаль, которую отроет будущий археолог, это и “зарытая в землю страсть”. Этот посмертный дуализм разложения, когда разложению, то есть не исчезновению, а изменению формы существования, подвергается не только материальная, но и духовная ипостась человека, вероятно, навеян чтением Марка Аврелия» [Лосев, 2006, 272], если не Ахматовой, писавшей после смерти Пастернака: «Умолк вчера неповторимый голос, / И нас покинул собеседник рощ. / Он превратился в жизнь дающий колос / Или в тончайший, им воспетый дождь» [Ахматова, 1990, 1, 252]. Еще в 1912 году («Умирая, томлюсь о бессмертьи...») у нее было: «А люди придут, зарюют / Мое тело и голос мой» [Там же, 1, 64]. В 1960-е годы те же слова повторились в обращении к Цветаевой: «Так зачем же твой голос и тело / Смерть до срока у нас отняла?» («Ты

к А.Д.», завершается словами «широкое море забвенья» [Там же, I, 161]. Страстный курильщик с больным сердцем не надеялся пережить свой век («Век скоро кончится, но раньше кончусь я» [Бродский, 1993, 2, 131]) и в 1962 году распространял свой прогноз не только на физическое существование. «У Чеслава Милоша, — напоминал Л. В. Лосев, — есть стихотворение “Песенка о конце света”, суть которого в том, что в Судный день и после продолжается рутинная жизнь: “А другого конца света и не будет!” Это очень близко к тому, что имеет место в “Post aetatem nostrum” и пьесе “Мрамор”», — и добавлял в примечании: «У раннего Бродского встречаются и более традиционные научно-фантастические и дистопические мотивы, например, в стихотворении “А. А. Ахматовой” <...>» [Лосев, 2006, 277, 321]. Первое среди посвященных Анне Андреевне, оно было написано в день ее рождения, 24 июня, второпях, перед поездкой к ней в Комарово. Но раньше, 6 июня (между прочим, это день рождения Пушкина), появилась оптимистическая «Инструкция опечаленным» с эпиграфом из ахматовского «Читателя» (1959) — словами о поэте: «Не должен быть очень несчастным / и, главное, скрытым...» [Бродский, 1992, I, 188]. По мнению Ахматовой (в данном случае), «Чтоб быть современнику ясным, / Весь настезь распахнут поэт» [Ахматова, 1, 278]. Ни она, ни Бродский не были всегда и всем до конца «понятными», старшая даже считала, что произведение не может быть глубоким без некой «тайны», подтекста. Вместе с тем она так характеризовала свою «Поэму без героя» и ее читателей: «Ничто не сказано в лоб. Сложнейшие и глубочайшие вещи изложены не на десятках страниц, как они привыкли, а в двух строчках, но для всех понятных» [Там же, 1, 364]. В предисловии 1944 года было жестко сказано: «Никаких третьих, седьмых и двадцать девятых смыслов поэма не содержит» [Там же, 1, 320]. С этим Бродский вряд

любила меня и жалела...» [Там же, 2, 103]). «Голос» во всех случаях — метонимическая метафора поэтического дара. (Сокращенно в книге Л. В. Лосева обозначаются сборники Бродского «Остановка в пустыне», «Часть речи», «Пейзаж с наводнением».) Лосев обратил внимание и на следующее. «В 1974 г. в шутовском послании Андрею Сергееву Бродский выражал желание быть похороненным в Венеции: “Хотя бесчувственному телу / равно повсюду истлевать, / лишенное родимой глины, / оно в аллювии долины / ломбардской гнить не прочь. Понеже / свой континент и черви те же<...>”» [Лосев, 2006, 322]. На его надгробии начертаны слова «Letum non omnia finit» («Со смертью не всё кончается») из элегии Проперция. «Возможно, Ахматова говорила с Бродским об этой элегии Проперция в период их частого общения осенью 1965 г., так как именно тогда она перечитывала это стихотворение и сказала, что “Проперций — лучший элегик”» [Там же, 284, 322].

ли согласился. Он «возбужден» только от первого варианта бесконечно дописывавшегося произведения. «Впоследствии, когда “Поэма” разрослась, — признавался взыскательный критик, — она мне стала представляться слишком громоздкой. Впечатление свое о “Поэме” я могу сформулировать довольно точно с помощью одной сентенции, даже не мной высказанной: “Самое замечательное в «Поэме», что она написана не «для кого», а «для себя»» [Волков, 1992, 73]. Советские популярные поэты-«либералы» стали ему чужды, потому что их «эзопов язык и как литературный стиль, и как форма общественного поведения был для него неприемлем» [Лосев, 2006, 129]. Было «не в характере Бродского создавать тайны и скрывать что-либо, это очень открытый писатель» [Новиков, 2001, 61].

С оптимизмом же ахматовского «Читателя» он согласился безоговорочно: «Не следует настаивать на жизни / страдальческой из горького упрямства» — и, несмотря на свое неприятие марксизма, диалектически добавил: «Чужбина так же сродственна отчизне, / как тупику соседствует пространство» (хотя вопрос об эмиграции перед ним еще отнюдь не стоял). В «Читателе» есть также далеко не безразличное ему противопоставление скоротечного времени и вечности: «Наш век на земле быстротечен / И тесен назначенный круг, / А он неизменен и вечен — / Поэта неведомый друг» [Ахматова, 1990, 1, 279]. Правда, Л. В. Лосев, констатируя неверие поэта в личное спасение, слишком категорично, противореча самому себе, заявлял, что «единственная форма загробного существования, признаваемая Бродским, это — тексты, “часть речи”, его гораццианский памятник» [Лосев, 2006, 272], хотя в стихотворении середины 70-х годов «...и при слове “грядущее” из русского языка...», начинающемся с союза (прием, который был введен в поэзию Ахматовой), сказано именно так: «От всего человека вам останется часть / речи. Часть речи вообще. Часть речи» [Бродский, 2012, 1, 369]. А. М. Ранчин, анализируя стихотворение «На столетие Анны Ахматовой» (1989), может быть, тоже слишком категорично настаивает на противоположном: «“Душа” живет и после смерти поэта, но не потому, что это именно душа поэта. Творческий дар покойной Анны Ахматовой ценит и прославляет младший поэт — Бродский, но текст нигде не утверждает связь бессмертия и стихотворства. Пушкин, вслед за Горацием, противопоставлял смертную и бессмертную “часть”. Бродский обращается к привычной христианской антитезе “душа — тело (часть тленная)”: душа едина и неразделима, она не именуется частью, “часть” — тело, брэнное и, когда его оставит душа, лишенное

божественного начала» [Ранчин, 2001, 215–216]. Но сознание в отличие от души бывает и не единым, и разделимым, ни одно стихотворение не выражает *всё* мировоззрение автора. Бродский говорил об Ахматовой: «<...> она стала частью нас, частью наших душ, если угодно. Я бы еще прибавил, что, не слишком-то веря в существование того света и вечной жизни, я, тем не менее, часто оказываюсь во власти ощущения, будто она следит откуда-то извне за нами, наблюдает как бы свыше: как это она делала при жизни... Не столько наблюдает, сколько хранит» [Волков, 1992, 100–101]¹³. «Не слишком-то веря» все-таки значит *колеблюсь, сомневаясь*. Давид Самойлов записал в дневнике: «Бродский говорил, что мир реальный есть проявление мира ирреального» [Самойлов, 1990, 98]. Сам Лосев сделал примечание к реплике Горбунова «Я в мае родился, под Близнецами» из поэмы «Горбунов и Горчаков»: «День рождения Бродского — 24 мая. Согласно астрологии, для родившихся под созвездием Близнецов (21 мая–20 июня) характерен глубокий дуализм, гармоническая двусмысленность <...>. По этим же представлениям “близнецы” — мистики и парадоксалисты» [Бродский, 2012, 1, 515]. С одной стороны, автор стихотворения «На столетие Анны Ахматовой» повторял девиз графов Шереметевых «Бог сохраняет все» [Там же, 2, 129], который в латинском варианте «Deus conservat omnia» украшает герб Фонтанного дома, где дольше всего жила Ахматова, и который стал эпиграфом к «Поэме без героя» [Ахматова, 1990, 1, 319]. С другой стороны, на четверть века раньше ссыльный поэт, основной частью стихотворения «В деревне Бог живет не по углам...» вроде бы подтверждая его начало, заканчивал четверостишием, отделенным от нее пробелом: «Возможность же все это наблюдать, / к осеннему прислушиваясь свисту, / единственная, в общем, благодать, / доступная в деревне атеисту» [Бродский, 2012, 1, 172]. В конце концов, ведь мог быть Фет верующим в поэзии и атеистом в прозаической жизни. В «Инструкции опечаленным» говорится об «одиночестве бездонном» [Бродский, 1992, 188] явно автобиографического героя. «Бездонность» сродни вечности. Не потому ли Бродского стало так тянуть к Ахматовой, в «вечности» (как бы ее ни понимать) бытия которой он не сомневался?

Комментарий Лосева гласит: «Тема стихотворения “А. А. Ахматовой” — символическое бессмертие Ахматовой — является откликом

¹ В речи на вечере памяти издателя Карла Проффера он сказал: «Ушедшие оставляют нам часть себя, чтобы мы ее хранили, и нужно продолжать жить, чтобы и они продолжались. К чему, в конце концов, и сводится жизнь, осознаем мы это или нет» [Лосев, 2006, 272].

на собственные ахматовские прозрения о своем будущем, в особенности в “Эпилоге” “Requiem’a”» [Бродский, 2012, 1, 464–465]. Этого бессмертия, по Бродскому, не будет у ее современников («нас»): «в одночасье современники умрут», когда «Закричат и захлопочут петухи, / загрохочут по проспекту сапоги, / засверкает лошадиный изумруд». Имеется в виду «пробуждение» (петухи кричат на рассвете) к новой, вечной жизни после Страшного суда. Настроением, близким к апокалиптическому, пронизан «Реквием». Картина распятия в нем предваряется стихами «Хор ангелов великий час восславил, / И небеса расплавились в огне» [Ахматова, 1990, 1, 201]. В Евангелиях такого нет, но отдаленное соответствие есть в Апокалипсисе: «И небо скрылось, свившись как свиток <...>. И взял Ангел кадильницу, и наполнил ее огнем с жертвенника, и поверг на землю: и произошли голоса и громы, и молнии и землетрясение.

И семь Ангелов, имеющие семь труб, приготовились трубить.

Первый Ангел вострубил, и сделалась град и огонь, смешанные с кровью<...>» (Откр. 6: 14; 8: 5–7).

Ахматова как бы предсказывает воскресение жертв большого террора, гарантированное принесением Себя в жертву Христом.

Из «Реквиема», а именно из тюрьмы, у Бродского перекочевали на Невский проспект, неподалеку от которого находится Фонтанный дом, «шаги тяжелые солдат» [Ахматова, 1990, 1, 197] — грохочущие сапоги в стихотворении. Лосев указывает также на строку «Под кровавыми сапогами» из Вступления [Бродский, 2012, 1, 465]. 20 октября того же года («Я шел сквозь рощу, думая о том...») Бродский символически рассказал о своей брошенности, оставленности. Лирического героя, бродящего по роще, на шоссе поджидала машина, но не дождалась. «Я полчаса тропинки расплетал, / потом солдатским шагом расторопным / я на бугор взбежал и увидел: / шоссе пустынным было и неровным». Солдат — тот, кто подчиняется (не потому ли уносятся в стихотворении, посвященном Ахматовой, «невредимые солдаты духоты» [Бродский, 1992, 1, 194]¹?). Но готовность подчиняться необходимости замешкавшемуся герою не помогла, он остался в одиночестве между небом и землей: «<...> небо, подгибая провода, / не то сливалось с ним (шоссе. — С. К.), не то касалось» [Там же, 1, 199]. То же представлялось поэту 24 июня: «до асфальта провисают провода» [Там же, 1, 194].

¹ Л. В. Лосев комментирует: «Мотив духоты, нехватки воздуха, постоянно связан с трагической тематикой в поэзии Ахматовой <...>» [Бродский, 2012, 1, 465]. Он переходит в позднейшие стихи Бродского [Там же, 1, 316, 557; 2, 236, 505].

Откуда взялся «лошадиный изумруд» — зеленый глаз лошади? Он был в стихотворении «Ты поскачешь во мраке, по бескрайним холодным холмам...»: «Между низких ветвей лошадиный сверкнет изумруд» [Там же, 1, 226]. В «Зофье» Бродский писал про «Апокалипсис тоски <...> / при виде наступающих теней, / и грохот огнедышащих коней, / и алый меч (архангела. — С. К.) в разверстых небесах» и снова «апокалиптических коней» [Там же, 1, 176, 177], а ранее — про безмерно обожаемый «изумруд, / ухмылки изумрудные гостей» [Там же, 1, 175]. В эссе «Муза плача» молодая Ахматова, которой случалось упоминать зеленые глаза («змеиный» признак¹) в своих стихах, предстает сама «со светлыми серо-зелеными, как у горного барса, глазами», ее тоской «конечного по бесконечному» объясняется «повторяемость любовной темы», признается, что «значительные изменения», происходившие в ахматовском творчестве, позволяют «различить монотонность, присущую бесконечному, более отчетливо» [Бродский, 1999, V, 29, 37]. Как известно, Ахматова не отрицала в своей натуре нечто колдовское, сверхъестественное. Через четыре дня после 24 июня Бродский написал страшное стихотворение, начинающееся словами «В тот вечер возле нашего огня / увидели мы черного коня» (автоэпиграф «Был черный небосвод светлей тех ног / и слиться с темнотою он не мог» в предварительном варианте был «напечатан как первые две строки основного текста» [Бродский, 2012, 1, 445]), со строками «Глаза его белели, как щелчок. / Еще страшнее был его зрачок» и «Зачем струил он черный свет из глаз?», заканчивающееся выделенным стихом «Он всадника искал себе среди нас» [Бродский, 1992, 1, 192, 193]. Черный цвет — траурный, этот эпитет настойчиво повторяется². Лосев со ссылкой на исследования Т. Патеры сообщает: «Наиболее частые у Бродского цвета <...> — черный и белый, за ними идут со значительным отрывом в порядке убывающей частотности красный, серый, зеленый (серо-зеленый — цвет глаз Ахматовой. — С. К.), голубой, коричневый, синий <...>» [Лосев, 2006, 296]. Белый цвет в восточных культурах —

¹ «Пока твой бюст змеиный изумруд / навек не охладит <...>», — говорит Бродский в шуточном обращении «К Цинтии» 1968 года [Бродский, 2012, 2, 311]. Слово «изумруд» он применял именно к глазам: «два кошачьих изумруда» упоминаются в «Зимней почте» 1964 года [Там же, 1, 391].

² Здесь не исключена скрытая ирония. Как замечает Лосев, «Е. Петрушанская указывает на забавную параллель к этому пассажи и, возможно, его подсознательный источник — детские “страшилки” по типу: “В черном, черном дворце в черном, черном гробу лежит черный, черный мертвец...”» [Лосев, 2006, 321].

также траурный, да и в русской это цвет савана. Как комментатор Лосев указывает на то, что «Конь вороной» (снятый, может быть, редакционный заголовок) связан «стилистически и образной системой с двумя другими стихотворениями 1962 года — “Под вечер он видит, застывши в дверях...” <...> и “Ты поскачешь во мраке по бескрайним холодным холмам...” <...>. Общим ключом к мотиву коня и всадника в ранней поэзии Бродского являются следующие строки из 31-й главы поэмы-мистерии “Шествие” (1961):

Но к нам идет жестокая пора,
Идет пора безумного огня.
(О, стилизованный галоп коня,
И пена по блестящим стремянам,
И всадник Апокалипсиса — к нам!)

На черном коне скачет третий всадник Апокалипсиса, “имеющий меру в руке своей” (Откр. 6: 5) [Бродский, 2012, 1, 445, 446]. Символическим в 1962 году выступает и мотив холмов. Одноименная поэма — «о всепроникающем ужасе смерти, “трепете естества”» [Лосев, 2006, 280]. Ее концовка: «Смерть — это только равнина. / Жизнь — холмы, холмы» [Бродский, 1992, I, 234]!. То есть смерть все унифицирует, а жизнь — это разнообразие, цепочка подъемов. В стихотворении «Ты поскачешь во мраке, по бескрайним холодным холмам...» автор утверждает, что «тот вернулся к себе, кто скакал по холмам в темноте» [Там же, I, 226].

Во второй строфе посвященного Ахматовой стихотворения «Запоет над переулком флажолет, / захохочет под каналом пистолет, / загремит на подоконнике стекло <...>». Флажолет — мягкий, напоминающий флейту звук. С ним контрастирует грохот пистолета, из которого расстреливали советских узников, героев «Реквиема». Стекло на подоконнике — окно в новый, лучший мир, перед приходом которого и «станет в комнате особенно светло», в котором и аллеи будут подстрижены «по-новому». Этот переворот произойдет в XXI веке, до которого Бродский не надеялся дожить: «Так начнется двадцать первый, золотой», когда прежний мир испарится, — начнется, «на вопросы и проклятия в ответ / обволакивая паром этот свет». А «солдаты духоты»

¹ Первое французское издание произведений И. Бродского (1966) называлось «Collines et autres poèmes» («Холмы и другие стихотворения») [Лосев, 2006, 343].

умчатся, может быть, в космос¹, на Марс, «словно тени яйцевидных кораблей»². Еще только начинались и были сенсацией пилотируемые космические полеты, предсказанные в России первым советским научно-фантастическим романом — «Аэлитой» А. Н. Толстого, герою которой прилетают на Марс в яйцевидном аппарате. По-видимому, один из улетевших в стихотворении, автор, обращается к его героине: «Но на Марсовое поле дотемна / Вы придете одинешенька-одна, / в синем платье, как бывало уж не раз, / но навечно без поклонников, без нас» и все-таки их вспоминая. У нее «трубочка бумажная в руке», очевидно, со стихами. К строчке «лишь такси за Вами едет вдалеке» [Там же, I, 194] Лосев дает реальный комментарий: «В годы знакомства с Бродским Ахматова, как правило, ездила по городу и за город только на такси <...>» [Бродский, 2012, 1, 465]. Но если у Бродского, как у Мандельштама, «“шифр” к энигматичному, загадочному тексту скрывается в других, более поздних» [Ранчин, 2001, 21], то почему этого не могло быть в текстах, по видимости простых? Тогда не исключено, что по ассоциации ахматовское такси преобразовалось в автомобиль, бросивший одинокого героя стихотворения «Я шел сквозь рощу, думая о том...»³ Свои одиночество и неприютность автор хотя бы подсознательно мог соотносить с ахматовскими. Вокруг героини пустота. Она заплачет, а мир, вдруг утративший обретенную было красоту (или автор забыл об этом?), над ней будет смеяться: «Вы поднимете прекрасное лицо — / громкий смех, как поминальное словцо, / звук

¹ Как у Маяковского («Сергею Есенину»). Бродский о своей посмертной судьбе писал: «<...> скоро, как говорят, я сниму погоны / и стану просто одной звездой. // Я буду мерцать в проводах лейтенантом неба / и прятаться в облако, слыша гром <...>» («Меня упрекали во всем, кроме погоды...», 1994 [Бродский, 2012, 2, 227]). Не веря в буквальное земное бессмертие, поэты допускают существование хотя бы распавшегося на атомы организма в околоземном пространстве. Утопист Маяковский надеялся, что в будущем наука сумеет собрать и возродить человека (поэма «Про это»), Бродский — нет, но в том же 1994 году тосковал о невидимом в небесах (за мертвыми как бы заперта дверь): «О если бы птицы пели и облака скучали, / и око могло различать, становясь синей, / звонкую трель преследуя, дверь с ключами / и тех, кого больше нету нигде, за ней. <...> // О если б прозрачные вещи в густой лазури / умели свою незримость держать в узде / и скопом однажды сгуститься — в звезду, в слезу ли- / в другом конце стратосферы, потом — везде» [Там же, 2, 210].

² Они «помчатся, задевая за кусты». В «Загадке ангелу» (тоже 1962 год) «Висит в кустах аэростат» [Бродский, 2012, 1, 153].

³ В том же году у Бродского «на пустое шоссе, / пропадая в дыму редколесья, / вылетают такси, и осины глядят в поднебесье» («От окраины к центру» [Бродский, 1992, I, 218]).

неясный на нагретом мосту —/ на мгновение взбудоражит пустоту» [Бродский, 1992, I, 194]. Впрочем, это может быть и нервный смех самой героини. Исчезнувшие поклонники ее не увидят, как и раньше не видели слез мужественной женщины, по достоинству не оцененной своей страной: «Я не видел, не увижу Ваших слез, / не услышу я шуршания колес, / уносящих Вас к заливу, к деревьям, / по отечеству без памятника Вам» [Там же, I, 194–195]. Еще не поставленный памятник — конечно, из Эпилога к «Реквиему». А важнейший ахматовский мотив «невстречи» у Бродского получил соответствие в теме людей, которые не видят друг друга, не могут видеть. В «Холмах» «Смерть — это всё, что с нами, — / ибо они — не узрят» [Там же, I, 233]. Здесь, как и в стихотворении об Ахматовой, виной тому — смерть¹. В других случаях — разлука: «О куда ты спешишь, по бескрайней земле пробегая, / как здесь нету тебя! Ты как будто мертва, дорогая» («Письмо к А.Д.» [Там же, I, 160]), «Вдоль оврагов пустых, мимо черных кустов, — не отыщется след, / даже если ты смел и вокруг твоих ног завивается свет, / все равно ты его никогда ни за что не сумеешь догнать» («Ты поскачешь во мраке, по бескрайним холодным холмам...» [Там же, I, 226]). Внешние признаки героини «Зофы» «останутся когда-нибудь без нас <...>» [Там же, I, 175].

Предпоследняя строфа обращенного к Ахматовой стихотворения — «В теплой комнате, как помнится, без книг, / без поклонников, но также не для них, / опирая на ладонь свою висок, / Вы напишете о нас наискосок» — завершается строкой, отражающей особенность ее почерка, которую она, как известно, поставила эпиграфом к своей «Последней розе» (9 августа 1962 года). Первоначально на месте этой строфы были две, первая из которых начиналась стихами «Умирания, смертей и бытия / соучастник, никогда не судия», а вторая кончалась — «без читателей, без критиков и без / всех людей — стихотворенье для небес» [Бродский, 2012, I, 463]. Исключенные строки совершенно в духе всего этого текста и были сняты слишком самокритичным автором, впоследствии сказавшим Соломону Волкову, что почти все

¹ «Не случайно в “Памяти Т.Б.”, как и других стихотворениях о смерти, акцентируются особые словесные образы — *негативы*, как <...> “*несвиданье*” или “шапки *недой*” в “Похоронах Бобо”. Подобные образы-негативы, несомненно, помнят “*невстречи*” в поэзии Ахматовой, перекликаются с ними, воспринимают и обновляют ее поэтические открытия» [Колобаева, 2014, 79]. Недаром «все ранние стихотворения Бродского начала 1960-х годов» содержат «восхищение поэтическим даром и нравственным обликом поэтов-предшественников, среди которых на первом месте А. А. Ахматова» [Романова, 2007, 152]. Неверно, что «посвящения Бродского адресованы лишь умершим стихотворцам» [Ранчин, 2001, 94].

эти стихи — «в общем довольно безнадежные, с моей точки зрения. По крайней мере, на сегодняшний день. <...> Начало у стихотворения беспомощное — не то чтобы беспомощное, но слишком там много экспрессионизма ненужного. А конец хороший. Более или менее подлинная метафизика» [Волков, 1992, 93]. Самокритичное отношение не помешало поэту только «Закричат и захлопочут петухи...» и «На столетие Анны Ахматовой» из всех стихотворений, обращенных к ней, включить в свои сборники («Остановка в пустыне», цикл «Холмы»; «Пейзаж с наводнением», цикл «Примечания папоротника»).

«Вы промолвите тогда: “О, мой Господь! / Этот воздух загустевший — только плоть / душ, оставивших призвание свое, / а не новое творение Твое!”» [Бродский, 1992, I, 195] — также самокритичная последняя строфа анализируемого стихотворения. Страшный суд в нем прямо не упоминается, но апокалиптическая атмосфера присутствует, и Ахматова ее чувствовала. Безобразный суд над «тунеядцем» стал, конечно, тяжелым испытанием для нервов поэта. «20 октября 1964 года, через полгода после суда, Анна Андреевна писала Иосифу в деревню Норенское:

“Иосиф,

из бесконечных бесед, которые я веду с Вами днем и ночью, Вы должны знать о всем, что случилось и что не случилось.

Случилось:

И вот уже славы
Высокий порог,
Но голос лукавый
Предостерег и т.д.

Не случилось:

Светает — это страшный Суд и т.д.”» [Гордин, 2000, 173].

Прочитавшая она свою поэму «Путем всея земли» и начало четверостишия 1964 года [Ахматова, 1990, I, 302]. Ведь в начале стихотворения Бродского тоже светает.

Уже давно, 12 января 1917 года, в Слепневе Ахматова представляла себе «дивный град» и некий «голос милый, / Как будто нет еще таинственной могилы, / Где день и ночь, склонясь, в жары и холода / Должна я ожидать Последнего Суда» («Не оттого ль, уйдя от легкости проклятой...» [Там же, I, 117]). В «Поэме без героя» есть упоминание «долины Иосафата», это «предполагаемое место Страшного Суда»

[Там же, 1, 324, 345]. Да и воскресших мертвецов в ней по-своему судит автор.

Бродский писал про «плоть» и «душу» не только в первом стихотворении об Ахматовой, но и, например, в одном из важнейших — «От окраины к центру» тоже 1962 года: «<...> не душа и не плоть — / чья-то тень <...> / До чего ты бесплотна» [Бродский, 1992, I, 217]. Тень — тоже нередкий и значимый ахматовский образ, «плоть» («тело») и «душа» — тем более, особенно в раннем творчестве. Приведем цитаты из первых трех книг начинающей акмеистки. С «телом»: «Не жаль, что ваше тело / Растает в марте, хрупкая Снегурка!», «мой труп холодный», «Все тело мое изгибалось, / Почувствовав смертную дрожь», «Тело у старого дуба нашли», «В теле, раненном тоской», «тело и голос», «греть пресыщенное тело», «В немилый город брошенное тело», «Ранят тело твоё пресвятое» (о России), «Дымилось тело вспаханных равнин» (ее же) [Ахматова, 1990, 1, 29, 38, 40, 41, 64, 76, 80, 97, 106]. Есть еще «грудь», «плечи», «руки», «колени» и т.д. Стихи с упоминанием души: «Знаешь, я читала, / Что бессмертны души», «Как соломинкой, пьешь мою душу», «И для пресыщенной души / Все станет сразу так постыло», любовная память «другим — это только пламя, / Чтоб остывшую душу греть», «Страшна моей душе предгрозовая тишь», «нестерпимо больно / Душе любовное молчанье», «душа свободна и чужда / Медлительной истоме сладострастья», «Только душу мне оставил» и «Архангел Божий / За душой его придет», «Посмертное блуждание души» [Там же, 1, 30, 31, 47, 75, 77, 78, 80, 112, 116]. Ближайшее соседство в стихах материального и духовного: «В недуге горестном моя томится плоть, / А вольный дух уже почиет безмятежно», «Я вошла вчера в зеленый рай, / Где покой для тела и души <...>» [Там же, 1, 77, 115]. Ранний Бродский явно не прошел мимо опыта Ахматовой. В частотном словаре его языка «лексема *душа*» входит в двадцатку самых частотных слов, занимая 15-ю позицию. В частотном словаре языка поэта «раннего», доэмигрантского, периода лексема *душа* занимает 8-ю позицию, а в «поздний» период <...> уходит из числа самых частотных» [Романова, 2007, 33]. В «Холмах» есть и слияние души с плотью в смерти: «Смерть — это наши жилы, / наша душа и плоть» [Бродский, 1992, I, 233].

А. М. Ранчин считал, что у Бродского «число реминисценций из текстов Анны Ахматовой <...> невелико» [Ранчин, 2001, 8]. Не так уж оно невелико¹, а главное, кроме собственно реминисценций есть еще

¹ А. М. Ранчин видит в строке «язык что крыса, копошится в соре» из «Двадцати сонетов к Марии Стюарт» (1974) [Бродский, 2012, 1, 354] «аллюзию на ахматовские

совпадение тем, мотивов и «ключевых слов». Это необязательно заимствования, но показательны и совпадения, несмотря на то что будто бы «между его и ахматовской поэзией и поэтикой нет ничего общего» [Лосев, 2006, 7]. А. А. Фокин считает аналогичное утверждение В. П. Полухиной «не только спорным, но и в корне неверным. Прежде всего, из знакомства с поэзией Ахматовой Бродский вынес вкус к акмеистической зоркости, конкретности деталей, точности психологических характеристик и мотивировок. Так, уже стихи 1962–1966 годов насыщены предельной конкретикой, которая воплощается через важный и чрезвычайно хорошо усвоенный Бродским урок поэтической техники Ахматовой <...>» [Фокин, 2002, 91]. Пусть сказанное насчет «точности» верно, однако в остальном «техника» у этих двух поэтов разная. Сходства же содержания и мотивов это не исключает.

Варьирует Бродский и мотивы собственных стихотворений, в том числе первого из обращенных к Ахматовой. Например, «Эстонские деревья озабоченно...» (1 ноября 1962 года) подтверждает его неверие в свое будущее, в «пробуждение» с петухами: «Былое упительней грядущего. / И прожитым уверенней дышу. / Ни облика, ни голоса петушьего / теперь уже в себе не нахожу». А далекий автобус в четверостишии «Ни ревности к грядущему, ни робости. / Лишь новым соответствием души — / рожок международного автобуса, / рыдающий в заоблачной тиши» [Бродский, 1992, I, 201] побуждает вспомнить автомобиль, ждавший на шоссе, но не дождавшийся возвращения героя из рощи («Я шел сквозь рощу, думая о том...»).

«Реминисценции у Бродского — лишь вершина айсберга, подтекста его стихотворений. Они образуют нить, ведущую от одного цитируемого произведения к другому, прямо в стихотворениях Бродского не отразившимся» [Ранчин, 2001, 86]. Это относится и к автореминисценциям или устойчивым мотивам.

В первом стихотворении диптиха 1962 года с посвящением А. А. А., «Когда подойдет к изголовью...», преобладает пейзаж Комарова, но

стихи на рождение поэзии: «Когда б вы знали, из какого сора / Растут стихи<...>» («Мне ни к чему одические рати...» <...>» [Ранчин, 2001, 41, 100]. Но едва ли не ближе к этим ахматовским словам строки «полна сейчас душа моя / каким-то сором ненавистным» [Бродский, 1922, I, 235] из стихотворения 1962 (?) года «Не то Вам говорю, не то...», где «Вы» — скорее всего А. А. Ахматова. Эту ее метафору Бродский вспомнил и в нобелевской речи: «Стихи, по слову Ахматовой, действительно растут из сора; корни прозы — не более благородны» [Бродский, 1992, I, 6].

с уже известным нам мотивом не встречи в будущем «Вас» и «нас», прозвучавшим в концовке: «и сосны — / для Вас уже тени, / недолго деревья для нас». Во второй части с пометой в скобках («явление стиха») к пейзажу относятся только «тропинка с участка» (ахматовского), а строки о «стихе»: «он просто пришел издалека / и молча лежит на столе» [Бродский, 1992, I, 206] — Л. В. Лосев прокомментировал так: «Ср. у Ахматовой в “Поэме без героя” (Часть первая, “Послесловие”): “Все в порядке: лежит поэма, / И, как свойственно ей, молчит”» [Бродский, 2012, 2, 504].

Комаровский пейзаж дан и в «Утренней почте для А. А. Ахматовой из города Сестрорецка», но в восьми строках есть и бессмертие («В кустах Финляндии бессмертной»), и вечность: те же сосны и прочие природные красоты «осенены <...> / любовью Вашей — ежечасной / и Вашей добротой — вечной» [Бродский, 1992, I, 228].

Еще одно стихотворение 1962 (?) года, «Не то Вам говорю, не то...», посвящения не имеет, но «Вы» с прописной буквы — обращение к той же. Детальное самобичевание автор завершает четверостишием «О не жалейте Ваших слов / о нас. Вы знаете ли сами, / что неубыточно любовь / делить Вам можно с небесами» [Там же, I, 335]. Речь и тут идет о вечной («небесной», то есть божественной) доброте (любви) к «нам».

Ахматовские или совпадающие с ними образы и мотивы мелькают также в других стихотворениях 1962 года. Созданное в Комарове [Бродский, 2012, 1, 466] 2 февраля «Я обнял эти плечи и взглянул...» — описание интерьера с подлинно ахматовской «вещностью», но более пространное — заканчивается словами «И если призрак здесь когда-то жил, / то он покинул этот дом. Покинул» [Бродский, 1992, I, 163]. В концовке третьей «Северной элегии» Ахматовой («В том доме было очень страшно жить...», 1921) лирическая героиня, рассказав об испытанных страхах, спрашивала того, с кем прожила семь лет, то есть расстрелянного в том году Гумилева: «Теперь ты там, где знают всё, — скажи: / Что в этом доме жило кроме нас?» [Ахматова, 1990, 1, 262]. У Бродского тоже 5-стопный ямб, как в «Северных элегиях», только рифмованный. Третья тогда не была опубликована [там же, 1, 418], но своим молодым друзьям Анна Андреевна «и читала, и показывала написанное» [Волков, 1992, 72], может быть, и что-то из ненапечатанного старого.

Стихотворение «Топилась печь. Огонь дрожал во тьме...» (ноябрь 1962 года) интонацией строки «Какой печалью надо обладать» напоминает ахматовские «Какую власть имеет человек, / Который

даже нежности не просит!» («Вечерние часы перед столом...», 1913) и «Всего прочнее на земле печаль / И долговечней — царственное Слово» («Кого когда-то называли люди...», 1945) [Ахматова, 1990, 1, 66, 303] в том же 5-стопном ямбе, а с печалью лирическому герою Бродского приходится «пейзаж неясный долго вспоминать, / но знать, что больше нет его; не стало» [Бродский, 1992, I, 205], как Ахматова после войны вспоминала уничтоженный оккупантами родной ей город-парк Царское Село: «О горе мне! Они тебя сожгли...» («Городу Пушкина», 1, 1945 [Ахматова, 1990, 1, 282]). Ее «царственное Слово», возможно, аукнулось надеждой младшего поэта «в самом начале земного / движенья — с мечтой о творце — / такое же ясное слов / поставить в недалеком конце» («Затем, чтоб пустым разговорцем...» [Бродский, 1992, I, 209]). Название его «Стансов городу» (2 июня 1962) переключается с посвящением «Моему городу» к Эпизоду «Поэмы без героя» [Ахматова, 1990, 1, 341]. Автор хочет «обручить» свою «бедную жизнь <...> / с красотой твоей / и с посмертной моей правотой» [Бродский, 1992, I, 184]. У Ахматовой «Струится поток доказательств / Несравненной моей правоты» («Разрыв», 1, 1940 [Ахматова, 1990, 1, 192]).

Есть и сравнительно частные переключки. Например, у старшей «в зеркале двойник не хочет мне помочь» («Когда лежит луна ломтем чарджуйской дыни...», 1944 [Там же, 1, 217]); большую роль символика зеркала и зазеркалья играет в «Поэме без героя». У младшего в «Зофье» — своя таинственная двойственность: «Безмолвно наслаждаясь из угла, / все детство наблюдая зеркала, / <...> доподлинно почувствуешь ли в них, / себя уже сто крат переменив, / портьеру или штору теребя, / почувствуешь ли в зеркале себя?» [Бродский, 1992, I, 175–176]. Удвоение расширяет бытие человека, приближает к вечности. Его изменчивость этому не противоречит. У Бродского важнейшие — «мотивы бесконечности, целостности и гармонии». Коннотации с “бесконечностью” в лирике поэта разнообразнейшие: это время, вечность, волна, море, текучесть, изменчивость <...>» [Колобаева, 2014, 23]. Индивидуалистическое мирозерцание Бродского тоже не противоречит этому, оно «дает почти абсолютную свободу внутреннего мира от внешних обстоятельств, но обрекает и на одиночество, естественное, так как свою жизнь ты должен построить сам и сам, один, только ты, должен держать ответ перед вечностью» [Мальшева, 1996, 86]. Вечностью определяется и концепция времени, ведь «главное для поэта не поступательное движение времени, а его постоянство, иначе, безвременье, в котором все существует как бы

одновременно: и древние греки, и Христос, и Пушкин, и прошлое, и настоящее, и сам автор во всем» [Там же, 81]. Поэтому даже очень старые стихи Ахматовой для него вполне актуальны. Он создает такую поэтическую структуру, «в которой голос прошлого и голос настоящего звучали бы одновременно, как доказательство реального существования вечности, по крайней мере в языке, литературе» [Фокин, 2002, 124]. Последняя оговорка все-таки излишня. В своих поэтических «автопортретах» Бродский, избегая «какой-либо тени нескромности», как раз «не касается мотива *творчества*, некоего спасительного якоря почти всех его произведений <...>» [Колобаева, 2014, 140]. Подобно людям Серебряного века и Ахматовой в том числе он строил свою жизнь словно художественное произведение и даже тему смерти этому принципу подчинял.

Литература

- Ахматова Анна. Сочинения. В 2 т. М.: Правда, 1990. Т. 1. 448 с.; Т. 2. 432 с.
- Баевский В. С. История русской поэзии. 1730–1980: компендиум. 3-е изд., испр. и доп. М.: Новая школа, 1996. 320 с.
- Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского. СПб.: КПО «Пушкинский фонд», 1992. Т. I. 480 с.; Т. V. 1999. 376 с.
- Бродский Иосиф. Стихотворения и поэмы. СПб.: Издательство Пушкинского Дома; Вита Нова, 2012. Т. 1. 656 с.; Т. 2. 576 с.
- Волков Соломон. Воспомявая Анну Ахматову. Разговор с Иосифом Бродским // Ахматовские чтения. Вып. 3: Свою меж вас еще оставив тень... М.: Наследие, 1992. С. 60–101.
- Гордин Яков. Переключка во мраке. Иосиф Бродский и его собеседники. СПб.: Изд-во Пушкинского фонда, 2000. 232 с.
- Колобаева Л. А. И. А. Бродский: анализ поэтического текста. М.: Русский импульс, 2014. 176 с.
- Лосев Лев. Иосиф Бродский. Опыт литературной биографии. М.: Молодая гвардия, 2006. 448 с.
- Малышева Г. Н. Очерки русской поэзии 1980-х годов (Специфика жанров и стилей). М.: Наследие, 1996. 175 с.
- Недоброво Николай. Милый голос. Избранные произведения. Томск: Водолей, 2001. 352 с.
- Новиков А. Поэтология Иосифа Бродского. М.: МАКС Пресс, 2001. 100 с.
- Ранчин Андрей. «На пиру Мнемозины». Интертексты Бродского. М.: Новое литературное обозрение, 2001. 464 с.

Романова И. В. Поэтика Иосифа Бродского: Лирика с коммуникативной точки зрения: монография. Смоленск: Изд-во СмолГУ, 2007. 328 с.

Самойлов Давид. Из дневника // Литературное обозрение. 1990. № 11. С. 98–99.

Фокин А. А. Творчество Иосифа Бродского в контексте русской поэтической традиции: учебное пособие. Ставрополь: Изд-во СГУ, 2002. 171 с.

S. I. Kormilov

Doctor of Philology,

Professor,

Moscow State University named after M. V. Lomonosov

Moscow, Russia

Akhmatova and Akhmatovsky in the Verses of Joseph Brodsky of 1962 on Death and Eternity

1962 — the first year of intensive creativity of I. Brodsky. Then he spoke closely with Akhmatova. The epigraph and the main idea of his «Instructions to the Sorrowful» — from her «Poet» («5. Reader», 1959), «Roosters will scream and slam shut ...» and «When he comes to the head of the head...» — about her with dedications «A. A. Akhmatova» and «A.A.A.», her surname is in the title «Morning mail for A. A. Akhmatova from the city of Sestroretsk», «I'm not telling you something, not that...» — with a great degree of probability about her. Similar images are developed in these and other works, reminiscences from Akhmatov's poetry are used, the number of which Brodsky's number is not so «small» at all (A. M. Ranchin). The main motives uniting the two poets, in any case in 1962, are death and immortality (transition to eternity), as well as temporary poetic «death» — oblivion. In a creative act, the voices of the past and present sound simultaneously «as evidence of the real existence of eternity, at least in language and literature» (A. A. Fokin). The transition to the 21st century is already considered by Brodsky as guaranteed for Akhmatova, but not for «us» — her admirers — and other contemporaries. At the same time, he gives the future, death, and eternity an apocalyptic coloring, referring to the image of a horse looking for a rider that is not typical for Akhmatova, but also to the images of the eye and emerald (green), which correlates with the color of her eyes noted in the essay on the «crying muse»; Brodsky's important motives are vision, mirrors (from *The Poem Without a Hero*), glass.

The essay speaks of Akhmatov's «experience of death» and the combination in focus of the prism of the individual soul and the prism of history «through prosody, which, in essence, is a repository of time in the language». Soul and body are also common motifs among both poets; Brodsky's token «soul» is especially frequent in the early period. The idea of rapprochement between earth and sky (earthly — temporary, heaven — divine eternity) is also important for him, and the «soldier's step» sounds purely mundane (in Akhmatova's Requiem, «the steps are heavy soldiers»). The young poet chooses one of the main ethical and aesthetic guidelines for him.

Key words: *death and immortality; Apocalypse; soul and body; earth and sky; mirror.*

References

- Akhmatova Anna. Compositions [Sochineniya]. In 2 vol. M., Pravda, 1990, vol. 1, 448 p.; vol. 2, 432 p. (in Russian).
- Bayevskiy V. S. History of Russian poetry. 1730–1980 [Istoriya russkoy poezii. 1730–1980]. Compendium. 3rd ed. M., Novaya shkola, 1996. 320 p. (in Russian).
- Brodskiy I. Works of Joseph Brodsky [Sochineniya Iosifa Brodskogo]. Vol. I. SPb., Pushkinskij fond. Vol. 1, 1992, 480 p.; vol. V, 1999, 376 p. (in Russian).
- Brodskiy Iosif. Poems [Stikhotvoreniya i poemyy]. SPb., Izdatel'stvo Pushkinskogo Doma, Vita Nova, 2012. Vol. 1. 656 p.; Vol. 2. 576 p. (in Russian).
- Volkov Solomon. Remembering Anna Akhmatova. Conversation with Joseph Brodsky [Vospominaya Annu Akhmatovu. Razgovor s Iosifom Brodskim]. *Akhmatovskiye chteniya. Vyp. 3. Svoyu mezh vas yeshche ostaviv ten'...* [Akhmatovskie readings. Issue 3: Still leaving a shadow between you...]. M., Nasledie, 1992, pp. 60–101 (in Russian).
- Gordin Yakov. Roll call in the darkness. Joseph Brodsky and his interlocutors [Pereklichka vo mrake. Iosif Brodskiy i yego sobesedniki]. SPb., Pushkinskij fond, 2000. 232 p. (in Russian).
- Kolobayeva L. A. I. A. Brodsky: Analysis of Poetic Text [I. A. Brodskiy: analiz poeticheskogo teksta]. M., Russkij impul's, 2014. 176 p. (in Russian).
- Losev Lev. Joseph Brodsky. The experience of a literary biography [Iosif Brodskiy. Opyt literaturnoy biografii]. M., Molodaja gvardiya, 2006. 448 p. (in Russian).
- Malysheva G. N. Essays on Russian poetry of the 1980s (Specificity of genres and styles) [Ocherki russkoy poezii 1980-kh godov (Spetsifika zhanrov i stiley)]. M., Nasledie, 1996. 175 p. (in Russian).

- Nedobrovo Nikolay. N^oice voice. Selected works [Milyy golos. Izbrannyye proizvedeniya]. Tomsk, Vodolej, 2001. 352 p. (in Russian).
- Novikov A. Poetology of Joseph Brodsky [Poetologiya Iosifa Brodskogo]. M., MAKS Press, 2001. 100 p. (in Russian).
- Ranchin A. «At the feast of Mnemosyne». Brodsky's intertexts [«Na piru Mnemoziny». Interteksty Brodskogo]. M., Novoe literaturnoe obozrenie, 2001. 464 p. (in Russian).
- Romanova I. V. Poetics of Joseph Brodsky: Lyrics from a communicative point of view: a monograph [Poetika Iosifa Brodskogo: Lirika s kommunikativnoy tochki zreniya: monografiya]. Smolensk, SmolGU, 2007. 328 p. (in Russian).
- Samoylov David. From the diary [Iz dnevnika]. *Literaturnoye obozreniye*, 1990, no.11, pp. 98–99 (in Russian).
- Fokin A. A. Creativity of Joseph Brodsky in the context of the Russian poetic tradition [Tvorchestvo Iosifa Brodskogo v kontekste russkoy poeticheskoy traditsii]. Textbook. Stavropol', SGU, 2002. 171 p. (in Russian).

А. В. Радионова

Смоленский государственный университет
Смоленск, Россия

УДК 821.161.1

Кьеркегор — Пастернак — Бродский: концепция незаметной гениальности

Ключевые слова: *Кьеркегор; Пастернак; Бродский; точки соприкосновения; метатекст; концепция гениальности.*

В статье рассмотрена концепция незаметной гениальности человека высокого духа, объединяющая творчество Кьеркегора, Пастернака, Бродского. В «Страхе и трепете» подчеркивается мотив слияния рыцаря веры с окружающим миром. Силой абсурда посредственность необыкновенна, а гениальность, как и природа, обыкновенна. У Пастернака принцип незаметной гениальности, скромности и повседневности бессмертия выражен во всех жанрах его творчества. Вслед за Кьеркегором он делал акцент на способности,

сливаясь с миром, обнаруживать и делать видимыми для других сущностные аспекты бытия. Бродским эта концепция воспроизведена в поэзии, в «Набережной неисцелимых», в статье «Власть стихий», где говорится о преимуществе жизни мещанина, человека труда, знакомого со всеми проблемами простых людей. Кьеркегор использовал бродячий сюжет легенды о Гамельнском крысолове. Также и Пастернак связывал этот сюжет с магической силой искусства вообще и музыки в частности. В той же плоскости раскрыл сюжет Бродский в поэме-мистерии «Шествие». Он повторял мотив жизни творческого духа в страдании, соотносимый с философией Кьеркегора. Пастернак противопоставил незаметность и повседневность великого ничтожности и пошлой обывательщине, которую символизирует образ «лягушки в болоте жизни». Этот кьеркегоровский образ у Пастернака формирует парадигму. Образ «лягушки в канавах» с тем же значением встречается у И. Бродского. Точки соприкосновения произведений трех рассматриваемых авторов создают метатекст, единство которого поддерживается общими темами, мотивами.

В биографии Б. Пастернака занятия философией совпали с первыми поэтическими опытами. И, хотя выбор жизненного пути решился в пользу поэзии, окончательного разрыва с философией не произошло. Каждый жанр в творчестве писателя вносит свою лепту в формирование стройной философской системы. Она состоит из ряда концепций, которые связаны с опытами других мыслителей в осознании разных аспектов бытия, познания, этики. Достаточно хорошо исследовано влияние на Пастернака взглядов Шопенгауэра, Канта, Ницше, Когена. Но многие нити связывают произведения писателя с работами С. Кьеркегора.

Пастернак ряд этико-эстетических вопросов решал в духе датского философа, которого он с уважением упоминал в своих работах, о философии которого читал специальную литературу и с которым имел «сходное понимание творческой личности» [Иванов, 1974, 55]. Цельность мировоззренческой системы Пастернака, в свою очередь, оказала большое влияние на следующее поколение русских писателей. Среди последователей некоторых традиций — И. Бродский. Рассмотрению точек соприкосновения творческих и мировоззренческих систем этих трех авторов и посвящено данное исследование.

Интерес к философии Кьеркегора в XX веке возрастал в связи с усилением экзистенциализма, предтечей которого он стал, а в России

еще и в связи с обращением к учениям, находящимся в оппозиции к официозному материализму и атеизму государственной идеологии. Бродский был хорошо знаком с учением Кьеркегора, которым навеяны многие мотивы творчества [Ранчин, 1997, 154–168]. Он дважды упомянул философа в статье «Поклониться тени», посвященной англо-американскому поэту Уистену Хью Одну. Под влиянием Кьеркегора в зрелую пору своего творчества Оден стал религиозным мыслителем [Зверев, 1989, 147]. В первый раз Бродский написал о философских предпочтениях Одена: «я обрадовался, узнав о его преданности триаде Кьеркегора, которая и для многих из нас была ключом к пониманию человеческого вида» [Бродский, 2001в, 270]. «Триада» — это учение о том, что, перерождаясь и совершенствуясь, душа проходит три стадии: эстетическую, этическую и религиозную. Второй раз говорится о кьеркегоровском «принципе повторения» [Там же, 273]. Повторяющееся бытие — это не буквальное повторение однажды пережитого, но возможность для нового рождения личности на более высоком уровне развития духа. Такая концепция связана «с его пониманием мгновения как синтеза временного и вечного» [Щербацкий, 2013, 97].

На разных уровнях это бытийное повторение реализовано и в творчестве Пастернака. Во-первых, на уровне повторения одних тем и вариации мотивов в одном произведении. Он ценил это и у других авторов, замечая, например, у Шекспира «внутренние повторения в пределах одного произведения» [Пастернак, 2004в, 82]. Во-вторых, мы видим повторение текстуальных элементов в разных жанрах (например, перенос из лирики в роман). В-третьих, повторение самовыражения в разных стилях (смена стиля связана с концепцией нового рождения).

Статья Бродского содержит и не прямые аллюзии на Кьеркегора¹. Одним контекстом связаны повторяющаяся тема абсурда и опосредованный цитируемым текстом Одена сюжет 'идти с сыном'. Этот сюжет — отсылка к «Страху и трепету», в котором категория абсурда — одна из основных концептообразующих, а сюжет о путешествии Авраама с сыном к месту жертвоприношения является основной ее иллюстрацией.

¹ «Однако поэтические строчки имеют обыкновенное отклоняться от контекста в универсальную значимость, и угрожающий налет абсурдности, содержащийся в "Ни сам не пойдет, ни сына не пошлет..."», то и дело начинал вибрировать в моем подсознании всякий раз, когда я принимался что-то делать на бумаге.

Это, я полагаю, и называется влиянием, если не считать того, что ощущение абсурда никогда не является изобретением поэта, но — отражением действительности...» [Бродский, 2001в, 258].

Но в этой статье есть аллюзии и на Пастернака. Бродский написал о строчках, становящихся вертикалью¹. Это пастернаковский мотив. Для старшего поэта качество текста обуславливалось степенью напряжения смыслов, которое символически представлялось неразрывностью и пространственной противонаправленностью. Горизонталь означает материальность языка, языковые средства и приемы. Вертикаль – возвышенные, параллельные, вечные смыслы. О горизонтале, превращающейся в вертикаль, Пастернак писал, рассуждая в письме С. П. Боброву о качестве своей «Апеллесовой черты»². Вертикализация смысла дает произведению самостоятельное существование, одушевляя творение, придавая значения независимо от воли автора, высшей силой³. Поэтическими эквивалентами этого концептуального образа являются многократно повторяющиеся столбы пыли, света, телеграфные и придорожные столбы.

Еще одна аллюзия Бродского на Пастернака — сравнение Одена с врачом и даже с диагностом, исцеляющим своих читателей. Доктор Живаго был поэтом-врачом, гениальным диагностом [Пастернак, 2004б, 404, 596]. Точкой пересечения является и характеристика поэзии Одена: стихи настолько хороши, что, кажется, их пишет не «конкретный автор, но сама жизнь; и с ней вы хотели бы познакомиться...» [Бродский, 2001в, 268]. В «Докторе Живаго» Юра планирует написать зауспокойные строки по Анне Ивановне, в которые вставит «все случайное, что ему подсунет жизнь» [Пастернак, 2004б, 91]. В «Нескольких положениях» говорится об ответственности автора не исказить голос жизни в своей книге [Пастернак, 2004в, 25]. В «Ответах на вопросы еженедельника "Visto"» поэт дал определение: «искусство, которое есть сама жизнь в ее творческом порыве и которое преобразует мгновение в вечность» [Пастернак, 2004в, 274].

Одна из скреп между творческими мирами Кьеркегора, Пастернака, Бродского — общее в концепции человека высокого духа. Образ доктора Живаго является сюжетно развернутой концепцией кьерке-

¹ «Несмотря на краткость и горизонтальность, эти строчки казались мне невысказанной вертикалью» [Бродский, 2001в, 261].

² «...Может быть сугубая техничность, по моей неумелости, подъем изложения исключает, отымая много сил на вертикальные насыщения и для горизонтальной стремительности их не оставляя» [Пастернак, 2005, 299].

³ Из письма М. И. Цветаевой: «...Писателя и текст создает третье измерение — глубина, которая подымает сказанное и показанное вертикально над страницей, и что важнее — отделяет книгу от автора» [Пастернак, 2005, 262].

горовского рыцаря веры, который выступает центральной аллегорией трактата «Страх и трепет». Доктор наделен всеми отличительными чертами рыцаря веры¹. Концептуальные мотивы «Доктора Живаго», отсылающие к Кьеркегору, для Пастернака парадигматичны, они повторяются в его публицистике, лирике, письмах. Ряд их касается концепции гениальности. Пастернаку близко шопенгауэровское понимание гениальности, согласно которому обычные люди изучают мир по книгам и учениям, а гении слушают само бытие, читают «книгу мира» [Шопенгауэр, 2001, 381]. В обывательском сознании гениальность — это нечто выдающееся. Неординарность по определению отличается от некой общности.

Но Пастернак вслед за Кьеркегором делал акцент на еще одной стороне гениальности — ее способности обнаруживать и делать видимыми для других сущностные аспекты бытия. И в этом процессе гений должен слиться с бытием, раствориться в нем. В «Или — или» Кьеркегор пояснял состояние наблюдателя, познающего бытие, ищущего истину, собирающего материал, предоставляемый жизнью в отдельных событиях, с помощью аллегории психолога-поэта. Этот наблюдатель поэтически выдумывает, создает в себе то, что видит в других, и так делает общий вывод, открывает законы бытия, но «тут важно быть тихим, молчаливым, незаметным, чтобы можно было выманить тайну» [Кьеркегор, 2011, 172]. В «Страхе и трепете» также подчеркнут мотив незаметности рыцаря веры, его слияния с окружающим миром.

Для Пастернака принцип незаметности центральный в жизни и в искусстве. Он прямо выразил свое мировоззрение в статье «Лили Харазова». Силой абсурда в его рассуждениях посредственность необыкновенна, а гениальность, как и природа, — обыкновенна² (6).

¹ Как и рыцарь веры, он сливается с людской общностью, его невозможно выдлить из общей массы людей с их частными существованиями, он внимательно созерцает окружающий мир, пытается проникнуть в самую суть каждого явления; отличается внешней беззаботностью при предельной напряженности внутренней душевной жизни; он в своем самоотречении отказывается от самого любимого, дорогого, ценного; его любовь приобретает форму религиозного почитания, в его возлюбленной соединяется временное и вечное, земное и божественное. Боль двойного бытия и боль потери он переводит в область духовного, творческого и в сферу памяти.

² «Под посредственностью обычно понимают людей рядовых и обыкновенных. Между тем обыкновенность есть живое качество, идущее изнутри, и во многом, как это ни странно, отдаленно подобное дарованию. Всего обыкновеннее люди гениальные, которым сверхчеловечество кажется нормальной нравственной мерой,

Но именно такая обыкновенность и захватывает, и воодушевляет, и имеет этическое обоснование.

О ничтожности великого Пастернак писал в письме к Рильке от 12 апреля 1926 года¹, в котором, по его словам, в «Людах и положениях» он высказал все, что «накопилось в течение всей жизни» [Пастернак, 2005а, 427], о том, что жизнь натуральна и естественна, когда незаметна².

Значимость категории незаметности подтверждается как случаями использования, так и отказом от нее в чистовом варианте текста тогда, когда она слишком явно обнажает концептуальный смысл, или по цензурным соображениям. В вариантах стихотворения «Артиллерист стоит у кормила...» среди мотивов, изображающих ужас военной бойни, были мотивы 'вселенная расквартирована по разможенным черепам', 'она их увидела впервые', 'они ей незаметны, живые'. Тема незаметности ушла из конечного варианта, но концепция 'при жизни незаметное обретает значение после смерти' сохранилась: *И вселенная стонет от головокруженья, / Расквартированная наспех в разможенных головах. / Она ощутила их сырость впервые. / Они ей неслышны, живые* [Пастернак, 2003, 347].

В лирике инварианты ситуации 'незаметность отличает существование гениальности' связаны с темой музыки. В 1921 году Пастернак, образно описывая игру пианиста, через аллегорию летней грозы ввел тему незаметности: *Когда, подоспевши совсем незаметно. / Сгорая от жажды, гроза четыремя / Прыжками бросается к бочкам с цементом. («Пианисту понятно шнырянье ветошниц» [Там же, 203])*. Через 10 лет суточным рационом существования. И еще обыкновеннее, неопишимо, захватывающе обыквенна — природа. Необыквенна только посредственность, то есть та категория людей, которую издавна составляет так называемый "интересный человек". С древнейших времен он гнушался рядовым делом и паразитировал на гениальности, которую неизменно извращал, не только перевирая ее прямые ученья, но и ее собственные средства, потому что всегда понимал ее как какую-то лестную исключительность, между тем как гениальность есть предельная и порывистая, воодушевленная своей собственной бесконечностью правильность» [Пастернак, 2004в, 32].

¹ «Тем не менее всякий способный учиться может усвоить из нашего жизненного опыта, что великое в своем непосредственном проявлении оборачивается собственной противоположностью. Осуществившись, оно становится ничтожным по величине и косным в своей активности» [Пастернак, 2005, 649].

² «Я люблю свою жизнь и доволен ей. Я не нуждаюсь в ее дополнительной позолоте. Жизни вне тайны и незаметности, жизни в зеркальном блеске выставочной витрины я не мыслю» [Пастернак, 2004а, 337].

написано стихотворение «Еще не умолкнул упрек» о смерти музыканта. В контексте этого сюжета опять появляется тема незаметности: *И будет январь и луна, / И окна с двойным позументом / Ветвей в серебре галуна, / И время пройдет незаметно* [Пастернак, 2004, 84]. В этом тексте с усиленной сюжетностью в 15 строфах доминирует повествовательность. Но последней части из 4 строф свойственна медитативность, в ней дважды использованы бытийные конструкции (*Но он был любим..., И будет январь и луна...*), вводится афористичное выражение (*Ничего Не может пропасть*), использованы глагольные формы будущего времени, что создает впечатление предрешенности будущего. Наконец, завершающая строфа содержит лексику бытийной тематики и раскрывает концепцию скромности и повседневности бессмертия: *А та, удивившись на миг, / Схватившись ты на концерте, / Насколько скромней нас самих / Вседневное наше бессмертье*.

В «Лейтенанте Шмидте» автор достигал эффекта жизненной подлинности приемами стиля, в котором доминировала «намеренная и умышленная психологическая и бытовая обыденщина» [Пастернак, 2003, 529]. В «Докторе Живаго» символом незаметного существования стала бабочка, сливающаяся с окружающим миром, и биологический принцип мимикрии¹. Автор отметил незаметность хода времени [Пастернак, 2004б, 402]. О жизни гениев сказано, что она подчеркнута незаметна². Юрий Живаго ищет незаметный стиль в своем творчестве³.

¹ «Цветным складывающимся и раскрывающимся лоскутком пролетела с солнечной стороны коричнево-красчатая бабочка. Доктор сонными глазами проследил за ее полетом. Она села на то, что больше всего походило на ее окраску, на коричнево-красчатую кору сосны, с которой она и слилась совершенно неотличимо. Бабочка незаметно ступала на нее, как бесследно терялся Юрий Андреевич для постороннего глаза под игравшей на нем сеткой солнечных лучей и теней» [Пастернак, 2004б, 344].

² «Гоголь, Толстой, Достоевский готовились к смерти, беспокоились, искали смысла, подводили итоги, а эти до конца были отвлечены текущими частностями артистического призвания, и за их чередованием незаметно прожили жизнь как такую же личную, никого не касающуюся частность, и теперь эта частность оказывается общим делом и подобно снятым с дерева дозревающим яблокам сама доходит в преестественности, наливаясь все большею сладостью и смыслом» [Пастернак, 2004б, 284].

³ «Всю жизнь мечтал он об оригинальности сглаженной и приглушенной, внешне неузнаваемой и скрытой под покровом общеупотребительной и привычной формы, всю жизнь стремился к выработке того сдержанного, непритязательного слога, при котором читатель и слушатель овладевают содержанием, сами не замечая, каким способом они его усваивают. Всю жизнь онзаботился о незаметном стиле,

Он растворяется в природе¹, в своем бытии стремится к максимальной незаметности².

Концепция незаметности гениального воспринята Бродским. В поэзии ничтожность осмыслена как благо: *Оттого мы и счастливы, что мы ничтожны* [Бродский, 2001б, 229]. Лирический субъект занят обычными и обыденными делами: *Как мало на земле я проживу, / все занятый невечными делами...* [Бродский, 2001, 36]. В статье «Власть стихий», посвященной Достоевскому, он рассуждал о природе литературного творчества. Здесь дана ссылка на дневниковую запись Елизаветы Штакеншнейдер (петербургской светской дамы, поклонницы Достоевского, игравшей значительную роль в культурной жизни его времени), в которой она подчеркивала некое видимое противоречие между гениальностью писателя и его мещанской жизнью. В шести процитированных предложениях слова «мещанин», «мещанство» повторяются пять раз. Бродский выдвинул тезис о том, что принадлежность писателя к среднему классу «становится чем-то вроде гарантии великой литературы» [Бродский, 2001в, 116]. Потому что писатель среднего класса знает изнутри жизнь большинства в обществе, пропускает через себя проблемы и чувства своей аудитории. Но принадлежность к среднему классу нелегко дается. Заработать необходимый минимум гораздо сложнее, чем пользоваться полученным без усилий состоянием аристократа или влачить пассивное нищенское существование. Быть мещанином — это быть человеком труда и близко знать огромное разнообразие проблем, питающих творчество.

Отражение пастернаковской концепции слияния с окружающим миром мы видим в «Набережной неусцелимых» Бродского. Он писал о мимикрии как об обязательном свойстве путешественника, о том, что «чувствовал себя незаметным и готовым слиться с фоном» Италии [Бродский, 2001г, 7–8]. Это слияние с пространством вокруг отличает состояние творческого духа и в лирике: *Не будь дураком! Будь тем, чем не привлекающем ничьего внимания, и приходил в ужас от того, как он еще далек от этого идеала* [Пастернак, 2004б, 438].

¹ «Он мгновенно задремал. Пестрота солнечных пятен, усыпившая его, клетчатым узором покрыла его вытянувшееся на земле тело и сделала его необнаружимым, неотличимым в калейдоскопе лучей и листьев, точно он надел шапку-невидимку» [Пастернак, 2004б, 344].

² О возвращающемся с Урала докторе и его юном спутнике сказано: «Обыкновенно они двумя долговязыми фигурами выростали у знакомых, когда у них собиралось общество, забывались куда-нибудь в угол понезаметнее и молча проводили вечер, не участвуя в общем разговоре» [Пастернак, 2004б, 464].

другие не были. / Не выходи из комнаты! То есть дай волю мебели, / слейся лицом с обоями. Запрись и забаррикадируйся / шкафом от хроноса, космоса, эроса, расы, вируса («Не выходи из комнаты, не совершай ошибку...» [Бродский, 2001а, 410]).

Поле метатекстуальности, объединяющее три рассматриваемые системы и не только их, включает еще один символический сюжет, отражающий проблему гениальности. Кьеркегор писал о сущности поэта, используя аллегорию — предание о медном быке тирана Фалариса. Тиран помещал в быка несчастную жертву, а затем под ним разводили огонь. Страдалец стонал и кричал, поджариваясь на медленном огне, но благодаря хитрому устройству эти звуки преобразовывались в прекрасную музыку [Кьеркегор, 2011, 41]. Так иллюстрирован один из тезисов эстетики: «высшие и полнейшие минуты наслаждения у нас сопряжены со смертью» [Там же]. Лиричность (то же — чувственная гениальность) «непосредственно проявляется в музыке» [Там же, 97]. А сама музыка является первичным языком духовности, ее непосредственным выражением. Но при этом она может иметь как демонический характер воздействия на душу, так и религиозный. Этот тезис Кьеркегор иллюстрировал отсылкой к сказке о гамельнском дудочнике, увлекающем детей своей игрой и уводящем их на погибель [Там же, 99–100].

Пастернак использовал легенду о гамельнском дудочнике-крысолове многократно в разных жанрах: в лирике (стихотворение «Гримасничающий закат...»), в прозе (неоконченные отрывки «Вероятно, я рассказываю сказку...», «Была весенняя ночь...», «Мышь») [Лаврентьева, 2012], неявной отсылкой к ней являются и все тексты с темой мельниц (мельница — герб Гамельна). Но не менее показательно то, как Пастернак анализировал «Крысолова» М. Цветаевой в письме к ней (14–18 июня 1926). Он отметил, что «поводом в сюжете для разнужданья поэзии был мотив музыкальной магии» [Пастернак, 2005, 699]¹. Музыка отождествляется с лирикой в том числе и в одном из мотивов

¹ Далее Пастернак писал о том, что введение мотива музыки — это обнажение технической сути искусства: «Это ведь была отчаянно трудная задача! То есть она ужасно затруднена реализмом прочего изложения. Это точь-в-точь как если бы факиры своим чудесам предпосылали речь о гипнозе или фокусники — объяснение своих приемов и потом, разоружившись, все-таки бы ошеломляли!» [Пастернак, 2005, 699]. И, что важно для нас, он сам свидетельствовал об актуальности поднятой Цветаевой проблематики в своем раннем творчестве, когда использовал сюжет легенды о крысолове из Гаммельна: «силы, двинутые тобою в вещь, страшно близки мне, и особенно в прошлом» [Там же, 699–700].

этого письма, где автор упомянул о реальных крысах, пришедших в его дом: «Я с ними конечно не уживусь и выведу, хотя бы они и были притянуты лирикой» [Там же, 702].

И Бродский в поэме-мистерии «Шествие» обратился к этому бродячему сюжету. Для его творчества вообще характерна взаимосвязь поэтического слова и музыки [Самсонова, 2016], и тема музыки нередко появляется в контексте трагических мотивов [Петрушанская, 2015]. В «Романсе скрипача» и в последующем «Комментарии» музыка непосредственно связана со смертью: *достань из чемодана пистолет, / достань и заложу его в ломбард. / Купи на эти деньги патефон...* [Бродский, 2001, 95]. А кроме того, появляется мотив жизни творческого духа в страдании, прямо соотносимый с концепцией, поддержанной Кьеркегором: *Да, слушайте совета Скрипача, / как следует стреляться сгоряча: / не в голову, а около плеча! / Живите только плача и крича!* [Там же]. О рождении творчества из страдания и «Романс Поэта», в котором через аллегорические образы Арлекина и Коломбины показана «судьба Поэта — играть и страдать» [Романова, 2010, 102], а также «Комментарий» к «Романсу для Честняги и хора»: *Как велики страдания твои. / Но, как всегда не зная для кого, / твори себя и жизнь свою твори / всей силою несчастья твоего* [Бродский, 2001, 111].

Как и Кьеркегор, Пастернак противопоставил незаметность и повседневность (в которых проявляется великое) ничтожности и пошлой обывательщине. При описании обиходной пошлости «рабов ничтожности», предполагающих расчет в любви, Кьеркегор использовал образ «лягушки в болоте жизни»¹. Пастернак ввел в свою лирику ту же самую парадигму в стихотворении «Любимая — жуть! Когда любит поэт...»: поэт представлен как «рыцарь бесконечного самоотречения», которого окружают «рабы ничтожностей»: *Он видит, как свадьбы справляют вокруг. / Как спаивают, просыпаются. / Как общелягушечью эту икру / Зовут, обрядив ее, — паюсной* [Пастернак, 2003, 156].

Еще в 1911 году, во время студенческих экзаменов по философии Пастернак в письме к Штиху рассуждал о своем теоретизировании, при котором получает «заверения от исторических данных и систем

¹ «Рабы ничтожности, лягушки в болоте жизни конечно же закричат: подобная любовь — это глупость, а богатая вдова винокура была бы такой же хорошей и надежной партией. Ну и пусть себе они спокойно квакают в болоте. Это никак не подходит рыцарю бесконечного самоотречения (Ridderen of den uendelige Resignation); он не отказывается от своей любви ни за какие блага на свете» [Кьеркегор, 2010, 27].

современности». Это теоретизирование касается понимания жизни как мировоззренческой категории. И в этом контексте адресант рассказывает другу о поездке с семьей в Одессу¹, где жизнь определена метафорой «стоячие воды», а состояние автора — метафорой лягушки.

Затем в «Повести» Пастернак ввел тему лягушек в описание² обывательской любовной суеты. Пейзажные реалии даны в «кухонных» образах: гарь духоты названа говяжьей накипью, заря, дымящаяся кислым шипеньем, напоминает щу. Раскаляют и опускают в котел болванку обычно при варке ухи. А «скользкий, плачевно-раскатчивый рев лягушек» выдает в барышнях и кавалерах кьеркегоровских «рабов ничтожностей».

Тема лягушек появляется и в письме к М. Цветаевой 1929 года, в котором Пастернак писал о дистанцированности от окружающей действительности, которая «теперь купается кругом меня, путешествует, стреляется, ведет войны, плывет в облаках над головой, раскатывается разливом лягушачьих концертов подмосковными ночами» [Пастернак, 2005, 719]. А через много лет по злой иронии судьбы во время травли поэта газеты называли его лягушкой в болоте [Пастернак, 2003, 443, 546], гадко обвиняя именно в том, что прямо расходится с его мировоззренческой концепцией.

И у Бродского лягушки в канавах появляются в контекстах, дающих абрис обывательской жизни. Например, в стихотворении «Ж. Анциферова» из цикла «Школьная антология» лирическая биография одноклассницы включает круг обыденных дел (*Счастливица? Да. Кройка и шитье. / Работа в клубе. Рейды по горящим / осенним сопкам. Стирка дотемна* [Бродский, 2001а, 323]). И хор лягушек — примета обыденности: *Хорал лягушек рвется из канавы. / Позванивает горка хрусталя...*

Экзистенциалистская направленность стала стойкой чертой русской поэзии. Ее хорошо выразила героиня «Доктора Живаго» Лара:

¹ «...Если я скажу, что там царит настроение, которое наступает после третьего блюда. Ну, вроде Спасских послеобеденных залежей наверху. Я теперь знаю свою природу: я страшно несамостоятелен, мне нужен вдохновитель. Поэтому не удивись, если я после этих стоячих вод вернусь совсем лягушкой. И сейчас я нечто хладнокровное» [Пастернак, 2005, 78–79].

² «...Когда же визгливые барышни пересаживались с кормы на весла, то кавалеры, подымаясь им навстречу, задевали за эту говяжью накипь картузами. В пруду, у берега, с кислым шипеньем дымилась заря. Ее багрянец походил на раскаленную и утопленную в болоте болванку. С того же берега в лопающихся пузырях плыл скользкий, плачевно-раскатчивый рев лягушек» («Повесть» [Пастернак, 2004а, 116]).

«Загадка жизни, загадка смерти, прелесть гения, прелесть обнажения, это пожалуйста, это мы понимали. А мелкие мировые дрязги вроде перекройки земного шара, это извините, увольте, это не по нашей части» [Пастернак, 2004б, 498]. Во многом эта направленность predetermined философия Кьеркегора. Пастернака и Бродского объединяет уважение к его наследию, которое русские писатели творчески освоили и переосмыслили. Это новое воплощение в русской литературе получила кьеркегоровская концепция незаметности гениального, способности человека высокого духа стать подлинным выражением жизни и противостоять пошлой обыденности. Точки соприкосновения произведений трех рассматриваемых авторов создают метатекст, единство которого поддерживается общими темами (мещанства, незаметности), мотивами (жизнь рождает искусство, прекрасное создается из переживаний трагического), образами (пошлость — лягушки в болоте).

Литература

- Бродский И. А. Сочинения Иосифа Бродского. Т. 1. СПб.: Пушкинский фонд, 2001. 304 с.
- Бродский И. А. Сочинения Иосифа Бродского. Т. 2. СПб.: Пушкинский фонд, 2001а. 440 с.
- Бродский И. А. Сочинения Иосифа Бродского. Т. 3. СПб.: Пушкинский фонд, 2001б. 312 с.
- Бродский И. А. Сочинения Иосифа Бродского. Т. 5. СПб.: Пушкинский фонд, 2001в. 376 с.
- Бродский И. А. Сочинения Иосифа Бродского. Т. 7. СПб.: Пушкинский фонд, 2001г. 342 с.
- Зверев А. М. Устен Хью Оден. Вступление // Иностранная литература. 1989. № 12. С. 147.
- Иванов Вяч. В. Категория времени в искусстве и культуре XX века // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974. С. 39–67.
- Кьеркегор С. Или — или. Фрагмент из жизни: в 2 ч. / пер. с дат., вступ. ст., коммент., примеч. Н. Исаевой и С. Исаева. СПб.: Изд-во Русской христианской гуманитарной академии: Амфора. ТИД Амфора, 2011. 823 с.
- Кьеркегор С. Страх и трепет. М.: Культурная революция, 2010. 488 с.

- Лаврентьева Н. В. Интерпретация образа крысолова из Гамельна в прозе Б. Пастернака // Вестник Череповецкого государственного университета. 2012. № 4. Т. 2. 97–100.
- Пастернак Б. Л. Полное собрание сочинений. В 11 т. Т. 1: Стихотворения и поэмы 1912–1931. М.: Слово/Slovo, 2003. 576 с.
- Пастернак Б. Л. Полное собрание сочинений. В 11 т. Т. 2: Спекторский. Стихотворения 1930–1959. М.: Слово/Slovo, 2004. 528 с.
- Пастернак Б. Л. Полное собрание сочинений. В 11 т. Т. 3: Проза. М.: Слово/Slovo, 2004а. 632 с.
- Пастернак Б. Л. Полное собрание сочинений. В 11 т. Т. 4: Доктор Живаго, 1945–1955. М.: Слово/Slovo, 2004б. 632 с.
- Пастернак Б. Л. Полное собрание сочинений. В 11 т. Т. 5: Статьи, рецензии, Предисловия. Драматические произведения. Литературные и биографические анкеты. Неоконченные наброски. Стенограммы выступлений. М.: Слово/Slovo, 2004в. 752 с.
- Пастернак Б. Л. Полное собрание сочинений. В 11 т. Т. 7: Письма 1905–1926. М.: Слово / Slovo, 2005. 824 с.
- Пастернак Б. Л. Полное собрание сочинений. В 11 т. Т. 9: Письма 1935–1953. М.: Слово/Slovo, 2005а. 784 с.
- Петрушанская Е. М. Музыкальные метафоры трагического у Бродского // *Arti dello Spettacolo*. 2015. Т. 1, № 1. С. 41–46.
- Ранчин А. М. «Человек есть испытатель боли...»: Религиозно-философские мотивы поэзии Бродского и экзистенциализм // Октябрь. 1997. № 1. С. 154–168.
- Романова И. В. «Я попытаюсь вас увлечь игрой»: взаимодействие коммуникативных моделей в поэме-мистерии И. Бродского «Шествие» // Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. 2010. № 2. С. 99–106.
- Самсонова Т. П. Музыкальные аллюзии в поэзии Иосифа Бродского // Царскосельские чтения. 2016. № XX. С. 187–191.
- Шопенгауэр А. *Parerga u Paralipomena* // Шопенгауэр А. Сочинения в 6 т. Т. 5. М.: Республика, 2001. 528 с.
- Щербацкий А. В. Повторение Кьеркегора и вечное возвращение Ницше. Точки соприкосновения и различия // Начало: журнал института богословия и философии. 2013. Т. 27. С. 94–99.

A. V. Radionova
Doctor of Philology,
Associate Professor,
Department of Literature and Journalism,
Smolensk State University
Smolensk, Russia

Kierkegaard– Pasternak– Brodsky: the Concept of Invisible Genius

The article deals with the concept of 'invisible genius of a person of high spirit'. It combines the works of Kierkegaard, Pasternak, and Brodsky. «Fear and trembling» emphasizes the motive of merging the knight of faith with the surrounding world. By the power of the absurd, mediocrity is extraordinary, and genius is ordinary. Pasternak's principle of imperceptible genius, modesty and everyday immortality is expressed in all genres of his work. Following Kierkegaard, he emphasized the special ability of a talented person. It merges with the world and makes visible to all the main aspects of being. Brodsky reproduced this concept in poetry, in «The Embankment of the incurable». The article «The Power of the elements» refers to the advantage of living a Philistine. The labor man is familiar with all the problems of ordinary people. Kierkegaard used the wandering plot of the legend of the pied Piper of Hamelin. Pasternak also linked this story to the magical power of art in General and music in particular. And Brodsky's poem-mystery «Procession» the one who uncovered the plot. He introduced the motif of the creative spirit's life in suffering into the text. This motif is related to Kierkegaard's philosophy. Pasternak contrasted the everyday life of the great with the insignificance of vulgarity. The philosophy of the Philistine is symbolized by the image of a «frog in the swamp of life». This Kierkegaard image in Pasternak forms a paradigm. The image of «frogs in ditches» has the same meaning in I. Brodsky. The points of contact between the works of the three authors under consideration create a metatext. Its unity is supported by common themes and motives.

Key words: Kierkegaard; Pasternak; Brodsky; points of contact; metatext; the concept of genius.

References

Brodskij I. A. Works of Joseph Brodsky [Sochinenija Josifa Brodskogo]. SPb., Pushkinskij fond, 2001, vol. 1, 304 p. (in Russian).

- Brodskij I. A. (2001a) Works of Joseph Brodsky [Sochinenija Josifa Brodskogo]. SPb., Pushkinskij fond, 2001a, vol. 2, 440 p. (in Russian).
- Brodskij I. A. Works of Joseph Brodsky [Sochinenija Josifa Brodskogo]. SPb., Pushkinskij fond, 2001b, vol. 3, 312 p. (in Russian).
- Brodskij I. A. Works of Joseph Brodsky [Sochinenija Josifa Brodskogo]. SPb., Pushkinskij fond, 2001v, vol. 5, 376 p. (in Russian).
- Brodskij I. A. Works of Joseph Brodsky [Sochinenija Josifa Brodskogo]. SPb., Pushkinskij fond, 2001g, vol. 7, 342 p. (in Russian).
- Zverev A. M. Wystan Hugh Auden. Introduction [Uisten H'ju Oden. Vstuplenie]. *Inostrannaja literature*, 1989, no. 12, p. 147 (in Russian).
- Ivanov Vjach.Vs. The category of time in art and culture of the XX century [Kategorija vremeni v iskusstve i kul'ture XX veka]. *Ritm, prostranstvo i vremja v literature i iskusstve [Rhythm, space and time in literature and art]*. L., 1974, pp. 39–67 (in Russian).
- K'erkegor S. Either — or. Fragment from life: in 2 hours [Ili — ili. Fragment iz zhizni: v 2 ch.]. Translated, comment. and noted by N. Isaeva and S. Isaeva. SPb., Izd-vo Russkoj hristianskoj gumanitarnoj akademii: Amfora. TID Amfora, 2011. 823 p. (in Russian).
- K'erkegor S. Fear and Awe [Strah i trepet]. M., Kul'turnaja revoljucija, 2010. 488 p. (in Russian).
- Lavrent'eva N.V.[Interpretation of the image of the rat-catcher from Hameln in the prose of B. Pasternak [Interpretacija obraza krysolova iz Gamel'na v proze B. Pasternaka]. *Vestnik Cherepoveckogo gosudarstvennogo universiteta*, 2012, no. 4, vol. 2, pp. 97–100 (in Russian).
- Pasternak B. L. Full composition of writings [Polnoe sobranie sochinenij]. In 11 vol. Vol. 1. Poems 1912–1931 [Stihotvorenija i pojemy 1912–1931]. M., Slovo/Slovo, 2003. 576 p. (in Russian).
- Pasternak B. L. Full composition of writings [Polnoe sobranie sochinenij]. In 11 vol. Vol. 2. Spektorsky. Poems 1930–1959 [Spektorskij. Stihotvorenija 1930–1959]. M., Slovo /Slovo, 2004. 528 p. (in Russian).
- Pasternak B. L. Full composition of writings [Polnoe sobranie sochinenij]. In 11 vol. Vol. 3. Prose [Proza]. M., Slovo/Slovo, 2004a. 632 p. (in Russian).
- Pasternak B. L. Full composition of writings [Polnoe sobranie sochinenij]. In 11 vol. Vol. 4. Doctor Zhivago, 1945–1955 [Doktor Zhivago, 1945–1955]. M., Slovo/Slovo, 2004b. 632 s.(in Russian).
- Pasternak B. L. Full composition of writings [Polnoe sobranie sochinenij]. In 11 vol. Vol. 5. Articles, reviews, prefaces. Dramatic works. Literary and biographical questionnaires. Unfinished sketches. Transcripts of speeches [Stat'i, recenzii, predislovija. Dramaticheskie proizvedenija. Literaturnye

- i biograficheskie ankety. №eokonchennye nabroski. Stenogrammy vystuplenij]. M., Slovo/Slovo, 2004v. 752 p. (in Russian).
- Pasternak B. L. Full composition of writings [Polnoe sobranie sochinenij]. In 11 vol. Vol. 7. Letters 1905–1926 [Pis'ma 1905–1926]. M., Slovo /Slovo, 2005. 824 p. (in Russian).
- Pasternak B. L. Full composition of writings [Polnoe sobranie sochinenij]. In 11 vol. Vol. 9. Letters 1935–1953 [Pis'ma 1935–1953]. M., Slovo/Slovo, 2005a. 784 p. (in Russian).
- Petrushanskaja E. M. Brodsky's Musical Metaphors of the Tragic [Muzykal'nye metafory tragicheskogo u Brodskogo]. *Arti dello Spettacolo*, 2015, vol. 1, no 1, pp. 41–46 (in Russian).
- Ranchin A. M. «Man is a pain-tester...»: Religious and philosophical motives of Brodsky's poetry and existentialism [«Chelovek est' ispytatel' boli...»: Religiozno-filosofskie motivy poezii Brodskogo i jekzistencializm]. *Oktjabr'*, 1997, no. 1, pp. 154–168 (in Russian).
- Romanova I. V. «I will try to captivate you with the game»: the interaction of communicative models in the poem-mystery by I. Brodsky «Procession» [«Ja popytajus' vas uvlech' igroj»: vzaimodejstvie kommunikativnyh modelej v pojeme-misterii I. Brodskogo «Shestvie»]. *Vestnik VGU. Serija: Filologija. Zhurnalistika*, 2010, no. 2, pp. 99–106 (in Russian).
- Samsonova T. P. Musical allusions in the poetry of Joseph Brodsky [Muzykal'nye alluzii v poezii Iosifa Brodskogo]. *Carskosel'skie chtenija*, 2016, no. XX, pp. 187–191 (in Russian).
- Shopengaujer A. Parerga and Paralipomena [Parerga i Paralipomena]. *Shopengaujer A. Works [Sochinenija]*. In 6 vol. M., Respublika, 2001, vol. 5, 528 p. (in Russian).
- Shherbackij A. V. Repetition of Kierkegaard and the eternal return of Nietzsche. Points of contact and differences [Povtorenie K'erkegora i vechnoe vozvrashhenie Nicshe. Tochki soprikosnovenija i razlichija]. *N°achalo: zhurnal instituta bogoslovija i filosofii*, 2013, vol. 27, pp. 94–99 (in Russian).

А. Г. Степанов

Тверской государственный университет

Тверь, Россия

Институт иностранных языков Ланьчжоуского университета

Ланьчжоу, Китай

УДК 821.161.1.09–1

Стихотворения О. Охупкина и И. Бродского конца 1960-х: поэтика переключек

Ключевые слова: поэтика; стиховедение; ритмические переключки; Олег Охупкин; Иосиф Бродский.

Статья посвящена проблеме межтекстовых взаимодействий. Материал исследования — стихотворения Охупкина и Бродского конца 1960-х годов. Конец 1960-х — начало 1970-х — период дружбы поэтов, когда более молодой автор находился под сильным влиянием своего «наставника». Четвертую книгу стихов «Моление о Чаше» (1970) Охупкин посвятил Бродскому, назвав его в посвящении «другом и учителем». Книгу открывает стихотворение «Иосифу Бродскому», построенное на развернутых аналогиях с уточнениями и отступлениями, многочисленными enjambements. Основу образного языка составляют метафоры в духе английских поэтов-метафизиков конца XVI — начала XVII века с нарочитым сближением далеко отстоящих друг от друга предметов и явлений. Во второй половине 1960-х в поэзии Бродского появляются дольники с парными женскими рифмами, и именно на конец 1960– начало 1970-х приходится интерес Охупкина к этим ритмическим формам. В статье исследуются семантические связи между стихотворениями на уровне ритма, лексики, фразеологии, мотивики. С теоретической точки зрения говорить о «цитате» здесь не вполне корректно. Перед нами не столько элементы чужого текста, включенные в «свой» текст и обогащающие его новыми смыслами (что составляет суть интертекстуального анализа), сколько не запрограммированный автором процесс усвоения поэтической памяти, приводимый в действие механизмом стиха.

По свидетельству В. Кривулина, «в начале 70-х годов, после отъезда Бродского, Охупкин — один из самых влиятельных поэтов Ленинграда.

Его стихи распространяются в списках. Его поэзия переживает взлет. К нему тянутся молодые авторы» [Кривулин, 1989, 6]. Между тем сам О. Охупкин в конце 1960-х находился под сильным влиянием И. Бродского. Будучи моложе на четыре года, Охупкин «всегда воспринимал его старшим, но не по возрасту, а по зрелому бесстрашию, с которым Бродский входил в мировую поэзию и в жизнь» [Ковалькова-Охупкина, 2018, 8]. По воспоминаниям А. Арьева, «Олег был с ним в очень хороших отношениях. Иосиф его любил и часто забирался к нему под купол Смольного собора. ...Олег Охупкин какое-то время работал разнорабочим по строительным лесам Смольного собора. ... Они там о чем-то говорили... <...> ...Иосиф очень внимательно к нему относился. Ему нравился размах Олега, то, что он безудержен был в своей поэтической речи» [Только стихи, 2008].

Д. Дар — руководитель ЛИТО «Голос юности» при ДК «Трудовые резервы», где начинал Охупкин, вспоминает: «Я не знаю, о чем говорили на колокольне Смольного собора Олег Охупкин и Иосиф Бродский. Я знаю только, что Бродский читал Охупкину свои стихи. Я знаю еще, что Охупкин спустился с колокольни в необычайном волнении. Потом он написал об этой встрече стихи. Он говорил мне, что это был самый важный день его жизни» [Дар, 1983].

Четвертую книгу стихов «Моление о Чаше» (1970) Охупкин посвятил Бродскому, назвав его в посвящении своим «другом и учителем» [Охупкин, 2004, 9]. Открывает книгу стихотворение «Иосифу Бродскому»:

1
Тебе, небесный брат, оратор вольный,
Тебе мои мирт и лавр с тех пор, как Смольный
Собор нас посвятил друг другу. Ты
Забывать не должен гордой высоты,
Где мы с тобой пред городом и Богом
Стоим и по сей день двойным итогом
Шестидесятых века. Наш союз
Превыше нас и наших дружных муз.

[Охупкин, 2004, 12]

Восьмистишия 5-ст. ямба с парными женскими и мужскими рифмами и несколько архаичным для поэзии второй половины XX века стилем — знак высокой поэтической традиции, отсылаю-

щей, прежде всего, к пушкинскому «19 октября» (помимо тематики, совпадают словосочетание «дружных муз» в генетиве и рифма союз — муз) и тютчевскому «Ты знаешь край, где мирт и лавр растет...». При этом обилие и характер стихотворных переносов говорят о том, что влияние классической традиции уравновешено здесь поэтикой «новой ленинградской волны».

Говоря о ленинградской поэзии 1960–1970-х годов, В. Кривулин отмечал в стихах О. Охупкина «гремучую языковую смесь просторечного до откровенной грубости и высокого до велеречивости стилей речи, заставляющей вспомнить о русской поэзии XVIII века, с ее сближением далековатостей» [Кривулин, 1989, 6]. Добавим сюда античный мифологизм как проявление характерной для Петербурга «тоски по мировой культуре», чтобы подчеркнуть отличие ленинградских неоклассиков от московских авангардистов.

В беседах на верху Смольного собора, которые оказались для Охупкина чем-то сродни инициации, актуализировался миф о двух поэтах как братьях-диоскурах:

5
<...>
Изгой, мы тогда наверняка
Не ведали, что случая рука
Нас возвела над храмом запустенья
Затем, чтоб мы на грани средостенья
Земли и неба вымолчали суть
Друг друга... Кастор, брата не забудь!
6
Я — брат тебе, прости, тобой названный
Поэтом, — Полидевк¹, Зевесом данный
Последователь, право, не прямой,
Но истинный. <...>

[Охупкин, 2004, 13]

Реализация близнечного мифа неотделима от послевоенных ленинградских реалий, которые важны не сами по себе, а как материал для приведения в действие механизма сравнения (метафоры). Идиоматика текста опирается на поэтику развернутых аналогий с ее длиннотами,

¹ У Бродского обращение «друг Полидевк» встречается в «Новых стансах к Августе» (1964).

уточнениями и отступлениями, пространностью и одновременно афористичностью суждений. Увеличение словесной массы в условиях регулярного стиха вступает во взаимодействие с требованиями формы. Она повышает ощутимость ритмической границы за счет многократных интонационных и синтаксических нарушений (строчный и строфический enjambements):

6

<...> Ты помнишь, за кормой
Буксира на Неве плоты лежали...
Их к берегу заведомо прижали
Буксиром плотогоны, чтоб войти
Искусно в устье Охты. Не найти
7

Мне лучшего сравненья, ты ведь знаешь,
Как третий год мои длинноты правишь.
Маневр же плотогонов и вдвойне
Обоим поучителен. По мне
Так вовсе не учиться... Но искусство
Предполагает искушение — чувство,
Поверенное разумом, как плот,
Когда буксир, не тащит, но ведет.

8

Тогда течение слов — необходимость.
Поток несет. Заведомая мнимость
Самоуправства смысла такова,
Что нас наводят мысли на слова.
Но что же нам уроки лесосплава?
Все дело в том, что длинный хвост состава
Течением развернуло поперёк
Невы. Тогда я понял как далёк

9

Был умысел тех сплавщиков. Покуда
Буксир с рекой боролся¹, мы оттуда,
С собора то есть, разглядеть могли,
Как время и течение помогли

¹ Помимо метафорического смысла, реализуемого в процессе развертывания тропа, образ буксира может отсылать к «Балладе о маленьком буксире» Бродского, опубликованной в 11-м номере журнала «Костер» за 1962 год.

Завесь плоты искусным плотогонам
Внутрь горловины Охты по законам
Теченья рек без лишней суеты.
Не так ли, друг, со мною дружишь ты?

[Охупкин, 2004, 13–14]

Обращает на себя внимание разветвленный синтаксис с элементами разговорной речи («По мне / Так вовсе не учиться...», «Покуда / Буксир с рекой боролся, мы оттуда, / С собора то есть, разглядеть могли...») и особого «интеллектуального» языка («Но искусство / Предполагает искушение — чувство, / Поверенное разумом, как плот...», «Заведомая мнимость / Самоуправства смысла такова, / Что нас наводят мысли на слова»). Эти фразеологические и ритмико-синтаксические особенности в рамках строфически упорядоченного стиха с парной рифмовкой сближают стихотворение Охупкина с «Подсвечником» Бродского (те же восьмистишия 5-ст. ямба, содержащие строки со схожей лексикой и интонацией: «Наверно, тем искусство и берет...», «Увы, / все виды обладанья таковы») и «Памяти Т. Б.», датированными 1968 годом:

30

Разве ты знала о смерти больше
нежели мы? Лишь о боли. Боль же
учит не смерти, но жизни. Только
то ты и знала, что сам я. Столько
было о смерти тебе известно,
сколько о браке узнать невеста

31

может — не о любви: о браке.
Не о накале страстей, о шлаке
этих страстей, о холодном, колком
шлаке — короче, об этом долгом
времени жизни, о зимах, летах.
Так что сейчас, в этих черных лентах,

32

ты как невеста. Тебе, не знавшей
брака при жизни, из жизни нашей
прочь уходящей, покрытой дерном,
смерть — это брак, это свадьба в черном,

это те узы, что год от года
только прочнее, раз нет развода.
[Бродский, 2001б, 2, 234–235]

Помимо отмеченных выше ритмико-речевых характеристик, стихотворения близки структурой образного языка. Его основу составляют интеллектуальные метафоры в духе английских поэтов-метафизиков конца XVI — начала XVII века с нарочитым сближением отдаленных или несопоставимых друг с другом явлений: невеста в свадебных лентах — брак ↔ усопшая в траурных лентах — смерть (Бродский); буксир, сплавщики — плоты ↔ поэт-буксир и поэт-плот (Охупкин).

Таковы общие контуры поэтики двух текстов, обнаруживающие между ними по преимуществу типологическую связь.

Далее мы рассмотрим стихотворения, взаимодействие которых можно трактовать как результат «работы» поэтической памяти, часто не осознаваемой автором.

Попытку очертить круг текстов Бродского, которые могли повлиять на звучание, образность и поэтическую мысль некоторых стихотворений Охупкина из книги «Моление о Чаше», предпринял Б. А. Рогинский [Рогинский, 2015, 60–70]. «Большая элегия Джонну Донну» (1963) «своим пятистопным ямбом... как бы завораживает Охупкина, и он повторяет её сюжет: все уснули — все неподвижны — всё уснуло — всё неподвижно — всё замолчало — только один по-настоящему уснувший в действительности не уснул и движется. Таков, по сути, сюжет “В среде молчания” Охупкина» [Рогинский, 2015, 64–65]. Рефрены «Дуй, дуй, Борей...» и «Снег, снег летит...» из стихотворения «Пришла зима, и все, кто мог лететь...» (1964–1965) могли подсказать Охупкину строку «Зима у нас. Зима.— Твой шепчет друг...» из того же «В среде молчания» [Рогинский, 2015, 65].

Обратимся к стихотворениям, которые содержат признаки генетической связи.

Во второй половине 1960-х в поэзии Бродского появляются дольники с парными женскими рифмами и переменной анакрусой: «Прощайте, мадемуазель Вероника» (1967), «Речь о пролитом молоке» (1967), «Памяти Т. Б.» (1968). А в конце 1960 — начале 1970-х годов, на которые приходится дружба поэтов, в стихах Охупкина фиксируются «практически все отклонения от норм силлаботоники — и метрические, и строфические» [Орлицкий, 2013, 2, 282].

Один из примеров — стихотворение «Тень» (1969), написанное 4-иктным дольником с парной женской рифмовкой, преобладанием двусложной анакрусой и графическим членением на композиционные части разного объема. Стихотворение начинается с образов собственной смерти, которые сменяются мотивами утраты домом жильца¹ (женщины) и памяти-забвения. Второй мотив носит обобщенный характер, на что указывает местоимение 1-го лица множественного числа («нас»):

Приходить на могилу свою не странно,
Если ты не умер, но бездыханно
Слёг, и тебя на погост в колоде
Впопыхах стащили, как скарб в комод.
Странно в дом приходиться к той, кого не стало
В доме, где и тебя не узнают. Мало
Вероятности в том, что дома нас помнят.
Уж скорей — могилы, где будем. <...>
[Охупкин, 2018, 38]

Та же многословность как следствие «выговаривания» боли, сопровождаемой ритмическим жестом преодоления границ (enjambements), отличает «Памяти Т. Б.». Смерть здесь, в отличие от стихотворения Охупкина, связана с Другим², а ее переживание — с носителями боли, т.е., как и в «Тени», с «нами» живущими:

З
Вот уж не думал увидеть столько
роз; это — долг, процент, неустойка
лета тому, кто бесспорно должен
сам бы собрать их в полях, но дожил
лишь до цветенья, а им оставил
полную волю в трактовке правил.

¹ Реализацию этого мотива встречаем в стихотворении Бродского «Все чуждо в доме новому жильцу...» (1962), где с уходом жильца его связь с домом не прерывается: «Ничем уж их нельзя соединить: / чертой лица, характером, надломом. / Но между ними существует нить, / обычно именуемая домом» [Бродский, 2001а, 1, 184].

² Ср. с суждением М. М. Бахтина о том, что только с Другим связан для меня «момент потери, утраты качественно определенной единственной личности другого, обеднения мира моей жизни, где он был, где теперь его нет...» [Бахтин, 1986, 105].

4

То-то они тут и спят навалом.
Ибо природа честна и в малом,
если дело идет о боли
нашей; однако, не в нашей воле
эти мотивы назвать благими;
смерть — это то, что бывает с другими.
[Бродский, 20016, 2, 228]

В обоих текстах обнаруживаются «интонационно-лексические переключки» [Проскурин, 1999, 228]. Так, Бродский включает в стихотворение строфу, содержащую культурные знаки восточно-мусульманского мира¹:

20

Так что ты можешь идти без страха:
ризы Христа иль чалма Аллаха²,
соединенье газели с пловом
или цветущие кущи — словом,
в два варианта Эдема двери
настежь открыты, смотря по вере.
[Бродский, 20016, 2, 232]

Охапкин также прибегает к восточной символике, но актуализирует негативные коннотации. При этом, как и его предшественник, он использует имя «Аллах» в генетиве, помещая его на место женской парной рифмы:

Будто здесь не уборка, но явность краха,
Запустенья мерзость, страна Аллаха,

¹ Татьяна Боровкова, памяти которой посвящен текст, закончила восточный факультет ЛГУ, познакомила Бродского с тюркской поэзией («И быть может, с точки / зрения тюркских певцов, чьи строчки / пела ты мне...» [Бродский, 20016, 2, 232]).

² Ср. с упоминанием мусульманской топики в «Речи о пролитом молоке»: «Календарь Москвы заражен Кораном» [Бродский, 20016, 2, 179], «Тьфу-тьфу, мы выросли не в Исламе...» [Бродский, 20016, 2, 183], «Не падая сверху — Аллах свидетель...» [Бродский, 20016, 2, 184]. Подробнее о «магометанской гносеологии» (Л. Шестов) в «Речи о пролитом молоке» см.: [Лосев, 2006, 161–163].

Кочевой бивак Тамерлана после
Дня резни. Хромец где-то сёдел возле.
[Охапкин, 2018, 39]

На связь «Тени» Охапкина с другим стихотворением Бродского, «Речь о пролитом молоке», указывает мотив одиночества в пустой холодной квартире, дополненный ситуацией сидения на стуле:

Я сижу на стуле, как было... Хаос...
<...>
У порога, мёртвыи, сижу на стуле,
Как вахтёр, уснувший на карауле.
<...>
В сентябре не топят. Летейска стужа? –
<...>
Я сижу, как прежде, в углу у двери.
<...>

[Охапкин, 2018, 38–39]

Строки 4-иктного дольника с двусложной анакрусой и парной женской рифмовкой напоминают строки Бродского. В них сидящий на стуле лирический субъект также пребывает в состоянии бытовой неустроенности:

32

В Новогоднюю ночь я сижу на стуле.

<...>

33

Я сижу на стуле в большой квартире.

Ниагара клокочет в пустом сортире.

<...>

34

Я включаю газ, согреваю кости.

Я сижу на стуле, трясусь от злости.

<...>

[Бродский, 20016, 2, 188]

Неблагополучие лирического «я» затрагивает сферу любовных отношений, эстетически и стилистически снижая образ избранницы:

Бродский
З
Зная мой статус, моя невеста
пятый год за меня ни с места;
и где она нынче, мне неизвестно;
правды сам черт из нее не выбьет.
Она говорит: «Не горюй напрасно.
Главное — чувства! Единогласно?»
И это с ее стороны прекрасно.
Но сама она, видимо, там, где выпьет.
[Бродский, 2001б, 2, 179]

Охапкин
Та, кого я мнил королевой гордой,
Обернулась быта избитой мордой,
Обернулась похотью лорда Мужа...
[Охапкин, 2018, 39]

Эти переключки позволяют предполагать между «Тенью» Охапкина и двумя «большими стихотворениями» Бродского генетическую связь.

Другой пример взаимодействия с претекстом — стихотворение «В ночь на весну» (1970). Оно написано 5-ст. анапестом с мужскими парными рифмами и свободным (нестрофическим) членением на графические части разного объема:

<...>
Приближаются сроки весны, четный март... самолёт,
Полуночник ревуший, иль, может быть, сам Азраил
Низким басом в октаву гудит, будто перьями крыл
Рассекает не воздух, но плотное время весны,
Чёрной тенью влетая в пространства бессонниц и в сны
Беззащитных деревьев на лесоповалах, старух
На высоких подушках, младенцев в утробах, и слух
Неуснувших поэтов тревожа, как стекла фрамуг
Дребезжит и по нервам блуждает, не ток и не звук.
[Охапкин, 2018, 47]

Читатель сразу обратит внимание на пространный, усложненный синтаксис и, возможно, услышит в перечислении спящих «беззащитных деревьев на лесоповалах, старух / На высоких подушках, младенцев в утробах» интонацию кумулятивных рядов из «Большой элегии Джону Донну»:

Спят клены, сосны, грабы, пихты, ель.
<...>

Уснуло всё. Лежат в своих гробах
все мертвецы. Спокойно спят. В кроватях
живые спят в морях своих рубях.
Поодиночке. Крепко. Спят в объятьях.
[Бродский, 2001а, 1, 232]

В приведенных фрагментах показательна роль сна, который объединяет в одном стихотворении «старух» и нерожденных младенцев, в другом — мертвых и живых.

Внимательный читатель заметит также, что пространство в «Большой элегии...» и «В ночь на весну» расширяется, превращаясь из физического в метафизическое. Это делает возможным появление в нем небожителей (ангелы, херувимы, Гавриил у Бродского; Азраил, Гавриил у Охапкина), чьей серафической природе соответствуют общие для обоих текстов словообразы: «сон», «душа», «небо», «пространство», «Бог», «Господь», «смерть».

Между тем если исходить из предположения о ритмическом претексте стихотворения «В ночь на весну», то им может оказаться баллада Бродского «Ты поскачешь во мраке...» (1962). Она содержит «мотивы одиночества, раздвоенности духа, внедренности в пограничную ситуацию» [Жигачева, 1992, 51]:

Ты поскачешь во мраке, по бескрайним холодным холмам,
вдоль березовых рощ, отбежавших во тьме, к треугольным домам,
вдоль оврагов пустых, по замерзшей траве, по песчаному дну,
освещенный луной, и ее замечая одну.
Гулкий топот копыт по застывшим холмам — это не с чем сравнить,
это ты там, внизу, вдоль оврагов ты вьешь свою нить,
там куда-то во тьму от дороги твоей отбегает ручей,
где на склоне шуршит твоя быстрая тень по спине кирпичей.
[Бродский, 2001а, 1, 210]

Мелькнувшая в последней строке восьмистишия «тьма» появится два года спустя в «Письмах к стене» (1964), написанных 5-ст. анапестом с цезурой и мужскими парными рифмами: «...не душа и не плоть — только тень на твоём кирпиче» [Бродский, 2001б, 2, 22]. Выступая в «Письмах к стене» в функции лейтмотива («Сохрани мою тень»), образ тени едва ли выведет нас к стихотворению Охапкина «Тень», в котором доминирует идея не столько памяти, сколько забвения:

Но меня не помнят ни стул, ни Мери,
Но меня не знают ни стол, ни кактус,
Разве Бах по радио — тихий Sanctus...
[Охапкин, 2018, 39]

«В ночь на весну» и «Ты поскачешь во мраке...» совпадают по типу рифмовки (мужская парная) и близки количеством стоп. В балладе Бродского анапест неравноостопный — 5–6-стопный, а шестистопные строки членятся двумя цезурами на три равных сегмента («вдоль березовых рощ, | отбежавших во тьме, | к треугольным домам»). Если у Бродского длинный анапест передает стремительность движения всадника и связан с жанром баллады, то пятистопник Охапкина также сохраняет признаки повествовательности и потусторонности.

Это видно уже по первым строкам, исполненным экспрессии на фоне ночного пробуждения стихий, сочетания рационального и иррационального, мотива смерти, риторических вопрошаний:

Это что там за окнами ночью так жутко молчит?
Будто ветер на крыше скрежещет железом, стучит...
Уж не Смерть ли дубасит в литавры бездонных пустот?
[Охапкин, 2018, 47]

Те же вопросы беспокоят лирического субъекта Бродского, «поглощенного размышлениями о природе творчества и смерти» в окружении «мрачного тревожно-динамического пейзажа в “Лесном царе” Жуковского-Гете» [Свитенко, Сомова, 2015, 213]:

Кто там скачет, кто мчится под хладною мглой, говорю,
одиноким лицом обернувшись к лесному царю, —
обращаюсь к природе от лица треугольных домов:
кто там скачет один, освещенный царицей холмов?
[Бродский, 2001а, 1, 210]

Если в «Ты поскачешь во мраке...» иллюзорный мир лишен контактов с миром физическим, то Охапкин совмещает два пространства: мифологическое («...сам Азраил / Низким басом в октаву гудит, будто перьями крыл / Рассекает...») и городское с его тревожными ночными звуками. Тема мрачных предчувствий, развиваемая в балладе Бродского, получает у Охапкина эсхатологическое объяснение. При

этом внушаемый мифологией Петербурга страх гибели оттеняется уронией:

Уж не скорая ль помощь, сиреною полночь раздрав,
Приближается к месту провала под землю? Госздрав
Громогласен бывает и страшен в ночи, как труба
Гавриила... Госздрав — не советская ль наша судьба?
[Охапкин, 2018, 47]

В балладе Бродского слово «судьба» не встречается, но тема судьбы явлена в романтических образах коня, всадника, ночной скачки. Единство этих образов складывается в символ человеческой жизни, который открывается нам в сновидениях:

Нет, не думай, что жизнь — это замкнутый круг небылиц,
ибо сотни холмов — поразительный круп кобылиц,
на которых в ночи, но при свете луны, мимо сонных округ,
засыпая, во сне, мы стремительно скачем на юг.
[Бродский, 2001а, 1, 210–211]

В этом динамичном мире субъект перемещения — человек. Двигаясь по пересеченной местности (холмы, овраги, ручей, лес, запруды, плотины), герой Бродского преодолевает пространство и этим реализует свое балладное назначение¹. Его мироощущение тревожно, но не трагично, как у лирического «я» Охапкина, который находится в замкнутом пространстве («Это что там за окнами ночью так жутко молчит?»). В отличие от всадника Бродского, субъект стихотворения «В ночь на весну» охвачен ночным страхом. В нем не без помощи балладных коннотаций, закрепленных за 5-ст. анапестом, проступает что-то жуткое и неотвратимое, похожее на смерть:

В этот март, как и в детстве, приходит весна, чёрный страх,
Будто в пропасть лавина несётся, седая впотьмах...
Это время сдвигает пространства сыпучий уклад
И невольно мне душу приводит в глубокий разлад.
Ведь не шутка воскреснуть, но прежде всерьёз умереть.

¹ Л.В. Лосев склонен рассматривать «скачущего всадника как классическую метафору поэтического воображения, создающего свой мир по подобию природного (конь ассоциируется с крылатым конем греческой мифологии Пегасом)» [Лосев, 2011, 1, 450].

Что там в небе творится? Весна или чёрная смерть?
Сколько душ не осияют сегодня ночных перемен!
[Охупкин, 2018, 47–48]

Лексический сигнал контактной связи стихотворений Охупкина и Бродского — наречие «впотьмах». В «Ты поскачешь во мраке...» оно, как и «В ночи на весну», грамматически связано с глаголом, обозначающим стремительность движения, и стоит в рифменной позиции: «Ну и скачет же он по замершей траве, растворяясь впотьмах, / возникая вдали, освещенный луной на бескрайних холмах...» [Бродский, 2001а, 1, 210]. Однако определить, что перед нами — случай цитации или пример «ритмико-лексико-синтаксических формул и клише» [Пильщиков, 2013, 195], затруднительно.

В финале обоих текстов возникает мотив ветра. У Бродского он образует единство со стихиями леса и воды. Таинственный мир природы отзывается в герое непонятной болью, мешающей почувствовать приход весны. Ветер раскачивает кроны деревьев, и их шум навеивает состояние сна, который с учетом лермонтовского контекста («...Темный дуб склонялся и шумел») соотносим не со смертью, а с жизнью:

Ты мой лес и вода! кто объедет, а кто, как сквозняк,
проникает в тебя...
<...>
потому что не жизнь, а другая какая-то боль
проникает к тебе, и уже не слышать, как приходит весна;
лишь вершины во тьме непрерывно шумят, словно маятник сна.
[Бродский, 2001а, 1, 211]

У Охупкина западный ветер также связан с весенним пробуждением природы. При этом он наделяется духовно-преобразующей функцией — изменить тех, кого мартовской ночью пощадил Господь. Так весна, обнаруживая амбивалентную сущность, превращается из «гиблого времени» в знак перемен, символ обновления жизни:

<...>
Чтобы ветер заморский с утра в наши фортки влетел
И оставленных жить изменил чуть приметно на миг,
Дабы праздником стал гиблый времени мартовский сдвиг.
[Охупкин, 2018, 48]

Как видим, в стихотворениях Охупкина конца 1960 — начала 1970-х встречаются ритмико-семантические ходы, напоминающие стилиевые приметы Бродского. Биографическая предпосылка этих переключек — дружба поэтов, сохранявшая отношения ученичества — наставничества («...ты ведь знаешь, / Как третий год мои длинноты правишь»). С теоретической точки зрения говорить о «цитате» здесь не вполне корректно. Перед нами не столько элементы чужого текста, включенные в «свой» текст и обогащающие его новыми смыслами (что составляет суть интертекстуального анализа), сколько не запрограммированный автором процесс усвоения поэтической памяти, приводимый в действие механизмом стиха. Как правило, ритмические структуры находятся за порогом авторского сознания, но для исследователя они достаточно надежный источник обнаружения как случайных совпадений, так и генетических форм межтекстовых взаимодействий.

Литература

- Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. 2-е изд. М.: Искусство, 1986. С. 9–191.
- Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского: в 7 т. / общ. ред. Я. А. Гордина. СПб.: Пушкинский фонд, 2001а. Т. 1. 304 с.
- Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского: в 7 т. / общ. ред. Я. А. Гордина. СПб.: Пушкинский фонд, 2001б. Т. 2. 440 с.
- Дар Д. Ленинград. Судьба. Поэт // Антология новейшей русской поэзии «У Голубой лагуны»: в 5 т. Newtonville, Mass.: Oriental Research Partners, 1983. Т. 4Б. URL: <https://kkk-bluelagoon.ru/tom4b/okhupkin1.htm> (дата обращения: 10.05.20).
- Жигачева М. В. Баллада в раннем творчестве Иосифа Бродского // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 1992. № 4. С. 51–56.
- Ковалькова-Охупкина Т. Предисловие // Охупкин О. В среде пустот. М.; СПб.: Пальмира; Рипол классик, 2018. С. 5–13.
- Кривулин В. Олег Охупкин. Поэт между Афинами и Иерусалимом // Охупкин О. Стихи. Л.; Париж: Беседа, 1989. С. 3–7.
- Лосев Л. Иосиф Бродский: опыт литературной биографии. М.: Молодая гвардия, 2006. 447 с.
- Лосев Л. В. Примечания // Бродский И. Стихотворения и поэмы: в 2 т. / сост., подгот. текста и примеч. Л. В. Лосева. СПб.: Вита Нова: Изд-во Пушкинского Дома, 2011. Т. 1. С. 417–647.

- Орлицкий Ю. Б. Особенности стиховой культуры Олега Охупкина // Печать и слово Санкт-Петербурга: сб. науч. трудов: в 2 ч. СПб.: СПГУТД, 2013. Ч. 2: Литературоведение. С. 274–283.
- Охупкин О. В среде пустот: стихотворения и поэмы. М.; СПб.: Пальмира; Рипол классик, 2018. 254 с.
- Охупкин О. Моление о Чаше: четвертая книга стихов. СПб.: MITKIBRIS, 2004. 103 с.
- Пильщикова И. «Ante hoc, ergo propter hoc»: Еще раз о критериях интертекстуальности, или «Случайные» и «неслучайные» сближения (на материале поэзии пушкинской эпохи) // Случайность и непредсказуемость в истории культуры: материалы Вторых Лотмановских дней в Таллинском университете (4–6 июня 2010 г.). Таллинн: ТЛУ, 2013. С. 188–207.
- Проскурин О. Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест. М.: Новое лит. обозрение, 1999. 462 с.
- Рогинский Б. А. «В среде молчания» (1970) Олега Охупкина (неудавшийся комментарий) // Охупкинские чтения: альманах. СПб.: [б. и.], 2015. № 1. С. 60–70.
- Свиленко 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: КубГУ, 2015. С. 209–224.
- Только стихи. Памяти Олега Охупкина / ведущий Д. Волчек // Книжный шкаф. 2008. 10 окт. URL: <https://www.svoboda.org/a/468261.html> (дата обращения: 10.05.20).

A. G. Stepanov
 Cand. Sci. (Philology),
 Associate Professor,
 Department of History and Theory of Literature,
 Tver State University
 Tver, Russia
 Lecturer,
 Institute of Foreign Languages and Literatures Lanzhou University
 Lanzhou, China

Poems by O. Okhupkin and I. Brodsky in the Late 1960's: Poetics of Correspondences

The article is devoted to the problem of intertextual interactions. The research material — poems written by Okhupkin and Brodsky in the late 1960s. The end of the 1960s — beginning of the 1970s was a period of friendship between the two poets, when the younger author was strongly influenced by his «mentor». The fourth book of poems «Prayer for the Cup» (1970) Okhupkin dedicated to Brodsky, calling him in the dedication «a friend and a teacher». The book opens with a poem «To Joseph Brodsky», built on expanded analogues with clarifications and digressions, as well as with numerous enjambements. The basis of figurative language are metaphors in accordance with the English metaphysical poets of the late XVI — early XVII century with a deliberate convergence of objects and phenomena which in reality stand far apart. In the second half of the 1960s, dolniks with paired female rhymes appeared in Brodsky's poetry, and it was at the end of the 1960s and the beginning of the 1970s that Okhupkin's interest in these rhythmic forms emerged. The article explores semantic connections between poems at the level of the rhythm, the vocabulary, the phraseology, and motifs. From a theoretical point of view, it is not quite correct to speak of a «quotation» here. This is not so much the elements of someone else's text included in the «own» text and enriching it with new meanings (which is the essence of intertextual analysis), but rather the process of assimilation of poetic memory, which is not programmed by the author, and driven by the mechanism of the verse itself.

Key words: poetics; versification theory; rhythmic correspondences; Oleg Okhupkin; Joseph Brodsky.

References

- Bakhtin M. M. Author and hero in aesthetic activity [Avtor i geroi v esteticheskoi deiatel'nosti]. Bakhtin M. M. *Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of verbal creativity]. 2nd ed. M., Iskustvo, 1986, pp. 9–191 (in Russian).
- Brodskii I. Works of Joseph Brodsky [Sochineniia Iosifa Brodskogo]. In 7 vol. Ed. by Ia. A. Gordin. SPb., Pushkinskij fond, 2001a, vol. 1, 304 p. (in Russian).
- Brodskii I. Works of Joseph Brodsky [Sochineniia Iosifa Brodskogo]. In 7 vol. Ed. by Ia. A. Gordin. SPb., Pushkinskij fond, 2001b, vol. 2, 440 p. (in Russian).
- Dar D. Leningrad. Fate. Poet [Leningrad. Sud'ba. Poet]. *Antologiiia noveishei russkoi poezii «U Goluboi laguny»* [Anthology of the latest Russian poetry «At the Blue Lagoon»]. In 5 vol. N^oewtonville, Mass., Oriental Research Partners, 1983, vol. 4B. Available at: <https://kkk-bluelagoon.ru/tom4b/okhapkin1.htm> (accessed: 10.05.20) (in Russian).
- Zhigacheva M. V. Ballad in the early works of Joseph Brodsky [Ballada v rannem tvorchestve Iosifa Brodskogo]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Serija 9: Filologiiia*, 1992, no. 4, pp. 51–56 (in Russian).
- Koval'kova-Okhapkina T. [Foreword [Predislovie]. Okhapkin O. In the environment of voids [V srede pustot]. M.; SPb., Pal'mira; RIPOL klassik, 2018, pp. 5–13 (in Russian).
- Krivulin V. Oleg Okhapkin. Poet between Athens and Jerusalem [Oleg Okhapkin. Poet mezhdu Afinami i Ierusalimom]. Okhapkin O. *Poems [Stikhi]*. L.; Parizh, Beseda, 1989, pp. 3–7 (in Russian).
- Losev L. Joseph Brodsky: the experience of a literary biography [Iosif Brodskii: opyt literaturnoi biografii]. M., Molodaja gvardija, 2006. 447 p. (in Russian).
- Losev L. V. Notes [Primechaniia]. Brodskii I. *Poems [Stikhotvoreniia i poemy]*. In 2 vol. Comp., prepared text and notes by L. V. Losev. SPb., Vita Nova, Izd-vo Pushkinskogo Doma, 2011, vol. 1, pp. 417–647 (in Russian).
- Orlitskii Iu. B. Features of the poetry culture of Oleg Okhapkin [Osobennosti stikhovoi kul'tury Olega Okhapkina]. *Pechat' i slovo Sankt-Peterburga: sb. N^oauch. trudov* [Printing and the word of St. Petersburg: collection of scientific works]. In 2 vol. SPb., SPGUTD, 2013, vol. 2, pp. 274–283 (in Russian).
- Okhapkin O. In the environment of voids: poems [V srede pustot: stikhotvoreniia i poemy]. M.; SPb., Pal'mira, RIPOL klassik, 2018. 254 p. (in Russian).
- Okhapkin O. Praying for the Chalice: the fourth book of poems [Molen'e o Chashe: chetvertaia kniga stikhov]. SPb., MITKIBRIS, 2004. 103 p. (in Russian).
- Pil'shchikov I. «Ante hoc, ergo propter hoc»: Once again on the criteria of intertextuality, or «Accidental» and «non-accidental» rapprochements (based on the poetry of the Pushkin era) [«Ante hoc, ergo propter hoc»: Eshche raz o kriteriiakh intertekstual'nosti, ili «Sluchainye» i «nesluchainye» sblizheniia (na materiale poezii pushkinskoi epokhi)]. *Sluchainost' i nepredskazuemost' v istorii kul'tury: materialy Vtorykh Lotmanovskikh dnei v Tallinnskom universitete (4–6 iunija 2010 g.)* [Accident and unpredictability in the history of culture: materials of the Second Lotman days at Tallinn University (June 4–6, 2010)]. Tallinn, TLU, 2013, pp. 188–207 (in Russian).
- Proskurin O. Pushkin's Poetry, or Moving Palimpsest [Poeziia Pushkina, ili Podvizhnyi palimpsest]. M., Novoe literaturnoe obozrenie, 1999. 462 p. (in Russian).
- Roginskii B. A. «In the Environment of Silence» (1970) by Oleg Okhapkin (failed commentary) [«V srede molchaniia» (1970) Olega Okhapkina (neudavshisia kommentarii)]. *Okhapkinskie chteniia: al'manakh* [Okhapkin readings: almanac]. SPb., 2015, is. 1, pp. 60–70 (in Russian).
- Svitenko N. V., Somova E. V. «A pendulum swung in the hills — a boy swung in a dream»: intertextual counterpoints in a ballad by I. A. Brodsky «You will ride in the darkness...» [«Raskachivalsia maiatnik v kholmakh — raskachivalsia mal'chikom vo sne»: intertekstual'nye kontrapunkty v ballade I. A. Brodskogo «Ty poskachesh' vo mrake...»]. *Iubileinoe: Voprosy istorii, poetiki i interpretatsii russkoi literatury: materialy Mezhdunar. zaoch. N^oauch.-prakt. konf., posviashch. pisateliu iubilii, v ramkakh Goda literatury v Rossii, 10 iulija — 20 okt. 2015 g.* [Jubilee: Questions of history, poetics and interpretation of Russian literature: materials of the Intern. correspondence course scientific-practical conf., dedicated. for writers of the anniversary, within the framework of the Year of Literature in Russia, 2015, July 10 — October 20]. Krasnodar, KubGU, 2015, pp. 209–224 (in Russian).
- [Only poetry. In memory of Oleg Okhapkin / presenter D. Volchek [Tol'ko stikhi. Pamiati Olega Okhapkina / vedushchii D. Volchek]. *Knizhnyi shkaf*, 2008, 10 okt. Available at: <https://www.svoboda.org/a/468261.html> (accessed: 10.05.20) (in Russian).

Б. Ф. Колымагин
Школа добровольцев милосердия
Москва, Россия

УДК 821.161.1

Поэма И. Бродского «Исаак и Авраам» в контексте поэзии андеграунда

Ключевые слова: *андеграунд; Бродский; Кьеркегор; философия; религия; поэзия.*

В статье рассмотрена поэма Бродского «Исаак и Авраам», написанная под влиянием Кьеркегора. Особенность текста Бродского связана с тем, что ветхозаветные истолкования соседствуют с новозаветной экзегезой и опираются на герменевтику. Поэма вписывается в круг произведений разных авторов, в которых затрагиваются поднятые датским мыслителем темы. На примере стихотворений Л. Аронсона, А. Величанского, В. Кривулина, И. Бурихина и других поэтов показана актуальность дискурса религиозного экзистенциализма в культурном подполье.

В списке сочинений Иосифа Бродского числится одно-единственное стихотворение на сюжет Ветхого Завета. Это «Исаак и Авраам» [Бродский, 1992, 268–282]. Поэма написана в 1963 году, то есть в советский период творчества поэта.

Композиционно она представляет собой две одновременные сцены.

Первая — и главная — переносит нас в Палестину библейских времен. Вторая возвращает в современность, то есть в Россию начала 1960-х годов.

Поэтический текст, связанный с первой сценой, значительно превосходит текст Писания (Быт. 22: 1–19). И понятно, почему: в духовную историю автор вписывает психологию — он наблюдает за движением души Исаака, которому не ясен смысл происходящего, — и теологию: поэт анализирует образ куста, который знаменует собой все мироздание и человеческую душу.

Тема куста появляется в одном из отступлений. По замечанию Л. И. Гордиенко, «поэтическая медитация о предмете / слове / знаке / значениях совпадает с моментом остановки Исаака у куста, где он

бросил хворост. Прерывая течение истории, поэт размышляет о том, что форма предмета есть источник его бесконечных наименований, из которых рождается текст» [Гордиенко, 2010, 175].

Слово «куст» Бродский разлагает на буквы и начинает вокруг них движение. Куст рождает жертвенный крест, тот самый крест, на котором был распят Христос. Получается, что гора Мориа, на которой были Авраам и Исаак, знаменует собой и Синай с Неопалимой Купиной, и Голгофу. Таким образом, ветхозаветная экзегеза — присутствие Бога в горящем кусте — соседствует с экзегезой христианской. Такое соседство традиционно для православного богословия.

А вот что кардинально разнится с ним, так это включение в истолкование события жертвоприношения судьбы потомков Авраама по плоти. Христианство, как известно, расширило понимание «избранного народа» до всех, кто принял Иисуса как Мессию. Иудеи, не принявшие Христа, превратились в глазах «ревнителей благочестия» в «синагогу сатаны», хотя апостол Павел говорит, что избранничество все равно осталось (1 Фес. 11: 25–32).

Бродского не интересует собственно теологический аспект жизни не принявших Христа иудеев. Во второй сцене из сакрального он перемещается в профанное. Как подмечает Р. Р. Измайлов, «поэт входит в реальное время и пространство, создавая резкий контраст со всем предыдущим текстом» [Измайлов, 2008].

Авраам и Исаак превращаются соответственно в Исака («по-русски Исаак теряет звук») и Абрама (он утратил гласный звук / и странно изменился шум согласной»). Такое превращение позволяет поэту уйти в сторону от библейской экзегезы и обратиться к герменевтике.

Российский пейзаж передан скупыми штрихами. Смысл возникающих видений Бродскому до конца не ясен — он следует за просодией, за языком. Важно только, что все возникающие картины имеют опору в видимом мире:

Бесшумный поезд мчится сквозь поля,
наклонные сначала к рельсам справа,
а после — слева — утром, ночью, днем,
бесцветный дым клубами трется оземь —
и кажется вдруг тем, кто скрылся в нем,
что мчит он без конца сквозь цифру 8.

[Бродский, 1992, 281]

Эти знаки и цифра, как и слово «куст», тоже нуждаются в каком-то истолковании, но, очевидно, не библейском. Так, восьмерка, если повернуть ее на 90 градусов, превращается в символ бесконечности. Здесь можно сказать о судьбе потомков Авраама по крови, о гонениях на них в европейском Средневековье, о Холокосте, о борьбе с космополитизмом, то есть развернуть в историю путь избранного народа. Бродский об этом не пишет, но исследователь, как делает это Зоя Копельман, могут совершить такой поворот [Копельман, 2015]. Копельман видит в цифре 8 символ бесконечного страдания избранного народа. Но если соотнести библейский сюжет не только с конкретным этносом, но с «почвой и судьбой» (Пастернак), то в истолковании может появиться важная тема ГУЛАГа, уже не связанная исключительно с евреями.

Внутренний взор видит «бесшумный поезд», бегущий к линии горизонта. Эту линию никогда невозможно поймать — она все время отодвигается. Это видимая бесконечность. Она неуловима, как неуловим для нашего разума мир в целом.

Бытийные нотки отсылают нас к картинам Русского Севера, к тем далям, которые видел Бродский в ссылке. Они знаменуют собой, если обратиться к языку Хайдеггера, «бытие-с», «бытие вместе». Наверное, наиболее пронзительно оно являет себя в знаменитой песне Галича «Облака плывут, облака». У Бродского — и цифра 8, и наклонные рельсы, и клубы дыма, и даже имена Исаак и Абрам говорят о том же. Герменевтика приводит нас к «бытию вместе». И из этой перспективы виден сюжет с жертвоприношением Авраама. Все человечество становится заложником репрезентаций репрессий, оказывается запертым в коллективных представлениях о «врагах народа» в разные исторические времена.

Бродский не размышляет об этом прямо, как сделал это Рене Жирар. Но «речь, чего она хочет» (выражение Всеволода Некрасова) приводит к хождению вокруг проблемы «козла отпущений» или, иначе говоря, «чистого агнца» — каким и был Исаак.

Нельзя сказать, что мысль Бродского отличается ясностью. Наоборот, она сбивчива, темна. Но эта неясность и темнота относительно жертвы лежит в области не столько поэзии, сколько религии и истории, связана с трудностями интерпретации.

Герменевтика возвращает нас обратно к библейской экзегезе: «смертию смерть поправ». Правда, в ветхозаветном виде: Исаак появляется вместе с Ревеккой. У них будет большое потомство, все будет хорошо.

Эта двойственность: «хорошо» и «жертва» — составляет поэтический воздух. В поэме имплицитно присутствуют два утверждения. Первое из них звучит так: ничего страшного нет, потому что Авраам следует велениям Бога. Второе: мир — нескончаемая жертва, а Бог своеволен и непредсказуем. Связать их друг с другом непросто, и Бродский не пытается это сделать.

Реальность, с которой мы сталкиваемся в концовке, относительна. В ее сновидческих поворотах есть мистика пути на заклание, возникающая в начале поэмы. Глаза лисы в окне, огонь свечи, украшенный пчелами и листьями подсвечник — медный пейзаж, отсылающий то ли к медному змию Моисея, то ли к картинам западноевропейских мастеров, — говорит о смутности и странности видимого мира.

Но, погружаясь в таинственное, Бродский не хочет ничего искусственно усложнять, выстраивать сложные схемы. Он работает с представлениями о вещах и символах, оставаясь в рамках визуальности. По его текстам видно, что в свою бытность в Ленинграде он неоднократно посещал художественные музеи. Бархатная зелень, охристые тона, вещи, глядящие из своей самости на мир, возвращают нас все время в залы Эрмитажа, в пространство, где религия и культура тесно связаны. Поэт не просто дает картину, выставляет на суд зрителей единственное художественное полотно. Он бредет (хочется добавить «вместе с Исааком и Авраамом») по галереям — и смотрит. Ракурсы все время меняются. Буквы превращаются в предметы. Мысль прячется в фонетике, в лексике. Она не может или не хочет ясно проявиться. Это движение тревоги и боли в пустоте непонятности.

Бродский, несмотря на все свои экивоки в стороны «осьмнадцатого столетия», остается поэтом XX века. Он надеется на язык, на «часть речи», которая открывает сокрытое, выносит к смыслу. Так можно интерпретировать его слова: «Когда сочиняешь стихок, в голову приходят такие вещи, которые тебе, в принципе, приходиться не должны были. Вот почему надо заниматься литературой» [Волков, 2007, 239].

Но этот смысл далеко не везде проявлен. Бродский риторичен, можно даже употребить более сильное слово — болтлив. В начале XXI столетия это особенно бросается в глаза. И все-таки риторика «Исаака и Авраама» не только уводит от строгой мысли, но и погружает в ситуацию «страха и трепета», то есть приводит в эту самую мысль поэтическим способом.

«Страх и трепет» — название трактата Кьеркегора, который поэт прочитал в то же время, когда впервые познакомился с Библией.

Согласно датскому философу, Авраам — рыцарь веры. Он не боится пойти в пустоту, где может произойти все что угодно. Поэт передает тот экзистенциальный ужас, который испытал праотец. Все непонятно, неясно в происходящем: Авраам должен нанести роковой удар и убить то, что было обещано ему Богом, — своего первенца.

Бродский показывает динамику событий. Попытайся он живописать внутренний мир Авраама, получилась бы душераздирающая картина, но он не романтик. Вещи, изображенные подчеркнута условно, подвижными, рвущимися фразами, говорят о происходящем гораздо больше, чем романтические полотна.

И все же Авраам в скупости своих движений и мыслей предстает в романтическом ореоле, как фигура рыцаря, хотя о рыцарстве у Бродского напрямую нигде не говорится. Мысли Кьеркегора звучат в поэме точно так, как и богословие Писания, — не напрямую. Поэтический текст существует в контексте двух других текстов и связывает их без прямых отсылок.

Поэма соткана утком просодии по основе рациональности. *Другое* измерение — щепотка соли к блюду. *Другое* не очень ясно советскому человеку. Он ценит его, как ценит советский покупатель товар «сгнилого запада». По наблюдению Михаила Новикова: на знаменитой фотографии, сделанной в ссылке, автор трагических стихов стоит у забора, на который аккуратно выставлена пачка сигарет «Честерфильд». «В известном мере и Рим, и христианство, и вся мировая культура оказались в стихах Бродского такой вот пачечкой честера. Но только он искал не способа импортировать все это в современную русскую речь. Наоборот — все это были своего рода знаки конвертируемости его поэтического сознания в мировой культурный код», — пишет Новиков [Новиков, 2005, 139–140].

Философия экзистенциализма, которой увлекся Бродский, была «знаком конвертируемости» для многих поэтов. Впрочем, она не только вела на запад, но и активно выстраивала геометрию внутреннего «я». Кьеркегор был одним из любимых авторов культурного подполья. Его идеи возникают в текстах «второй культуры». Но, прежде чем перейти к ним, скажем несколько слов о связи нобелевского лауреата с андеграундом.

Известно, что Бродский неоднократно отрекся от родства со «второй культурой», поскольку: «Для западного успеха приоритетным было мнение либерального советского истеблишмента, он представлял инстанцией, легитимирующей появление нового имени, в то время как

причастность к неофициальной литературе лишь разрушала чистоту стратегии» [Берг, 2000, 251].

И все-таки генетически поэт был связан с андеграундом, он вышел из него, и большинство его читателей и почитателей первоначально оставались именно там.

Любопытно, что в борьбе за лавры первенства Бродскому пришлось спорить с авторами культурного подполья. Как замечает Д. М. Давыдов, при разговоре о «первом поэте»: «Наиболее значимой была оппозиция Бродский vs. Аронзон, о чем свидетельствуют и мемуаристы, и исследователи» [Давыдов, 2012, 370]. Можно полагать, говорит далее автор, что противопоставление Бродского и Аронзона есть противопоставление риторического и внериторического высказывания, противопоставление поэзии-конструкта и поэзии-видения.

Не будем, однако, уходить в намеченное Давыдовым противопоставление — это предмет отдельной статьи. Перейдем сразу к «следам» датского философа в андеграунде.

Начать, наверно, правильнее с Аронзона, «главного конкурента» Бродского. У него, как и у нобелевского лауреата, нет прямых цитат из Кьеркегора — только намеки, но намеки концептуально важные.

Для лирического героя Аронзона характерно желание слиться с миром. Мечтая о таком слиянии, Аронзон пишет: «Когда я, милый твой, умру, / пренебрегая торжеством, / оставь лежать меня в бору / с таким, как у озер, лицом» [Самиздат века, 1997, 539]. Но это слияние ведет к имперсонализму. Для Аронзона характерно чувство «безличности» человека. Для поэта наше «я» пусто, призрачно. Поэтому мы можем прочесть у него такие строки: «Только осень разбросила сеть, / ловит души для райской альковни. / Дай нам Бог в этот миг умереть, / и, дай Бог, ничего не запомнив» [Там же, 541].

Исходя из этих и подобных стихов можно сделать вывод, что космизм Аронзона является следствием его имперсонализма. Но это не совсем так, поскольку в других текстах мы встречаем экзистирующего лирического героя.

Например, в стихотворении «Хорошо гулять по небу» (1968) звучит юмор в духе Кьеркегора: «Хорошо гулять по небу, / босиком, для моциона. / Хорошо гулять по небу, / вслух читая Аронзона» [Там же, 540].

Во вступлении к поэме «Качели» [Аронзон, 1977] мы снова встречаем характерный юмор в контексте размышлений о поэзии. Аронзон считает, что поэтическая речь идет от Бога: «Утратив задушевность слога, /

я отношусь к писанью строго / и Бога светлые слова / свяую, дабы тронуть Вас». Таким образом, Кьеркегор оказывается своеобразным контрапунктом в развертывании поэтического текста.

Кьеркегоровский юмор звучит и в творчестве других авторов. Так, в стихах Вениамина Блаженного живет экзистирующий юморист, о котором писал житель Копенгагена. Обыгрывая «Памятник» Пушкина, лирический герой в простоте душевной восклицает: «И, быть может, умру я не весь, а всего лишь на треть». Противоречие и связанный с ним юмор заключены в этом «на треть» — математической точности бессмертия [Кьеркегор, 2005, 597].

В похожем комическом ключе развивает свои мысли о времени Виктор Кривулин: «От сотворенья мира скудных лет / шесть тысяч с хвостиком. И так, хвостато время! / как пес незримый ходит между всеми. / Шесть тысяч лет, как дьяволово семя / возшло тысячелестником на свет», — автор играет с буквалистским прочтением Библии [Кривулин, 1977].

Евгений Сабуров в стихотворении «Куда собрался человек...» [Сабуров, 2012] утверждает, что люди не могут нормально общаться между собой, если утратили понятие о Боге. Но восстановление связи возможно только в ситуации, когда задействован юмор и здоровый смех: «Веселья песнь в меня вложи / о, Бог — веселый меч, / чтоб я из невеселой лжи / сумел его извлечь».

Стоит отметить, что комизм, о котором идет здесь речь, существовал в культурном подполье наряду с «черным юмором», самым ярким выразителем которого был Д. А. Пригов. Приговский смех закрывал реальность, превращая ее в симулякр. Но в самиздате продолжал звучать и другой, идущий от Гоголя, смех.

Вернемся, однако, к Кьеркегору. Игорь Бурихин написал пародию на Бродского: «Суровый Авраам / родил Исаака. Оный Исаак / подвинул Куркегора, что родил / известный опус Или-или. Сталин, / воспользовавшись этим заголовком / для маленькой заметки, возродил / Россию из. Другой / Иосиф — Бродский / родил Исаака и Авраама. Звуки / звонкого систра несутся, несутся. / В рощах томно они отдаются!» [Бурихин].

«Отец всех народов» появляется в бурихинском тексте как соц-артовская реплика. Нам же интересно появление прямой отсылки к философу, к его творчеству.

Говоря о Кьеркегоре, мы не можем не остановиться на творчестве Александра Величанского, для которого фигура мыслителя чрезвы-

чайно важна. В стихах «Всю жизнь я бился слепо с преджизненной тьмой» он показывает образ человека, прорывающегося в другую реальность. Человека, для которого «был каждый миг — последний / ужасный, чуть живой» [Величанский, 1991]. «Преджизненная тьма» — цитата из Кьеркегора.

В стихотворении «Спасенье безопасно» излагается одна из проблем, связанная с горизонтом веры. Согласно Кьеркегору, у религиозного человека возникает отчаяние, поскольку он одинок перед Богом. И это отчаяние контрастирует с рациональной убежденностью христианина-обывателя, что он все делает правильно и непременно попадет на небеса. Профессиональный христианин — пастор — часто играет роль такого обывателя. Разоблачению этой роли философ посвятил не одну страницу своих книг. Величанский представляет только один из сюжетов саморазоблачения: «“Спасенье безопасно”, — / сказал суровый пастор / своей суровой пастве, / не опасаясь впасть / в ошибку, в жизнь, в отчаянье». Поэт, вслед за философом, подчеркивает, что наставник суров, он не знает юмора. И на самом деле не понимает, как можно спастись. Говоря о сотериологии, Величанский вслед за Кьеркегором не впадает в ригоризм и переводит разговор на экзистенцию: «И это замечанье / услышал я случайно — / никто меня не спас» [Там же].

Итак, мы видим, что влечение Бродского к Кьеркегору не было уникальным. Многие поэты культурного подполья интересовались творчеством датского мыслителя и создали немало произведений, в которых на разные лады обыгрываются идеи христианского экзистенциализма.

Сам же Бродский, интерпретируя ветхозаветную историю в духе Кьеркегора, обращается к библейской экзегезе, которая, в свою очередь, подвешена на герменевтику, на поэтическое истолкование текущей реальности.

Литература

Аронзон Л. Стихи // Часы. 1977. № 7.

Берг М. Литературократия. Проблемы присвоения и перераспределения власти в литературе. М.: Новое литературное обозрение, 2000.

Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского. СПб.: Пушкинский фонд, Третья волна, 1992. Т. 1.

Бурихин Игорь // У голубой лагуны. Антология новейшей русской поэзии. Т. 2Б. URL: <https://kkk-bluelagoon.ru/tom2b/burihin.htm>.

Величанский А. Из книги «Помолвка» // Православная община. 1991. № 4.

- Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. М.: Эксмо, 2007.
- Гордиенко Л. И. Бродский «Исаак и Авраам»: образ интерпретации // Иосиф Бродский в XXI веке. СПб.: Санкт-Петербургский государственный университет, 2010.
- Давыдов Д. М. Ленинградские поэты 1950–1960-х: поиск «главной фигуры» // Иосиф Бродский: проблемы поэтики. М.: Новое литературное обозрение, 2012.
- Измайлов Р. «Библейский текст» в творчестве Бродского: священное время и пространство // Сибирские огни. 2008. № 5.
- Копельман З. Запоминать пейзажи за могилами единоверцев // Параллели. Русско-еврейский историко-литературный и библиографический альманах. М.: Дом еврейской книги, 2015. С. 234–250.
- Кривулин В. Музыкальные инструменты в песке и снеге // Часы. 1977. № 8.
- Кьеркегор С. Заключительное ненаучное послесловие к «Философским крохам». Минск: Изд-во «И. Логвинов», 2005.
- Новиков М. С. Частное письмо по неизвестному адресу. СПб.: Алетея, 2005.
- Сабуров Е. Незримое звено. Избранные стихотворения и поэмы. М.: Новое издательство, 2012.
- Самиздат века / сост. А. И. Стреляный [и др.]. М. — Минск: Полифакт, 1997.

B. F. Kolymagin
 PhD in Philology,
 Lecturer,
 School of Charity Volunteers
 Moscow, Russia

Poem by I. Brodsky «Isaac and Abraam» in the Context of the Poetry of the Andeground

The article considers Brodsky's poem «Isaac and Abraham», written under the influence of Kierkegaard. The poem fits into the circle of works by different authors, which touch on the topics raised by the Danish thinker. On the example of poems by L. Aronzon, A. Velichansky, V. Krivulin, I. Burikhin and other poets, the relevance of the discourse of religious existentialism in the cultural underground is shown.

Key words: *underground; Brodsky; Kierkegaard; philosophy; religion; poetry.*

References

- Aronzon L. Poems [Stihij]. *Chasy*, 1977, no. 7 (in Russian).
- Berg M. Literature. Problems of appropriation and redistribution of power in literature [Literaturokratija. Problemy prisvoenija i pereraspredelenija vlasti v literature]. M., Novoe literaturnoe obozrenie, 2000 (in Russian).
- Brodskij I. Works of Joseph Brodsky [Sochinenija Iosifa Brodskogo]. SPb., Pushkinskij fond, Tret'ja volna, 1992. Vol. 1 (in Russian).
- Burihin Igor'. *U goluboj laguny. Antologija novejshej ruskoj poezii [At the blue lagoon. Anthology of the latest Russian poetry]*. Vol. 2B. Available at: <https://kkk-bluelagoon.ru/tom2b/burihin.htm> (in Russian).
- Velichanskij A. From the book «Engagement» [Iz knigi «Pomolvka»]. *Pravoslavnaja obshhina*, 1991, no. 4 (in Russian).
- Volkov S. Dialogues with Joseph Brodsky [Dialogi s Iosifom Brodskim]. M., Eksmo, 2007 (in Russian).
- Gordienko L. I. Brodsky «Isaac and Abraham»: an image of interpretation [Brodskij «Isaak i Avraam»: obraz interpretacii]. *Iosif Brodskij v XXI veke [Joseph Brodsky in the XXI century]*. SPb., Sankt-Peterburgskij gosudarstvennyj universitet, 2010 (in Russian).
- Davydov D. M. Leningrad poets of the 1950s — 1960s: the search for the «main figure» [Leningradskie poety 1950–1960-h: poisk «glavnoj figury»]. *Iosif Brodskij: problemy pojetiki [Iosif Brodsky: problems of poetics]*. M., Novoe literaturnoe obozrenie, 2012 (in Russian).
- Izmajlov R. «Biblical text» in Brodsky's works: sacred time and space [«Biblejskij tekst» v tvorchestve Brodskogo: svjashhennoe vremja i prostranstvo]. *Sibirskie ognj*, 2008, no. 5 (in Russian).
- Kopel'man Z. To memorize landscapes behind the graves of fellow believers [Zapominat' pejzazhi za mogilami edinovercev]. *Paralleli. Russko-evrejskij istoriko-literaturnyj i bibliograficheskij al'manah [Parallels. Russian-Jewish Historical-Literary and Bibliographic Almanac]*. M., Dom evrejskoj knigi, 2015, pp. 234–250 (in Russian).
- Krivulin V. Musical instruments in sand and snow [Muzykal'nye instrumenty v peske i snege]. *Chasy*, 1977, no. 8 (in Russian).
- K'erkigor S. The final unscientific afterword to «Philosophical crumbs» [Zakljuchitel'noe nenauchnoe posleslovie k «Filosofskim kroham»]. Minsk, Izd-vo «I. Logvinov», 2005 (in Russian).
- Novikov M. S. Private letter to an unknown address [Chastnoe pis'mo po neizvestnomu adresu]. SPb., Aleteja, 2005 (in Russian).

Saburov E. Invisible Link. Selected poems [Nezrimoe zveno. Izbrannye stihotvorenija i pojemy]. M., Novoe izdatel'stvo, 2012 (in Russian).
Samizdat of the century [Samizdat veka]. Comp. A. I. Streljanjy [et al.]. M.—
Minsk, Polifakt, 1997 (in Russian).

О. Я. Бараш

Издательство Academic Studies Press
Москва, Россия

УДК 821.161.1

«Почетный поляк»: И. Бродский и Польша (1972–1996)

Ключевые слова: польская поэзия; русская поэзия; биография; интertext; Бродский в Польше.

Существует распространенное мнение, будто, переселившись в США, Бродский утратил интерес к польской культуре и поэзии, сильно повлиявшей на его творчество до эмиграции. Даже И. Грудзиньска-Гросс, одна из первых «открывшая» тему «Бродский и Польша», живущая в США и знавшая Бродского лично, излагая в статье «Под влиянием?» (2001) ряд фактов из биографии Бродского, свидетельствующих о том, что поэт и в эмиграции не разорвал своих прежних связей с Польшей и приобрел новые, не видит какого-либо влияния польской поэзии на стихи, написанные Бродским после 1972 года. О том, что это не так, говорит, во-первых, наличие польских книг в американской библиотеке Бродского (в том числе сборника К. И. Галчинского 1958 года, по которому поэт делал свои первые переводы из польского поэта), а во-вторых, сами стихи Бродского, в ряде которых обнаруживаются без труда вычитываемые польские подтексты. При этом круг польских авторов, с которыми Бродский вступает в диалог, расширяется и включает поэтов по обе стороны «железного занавеса». Мы рассмотрим некоторые события в жизни Бродского, связанные с Польшей и польскими поэтами (в первую очередь Ч. Милошем и З. Хербертом) в 1974–1995 годах, а также явные или скрытые аллюзии к польским авторам, содержащиеся в ряде написанных в эмиграции текстов.

Отрывочный дневник, который Бродский пытался вести сразу после отъезда в эмиграцию, начинается с записи о перелете из Ленинграда в Вену: среди попутчиков он замечает «молодого джю-неофита», который «реализует запас своего Инглиша с американочкой». Через некоторое время, пишет Бродский, «джю заговаривает со мной. Выясняется, что знает польский. Мал-мал поразмывалы. Тут об[ъ]явили, что мы — над Польшей. Сам Бог, значит» [Бродский, 2015].

Случайно заговорить по-польски, пролетая над Польшей, — чем не мистическое стечение обстоятельств!

В этот день — 4 июня 1972 года — Бродский прилетает в Вену, перевалочный пункт на пути в США. Здесь ему довольно долго приходится ожидать американской визы; и в первые же недели своего пребывания в Вене он получает письмо от Е. Гедройца, редактора знаменитого польского журнала «Kultura», выходящего в Париже и служащего главным рупором польских эмигрантско-диссидентских кругов, с предложением перевести стихи Ч. Милоша. Ответное письмо Бродского датировано 19 июня — в это время он находится в Лондоне на поэтическом фестивале, куда его пригласил — точнее, прихватил с собой — У.Х. Оден, с которым Бродский первым делом постарался познакомиться в Вене¹.

Бродский с энтузиазмом принимает предложение Гедройца и предлагает по собственной инициативе перевести для «Культуры» также стихи З. Херберта и В. Шумборской. Редактора эти авторы не интересуют: он бы предпочел увидеть в переводе Бродского автобиографическую прозу Г. Херлинг-Грудзиньского «Inny świat» [Giedroyc — Miłosz, 2011, 525].

Гедройц сообщает Милошу о согласии Бродского и 30 июня 1972 года дает Милошу американский адрес Бродского: «Я с ним в контакте и предложил ему перевести для нас на русский язык ряд твоих стихотворений... Может быть, подумаешь, какие стихи лучше всего подойдут для перевода и непосредственно свяжешься с ним»² [Там же]. Гедройц также советует ему пригласить Бродского в Беркли на чтение, хотя «он сейчас в бессознательном состоянии от новых впечатлений».

Адрес известен редактору заранее (по-видимому, от К. и Э. Профферов, у которых Бродский квартировал в первые месяцы своего пребывания в Анн-Арборе) — Бродский прилетел в США только 9 июля.

¹ Подробно о пребывании Бродского в Вене см.: [Проффер, 2017].

² Здесь и далее перевод автора статьи, если не указано другое.

Десять дней спустя он получает от Милоша знаменитое письмо, которое потом часто вспоминает (хотя и неточно), утверждая, что оно оказало влияние на всю его последующую жизнь¹. И Милошу не пришлось об этом жалеть — так, в книге «Год охотника» (род дневниковых записей 1988–1989 годов) Милош пишет: «Мое движение сердца — написать ему, когда он оказался на Западе, ободряющее письмо (помни, что только начало изгнания самое трудное) — с лихвой окупилось многолетней дружбой, а в дружбе он верен...» [Miłosz, 1990, 96].

Личное знакомство Бродского и Милоша состоялось в декабре того же 1972 года в Беркли, куда Милош, последовав совету Гедройца, пригласил Бродского, после чего «отчитался» редактору в очередном письме: «Был тут Бродский. Удачный авторский вечер, я его представлял. <...> Был у нас на обеде, мы с ним хорошо побеседовали. Он очень неплохо знает польский и помнит наизусть множество строк из Норвида. Мои стихи ценит и намерен подготовить целую книжку. Обо мне узнал от литовцев в Вильне <...> Утверждает, что лучший молодой поэт в Союзе — Томас Венцлова, постараюсь раздобыть его стихи и, может быть, перевести парочку <...> Кроме того, он слышал обо мне в Ленинграде от француженки, которая подарила ему книгу стихов Оскара и сказала, что это хороший поэт, но его родственник, живущий в Америке, кажется, еще лучше» [Giedroyc — Miłosz, 2011, 558].

Таким образом, между моментом, когда Бродский услышал о Милоше (если верить Т. Венцлове), и личным знакомством двух поэтов прошло меньше года. Согласно Венцлове, о Милоше Бродский услышал действительно «от литовцев», (точнее, от одного литовца — самого Венцловы), и не в «Вильне», а в Ленинграде: «Мы обедали с Иосифом в ресторане “Ленинград”. В окно там видна огромная Нева и крейсер [“Аврора”]. И. был сравнительно весел, декламировал лимерики и рисовал, спрашивал о Чеславе Милоше (“до сих пор я думал, что лучший польский поэт — Херберт”») [Венцлова 2013, 403], — гласит дневниковая запись Венцловы от 19 марта 1972 года.

Более в опубликованном фрагменте дневника Венцловы, относящемся к этому времени и связанном с Бродским, упоминаний Милоша нет. Зато они разбросаны по последующим интервью поэта, из которых становится ясно, что именно от него Бродский впервые услышал имя Чеслава Милоша: «Иосиф Бродский собирался эмигрировать, мы

¹ Письмо Милоша (от 12.07.1972), текста которого спустя годы точно не помнили ни Бродский, ни Милош, неоднократно опубликовано; см., например: [Грудзинская-Гросс 2013, 11–12]

сидели в ресторане, и он меня спросил: “Кто, по-твоему, сейчас лучший польский поэт? Потому что, по-моему, Збигнев Херберт”. Я говорю: “Надо помнить, что есть еще Милош”. “А кто такой Милош?”. Я объяснил. Бродский говорит: “А на кого он похож?”. “Ну, каждый крупный поэт похож на самого себя, но, может быть, слегка на Одена и слегка на тебя”. На что Бродский сказал: “Ну, если так, то это хороший поэт”» [Грудзинская-Гросс, 2013, 12–13].

Бродский перевел всего шесть стихотворений Милоша, первое из которых («Элегия для Н. Н.») было опубликовано лишь в 1976 году в журнале «Континент». Гораздо позже, в 1993 году, Бродский объяснит журналистке Р. Горчиньской, почему он перестал переводить Милоша: «А знаешь, почему я перестал переводить Милоша? Русская поэтесса Наталья Горбаневская. Она живет в Париже, превосходно перевела его “Поэтический трактат” Там есть небольшая, строк на сорок, часть, называется “Дух истории”. Это величайшее поэтическое заявление из всех, какие я знаю. С точки зрения мысли это на грани непостижимого. Чеслав — единственный в своем роде феномен в мировой поэзии: Он одновременно лирик и поэт откровения. Обычно поэт бывает только лириком, это второе измерение почти не встречается» [Gorczyńska, 2003, 107]. Себя же Бродский в той же беседе пусть «неохотно», но причислил к «лирикам», признав, что ему с Милошем «не сравниться».

Перевод Н. Горбаневской (1980–1981) Бродский упоминает, по-видимому, потому, что сам принял участие в этой работе: «В Нью-Йорке мы просидели с ним много часов над моим переводом “Поэтического трактата” Милоша Это был уже последний черновик, после того как его читали многие, включая самого автора <...> Иосиф прошелся по всему тексту, и мы еще много чего исправили, а потом Чеслав сказал мне: “После Иосифа могу больше не смотреть”» [Горбаневская, 1996].

О личной дружбе Бродского с Милошем написано много, в том числе книга американской исследовательницы польского происхождения И. Грудзинской-Гросс «Бродский и Милош: магнитное поле». И. Грудзинская-Гросс подробно прослеживает черты сходства и различия в характерах, биографиях и мировоззрении двух поэтов, однако практически умалчивает об их поэтике. Книга написана скорее в биографическо-публицистическом жанре, чем в жанре «чистого» литературоведческого исследования, и автор ограничивается лишь общим выводом: «Ведь они были так непохожи друг на друга» [Грудзинская-Гросс, 2013, 194]. Конечно, трудно преодолеть искушение сравнивать (это делал и Т. Венцлова, напротив, считавший двух поэтов

похожими¹), учитывая, что сам Бродский охотно говорил о влиянии на себя Милоша. Что касается Милоша, он признавал некоторые аналогии между собой и Бродским в эссеистике, но не в поэзии. На вопрос: «Испытывали ли вы какое-либо воздействие Бродского на ваше писание, ваше творчество?» Милош ответил: «Любой поэт, которого любишь и читаешь, оказывает на вас несомненное влияние. Но нас отличают разные поэтические принципы — русского и польского стиха. [...] Тем самым, о влиянии тут не много скажешь. Бродский меня поражает невероятной изобретательностью рифм, мне до этого далеко². Я вообще далек от этого направления» [Тоша, 2017, 145]. Помимо того что Милош широко пользовался верлибром, почти отсутствующим у Бродского, в их поэтиках множество других различий; так; характерный для Бродского анжамбман трудно найти у Милоша, тяготевавшего к совпадению синтаксической и стиховой границы, у Милоша редко можно встретить многочленные, так называемые «гомеровские» сравнения и удлиняющие строку парафразы, во многом определяющие «поэтику многословия» Бродского, а напоминающий «польский гекзаметр» пяти-шестииктный дольник Бродского сформировался в его метрике задолго до знакомства с поэзией Милоша. Интересно и то, что в стихах Бродского практически неразличимы подтексты из Милоша, даже на уровне мотивных переключек и микроцитат, единичных образов, с той или иной целью перенесенных в текст-реципиент. Хотя, возможно, некая отсылка к Милошу присутствует в стихотворении «Келломайки»: милошевское: «Неужели тебе это кажется столь далеким?/ Стоит лишь пробежать по мелким Балтийским волнам...»³ приобретает у Бродского вид иронического парафраза (в его духе): «Мелкие, плоские волны моря на букву "б", / сильно схожие издали с мыслями о себе...»

То, что лексическое сходство не случайно, подсказывает тематика обоих стихотворений: воспоминания о прежней жизни в «маленьком

¹ «Ситуация у вас сходная <...>, да и стихи не без аналогий», — писал Венцлова Бродскому 25.09.1972 [Клоц, 2015, 361].

² Обращает на себя внимание, что о своей непохожести Бродский и Милош говорят в похожих выражениях: «мне с Милошем не сравниться» (Бродский), «мне до этого далеко» (Милош). Точно так же Бродский на вопрос о влиянии на него Галчинского, заданный ему на встрече с читателями в Катовице в 1993 году, отвечает: «Мне кажется, человек есть сумма влияний, всех влияний...», что коррелирует со словами Милоша о влиянии (отметим, что Милош на вышеупомянутой встрече с Бродским отсутствовал).

³ Пер. И. Бродского. В оригинале: «Powiedz czy to dla ciebie za daleko / Mogłabyś biec tuż nad matą falą Bałtyckiego Morza...»

городе» на родине, расставание с возлюбленной и постепенное исчезновение прошлых чувств:

Нет, не затем это, что далеко,
Ты ко мне не явилась ни днем, ни ночью.
Год от года, делаясь все огромней,
Созревает в нас общий плод: безучастность¹.

Так завершается «Элегия» Милоша в переводе Бродского. Последняя строфа «Келломайки» также содержит мотивы дали («другого пейзажа»), «общности» и наступившего равнодушия «чтоб выйди вон»:

...Глядя в другой пейзаж,
будем считать, что клин этот острый — наш
общий локоть, выдвинутый вовне,
которого ни тебе, ни мне
не укусить, ни, подавно, поцеловать.
В этом смысле, мы слились, хотя кровать
даже не скрипнула. Ибо она теперь
целый мир, где тоже есть сбоку дверь.
Но и она — точно слышала где-то звон —
годится только, чтоб выйди вон.

Но там, где Милошу требуется две строки (последние), Бродский, чтобы выразить, в принципе, то же самое, возводит «гигантское здание странной архитектуры»².

Хотя и в беседе с Р. Горчиньской, и во время своего пребывания в Катовице он утверждал, что «считает Милоша самым великим поэтом XX века» [Тоша, 2017, 30], он не всегда придерживался такого мнения: так, в интервью 1979 года он говорит: «Есть несколько великих поляков, например Ч. Милош и З. Херберт, особенно Херберт, потому что он очень концептуален» [Бродский, 2011, 73]. А в 1990 году Бродский высказывается о Милоше и Херберте как о поэтах равновеликих: «На этих высотах уже не существует иерархии. Я бы сказал, что для меня

¹ В оригинале: Nie, to nie dlatego że daleko
Nie odwiedziłaś mnie tamtego dnia czy nocu.
Z roku na rok dojrzuje aż ogarnie
Tak jak ty ją zrozu miałem: obojętność.

² Так Милош отозвался о стихах Бродского [Милош, 1996].

Милош куда более метафизическое явление, чем Херберт, хотя мне не хотелось бы жить с поэзией одного Милоша, без Херберта. То есть на самом деле я больше ценю Милоша, а присутствие Милоша заставляет меня больше ценить Херберта. И в конечном итоге Збигнев — великий эстет. Он как раз тот человек, чьи предпочтения, выбор определяется вкусом, а не моралью» [Там же, 475].

П. Фаст предполагает, что Бродский увлекся Хербертом под влиянием Милоша [Fast, 2004, 140]. На самом деле со стихами Херберта Бродский познакомился гораздо раньше, чем с творчеством Милоша. Об этом неоднократно свидетельствует Т. Венцлова (см. выше), темой бесед которого с Бродским нередко был Херберт. Херберт, в отличие от Милоша, не был запрещен ни в Польше, ни в СССР, и стихи его свободно доходили до советских полонифилов. Но и без подсказок Венцловы ясно, что Бродский до эмиграции был знаком с творчеством Херберта: об этом свидетельствует ряд его стихотворений, написанных еще в СССР, таких как «Anno Domini» (1968), «Post aetatem nostrum» (1970) и «Письма римскому другу» (1970), развивающих тему «условной римской империи» и содержащих ряд отсылок к стихам Херберта¹.

Бродский был лично знаком с Хербертом. Довольно распространено мнение, что их первая и последняя встреча произошла в 1993 году, когда Бродский, приехав в Варшаву после присуждения ему звания почетного доктора в Силезском университете, навестил там Херберта. Так например, считает О. Сейфетдинова: «Поэты встретились лишь один раз, когда по-настоящему любивший польский язык и польскую поэзию Бродский наконец смог посетить эту страну. В конце лета 1993 года он навестил уже тяжело больного Херберта в Варшаве» [Сейфетдинова, 2019]. Однако биограф Херберта А. Франашек сообщает, что познакомились поэты в 1990 году, в пригороде Парижа Курбвуа на свадьбе их общего друга, поэта Адама Загаевского [Fraszsek, 2018]². Впоследствии Херберт в разговоре с корреспондентом журнала *Newsweek* шутил, что хотел бы поселиться вместе с Бродским «может быть, в Албании, когда она наконец станет свободной» [Herbert nieznanu,

¹ Подробнее об этом см. нашу работу «Метафизика вещи в творчестве «бездомных» поэтов (Збигнев Херберт и Иосиф Бродский)» в: *W kręgu problemów antropologii literatury. Ciąto i rzecz w literaturze*. Białystok, 2017.

² Эту же дату называет Б. Шеллкросс [Shallcross, 2002]. См. также групповую фотографию со свадьбы Загаевского и актрисы М. Водецкой, где Бродский и Херберт стоят рядом (<http://biblioteka.teatrnn.pl/dlibra/dlibra/docmetadata?id=89204&from=publication>). Согласно В. Полухиной, в Париже Бродский был в первой половине января

2008, 200]. Встречу Бродского с Хербертом в июне 1993 в варшавской квартире последнего описал присутствовавший при ней друг Херберта Ежи Шивец:

«Бродский был так возбужден, так взволнован, просто что-то невероятное, никогда этого не забуду. Он сидел, сидел, смотрел что-то говорил, потом замолкал, вскакивал, подходил к Херберту, обнимал его, целовал, повторял: “Збышек! Збышек!” и снова садился. <...> Так повторилось раза три, и это вовсе не выглядело комичным» (цит. по: [Fraszsek, 2018]).

После смерти Бродского Херберт в память о нем заказал службу в варшавском костеле св. Мартина. В своем выступлении он сказал: «Не могу сказать, что он был мне сердечным другом, то мои чувства к нему — нечто большее, чем дружба: это чувство глубокого братства и понимания. <...> Он был замечательным человеком — теплым, честным, подлинным — в первую очередь подлинным. Никакой литературной позы, никакой божественности, никакого притворства, будто он не тот, кем является на самом деле. Должен сказать, что мне сейчас тяжело говорить о нем, так как для меня это личная потеря, хотя мы никогда не ходили вместе одними и теми же путями. Наверное, просто потому, что не успели» [Herbert, 2008, 184].

Бродский перевел одно стихотворение Херберта («Дождь») на русский язык и одно (стихотворение в прозе «Ахиллес. Пентесилея») — на английский. П. Фаст, правда, предполагает, что «Дождь» был «не единственным стихотворением Херберта, заинтересовавшим Бродского. Потому что я сам в бытность поэта в Польше в 1993 году отвечал на его вопросы о семантических нюансах одного из стихотворений Херберта, над переводом которого он тогда работал. Можно надеяться, что при открытии архивов поэта обнаружатся больше подобных случаев» [Fast, 2004, 140]. Это не было стихотворение «Ахиллес. Пентесилея» (опубликованное в том же 1993 году), так как его Фаст упоминает отдельно.

Существует немало попыток сопоставить стихи (и прозу) Бродского и Херберта (см., например: [Shallcross, 2002; Niero, 2002]), порой сходство — не только типологическое, но и «генетическое» — просто бросается в глаза, хотя и не обязательно признается Бродским. Так, когда в беседе с Бродским Д. Бетеа отметил наличие сходства между его «Посвящается стулу» и «*Studium przedmiotu*» Херберта, поэт не

1990 [Полухина, 2008, 381]. Воспоминания А. Загаевского о Бродском («О Бродском вразброс») опубликованы в журнале «Звезда» (2020, № 5).

ответил по существу и лишь отделался фразой: «Это замечательное стихотворение» [Бродский, 2011, 592].

«Посвящается стулу» — одно из самых «хербертовских» стихотворений Бродского хотя бы потому, что само поэтическое «исследование» не просто «предметов» («*Studium przedmotu*», «*Przedmioty*») а именно предметов мебели, в частности табуретов («*Stolek*») и стульев («*Krzęsta*»), неоднократно встречается у Херберта. Как и Херберт, Бродский называет мебель «четвероногой»: *czworo nog* («чертвероногое») — так определяет Херберт и стул, и табурет; у Бродского стул также «четвероног» (краткая форма прилагательного полностью соответствует польскому существительному); в стихотворении «Новая жизнь» человек — «пастух четвероногой мебели», ср. у Херберта о стульях: «Когда-то стулья были прекрасными травоядными животными. Но слишком легко они дали себя приручить...» («*Krzęsta*»).

Бродский предупреждает: «Ваш стул переживет / вас, ваши безупречные тела...». Согласно Херберту, предметы тоже долговечнее людей. Они призваны из «воспитательных» соображений «все время напоминать нам о нашей непрочности («*wciąż pam wupominać naszą niestałość*») — и эта мысль (у Херберта — полуироническая, у Бродского — едва ли) не только служит «моралью» стихотворения «Посвящается стулу» («Материя конечна. Но не вещь»), но и повторяется и варьируется на протяжении всего его творчества.

Присутствуют у Бродского и микроцитаты из Херберта — в некоторых случаях Бродский просто «присваивает» понравившийся образ, например, «бутылка собора» в заключительной части цикла «Англии» заставляет вспомнить аналогичный образ из стихотворения Херберта «*W Szafie*» («В шкафу») — «...то, что еще недавно казалось нам собором — а это стройная бутылка высохших духов» («...to, co do niedawna uważaliśmy za katedrę — a jest smukłą butelką zwietrzałych perfum»).

В стихотворении «*Podróż*» («Путешествие») Херберт советует странствующему по дальним землям повторять «смешные звуки речи / жэ — чи — ще» («*śmieszne dźwięki mowy / że — czy — się*»). Почти те же звуки («че-ше-ще») «повторяет у Бродского вяз («Под раскидистым вязом, шепчушим “че-ше-ще...”»); в поэме «Вертумн» звучит сходная «смесь латыни с глаголицей в голом парке: жэ, че, ша, ща плюс икс, игрек, зет». А в стихотворении «Вид с холма» эпизодически возникает образ «дерева без корней» (у Бродского обозначающий светофор — «На перекрестке / загорается дерево без корней»), перекочевавший в него непосредственно из «Возвращения проконсула» Херберта, где «*drzewa*

bez korzeni» — один из признаков «чужой страны», которую жаждет покинуть герой. В двух последних примерах, таким образом, через аллюзии к Херберту расширяется семантика стихотворений Бродского: виды, описываемые во всех трех упомянутых выше текстах, — «чужие».

Польская исследовательница Э. Никадем-Малиновска обнаруживает некоторую типологическую связь между лирическим героем Бродского (особенно в цикле «Часть речи») и паном Когито, чье имя говорит само за себя, — героем одноименной, по ее словам, «главной книги Херберта». Сходство в том, что герой Бродского «не может не мыслить» даже в те моменты, когда из-за несчастий и страданий «мыслить не в состоянии» — именно таким (то есть несколько спятившим паном Когито) предстает он в «Части речи» [Nikadem-Malinowska, 2004, 58]. Различие в том, что «герой Бродского мыслит под воздействием впечатлений, пан Когито же творит впечатления из мысли» [Там же, 59]. Иными словами, у пана Когито сознание целиком «определяет бытие», у Бродского, напротив, мысль во многих отношениях определяется реальностью. Любопытно, что при всей своей любви к Херберту Бродский в интервью Д. Бетеа говорит, что ему «не нравится пан Когито» [Бродский, 2011, 592]. Однако представляется, что в некоторых его стихах 90-х годов, таких как «Выступление в Сорбонне», «Письмо в академию». «Открытка из Лиссабона», интонации «пана Когито» и образ «реальности, порожденной мыслью» гораздо сильнее, чем в проникнутой лиризмом «Части речи». Но, если, последовав за Никадем-Малиновской, рассмотреть цикл «с текстами Херберта в руках», можно заметить по меньшей мере одну параллель, причем не со стихами о пане Когито, а с коротким стихотворением в прозе «Эпизод в библиотеке» («*Epizod w bibliotece*»):

«Белокурая девушка склонилась над стихотворением. Острым, как ланцет, карандашиком она переносит на белый листок слова и превращает в черточки, значки, цезуры. Жалоба погибшего поэта выглядит теперь как саламандра, объединенная муравьями.

Когда мы несли его под обстрелом, я верил, что его еще теплое тело воскреснет в слове. Теперь, когда вижу смерть слов, знаю, что нет предела распаду. Останутся от нас в черной земле разбросанные гласные. Значки ударения над небытием и прахом».

В свете этого стихотворения яснее становится образ «мышей», выбегающих «из русского языка» и обгрызающих «лакомый кусок» памяти («И при слове “грядущее” из русского языка...»). Утверждение Бродского в финале этого же стихотворения цикла, что «от всего

человека вам остается часть / речи. Часть речи вообще. Часть речи» не столь радикально, как хербертовские «głoski» и «akzenty» — «речь» распадается на «части», но сама «часть речи», то есть слово, все же распаду не подвержена. «Беспредельный» же распад, как следует из более позднего стихотворения «Только пепел знает, что значит сгореть дотла...» (1986), не трагедия, а освобождение: «потому что падаль — свобода от клеток, свобода от / целого: апофеоз частиц»; не следует забывать, что слово «частица» имеет и грамматическое значение части речи — но части речи служебной, не имеющей денотата.

Как и при большинстве подобных сопоставлений, доказать, что эта параллель между Бродским и Хербертом не случайна, трудно; но напомним, что здесь мы развиваем мысль Э. Никадем-Малиновской, основывающейся на методах рецептивной эстетики.

В 90-е годы Бродский составил подборку английских переводов стихов Херберта для журнала *Wilson Quarterly* и написал к ней предисловие в форме эссе (впоследствии оно в несколько переработанном виде стало предисловием к сборнику стихов Херберта, вышедшему в Италии, — «Rapporto dalla città assediata»¹). Из эссе ясно, что, в частности, привлекало в польском поэте Бродского:

«Его стихи всегда вызывают у меня ощущение острой геометрической фигуры, впечатанной в студень моего мозга. Не столько запомнаешь сами строки, сколько чувствуешь на своем сознании это клеймо ледяной ясности. <...> Хотя Херберт и поляк, он не романтик. В стихах он внушает свою правоту, не повышая температуру, но понижая ее до того уровня, когда его строки начинают обжигать восприятие читателя, как железный забор в мороз» [Brodsky, 1993]. Достаточно сравнить эти строки, допустим, со стихотворением «Осенний крик ястреба» и вспомнить утверждения Бродского, что он всячески пытается бороться с «лиризмом» в собственных стихах, чтобы понять, что воспринимаемый таким образом Херберт наилучшим образом соответствовал его определению поэзии.

Надо сказать, что это эссе Бродского вызвало резкую критику со стороны польского писателя-эмигранта Г. Херлинг-Грудзиньского, который счел его во многом написанным «в бакалаврско-менторском тоне для отставших в развитии студентов». Лишь во второй части эссе, где анализируется собственно поэзия Херберта, Бродский, по словам Херлинг-Грудзиньского, «сходит с кафедры, прохаживается между рядами и говорит несколько более серьезные вещи». Писателя

¹ «Репортаж из осажденного города» (ит.).

также возмущает, что Бродский «объясняет придурковатым итальянским читателям, что такое Польша, что такое тоталитаризм, кто такие экзотические поляки с Севера» [Herling-Grudziński, 1998, 29–30]. Интересно, что далее Херлинг-Грудзинский излагает собственные мысли о поэзии Херберта, которые не так уж далеки от восприятия последнего Бродским (в частности, сравнивает его с другим любимым поэтом Бродского, греком К. Кавафисом).

Херлинг-Грудзиньский был из тех многочисленных польских знакомых Бродского, отношения с которыми не заладились с самого начала. «Видный польский писатель-эмигрант Густав Херлинг-Грудзинский столкнулся с Бродским на обеде в Риме сразу после введения в Польше военного положения, — сообщает И. Грудзинская-Гросс. «Обед совершенно не удался, — писал впоследствии Херлинг-Грудзинский, — и даже закончился ссорой... Речь шла о военном положении, Бродский рассуждал о нем с большой долей иногда чрезмерного, на мой вкус, российского знания дела... А может, я поддался на провокацию? Это подозрение не дает мне покоя, стоит лишь вспомнить тот вечер в Трастевере»¹» [Грудзинская-Гросс, 2001].

Представляется, что лучше всего характеризует отношение Бродского к событиям в Польше 1980–1981 года «забавная, но тогда такой не казавшаяся» беседа в декабре 1980 года, о которой вспоминает Н. Горбаневская: «Мы сидели с Иосифом, Томасом Венцловой и еще одним литовцем и совершенно серьезно обсуждали план организации интербригад для защиты Польши. И, конечно, все четверо собирались высадиться, по возможности, с первым десантом» [Горбаневская, 1996].

Отголосок этого разговора — по крайней мере, ту же идею — можно обнаружить в стихотворении о Польше «Полонез: Вариация», написанном в начале 1982 (или в конце 1981) года, когда военное положение было уже введено, и посвященном Z. К. — польской подруге Бродского с ленинградских времен Зофье Капуциньской-Ратайчак (ее последняя на тот момент встреча с Бродским состоялась в Нью-Йорке в 1976 году):

Понимаю, что можно любить сильнеей,
безупречней. Что можно, как сын Кибелы,
оценить темноту и, смешавшись с ней,
выпасть незримо в твои пределы.

¹ Рус. пер. (С. Зенкевича) по: Dziennik pisany nocą, 1997–1999. Warszawa: Czytelnik, 2000. S. 38

Мифологическая отсылка (в английском автопереводе более прозрачная — «the son of Cronus») указывает на Зевса, который нередко «выпадал в пределы» женщин, принимая разные образы. Русское «сын Кибелы» восходит, скорее всего, к «Энеиде» Вергилия, где Кибела, пожертвовавшая деревья своей рощи на корабле Энея, просит сына — Юпитера (он же Зевс) — спасти эти корабли, что он и делает в IX песне поэмы. Поскольку стихотворение имеет двойственную адресацию — к женщине и к стране, которые порой (особенно во второй части трехчастного «Полонеза») становятся неразличимы, акт «выпадения в пределы» также имеет двойственный смысл: посещение далекой подруги и спасение страны в качестве бойца воображаемой «интербригады».

Бродский в эмиграции не только обзавелся новыми друзьями из польской диаспоры (в числе которых, помимо Милоша и Херберта, поэт А. Загаевский, переводчик С. Бараньчак, журналисты А. Михник и Б. Торунчик, издававшая с 1983 года журнал «Zeszyty literackie», в редколлегию которого входил Бродский), но и не забывал старых, и не только З. Капуциньску-Ратайчак, но и А. Дравича и В. Ворошильского, арестованных в первый же день военного положения (13 декабря 1981 года). Им Бродский посвятил написанное на английском языке стихотворение «A Martial Law Carol» (В. Куллэ перевел это заглавие как «Рождественная песенка военного положения»). О том, что «послание» дошло до адресатов еще до того, как было опубликовано, свидетельствует известный рассказ Бродского о том, как в 1987 году ему на радиостанцию Би-би-си позвонил В. Ворошильский и поблагодарил за стихотворение «Kolęda stanu wojennego» (переведенное на польский С. Бараньчаком), которое «кто-то вырезал из газеты и подсунул им под дверь камеры, где они сидели» [Бродский, 2011, 671–672; Тоша, 2017, 174]. Ни в каких газетах стихотворение ни на каком языке не публиковалось: Ворошильский и Дравич, а также А. Михник (еще не знакомый с Бродским, читавший стихотворение в то же время и тоже в тюрьме) могли читать только «самиздатовскую» версию, каким-то образом переправленную Бараньчаком или Бродским в Польшу¹. Интересно, что польский перевод этого стихотворения стал единственным текстом иностранного автора, включенным в польские сборники политических и патриотических рождественских песен («коленд»): «Polskie kolędy patriotyczne: 1830 — do dzisiaj» (Warszawa, Epoka, 1989), и «Kolęda polska» (Warszawa, Muzeum Niepodległości oraz Muzeum Historii Polski-

¹ См. об этом также: [Грудзинская-Гросс, 2013, 104].

iego Ruchu Ludowego, 2013), то есть стал классикой сугубо польского жанра, продолжив почти 200-летнюю польскую традицию сочинять в дни испытаний «патриотические коленды».

Звонок Ворошильского в Лондон Бродский назвал вторым (по времени) из трех самых сильных впечатлений его жизни. Первым было предисловие Одена к книге его стихов («Остановка в пустыне»), а третьим — событие, непосредственно повлекшее за собой цитируемое интервью, — вечер поэзии в Катовице, в Силезском театре имени Выспянского, где польские актеры читали стихи Бродского. Вечер был частью более обширной программы: присуждение Бродскому звания почетного доктора Катовицкого университета, встречи с читателями (в которых принимали участие также Ч. Милош и Т. Венцлова) и посещение спектакля «Мрамор», поставленного режиссером Б. Тошей в Силезском театре имени Выспянского.

Право на первую постановку «Мрамора» в Польше Бродский дал режиссеру М. Орскому в 1988 году, однако она не была осуществлена. В беседе с М. Орским, опубликованной в журнале «Znak», Бродский «красноречивой гримасой» выразил свое отношение к постановкам «Мрамора», которые видел ранее (две в США и одну в Германии), и в очередной раз признался в своей нелюбви к театру: «когда я сижу в зрительном зале и смотрю на актеров, обычно чувствую какой-то стыд, неловкость...» За одним исключением: «Но должен признаться, на меня огромное впечатление произвел Кантор¹! Я видел, наверное, все его последние спектакли, начиная с “Умершего класса” — это действительно захватывающе, потрясающе! Но, — продолжает Бродский. — сам бы я был не состоянии написать “канторовскую” пьесу — для этого надо быть Кантором...» [Orski, 1990, 24–25].

Б. Тоша также вспоминает о восхищении, с которым Бродский говорил о знаменитом польском режиссере Т. Канторе, во время их первой встречи в Кракове 1990 года (первое посещение Бродским Польши). «Мрамор» к тому времени уже шел в Силезском театре. Режиссера привлекло то, что «диалог Публия и Туллия был обращен к великой традиции Сократа и Платона, Дон Кихота и Санчо Пансы, Дон Жуана и Сганареля — вплоть до “Эмигрантов” Мрожека» [Тоша, 2017, 11].

¹ Кантор, Тадеуш (1915–1990) — польский режиссер новатор, прославившийся своим так называемым «театром смерти», или «нулевым театром». Театр Кантора «Крико» со спектаклями «Умерший класс», «Велеполе, Велеполе», «Я сюда уже никогда не вернусь» и др. гастролеровал по всему миру.

О «платоновских подтекстах» своей пьесы говорил и Бродский. Прочие упомянутые Тошей персонажи составляют поистине архетипические пары — «мудрец и хам», по выражению Я. Блонского, а в терминах театральных амплуа — резонер и простак. Но представляется, что Тоша не зря называет именно «Эмигрантов» Мрожека — это не просто очередная позиция в ряду произведений, где выступает подобная пара, а пьеса, которая могла послужить непосредственным подтекстом «Мрамора». Сходство наблюдается и в описании места действия, и во внешности героев (заклоченных у Бродского, оторванных от окружения и «обреченных друг на друга» эмигрантов у Мрожека), и в структуре пьес — обе целиком построены на диалогах двух персонажей, диалогах, которые они ведут у Бродского и Мрожека на одни и те же темы, а порой одними и теми же словами.

Бродский любил Мрожека, не раз цитировал его фразу: «Я писатель пишущий, а не говорящий» — в частности, в беседе с польским журналистом Е. Илльгом: «[Бродский признает эту фразу на идеальном польском языке:] *“Nie jestem pisarzem mówiącym, jestem pisarzem piszącym”*» [Ilłg, 2014, 91], так что едва ли не знал написанной в 1974 году пьесы «Эмигранты».

Напомним, что пьеса «Мрамор» написана летом 1982 года. В декабре 1981 в Польше введено военное положение. В январе Бродский публикует об этом в газете «Новый американец» статью «Что произошло в Польше». В феврале участвует в митинге профсоюзов и левой интеллигенции в нью-йоркской ратуше, посвященном событиям в Польше. Пишет два «польских» стихотворения и переводит пять стихотворений Ч. Милоша (которые публикует в альманахе «Russica-1981»). Подписывает коллективное письмо Нобелевскому комитету в Осло в поддержку кандидатуры Л. Валенсы на нобелевскую премию мира. Общается с польскими эмигрантами, в том числе с Б. Торунчик, которую вместе с Т. Венцловой убеждает основать литературный журнал¹. Бродский тогда, по словам Б. Торунчик, «невероятно Польшей интересовался» [Торунчик, 2006], так что не удивительно, что именно в это время в фокус его внимания мог попасть и давно ему известный Мрожек.

В эмиграции Бродский не утратил интереса к польской культуре и поэзии, как можно было бы подумать, читая некоторых авторов. Так,

¹ «Торунчик хотела вернуться в Польшу и непременно попасть в тюрьму... нам с Бродским пришлось ее убеждать, что этого делать не следует, а следует поехать в Париж и основать там литературный журнал» — вспоминает Т. Венцлова [Тоги́ńczyk, 2012, 195].

И. Грудзинская-Гросс сообщает, что Бродский прочитал А. Загаевского, С. Бараньчака «и даже Милоша», только оказавшись на Западе. И тут же добавляет: «В дальнейшем Бродский перестал читать по-польски, ибо в этом, так сказать, отпала надобность»¹ [Грудзинская-Гросс, 2001] — как будто эти три поэта писали не по-польски. Сам Бродский не раз говорил, что стал меньше следить за польской литературой и меньше читать по-польски, но никогда не утверждал, что не делает этого вообще. В декабре 1987 года он говорит в интервью А. Хусарской: «...я уже так много по-польски не читаю. Конечно, я читаю *“Zeszyty literackie”* и *“Puls”*, но уже не слежу за другими польскими журналами <...> Мой интерес к Польше всегда был, есть и будет очень сильным, но, если говорить статистически, я больше читаю по-английски, чем на каком-либо другом языке, включая русский» (цит. по: [Тоша 2017, 23])².

В заключение отмечу, что, если бы не смерть Бродского в январе 1996 года, его поездка в Польшу в 1993 не стала бы последней. В открытке Е. Илльгу, датированной 24.11.1995, он пишет: «Что касается моего приезда в Краков, я всем сердцем “за” и оставляю первую половину октября свободной»³, из чего явствует, что он собирался в Краков в октябре 1996 года (З. Капуциньска-Ратайчак, чья заглошшая было в 70-е годы переписка с Бродским возобновилась в 90-е, после их встреч в Польше, в разговоре со мной в октябре 2015 года подтвердила: шли переговоры о том, что Бродский приедет в Краков и прочтает несколько лекций в Ягеллонском университете). И до конца жизни он испытывал к Польше «благодарность потока к истоку» и имел все основания считать себя «почетным поляком» — «*Polakiem honorowym*»⁴.

¹ Справедливости ради следует отметить, что в переработанном для книги «Милош и Бродский: магнитное поле» (2007, рус. перевод — 2013) варианте статьи «Под влиянием?» это утверждение отсутствует.

² Среди польских поэтов Бродский выделял А. Загаевского; С. Бараньчака называл «гениальным парнем», переводчиком, который «может все». Есть свидетельства, что он был знаком с поэзией живших в Польше Р. Крыницкого и Ю. Хартвиг (см.: Hartwig J. Dziennik. Kraków: Wydawnictwo literackie, 2011), а также со стихами К. Войтылы (папы Иоанна Павла II), о которых, впрочем, отзывался без особого восторга.

³ Открытка, написанная на английском, размещена на третьей странице обложки издания [Ilłg, 2014].

⁴ Так он в шутку называл себя в письме А. Дравичу 1974 года и в беседе с Р. Горчиньской и всерьез — в речи, произнесенной в Силезском университете.

Литература

- Бродский И. А. Книга интервью / сост. В. Полухина. М.: Захаров, 2011.
- Бродский И. А. Попытка дневника. URL: <https://www.colta.ru/articles/literature/7416-iosif-brodskiy-popytka-dnevnik-vena-4-8-iyun-ya-1972-goda#ad-image-0> (дата обращения: 29.05.2020).
- Венцлова Т. О трех последних месяцах И. Бродского в Советском Союзе // Иосиф Бродский: проблемы поэтики. М.: Новое литературное обозрение, 2013.
- Горбаневская Н. Е. Улица Бродского // Русская мысль. 1996. № 4111 (1 февраля). URL: https://imwerden.de/pdf/gorbanevskaya_o_brodskom.pdf (дата обращения: 29.05.2020).
- Грудзинская-Гросс И. Милош и Бродский: магнитное поле / пер. с польск. М. Алексеевой. М.: Новое литературное обозрение, 2013.
- Грудзинская-Гросс И. Под влиянием? И. Бродский и Польша / пер. с англ. С. Зенкевича // Старое литературное обозрение. 2001. № 2. URL: <https://magazines.gorky.media/slo/2001/2/pod-vliyaniem.html> (дата обращения: 31.05.2020).
- Клоц Я. Письма Томаса Венцловы Иосифу Бродскому // Иосиф Бродский в Литве / сост. Р. Катилюс. СПб.: Звезда, 2015. С. 358–372.
- Милош Ч. Гигантское здание странной архитектуры // Литературное обозрение. 1996. № 3. С. 21–28.
- Полухина В. П. Иосиф Бродский: жизнь, труды, эпоха. СПб.: Звезда, 2008.
- Проффер К. Без купюр / пер. с англ. В. Бабкова, В. Гольшева. М.: АСТ, 2017. С. 261–283.
- Сейфетдинова О. За что Бродский ценил Збигнева Херберта. 29.10.2019. URL: <https://brodsky.online/post/za-chto-brodskiy-tsenil-zbigneva-kherberta/> (дата обращения: 31.05.2020).
- Торунчик Б. Отголоски годовщины смерти Бродского // Новая Польша. 2006. № 6. URL: https://web.archive.org/web/20170403235337/http://novopol.org/ru/SyK5_Gvib/OTGOLOSKI-GODOVSHINY-SMER-TI-BRODSKOGO (дата обращения: 29.05.2020).
- Тоша Э. Состояние сердца: три дня с Иосифом Бродским / пер. с польск. Е. Твердисловой. М. — СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2017.
- Brodsky J. The Poetry of Zbigniew Herbert // Wilson Quarterly. 1993. Vol. 17, № 1. P. 112–117. URL: <http://archive.wilsonquarterly.com/essays/poetry-zbigniew-herbert> (дата обращения: 29.05.2020).
- Fast P. Poezja polska w przekładach Josifa Brodskiego / Польская поэзия в переводах Иосифа Бродского. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2004.

- Franaszek A. Herbert. Biografia. Tom 2: Pan Cogito. Kraków: Znak, 2018.
- Gorszyńska R. Jestem z Wilna i inne adresy. Kraków: Krakowskie Wydawnictwo Naukowe, 2003. S. 101–109.
- Herbert nieznan. Rozmowy. Warszawa: Fundacja Zeszytów Literackich, 2008.
- Herbert Z. Mistrz z Delft. Warszawa: Zeszyty literackie, 2008.
- Herling-Grudziński G. Dziennik, pisany nocą 1993–1996. Warszawa: Czytelnik, 1998.
- Ilg J. Rozmowy. Kraków: Znak, 2014.
- Miłosz Cz. Rok myśliwego. Paryż: Instytut Literacki, 1990.
- Niero A. Збигнев Херберт, Иосиф Бродский и предметы // Studia Litteraria Polono-Slavica t.7, Warszawa 2002. S. 439–455.
- Orski M. Spotkanie z Brodskim // Znak. 1990. № 12. S. 16–25.
- Shallcross B. Through the Poet's Eye — The Travels of Zagajewski, Herbert, and Brodsky. Evanston: Northwestern University Press, 2002.
- Toruńczyk B. Żywe cienie. Warszawa: Zeszyty literackie, 2012.

O. Ya. Barash

Science Editor,

Academic Studies Press Publishers

Moscow, Russia

«Honorary pole»: Joseph Brodsky and Poland (1972–1996)

There is a widespread opinion that, having moved to the USA, Brodsky lost interest in Polish culture and poetry, which greatly influenced his work before emigration. Even I. Grudzińska-Gross, who was one of the first to «discover» the theme of «Brodsky and Poland», a Polish-American scholar who knew Brodsky personally, as she unveils a number of facts from Brodsky's biography, indicating that the poet did not break his former ties with Poland and gained new ones in exile, does not see any influence of Polish poetry on poems written by Brodsky after 1972 (See: Grudzińska-Gross, «Under the Influence?» and «Miłosz and Brodsky») The fact that this opinion is erroneous is indicated, firstly, by the presence of Polish books in Brodsky's American library (including the poetic volume of K. I. Galchinsky dated 1958, which Brodsky used as he made his first translations from the Polish poet), and

secondly, Brodsky's poems themselves, some of which contain noticeable Polish subtexts. At the same time, the circle of Polish authors with whom Brodsky enters into a dialogue is expanding and includes poets on both sides of the Iron Curtain. The present paper discusses some events in Brodsky's life related to Poland and Polish poets (primarily Cz. Miłosz and Z. Herbert) in 1974–1995, as well as explicit or hidden allusions to Polish authors present in a number of texts written in exile.

Key words: polish poetry; Russian poetry; biography; exile; intertext; Brodsky in Poland.

References

- Brodskij I. A. The Book of Interviews [Kniga interv'ju]. Comp. V. Poluhina. Moscow, Zaharov, 2007 (in Russian).
- Brodskij I. A. An Attempt of a Diary [Popytka dnevnika]. 2015. Available at: <https://www.colta.ru/articles/literature/7416-iosif-brodskiy-popytka-dnevnika-vena-4-8-iyunya-1972-goda#ad-image-0> (accessed: 29.05.2020) (in Russian).
- Venclova T. On the last three months of J. Brodsky in the Soviet Union [O treh poslednih mesjacaх I. Brodskogo v Sovetskom Sojuze]. *Iosif Brodskij: problemy pojetiki [Problems of J. Brodsky's Poetics]*. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2013 (in Russian)
- Gorbanevskaja N. E. Brodsky Street [Ulica Brodskogo]. *Russkaja mysl'*, 1996, 4111. Available at: https://imwerden.de/pdf/gorbanevskaya_o_brodskom.pdf (accessed: 29.05.2020) (in Russian).
- Grudzinskaja-Gross I. Milosz and Brodsky: Magnetic Field [Milosh i Brodskij: magnitnoe pole]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2013 (in Russian)
- Grudzinskaja-Gross I. Under the Influence? Joseph Brodsky and Poland [Pod vlijaniem? I. Brodskij i Pol'sha]. *Staroe Literaturnoe obozrenie*, 2001, no. 2. Available at: <https://magazines.gorky.media/slo/2001/2/pod-vlijaniem.html> (accessed: 31.05. 2020) (in Russian).
- Kloc Ja. Tomas Venclova's letters to Joseph Brodsky [Pis'ma Tomasa Venclovy Iosifu Brodskomu]. *Brodskij v Litve [Joseph Brodsky in Lithuania]*. St Petersburg, Zvezda, 2015, pp. 358–372 (in Russian).
- Milosh Ch. A giant edifice of queer architecture [Gigantskoe zdanie strannoј arhitektury]. *Literaturnoe obozrenie*, 1996, no. 3, pp. 21–28 (in Russian).
- Poluhina V. P. Joseph Brodsky: Life, Works, Epoch [Iosif Brodskij: zhizn', trudy, epoha]. St Petersburg, Zvezda, 2008 (in Russian).
- Proffer C. Notes for a Memoir of Joseph Brodsky [Bez Kupiur]. Moscow, AST, 2017, pp. 261–283 (in Russian).
- Sejftedinova O. Why did Brodsky appreciate Zbigniew Herbert [Za chto Brodskij cenil Zbigneva Herberta]. 29.10.2019. Available at: <https://brodsky.online/post/za-chto-brodskiy-tsenil-zbigneva-kherberta> (accessed: 31.05.2020) (in Russian).
- Torun'chik B. Echos of Brodsky's Death Anniversary [Otgoloski godovshiny smerti Brodskogo]. 2006. Available at: https://web.archive.org/web/20170403235337/http://novpol.org/ru/SyK5_Gvib/OTGOLOSKI-GODOVSHINY-SMERTI-BRODSKOGO (accessed: 29.05. 2020) (in Russian).
- Tosha E. A State of Heart. Three Days with Joseph Brodsky [Sostojanie serdca: tri dnja s Iosifom Brodskim]. Moscow — St Petersburg, Centr gumanitarnyh iniciativ, 2017 (in Russian).
- Brodsky J. The Poetry of Zbigniew Herbert. *Wilson Quarterly*, 1993, vol. 17, no 1, pp. 112–117. Available at: <http://archive.wilsonquarterly.com/essays/poetry-zbigniew-herbert> (accessed: 29.05.2020) (in English).
- Fast P. Polish Poetry Translated by Joseph Brodsky [Poezja polska w przekładach Josifa Brodskiego / Польская поэзия в переводах Иосифа Бродского]. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2004 (in Polish).
- Franaszek A. Herbert. Biography. Vol. 2. Pan Cogito [Herbert. Biografia. Tom 2: Pan Cogito]. Kraków, Znak, 2018 (in Polish).
- Gorszyńska R. I am from Wilno and Other Addresses [Jestem z Wilna i inne adresy]. Kraków, Krakowskie Wydawnictwo Naukowe, 2003. P. 101–109 (in Polish).
- Herbert Unknown. Talks [Herbert nieznaný. Rozmowy]. Warszawa, Fundacja Zeszytów Literackich, 2008 (in Polish)
- Herbert Z. The Master from Delft [Mistrz z Delft]. Warszawa, Zeszyty literackie, 2008 (in Polish)
- Herling-Grudziński G. The Diary written at Night, 1993–1996 [Dziennik, pisany nocą, 1993–1996]. Warszawa, Czytelnik, 1998 (in Polish).
- Ilg J. Talks [Rozmowy]. Kraków, Znak, 2014 (in Polish).
- Miłosz Cz. A Hunter's Year [Rok myśliwego]. Paryż, Instytut Literacki, 1990 (in Polish).
- Niero A. Zbigniew Herbert, Joseph Brodsky and Objects [Zbigniew Herbert, Iosif Brodskij i predmety]. *Studia Litteraria Polono-Slavica*. 2002. 7, pp. 439–455 (in Russian)

- Orski M. A Meeting with Brodsky [Spotkanie z Brodskim]. *Znak*. 1990. 12, pp. 16–25 (in Polish).
- Shallcross B. Through the Poet's Eye — The Travels of Zagajewski, Herbert, and Brodsky. Evanston, Northwestern University Press, 2002 (in English).
- Toruńczyk B. Living Shadows [Żywe cienie]. Warszawa, Zeszyty literackie, 2012 (in Polish).

Л. В. Павлова, И. В. Романова
Смоленский государственный университет,
Смоленск, Россия

УДК 821.161.1

Образ Бродского в стихотворениях, ему посвященных

Ключевые слова: *И. Бродский; антология; стихотворения*
In memoriam; образ поэта.

В статье представлены результаты исследования образа Бродского в стихотворениях, ему посвященных, вошедших в составленную В. Полухиной антологию «Из не забывших меня. Иосифу Бродскому. In memoriam» (2015). Создается собирательный образ-памятник поэта. К отмеченным при жизни чертам (рыжий, картавый, еврей, поэт, гениальный, курящий, любящий компании, женщин, котов, ленинградец, изгнанник, нью-йоркер и венецианец) добавляются посмертные «пророк» и разные маски его лирического героя. Наиболее устойчивым образом сопоставления, возникшим при жизни и закрепившимся после, оказывается Иосиф Прекрасный. Стилизация поэтики Бродского, педалирование основных ее приемов, упоминание и цитирование его ключевых стихотворений — характерная черта посвящений «постбродского периода».

К 75-летию юбилею Иосифа Бродского Валентиной Полухиной и Национальным исследовательским Томским государственным университетом был осуществлен уникальный проект — издание антологии «Из не забывших меня. Иосифу Бродскому. In memoriam»

[Полухина, 2015]¹. В ней собрано более 200 стихотворений и эссе, посвященных Бродскому с 1962 по 2014 год.

Материалом нашего исследования послужили стихотворения русскоязычных авторов о Бродском.

В этих текстах создается некий обобщенный импрессионистический портрет Бродского. Его выборочные черты сведены к клише:

– прежде всего упоминается его рыжина, причем главным образом поэтами его круга (*милый, рыжий и святой* (Е. Рейн) [15], *рыжебородый* (Г. Сапгир) [21], *Рыже на лице светились искры; рыжеват, борода, космоват* (Д. Бобышев) [27], — *Рыжий, рыжий! — кричали / подмостков земных травести* (О. Хлебников) [163]), *Нимб твоих рыжих волос* (И. Тюрин) [191]);

– национальная принадлежность, позволяющая выстраивать ассоциативные, метафорические ряды (*не нашей породы* (Г. Сапгир) [21], *русский — еврей — латинянин — грек* (Д. Шраер-Петров) [45], *препаратор фразы, поэт-иудей* (А. Соболев) [233], *С лицом не Орфея, а больше еврея-врача* (М. Жажоян) [150] и др.);

– картавость, которую сам Бродский часто сравнивал с вороной, ставшей зооморфным образом поэта (*Ибо Слово — везде. Не замедлите же проявиться / в снега промельке или картавом крике вороны — любимой птицы* (Э. Иоффе) [89], *Но в моей крови / к картавым преизбыточно любви* (Э. Крылова) [94], *Полуподвал на окраине материка, / где обитала больная, картавая птица* (В. Куллэ) [136], *Только мрамор да стихи, / Что картавил он, смущаясь* (А. Корамыслов) [156], *И голос Иосифа картавил* (Э. Шац) [201], *Владеет выговор картавый / одним процентом населения* (Б. Кочерга) [238]).

Среди номинаций Бродского-героя стихотворений некоторые подчеркивают его неземную природу (*ты лежишь, семикрыл; кто же ты — серафим или дьявол?* (Д. Бобышев) [27], *небожитель* (Э. Иоффе) [90], *Отлетевший Титаник, / или, проще, Титан* (Л. Алавердова) [115]); *Плачь Поэзия Земли, / Закатился твой Юпитер* (А. Корамыслов) [155] — аллюзия на «Стихи под эпитафией»: *То, что дозволено Юпитеру, не дозволено быку* [Бродский 1997, I, 22];

высокое призвание и пророческий дар: *пророк* (Д. Бобышев, О. Охупкин, П. Барскова);

человеческую исключительность (*Основатель пустот? Чемпион? Идиот? Космонавт?* (Д. Бобышев) [27], *поэт-король, поэт-избранник*

¹ Далее при ссылках на это издание следом за цитатой в квадратных скобках будет указываться только номер страницы.

(М. Мейлах) [63], *известный литератор* (С. Круглов) [86], он — постигнувший и воспевший метафизику смерти: *мертвый Вергилий, / ведущий Евтерпу вдоль стылых полей / Элизия, призрачных лилий* (А. Пурин) [48];

поликультурность: *русский — еврей — латинянин — грек* (Д. Шраер-Петров) [45], *тосковальщик по мировой культуре с когтями тигра* (Н. Болдырев) [215], *Быв послан чужого языка, / в собственном не поделиться вестью!* (Д. Бобышев) [28], *Орфей двуязыкий* (М. Жажоян) [150]; *эллин съехавший* (М. Тёмкина) [184];

скитальчество: *Пилигрим / земного шара*, (Э. Крылова) [94], *в невесомости странник / вне пределов и стран* (Л. Алавердова) [115], *О, растерянный беглец из города с серой водой* (Н. Болдырев) [215], *невозвращенец; зека в побеге* (Л. Лосев) [69].

Из человека он превращается в воплощение идей, культурный знак: *культурный знак эпохи, усталая ее совесть* (С. Круглов) [86].

В собирательном портрете Бродского его неизменный атрибут — лавр. Конечно, его появление — традиционный знак признания поэта. Но это и узнаваемая примета шуточных автопортретов Бродского наряду с символическими лирой, пером, голубем.

Тебе, небесный брат, оратор вольный,
Тебе мой мирт и лавр с тех пор, как Смольный
Собор нас посвятил друг другу.

(О. Охупкин) [32]

В венке лавровом, с неразлучной лирой
Ты изберёшь Парнас своей квартирой.

(В. Уфлянд) [71]

И страшно мне, что ты придешь сюда —
Телесною, ожившей частью речи,
Что слово, прораставшее вокруг
Прозрачным лавром — сколько ни пололи! —
Вдруг примет очертанья губ и рук...

(Т. Вольтская) [102]

Бродский был котофил. Растиражированы его фотографии с котами, широко известны его рисунки котов в качестве шуточных автопортретов. По свидетельствам друзей, он сам себя называл «котом Жозефом»,

высшим проявлением удовольствия было у него складывание «лапок» и прибавление к высказыванию «мяу». Свое эссе о понимании «способности творить» Бродский назвал «Кошачье “Мяу”». В собирательном поэтическом портрете Бродского проступают кошачьи черты: *Ты был вовеки одинок, венецианский кот* (Е. Рейн) [17], *бывший лучшим котом; как след кошачьей лапы, проникает / на чистый лист...* (В. Куллэ) [135], *на цепи кот ученый* (М. Тёмкина) [184], *Латиницей имя поэта и кот с его же эскиза* (В. Петербургский) [266].

В «Лагуне» Бродский дал портрет своего лирического героя, предельно отстранив его (выбрав форму третьего лица и отрицание) и обезличив:

И восходит в свои номер на борт по трапу
постоялец, несущий в кармане граппу,
совершенный никто, человек в плаще,
потерявший память, отчизну, сына;
по горбу его плачет в лесах осина,
если кто-то плачет о нем вообще.

[Бродский 1997, III, 44]

Эту формулу — «человек в плаще» повторяют и поэты в своих посвящениях:

невозвращенец, человек в плаще,
зека в побеге, выход в зазеркалье
нашел.

(Л. Лосев) [69]

Косая клинопись (которую вотще
стремился отменить Кривулин)
безличностна, как человек в плаще:
из загогулин,

кавычек, точки-точки-запятой —
за некоей невидимой чертою
сливается с посмертной правотой
и немотою,
рябит в глазах и в ухе дребезжит.

(В. Куллэ) [134–135]

А. Корамыслов эти номинации «человека в плаще», «никого» доводит до формулы, становящейся негативом знаменитого определения Апполоном Григорьевым Пушкина («Пушкин — это наше всё»):

...Только мрамор да стихки,
Что картавил он, смущаясь,
Лишь дежурные стежки
Вдоль прощального плаща есть.

Бродский — наше Ничего [155].

Знаковый для Бродского образ тени или призрака («Июльское интермеццо», «Я обнял эти плечи и взглянул...», «Письма к стене», «Мужчина, засыпающий один...», «Осенью в Норенской», «Отказом от скорбного перечня — жест...», «Postscriptum», «Отрывок» («Из слез, дистиллированных зрачком...»), «Aqua vita puova», «Литовский ноктюрн: Томасу Венцлова» и проч.) возникает в его творчестве, с одной стороны, как романтический двойник лирического героя, с другой — как образ другого поэта, с третьей — в контексте мотива разлуки, как воплощение образа далекой любимой или друга, иногда — как знак потустороннего мира. Этот же образ тиражируется и в посвящениях:

Куда же уводишь меня, привиденье, мелькнув
в апраксиновдворской, кишашей людьми галерее...
В. Кривулин [43]

Но я не знаю, как рассказать про золотоносную тень
на Кирочной.

Щедрина [77]

и Пестеля её далёкому обладателю...
Е. Невзглядова [78]

Он, тень на всю историю отбросив,
Сегодня говорить со мною вправе.
Л. Озеров [80]

Сомнабулы, тенями, как путями,
Меняясь, исчезают при ходьбе.
И. Кулишова [143]

Гид по мёртвому царству, по дольнему царству теней,
Тех, что в зимнем Стокгольме его, говорят, обступили.
Тенью на мокром причале

Медлишь.

С. Панцирев [218]

А на «вест-сауде», у Гудзона,
в плаще потёртом тень маячит.
И эта тень, и эта зона —
два дня в году чего-то значат.
Б. Кочерга [239]

Он умер в январе, в начале года...

Такая б не могла присниться кода
ему *тогда*. Но стих был в руку... Тень
его ждала знакомая. Не ахнув
услышав: «Вот и Вы!», он вынул драхму,
заначенную им на чёрный день.
А. Олеар [243]

поклониться тени, невелика печаль,
горизонтальная тень тяжела, нам её не поднять,
пока не ляжешь у ног и она подыметя — бесплотная вертикаль.
Б. Херсонский [245]

В остальных случаях тени, привидения — другие люди: *Там тень моя бессонная сквозит* (Е. Рейн) [15], *И медленно проходят пред тобой / Друзей холодных радостные тени* (Я. Гордин) [30], *Мы — только тени от строки твоей <...> Поскольку тени в вытертых пальто / Ни встречи не достойны, ни разлуки* (Т. Вольтская) [103].

У семи авторов образ Бродского ассоциируется с образом Иосифа Прекрасного. Играют роль не только совпадение имен, исключительность (как эквивалент красоты и праведности), но и мотивы пророчества, сна (сон также является традиционным заместителем смерти), предательства братьями (своими, соотечественниками), продаже в Египет (вызывающий ассоциацию с вынужденной эмиграцией), перезахоронения. Сам Бродский Иосифа Прекрасного в поэзии не упоминал, только Иосифа Плотника (Обручника) в стихотворениях на рождественские сюжеты, включая «Бегство в Египет». Важно отметить, что этот образ возникает в стихотворениях, написанных еще при жизни Бродского.

Илья Тюрин одновременно проводит от образа Бродского ассоциацию и с ветхозаветным Иосифом, и с новозаветным в стихотворении «24 мая 1940»: *Чей ты Иосиф? Где братья соседские, / Где же волю у яслей?* [190] У него есть и стихотворение, не вошедшее в антологию, но напрямую построенное на образе Иосифа Прекрасного «Сон Иосифа» с эпиграфами: *«И видел Иосиф сон...» Бытие, 37, 5. Иосиф Бродский умер 28 января, во сне* [Тюрин, 2001].

В центре лирического сюжета Ю. Иваска (стихотворение «Иосифа другого в голубятни...» 1978 года) — «вещий» амстердамский сон, в котором сближаются и славятся два Иосифа, два *чудея*, внятней которых *никто не скажет*. Вместе с тем сохраняется опасение, что современный Иосиф — *Лже-Иосиф (Непрекрасный), Едва ли Донну, аглицкому, сродник*. Все же стихотворение заканчивается призывом вымышленному Бродскому: *буди!* [45]

Иосифу Бродскому

Проданный в Египет не мог сильнее тосковать,
Яростнее, настойчивей, упрямей, отчаянней,
Чем ты, Иосиф, или ты, Поэт,— как сказать
Я не знаю лучше.

Е. Невзглядова [77]

Проблема потери родины, по замыслу автора, для поэта страшнее, чем для ветхозаветного праведника, потому что поэт острее чувствует утрату родной речевой стихии. Перед ним встает необходимость существования в стихии чужого языка, его освоения и подчинения.

Как я дерзил тебе в своей Сибири!
«Иосифу Прекрасному! — как только
я начал писать, чернила в ручке
кончались. Нескончаемый сюжет:
Египет, братья, год неурожаиный.

С. Круглов [87]

Для С. Круглова герой — Иосиф Прекрасный, *сновидец вещей и царедворец речи*, совершил Иисусово чудо — перешел, как посуху, в горные пределы (*через себя земного*) к Тому, *Кто в нас речь посеял и взрастил* (наложение образов Христа и Иосифа неудивительно, поскольку ветхозаветный праведник является одним из прообразов Христа, оттого он упоминается в богослужении в Великий понедельник Страстной седмицы). Всевышний у Круглова, вслед за Бродским, неразрывен с идеей лингводицеи. «Единственное, во что я действительно верю, что дает мне опору в жизни, — язык, — говорил Бродский в одном из интервью. — Если бы мне пришлось создавать Бога для самого себя <...> это был бы русский язык» [Бродский, 2000, 260]. Величие человека-поэта состоит именно в Слове, в том, что, входя своими стихами в «тысячи дверей» читателей, воздействуя на них, поэт уже идет вместе с ними, в них, их путями. Осознание чуда такого влияния подтолкнуло лирического героя С. Круглова принять крещение в год смерти Бродского.

В стихотворении Ю. Резиной «Всё сошлось к январю. Замело Вавилон белым снегом...» [91] упоминание разбойничьего посвиста вьюг, вспоротого неба и погрома отсылает к мотиву предательства братьев, тайному замыслу убийства Иосифа и его продаже в Египет. Финал стихотворения затрагивает тему вещей снов Иосифа, как и «сокровенная весть» — о смерти, которую ему сложно было предсказать. Толкователю снов и златоусту Иосифу противопоставлен заснеженный нечестивый Вавилон современной культуры — мир, который после его смерти погрузился во тьму непонимания. Почерневший снег можно воспринимать не только как траур, но и как заполненный текстом лист бумаги (ср. в финале «Разговора с небожителем»: *зачем так много черного на белом?* [Бродский, 1997, II, 366]).

О. Кучкина («Иосиф прекрасный с прекрасной Марией...» [148]) создает образ Венеции — места, которое повенчало Бродского с его единственной супругой Марией Соццани (хотя на самом деле их свадьба состоялась в Швеции, в Стокгольме) и в котором он нашел

последний приют. Здесь Иосиф — *нервен и весел, красив и сердечен*, он тоже изгнанник, вместо пустыни египетской — *пустыня человечья*. Эпитет *прекрасный*, повторенный и в адрес его жены Марии, перестает быть частью имени, как у ветхозаветного праведника, и превращается именно в эпитет земного человека и поэта.

М. Бородицкая в стихотворении «Кто ж знал, что этот проданный Иосиф...» [230] наиболее полно излагает основные сюжетные ветхозаветные мотивы (предательство, продажа Иосифа братьями, чудесный дар толкования снов, владения словом, почет у фараона, тоска по родине). В коварных братьях видятся соотечественники, в фараоновом фаворе — признание и слава поэта на Западе, увенчанная Нобелевской премией и званием поэта-лауреата США 1991–1992 годов, в воспоминаниях о *просторном, гулком городе*, плеске воды и северном лете — Ленинградское прошлое, в повторяющемся мотиве *Он зла не помнит* — неоднократные поэтические благодарения Бродского (*Но пока мне рот не забил глиной, / из него раздаваться будет лишь благодарность* [Бродский 1997, III, 191]; *Наклонись, я шепну Тебе на ухо что-то: я / благодарен за все...* [Бродский 1997, III, 232]).

Многие стихотворения содержат биографические черты, нарративы встречи / невстречи, разворачиваются преимущественно в ленинградско-венецианских декорациях, с вкраплениями нью-йоркского адреса и римских следов поэта.

Например, знаменитое стихотворение Бродского «Я входил вместо дикого зверя в клетку...», написанное на свое сорокалетие и подводящее предварительные итоги, обыгрывают Борис Кочерга: *Держу в руке кусочек глины, / что в рот поэту не попал* [240] (*Но пока мне рот не забил глиной, / из него раздаваться будет лишь благодарность* [Бродский 1997, III, 191]) и Валерий Петровиченков:

Никто не должен, лишь судьба должна
застыть у изголовья в карауле,
поскольку ею выдан был ярлык
на переход от шёпота на крик,
на свист шальной — бича, змеи и пули [147].

(Ср.: *Перешел на шепот. Теперь мне сорок*)

Алексей Цветков примерил эту формулу на себя: *Я провел вместо Бродского семь лет в вольере* [244].

Большинство стихотворений антологии содержит тему смерти. При всей выразительности биографии Бродского именно это событие стало главным поводом для написания посвящений.

Факт смерти зачастую преподносится тоже сквозь призму творчества Бродского. Например, Андрей Олеар пишет стихотворение «Эпитафия», отмеченное сопоставлением Бродского с Элиотом, поскольку цитирует начало стихотворения Бродского «На смерть Т. С. Элиота»: *Он умер в январе, в начале года* [Бродский 1997, II, 115]. Говоря о смерти Элиота, Бродский напророчил собственный уход. Алексей Верницкий тоже отметил это совпадение: *И видишь — пишут многие десятки: / «он умер в январе, в начале го...»* [151].

Профетически назначенное время смерти (*Век скоро кончится, но раньше кончусь я* [Бродский, 1997, IV, 73]) оказывается в фокусе внимания Александра Леонтьева: *Он умер точно так, как обещал: / Опережая век. В начале года* [173] и Елены Скульской: *пока столетие кончалось, он кончился* [227].

Предсказуемо не обошлось и без «Стансов» («Ни страны, ни погоста...»): Сергей Круглов упоминает *Могилу Бродского на Васильевском острове* [88], Ольга Кучкина вздыхает: *Васильевский остров, Васильевский остров / его не дожждётся* [148], Юрий Кублановский проецирует уже на себя: *Нам умирать на Васильевской линии* [59], Полина Барскова, говоря про *равнодушную Родину послов* [83], отсылает к строчке *К равнодушной отчизне прижимаясь щекой* [Бродский, 1997, I, 209].

Программное стихотворение Бродского, выражающее порыв за грани и жертвенную сущность творчества, — «Осенний крик ястреба» отзывается у Александра Леонтьева: *Я, один из них, стоял, вспоминая строки / О Венеции, Риме, ястребе* [178]; Соболева: *Ястребиный пух из Коннектикута / порошит из туч над Балтийским морем* [234]; Бориса Кочерги:

Весной поэтов посылает небо,
а в зиму принимает их земля —
чтоб оглашать безлюдные, как небыль,
«Осенним криком ястреба» поля [240];

Инны Кулишовой:

Витийствуя, как сорванная птица
с небес, от перьев, как от пуль, отбиться

сумевшая, жизнь эту жизнь ли та
длит равнодушно, как дымок у рта,
успевший от него освободиться? [144]

Ассоциации поэта с птицей, слов с птицей мы встретим во многих программных для Бродского произведениях, помимо «Осеннего крика ястреба»: это и «Большая элегия Джону Донну», и «Прощальная ода», и «Einem alten Architekten in Rom», и «Срететье», в котором слова, произнесенные старцем Симеоном над младенцем Иисусом, вдруг стали словами христианской молитвы на устах у всех и уже никогда не спускались на землю, а летели только вверх. Кроме того, в «Сретенье» дан подробный образ первой христианской смерти — старца. Отсылкой к этому можно считать строки стихотворения Верницкого, написанного в подражание «Представлению» — обрывочными полилоговыми репликами:

«То то, то это тело?» «Я привык.
Но ныне отпускаешь по глаголу».

«Пускайте хлеб по водам». «То был Он.
И жизнь припустила свое жало».
«Постой, ты говоришь как Симеон».
«Не знаю. Симеонович, пожалуй» [152].

Н. Горбаневская, значение ухода Бродского оценивает так: *Русский язык / потерял инструмент* [26], обыгрывая тем самым знаменитую фразу Бродского, повторенную им многократно: «Поэт — инструмент языка» (например: «поэт всегда знает, что то, что в просторечии именуется голосом Музы, есть на самом деле диктат языка; что не язык является его инструментом, а он — средством языка к продолжению своего существования» [Бродский, 1997, I, 15]).

Бессмертная *часть речи*, остающаяся от поэта после его земной жизни и венчающая одноименный цикл, — один из самых частых образов, сопровождающих образ Бродского: *где от нас остается часть речи* [244] (А. Цветков); *Но смерть — создатель тела. И уже / Попозже, как известно, части речи* [142] (И. Кулешова); *И страшно мне, что ты придешь сюда — / Телесною, ожившей частью речи* [102] (Т. Вольтская); *И в случае удачи — частью речи* [151] (А. Верницкий);

О родительный, дательный предложный! — дома, дому, домой, —
О творительный! — очагом домашним, родным отчим домом,
Шлейфом, тёмным крылом простёршийся через океан за тобой
(за Вами), частью речи тянущимся, влекомым.

Е. Невзглядова [78]

Бродский утверждал: «Биография поэта — в покрое его языка». Посвящения Бродскому стараются имитировать этот покрой: преобладает любимый Бродским пятистопный ямб, многочисленные и сложные анжамбманы, длинные периоды, анафоры, распространенные повторы, макароническая речь (Мейлах), амплификации (Бобышев, Ирина Ковалёва), нагнетение императивов (имитация формы стихотворения-инструкции, Курбанов), имитация жанров послания / письма, оды, элегии и т.п., сочетание высокой, архаической и низкой, разговорной лексики и т.п. Авторы широко используют узнаваемые «бродские» словечки: стишки, водичка, зеркало, остов, клинопись, пейзаж, империя, плащ, мыш, ворона, белизна бумаги, речь, слово, алфавит, гортань, Эвклид и многочисленные математические термины (квадрат, вписать, квадратный корень и т.п.). Два блестящих филолога, исследователя творчества Бродского — Лев Лосев и Александр Жолковский в своих стихотворениях составили «концентрат» его поэтики, первый — лексический, точнее, ключевых минимальных тем и образов (чем-то напоминает новомодное облако слов, составляемое из словаря языка поэта специальным компьютерным сервисом), второй — перечень ключевых образов из знаковых произведений, а также основных приемов в поэзии и прозе.

Л. Лосев:

душа крест человек чело
век вещь пространство ничего
сад воздух время море рыба
чернила пыль пол потолок
бумага мыш мысль мотылёк
снег мрамор дерево спасибо [66].

И другое стихотворение Лосева представляет собой синопсис поэтики Бродского, его ключевых образов:

С января на сорок дней
мир бедней.

Тычась в мертвые сосцы
то ль волчицы, то ль овцы,

сорок дней сосут твое
из него отсутствие.

Агнец стих. Не воет волк.
Мир умолк.

Не скребет по древумышь.
Всюду тишь.

Воронья стая на дворе.
Чернила стынут на пере.

Снег на мраморе стола.
Бумага белая бела.

8 марта 1996 [68]

А. Жолковский о поэзии:

... уши
Развесишь и внимаешь поневоле
Тому, как Парфенон и Лобачевский,
Джон Донн, зубная боль, пространства конус,
И греческая церковь, и Мария
Стюарт, она же — Дева-Богоматерь,
Углы, гипотенузы, анжамбманы
Собою испещряют чистый лист,
В попытке заглушить... но умолкаю [250].

И об эссе:

Вернуться — к несурразице суждений,
При чтенье медленном заметной глазу

В открытой, честной дискурсивной прозе,
Но и не посторонней для стихов,
Где тот же хаос прочно зарифмован,
Заантитежен, заанжамбеманен,
Задрапирован в ворох перифразов,
Непроницаем в кеннингов кольчуге
И панцирем иронии одет.
Как быть с заявкой на метафизичность
Великого маэстро, недоучки,
Профессора, софиста, нобеляра?
<...>

А встретив в тексте имя Парменида... [253]

Т. Вольтская перечисляет наиболее значимые для нее стихотворения Бродского «Колыбельная Трескового мыса», «Двадцать сонетов к Марии Стюарт», «На смерть друга», «Письма Римскому другу», «...и при слове "грядущее" из русского языка»:

В живых — треска, да пленная Стюарт,
Да Имярек, да Римский друг. Над ванной
Залива — пар; набухли хлопья льда;
Коричневый песок похож на гречу.
И страшно мне, что ты придешь сюда —
Телесною, ожившей частью речи... [102]

В целом ее «Стихи на возможный приезд Бродского» (1995), представляющие собой тетраптих, варьируют важнейшие образы-маски его лирического героя. Среди них Орфей, Овидий, Одиссей. Мотив невозможности возвращения вызывает в памяти «Кадис» Александра Галича с призывом к Корчаку:

...из года семидесятого
Я вам кричу: «Пан Корчак!
Не возвращайтесь!
Вам страшно будет в этой Варшаве!»
[Галич 1999, 236]

Это, разумеется, и вариации на многочисленные «Воротишься на родину. Ну что ж...», «Итака», «Отрывок» (*Назо, Рима не тревожь. / Уж*

не помнишь сам / тех, кому ты письма шлешь. / Может, мертвецам [Бродский, 1997, II, 100]), «По дороге на Скирос» (И мы уходим. // Теперь уже и вправду — навсегда. / Ведь если может человек вернуться / на место преступления, то туда, / где был унижен, он прийти не сможет [Бродский, 1997, II, 199]), «Декабрь во Флоренции» (Есть города, в которые нет возврата [Бродский, 1997, III, 113]) и т.п., и интервью, в которых Бродский выражал сомнения в целесообразности возвращения на родину (например: «И если, скажем, еще имеет смысл вернуться на место преступления (потому что там, может быть, деньги закопаны), то на место любви возвращаться двусмысленно и бессмысленно» [Бродский, 2000, 366]; «Это раз. И... Я, Люба, не маятник. Раскачиваться туда-обратно. Наверное, я этого не сделаю. Просто человек двигается только в одну сторону, Люба. И только. И только — от. От места, от той мысли, которая приходит ему в голову, от самого себя. Нельзя дважды в одну и ту же реку. И на тот же асфальт дважды не ступишь. Он с каждой новой волной автомобилей — другой» [Бродский, 2000, 382]). Цикл Т. Вольтской датирован 1995 годом, когда Бродскому было присвоено звание почетного гражданина Петербурга. Невписываемость Бродского в новый Петербург она подчеркивает образом Гулливера в стране лилипутов и неизбывным чувством вины соотечественников.

Заводя разговор о характерных для Бродского образах и в целом чертах поэтики в стихотворениях, ему посвященных, необходимо отметить наиболее частые интертекстуальные переключки.

Излюбленный Бродским жанр письма отзывается в стихотворных посвящениях ему целой перепиской «в один конец».

Е. Рейн в стихотворении «Запоздалый ответ» с посвящением И.Б. цитирует начало послания Бродского к нему «Замерзший кисельный берег. Прячущий в молоке...», датированное декабрем 1985 года: «Замерзший кисельный берег. Финский залив. Крондштат» [18]. Е. Блажеевский в стихотворении с «бродским» названием «Натюрморт» любовные стихотворения Бродского называет *письмом Овидия к М. Б.*, сопоставляя тем самым двух поэтов и отсылая читателя к «Ех ponto (Последнему письму Овидия в Рим)». «Письма римскому другу» лежат в подтексте стихотворений А. Пурина *навек не смогли б отложить черновик, / как сделал стоический Плиний* [49], В. Строчкова *Нынче ветрено и волны с перехлестом* [58], Л. Озерова, Т. Вольтской (она же упоминает и послание «На смерть друга»). Знаменитое любовное послание из цикла «Часть речи» «Ниоткуда, с любовью, надцатого

мартобря...» актуализируется адресом в никуда и неопределенностью датировки: *Я к Вам пишу с любовью ниоткуда / От воскресенья и до Воскресения* (И. Кулешова) [143], *И только если мартобря не вычесть, / Получится еще по надцать дней / На всякий век* (Д. Орлов) [165]. Э. Иоффе к «Письму Иосифу Бродскому» берет в качестве эпиграфа первую строчку послания Бродского.

Тему смерти поэта в облачении метафизической элегической поэтики Бродского предлагает Сергей Суций в «Малой элегии Джону и Иосифу», соотнося, таким образом, Донна и Бродского. «Малую элегию Джону Донну» цитирует и И. Кулешова:

И я твержу, не разжимая рук:
«Джон Донн уснул. Уснуло все вокруг».
Жизнь, в общем, усыпальница, замечу [142].

Маленький буксир из одноименной баллады, опубликованной в сокращенном виде в № 11 за 1962 год журнала «Костер», появляется в стихотворениях О. Охупкина, Л. Лосева, Т. Вольтской.

Олег Охупкин осознает себя младшим братом по искусству и последователем Бродского и их взаимоотношения разворачивает в метафору плота и буксира:

Но искусство
Предполагает искушение — чувство,
Проверенное разумом. Как плот,
Когда буксир, не тащит, но ведёт.
<...>
Охупкин — плот.
А Бродский — тот — буксир... [34]

Лосев и Вольтская актуализируют финал этого детского стихотворения Бродского, повествующий об уходе старого буксира к прекрасному сну, в золотую страну, из которой ни один из буксиров / не вернулся назад [Бродский, 2011, II, 301]. Кроме того, образ буксира соотносится не только с самим поэтом, но и с переправой в мир мертвых.

исчез на перекрестке параллелей,
не оставляя на воде следа,

там обернулся ты буксиром утлым <...>
где воскресенье завтра и всегда.
Л. Лосев [69]

И малютке-буксиру лицо твое снится —
Крошкой-лодкой Хароновой
ждущему на реке.
Т. Вольтская [105]

Корабельная тема звучит и в стихотворениях, варьирующих «Рождественский романс». Д. Мурзин пишет центон из строчек «У Лукоморья дуб зеленый...» и «Рождественского романса» и называет его «Бродский, спотыкающийся о Пушкина». Меняет курс кораблика Бродского Б. Кочерга и направляет его из Александровского сада в Венецианский канал: «Плыви, кораблик!» по каналу / Венецианскому [239]. *Плывет в тоске необъяснимой* у Виктора Куллэ весть о смерти поэта [135].

Тема и поэтика рождественских стихотворений Бродского наиболее отчетливо звучит у Алексея Пурина, Елены Елагиной, Ольги Седаковой, Валерия Черешни, варьируются многочисленные «Стансы».

Итак, если представлять антологию «Из не забывших меня. Иосифу Бродскому. In memoriam» как попытку изваять нерукотворный памятник поэту, представить его можно следующим образом. К отмеченным при жизни чертам (рыжий, картавый, еврей, поэт, гениальный, курящий, любящий компании, женщин, котов, ленинградец, изгнанник, нью-йоркер и венецианец) добавляются посмертные пророк и разные маски уже его лирического героя (Орфей, Одиссей, Овидий, ворон, человек в плаще, тень, призрак, часть речи и т.п.). Наиболее устойчивым образом сопоставления, возникшим при жизни и закрепившимся после, оказывается Иосиф Прекрасный. Стилизация поэтики Бродского, педализация основных ее приемов — характерная черта посвящений «постбродского периода». С «памятником» стараются говорить на его поэтическом языке, заливая в бронзу и узнаваемые поэтические достижения. Подобно тому, как знаменитый памятник И. А. Крылову в Летнем саду П. К. Клодта окружен «зверинцем» из персонажей баснописца, поэтический памятник Бродскому установлен на пьедестале самых знаковых его стихотворений. Ими оказались «Баллада о маленьком буксире», «Малая элегия Джону Донну», «Стансы» («Ни страны, ни погоста...»), «Рождественский романс», «На смерть друга», «На смерть Т. С. Элиота», «Письма римскому другу», «Двадцать сонетов к Марию

Стюарт», «Fin de Siecle», «Осенний крик ястреба», «Ниоткуда с любовью надцатого мартабря...», «...и при слове “грядущее” из русского языка...».

В этом ряду неожиданно появление «Баллады о маленьком буксире» — раннего детского стихотворения, не вошедшего ни в собрания сочинений Бродского, ни в серию «Библиотека поэта». Другой поразительный факт заключается в том, что в посвящениях практически обойдены темы ссылки (правда, поэт заявлял: «Я отказываюсь все это драматизировать»), Нобелевской премии (признание его гениальности не нуждается в официальном подтверждении) и — что совершенно поразительно — огромной части его биографического и поэтического наследия, находящегося под знаком М. Б. Да и сама М. Б. могла бы претендовать на роль русской Лауры или Беатриче XX века. Бродский считал эту часть творчества своей «Божественной комедией». Но в поэтическом памятнике поэту ей достойного места не нашлось.

Литература

- Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского. В 7 т. СПб.: Пушкинский фонд, 1997.
- Бродский И. Большая книга интервью. М.: Захаров, 2000. 702 с.
- Галич А. А. Сочинения в двух томах. Т. 1: Стихотворения и поэмы. М.: Локид, 1999. 563 с.
- Бродский И. А. Стихотворения и поэмы. В 2 т. СПб.: Изд-во Пушкинского Дома, Вита Нова, 2011. (Новая библиотека поэта).
- Полухина В. *Из не забывших меня. Иосифу Бродскому. In memoriam.* Томск: ИД СК-С, 2015. 496 с.
- Тюрин И. Он ушел усхоженной дорогой // Дету Ра. 2001. № 1. URL: <https://magazines.gorky.media/ra/2011/1/on-ushel-ishozhennoj-dorogoj.html> (дата обращения 27.05.2020).

L. V. Pavlova
*Doctor of Philology, Professor,
Department of Literature and Journalism,
Smolensk State University
Smolensk, Russia*

I V. Romanova
*Doctor of Philology, Professor,
Head of Department of Literature and Journalism,
Smolensk State University
Smolensk, Russia*

The Image of Brodsky in Poems Dedicated to Him

The article presents the results of the study of the image of Brodsky in poems dedicated to him, included in the anthology compiled by V. Polukhina «From those who have not forgotten me. Joseph Brodsky. In memoriam» (2015). A collective image — a monument to the poet is created. The posthumous «prophet» and various masks of his lyrical hero are added to the features noted during his lifetime (red, Burr, Jew, poet, genius, smoker, lover of company, women, cats, Leningrader, exile, New-Yorker and Venetian). The most stable way of comparison, which arose during his life and was fixed after, is Joseph the Beautiful. The stylization of Brodsky's poetics, pedaling its main techniques, mentioning and quoting his key poems is a characteristic feature of the dedications of the «post-Brodsky period».

Key words: *I. Brodsky; anthology; poems In memoriam; image of the poet.*

References

- Brodskii I. Works of Joseph Brodsky [Sochineniia Iosifa Brodskogo]. In 7 vols. St. Petersburg, Pushkinskij fond, 1997 (in Russian).
- Brodskii I. Big book of interviews [Bol'shaia kniga interv'iu]. Moscow, Zakharov, 2000. 702 p. (in Russian).
- Galich A. A. Essays in two volumes [Sochineniia v dvukh tomakh]. Vol. 1. Poems and poems [Stikhotvoreniia i poemy]. Moscow, Lokid, 1999. 563 p. (in Russian).
- Brodskii I. A. Poems and poems [Stikhotvoreniia i poemy]. In 2 vol. St. Petersburg, Izd-vo Pushkinskogo Doma, Vita Nova, 2011 (The new library of the poet) (in Russian).

Polukhina V. Of those who have not forgotten me. Joseph Brodsky. In memoriam [Iz ne zabyvshikh menia. Iosifu Brodskomu. In memoriam]. Tomsk, ID SK-S, 2015. 496 p. (in Russian).

Tiurin I. He left on a well-trodden path [On ushel iskhozhennoi dorogoi]. *Deti Ra*, 2001, no 1. Available at: <https://magazines.gorky.media/ra/2011/1/on-ushel-ishozhennoj-dorogoi.html> (accessed 27 May 2020) (in Russian).

В. А. Гавриков

*Брянский филиал Российской академии народного хозяйства
и государственной службы
при Президенте Российской Федерации
Брянск, Россия*

УДК 82–14

Рецепция творчества Иосифа Бродского в русской рок-поэзии

Ключевые слова: *Иосиф Бродский; музыка; песенная поэзия; рок-поэзия; рецепция.*

В песенной поэзии творчество Бродского является достаточно востребованным. На стихи классика создают песни эстрадные исполнители, представители авторской песни («барды»), русской рок-поэзии, рэперы. Чаще всего стихотворения Бродского не претерпевают текстуальных изменений, однако в некоторых случаях претекст подвергается переработке. Сам нобелевский лауреат нередко высказывался о песенно-поэтической культуре в негативном ключе: даже песни Высоцкого его не устраивают тем, что это песни. Бродский предпочёл бы видеть в Высоцком традиционного «бумажного поэта». Соприкасался классик и с рок-поэзией: есть свидетельства, что сын Бродского Андрей Басманов пел отцу произведения Александра Башлачева. Однако отклика они не нашли. Среди рок-авторов, так или иначе касавшихся наследия Бродского, можно назвать Д. Арбенину, А. Васильева, Земфиру, А. Макаревича, С. Сурганову и др. В некоторых случаях можно говорить о влиянии поэтики и эстетики Бродского на представителей рок-поэзии (например, Александра Васильева — лидера

санкт-петербургской группы «Сплин»). В научной литературе есть попытки соотнести наследие Бродского с творчеством рок-поэтов, хотя эта тема ещё мало разработана.

Рок-поэзия долго оставалась маргинальной (подпольной) творческой сферой, в СССР она была одним из кластеров андеграунда. Поэтому её связь с наследием поэта-изгоя не только собственно литературная, но и в какой-то степени идеологическая, ценностная. Аксиология подполья, бродяжничества, порванных социальных связей — всё это как будто сцепляет поэтику Бродского с роком.

Борис Гребенщиков некогда назвал своих собратьев «поколением дворников и сторожей»: в нашей стране в 60–80-е годы творческая личность нередко вынуждена была братья за такие специфические работы, чтобы иметь хотя бы относительную независимость. Широкую известность получила котельная «Камчатка», где были «подвешены», то есть имели работу, часто фиктивную, многие впоследствии популярные поэты-музыканты: Башлачёв, Цой и т.д. Так творческая интеллигенция спасалась от статьи за тунеядство. Нечто подобное в своё время проходил и Бродский, правда, в его случае всё закончилось тем памятным судом и Норенской...

Роднит этих «дворников и сторожей» советского рока с Бродским и тема эмиграции: начиная от блаженных грёз о ней (вспомним песню «Наутилуса» «Прощай, Америка») и заканчивая рокерами, которые, как и Бродский, покинули родную страну, правда, не всегда вынужденно. Например, Борис Гребенщиков, получивший в СССР широкую известность, в конце 80-х поехал покорять Запад, записал там даже два англоязычных альбома, которые были холодно встречены местной критикой. Рок-поэзия в русском изводе на Западе оказалась не нужна. Да и вообще многие наши рокеры поглядывали на колыбель рок-н-ролла, мечтали стать в этом мире своими. Но, как мне кажется, никому это не удалось. А вот Бродский, наоборот, смог встроиться в англоязычный дискурс, пройти путь от Isif к Joseph. То есть один человек сделал то, что не удалось целой когорте творческих людей, представлявших советский музыкальный андеграунд.

Роднит советский рок и творчество Бродского также англоязычный поэтический код, только в случае с Бродским это были сакральные поэты-метафизики, а вот советский рок имел своих идиологов: «Битлз», «Роллинг стоунз», «Дорз» и многих-многих других. То есть некой творческой колыбелью и для советского рока, и для Бродского

во многом была англо-американская поэтическая (песенно-поэтическая) культура. Возможно, здесь свою роль сыграли эскапизм, ореол запрещённости, который всегда окружал всё западное, а запретный плод, как известно, сладок. Но, конечно, дело не только в этом. Запад виделся сказочным краем, где не действуют тоталитарные законы, где есть свобода — хотя бы свобода от душившего советскую молодёжь однообразия во всем: начиная от одежды и заканчивая «эстетическими продуктами».

Таким образом, существует множество причин, по которым советские, а потом и российские рокеры должны были с пиететом относиться к последнему на данный момент нашему нобелевскому лауреату. Но была здесь и одна серьёзная точка расхождения. Дело в том, что Бродский не любил песенность. В одном из источников, к сожалению, не помню в каком, я читал, что Бродский, узнав, что его стихи некий советский «бард» (предположительно, Клячкин) положил на музыку, был крайне недоволен. Не любил классик и исполнительскую манеру Высоцкого, хотя признавал его крупной фигурой в русской поэзии: «Меня в некотором роде не устраивает, что это всё сопровождается гитарой». Эти слова Бродским сказаны во время съёмки фильма 1981 года «Пророков нет в отечестве своём», посвящённого памяти Высоцкого. И ещё цитата: «Но мне обидно лично... что он писал песни, а не стихи» (выступление Бродского в парижском Институте славяноведения, Сорбонна). Обе эти записи есть на Ютубе. Цитаты в тему можно не продолжать — позиция Бродского совершенно ясна.

В прессе есть свидетельства, что контакт с русским роком у Бродского был. Точнее, с песнями Александра Башлачёва. Когда сын поэта Андрей Басманов посетил отца в Америке, то спел ему песни Башлачёва. Однако Бродский не воспринял их, что, собственно, не удивительно, учитывая его позицию, озвученную выше.

А вот для многих рокеров Бродский стал важной фигурой, в том числе и источником для вдохновения. На эту тему уже есть как минимум одно исследование: там рассматривается Бродский, «спетый» современными рок-группами и «бардом» Олегом Митяевым [Матвеева, 2014].

И действительно, существует немало примеров, когда поющие поэты кладут на музыку стихи Бродского. Но начну я с песни Макаревича «29 января 1996 года» (ещё её называют «Памяти Бродского»). Этот текст с некоторой натяжкой можно назвать «эпитафией». И хотя, на мой вкус, поэтически он выполнен отнюдь не безупречно, однако он оригинален по своей концепции. Макаревич долго и нудно — эта

нарочитая «нудность» входит в авторский замысел — перечисляет темы программы Киселёва «Итоги»: мелькают Зюганов, Ельцин, Явлинский, Гайдар... А завершается песня таким пуантом: «И парад закончив идиотский, / Складывая папку и спеша, / На прощанье фраза: “Умер Бродский. / Сердце. Похоронят в США”». В основе песни — антитеза «пошлость VS искусство», которая оборачивается второй: «сиюминутное VS вечное». Горькая ирония Макаревича понятна: тележурналистика погрязла в политических дрязгах и действительно масштабное для русской культуры событие почти не заметила.

Что касается создания песен на стихи Бродского, то, на мой взгляд, очень удачным примером такого «озвучивания» стала композиция «Конец прекрасной эпохи» в исполнении Александра Васильева (группа «Сплин»). Исполнитель выбрал интересную монотонно-мантрообразную подачу, которая, как мне кажется, хорошо подошла для анжамбеманов Бродского. Но дело не только в исполнительской «синергии», но и в том, что поэтика нобелевского лауреата оказала, как мне представляется, серьёзное влияние на творческий метод Васильева. В наиболее удачных с поэтической точки зрения песнях этого автора бродские влияния ощущаются довольно чётко. Таковы, например, песни «Лабиринт» или «Шахматы». Последняя — быть может, вообще лучшее из всего, что на поэтическом поприще создал лидер «Сплина». Вот фрагмент из этой композиции, не стану здесь указывать на элементы поэтики, эстетике Бродского, всё, по-моему, довольно очевидно:

У короля мгновенно спутались карты,
Его дворец превратился в карцер,
Не сносить башки, не исправить кармы,
В феврале не увидеть март,
Королю, по всему, наступает крышка,
Ему шьют дело, ему светит «вышка»,
Он скоро получит под самое дышло
И скоро услышит мат.

Тексты Бродского любят перепевать бывшие «Ночные снайперы» Диана Арбенина и Светлана Сурганова. А вот ещё одна женщина русского рока — Земфира — в 2018 году сделала некий микс из песен поэта: соединив два текста Бродского в одно произведение, да ещё переработав под себя некоторые строки. Песня называется «Джозеф»,

причём там мелькают глаголы мужского рода, его певица не меняет, что, возможно, указывает на «цитатность» этого произведения: то есть перед нами не совсем присвоение чужого материала, а скорее некая развёрнутая «реминисценция». Песню на стихи Бродского сделал и лидер «Чёрного обелиска» Анатолий Крупнов.

Собственно, такое создание песни «по материалам» Бродского — не новость в русском роке. Те же «Ночные снайперы», работая ещё в паре, записали альбом «Детский лепет». Как указывает Е. В. Корнеева, текст песни «Сохрани мою тень» принадлежит М. Треугольниковой и П. Малаховскому, которые переработали творение Бродского [Корнеева, 2004].

В научной литературе о русском роке есть даже попытки соотнести творчество кого-то из рок-поэтов с наследием Бродского. Так, М. Н. Капрусова [Капрусова, 2001] соотносит поэтику Михаила (Майка) Науменко с творческими установками предшественника. По мысли исследовательницы, роль в расширении тематического и стилистического арсенала, которую для нашей литературы сыграл Бродский, аналогична роли Науменко — в контексте русского рока. Музыкант действительно привнёс в рок-поэзию язык улиц, бытовую тематику; для лидера группы «Зоопарк» не было мелких или вульгарных тем: он пытался охватить все аспекты жизни современного ему горожанина, в первую очередь — маргинала-интеллигента.

В указанной работе сравниваются также женские образы, разработка любовной темы, пространственные характеристики...

Что касается точечных цитат из Бродского, то с ними всё не так просто: их поиск требует кропотливой работы, и эту задачу я оставляю для будущих исследований. Очевидно, что их тоже немало. Приведу лишь один пример: у Александра Непомнящего есть песня «На развалинах геометрии...» (1999), первое четверостишие которой выглядит так:

На развалинах геометрий
Расцветёт дивным цветом папоротник,
И поймёт Волгу-реку пескарь-дурак,
И неправильный квадрат заполнит круг.

Перед нами — очевидная отсылка к стихотворению Бродского «Вечер. Развалины геометрии» <1987>. Причём эта цитата не только стоит в сильной позиции, но и является сематическим стержнем, организующим весь текст. Второе четверостишие песни начинается

со стиха: «На руинах гордого разума...», да и вообще тема развалин, упадка и ущерба — ключевая в тексте. Поэтому цитата из Бродского является здесь текстообразующим лейтмотивом.

А в завершение замечу, что рецепции наследия Бродского в песенной культуре очень многообразны — начиная от авторской песни (Мирзоян, Клячкин, Митяев...), эстрадной традиции (Елена Камбурова) и заканчивая современным русским рэпом (Noize MC, Баста). То есть стихи классика интересны для целого ряда направлений в современном музыкальном искусстве: тема «музыка и Бродский» достаточно обширна.

Литература

- Капрусова М. Н. Майк Науменко в литературном пространстве Петербурга XX века // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 5. Тверь, 2001. С. 128–141.
- Корнеева Е. В. Способы выражения мироощущения лирического субъекта в альбоме группы «Ночные снайперы» «Детский лепет» // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 7. Тверь, 2004. С. 162–170.
- Матвеева Н. М. Лирика Иосифа Бродского в современной песенной культуре // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 15. Екатеринбург; Тверь, 2014. С. 95–103.

V. A. Gavrikov

Prof. Dr.,

Department of State and Municipal Administration,

Personnel Management,

Faculty of State and Municipal Administration,

Bryansk Branch of Russian Presidential Academy

of National Economy and Public Administration

under the President of the Russian Federation

Bryansk, Russia

Reception of Joseph Brodsky's Creativity in Russian Rock Poetry

Brodsky's work is quite popular in Russian song poetry. Pop singers, representatives of the author's song («bard song»), Russian rock poets, Russian rappers often create songs based on Brodsky's poems. The poet's texts most often do not undergo significant changes, but in some cases they are processed. At the same time, the Nobel laureate often spoke negatively about song-poetic culture. Brodsky did not even like Vysotsky's songs. Brodsky would have preferred these songs to remain poems. Brodsky was also familiar with Russian rock poetry. There is evidence that Brodsky's son Andrei Basmanov sang for the father of the work of Alexander Bashlachev. However, the Brodsky was not happy with these songs. Here is a list of rock authors regarding Brodsky's legacy: D. Arbenin, A. Vasiliev, Zemfira, A. Makarevich, S. Surganova and others. In some cases, Brodsky's work has seriously affected the poetics and aesthetics of rock authors (for example, Alexander Vasiliev — leader of the St. Petersburg group «Spleen»). Russian scientists have already made attempts to correlate Brodsky's legacy with the work of rock poets, but there are not many such works.

Key words: *Iosif Brodsky; music; song poetry; rock poetry; reception.*

References

- Kaprusova M. N. Mike Naumenko in the literary space of St. Petersburg of the XX century [Maik Naumenko v literaturnom prostranstve Peterburga XX veka]. *Russkaja rok-pojezija: tekst i kontekst* [Russian rock poetry: text and context]. 2001, is. 5, pp. 128–141 (in Russian).
- Korneeva E. V. Ways of expressing the worldview of a lyrical subject in the album of the group «Night snipers» «Children's babble» [Sposoby vyrazheniia

mirooshchushcheniia liricheskogo sub"ekta v al'bome gruppy «Nochnye snajpery» «Detskii lepet»). *Russkaja rok-poezija: tekst i kontekst [Russian rock poetry: text and context]*. 2004, is. 7, pp. 162–170 (in Russian).

Matveeva N. M. The lyrics of Joseph Brodsky in modern song culture [Lirika Iosifa Brodskogo v sovremennoi pesennoi kul'ture Russkaia rok-poeziia: tekst i kontekst]. *Russkaja rok-poezija: tekst i kontekst [Russian rock poetry: text and context]*. Ekaterinburg; Tver, 2014, is. 15, pp. 95–103 (in Russian).

С. А. Комаров

Тюменский государственный университет
Тюмень, Россия

УДК 821.161.1

Сибирский поэт в диалоге с И. Бродским: опыт саморефлексии¹

Ключевые слова: *И. А. Бродский; сибирский поэт; диалог; речетворческая практика; смежные поколения; самосознание; лирическая ситуация.*

В статье приводятся и комментируются несколько стихотворных текстов 1990–2010-х годов сибирского поэта и профессионального филолога С. А. Комарова, созданных в диалоге с поэтической практикой И. А. Бродского. Это дает возможность проследить динамику восприятия личности великого поэта региональным сознанием страны, а также выявить возможные уровни диалогического контекста со стиховой материей художника, понять точки зарождения и развития замысла в версии реципиента, автора нескольких поэтических книг, имевших отклик в авторитетном журнале («Культура и текст»).

Феномен восприятия Иосифа Бродского как личности и как поэта, что называется, российским сознанием его современников — это еще, по сути, не поставленная научная проблема, ведь здесь важно понимать механизм работы различных этажей многонациональной культуры

¹ Статья подготовлена в рамках гранта РФФИ «Модернизационный вызов в литературе Сибири» (проект № 19–012–00503).

страны. Как воспринимала и воспринимает Иосифа Бродского так называемая провинциальная Россия с ее сложной стратификацией (города-миллионники, моногорода, малые города с вековой и иной историей, поселковые и сельские административные единицы, региональные субъекты, по-разному расположенные в координатах запад / восток, юг / север, православие / ислам / буддизм / язычество и т.п.) — об этом пока не знает никто: проблема не ставилась, материал не собирался и не рефлексировался, хотя за четверть века после смерти поэта какое-то движение в эту сторону и могло быть.

Культура модернизма и постмодернизма породила особый пласт текстов, концентрирующих рефлексии и саморефлексию субъектов творчества о внутреннем опыте жизни и его сопряжении с высшими интенциями духа и знака, с собратьями по делу и ремеслу в мировой и национальной истории. Культурология и филология, активно опираясь на эти тексты, транслируют их смыслы на художественную практику авторов, чаще всего ограничиваясь данной операцией и веря в достаточность и точность самонаблюдений творцов. Таким образом, поле гуманитарной рефлексии за последние лет сто пятьдесят чрезвычайно расширилось, уплотнилось, границы внутри него между художественным и эстетическим, философским и научным дискурсами очевидно размылись, что породило новые жанровые и иные стандарты текстообразования, стратегии чтения и переопределения явлений.

В результате человеку, входящему и знающему этот поток и эти языки, с одной стороны, легче встраиваться при решении конкретных задач в координаты словесной культуры, с другой стороны, труднее оставаться самим собой из-за неясности границ элементов первичной реальности под слоистыми накоплениями понятийных рядов, труднее существовать, как теперь говорят, в сетевой или нелинейной системе жизни.

В 1998 году к четвертьвековому юбилею создания Тюменского государственного университета был выпущен сборник стихов «преподавателей и сотрудников» вуза. Я выступил составителем этой книги, потому что был инициатором данного проекта, поддержанного администрацией. Редактором был человек от издательства, будучи одним из восьми авторов-стихотворцев этой книги, он настоял на неудачном, на мой взгляд, названии ее — «Сад откровенный». Важно другое — мы предложили каждому из восьми участников в объеме одной печатной страницы предварить подборку своих текстов определенным размышлением о сущности поэзии вообще и о миссии современного

поэта. Так вот, в 1998 году, то есть через год с небольшим после ухода Бродского из жизни, мною было сформулировано вполне определенное высказывание, отправной точкой которого стала оценка места Иосифа Бродского в динамике общественного сознания. Привожу этот текст полностью:

«Надо верить себе, сознать свою правоту и быть благодарным уже за то, что посчастливилось творить на великом языке.

Откуда появляется у читателя ощущение мощи поэзии? От взаимосвязи свободы, существенности, многомерности, естественности и пронзительности речи. Дух творящего обеспечивает этот синтез, а техника стиха удерживает его.

Задача русских поэтов на ближайшие полвека, а может, и больше — найти и выразить отличный от Иосифа Бродского тип переживания себя и мира. Бродский создал образ человека, соизмеримого с империей, но в полемике с ней и зависимого от нее — в логике, в масштабах, в притязаниях, в ритме и даже в сквозной структурированности речи. Наша задача и тех, кто будет после, — создать образ русского частного человека, ощущающего свою свободу, свою частность как норму, живущего в России без комплексов — национальных, политических, общественных, человека свободного в темах, переживаниях, ритмах, лексике. Это как бы обыкновенное чудо в своей естественности и самодостаточности. Он чувствует и говорит, будто живет в гражданском обществе. Такого общества еще нет и, видимо, долго не будет, но подобное самоощущение может стать поэтической реальностью российской жизни. Кому это удастся сделать в стихе, системно, тот будет очередным отечественным классиком после Бродского» [Комаров, 1998, 55].

В этом тексте следует обратить внимание на несколько моментов. Во-первых, он принадлежит человеку по поколению смежному с поколением Бродского (соотнесите 1940 и 1958 годы рождения). Во-вторых, в тексте в качестве опорных приводятся важные эстетические идеи Бродского: а) благодарность за принадлежность к одному из величайших языков человечества; б) вторичность техники стиха по отношению к духовной сущности и устремленности поэта; в) идея синтетичности и многомерности современной стиховой речи (то, что он искал в Одене, Фросте, Кавафисе); г) идея связи поэта с национальными возможностями языка, неотрывного от истории народа (см. эссе Бродского о Цветаевой и Платонове); д) идея не отражательной, а моделирующей, прогностической художественной речевой ткани,

исходящей от антропологического измерения истории и места поколений в ней. Таким образом, следует признать, что эстетические идеи Бродского к 1998 году были мне уже достаточно близки и воспринимались именно программно.

О Бродском я впервые услышал в середине восьмидесятых годов, в Тюмени. В компании зашел спор о том, что такое великое стихотворение, и одна из присутствующих наизусть прочитала «Рождественский романс». Ее отец в войну был эвакуирован из Ленинграда с заводом в Тюмень, встретил здесь женщину, в результате уже после войны у них родилась и моя знакомая, считавшая себя всю жизнь питерской. Она была профессиональным филологом и преподнесла текст Бродского как лучшую эмблему именно питерской культуры в противопоставлении советскому и московскому. Стихотворение понравилось — помню — какой-то особой текучестью, и выделился из него своей предметностью «кораблик», почему-то плывущий именно из «александровского сада». Незнакомый текст воспринимался тогда наивно и прямо — это несовпадение водного существа (кораблика) и суши (сада) не монтировалось наглядно, но нравилось и тревожило.

С сентября по декабрь 1990 года я был в Москве на семестровых курсах повышения квалификации, где мне удалось послушать открытые лекции в МГУ М.Л. Гаспарова, С.С. Аверинцева, Вяч.Вс. Иванова, Ал.В. Михайлова, А.Я. Гуревича и ряда других, но уже обязательных для меня специалистов по истории и теории литературы. Кроме собственно служебных интересов, в столице были и личные планы: хотел показать свои стихи наиболее авторитетным для меня поэтам старшего поколения — Владимиру Соколову и Давиду Самойлову. Разузнав в справочном бюро их адреса и телефоны, пытался согласовать встречу. Телефоны не отвечали, поэтому пришлось двигаться прямо к дверям квартиры. Двери квартиры Соколова так дважды мне и не открылись, двери же квартиры Д.С. Самойлова открыла, видимо, его внучка (я судил по толстым стеклам ее очков, как на портретах поэта), сообщила мне, что поэт сейчас проживает в Пярну, но мои листочки со стихами взяла с обязательством передать. Весьма раздосадованный всеми этими обстоятельствами, но не желая отступить от первоначального плана, я стал искать встреч с другими авторитетными для меня поэтами. Первым в этом оставшемся ряду был Юрий Поликарпович Кузнецов. Мой звонок в его дверь сразу оказался удачным. Поэт принял в дверях мои листочки, назначил день и время новой встречи. Поразило несоответствие огромного роста подтянутой вертикали этого человека

высоте потолков его стандартной квартиры. Я был приглашен прямо на кухню, где мне были возвращены все листочки и сказано дословно: «Поэт всегда гений. Вы не гений. У вас есть профессия, занимайтесь ею». Честно скажу: был подавлен определенностью оценки и рекомендаций. Ушел не в себе, будучи оглушенным. Однако через несколько дней, относительно придя в себя, решил сходить в Литературный институт к Юрию Левитанскому, который там руководил поэтическим семинаром. Я знал об их дружбе с Д. С. Самойловым, мне давно нравились его безрифменные тексты большой словесной массы, и я под влиянием Левитанского сознательно уже развивался в этом направлении. Он отнесся ко мне внимательно, как к человеку из далекой Сибири, почти с другой планеты, сказал, что человеку пишущему обязательно нужна среда, в которой можно говорить о творчестве, очевидно подозревая, что в Сибири таковой вообще нет — так мне показалось, во всяком случае. При этом он выделил два текста, близких по способу письма к его же опытам.

В январе мне должно было исполниться 32, я понимал, что надо что-то решительно делать с собой, что нельзя вернуться в Тюмень прежним. Я съездил в Михайловское, в Ясную Поляну, в Изборск, был активным театральным зрителем, но главное — я стал каждодневным читателем Бродского, приобретя его книгу «Назидание», составленную В. И. Уфляндом, подписанную к печати в апреле 1990 года. Ее — компактную и удобную — я носил в кармане и открывал при каждом удобном случае, на любой странице и бубнил про себя эти тексты, пытаюсь вчитаться, понять, как такое вообще стало возможно на русском языке.

В ноябре 1990 года мною было написано стихотворение, первоначально не имевшее заглавия, но позднее названное «Русская речь»:

Ты — часть моей речи, любимая часть.
Назову — и словно встречаю, как раньше,
и словно ты снова моя,
и словно я снова твой.
А чьй мы теперь, кто знает?
Кто видит нас вместе?
Наверное, Он —
нас, молодых и красивых,
как русская речь.

[Комаров, 2005, 30]

Из цикла Бродского «Часть речи» для меня особенно пронзительным был текст «Ты забыла деревню...» [Бродский, 1990, 118]. Дело в том, что лирическая ситуация, воплощенная в нем, точно накладывалась на мой личный опыт. Я в тот момент был в фактическом, но не юридическом разводе с первой женой, с которой наши далеко досвадебные отношения начались с месячной поездки к моему близкому другу в деревню, где его родители выделили нам отдельную маленькую комнатку с односпальной железной кроватью. Ситуация настолько совпала по месту и предметно («и ладит из спинки нашей кровати что-то...»), но не по обстоятельствам (для Бродского — трагическим, а для меня — идилическим), что требовала отклика.

Лирический субъект у Бродского в данном тексте не случайно частотно использует речевой строй сельской речи. Это демонстрирует его сродненность и в новых условиях с народной почвой и укладом, его духовную пропитанность ими, а не просто изобразительный ряд («отродясь не держат», «гати да буераки», «поди, померла», «ладит из спинки», «сидят на репе», «не в ситцах в окне невеста»). Субъектный уровень текста противоречит объектному («праздник пыли да пустое место» [Бродский, 1990, 118]), снимает за счет невременности любви и памяти материальную энтропию. Отсюда противопоставленность начальной и конечной позиций в тексте (ты забыла — мы любили), но финал утверждает именно бессмертные чувства, если даже один помнит все за двоих, и значит, все, что было, бессмысленно и неустранимо. Органика связи чувства и речи создает надматериальность любви человека к человеку, когда человек становится частью речи другого и, по сути, входит в него как новая материальность, более высшего порядка, и стих лишь закрепляет ее существование. Именно эта логика, то есть внутритекстовая логика Бродского, привела меня к образу Его, то есть внечеловеческого третьего, который видит и знает про нас, который наделил нас речью и связал через нее, но это особая речь — молодых и красивых. Это та память, которая не может покинуть нас, как наша молодость и красота, она была подарена нам и потому необсуждаема и опорна, что бы в дальнейшем с нами ни происходило.

В начальном варианте моего стиха первые строки были иными: «Ты — часть моей речи, любимая часть / вне рода и времени, / но не вне меня» [Комаров, 1996, 142]. Хотелось сразу же обнажить для читателя надвременную и надродовую природу сознания лирического субъекта, к тому же поиграв лингвистическими категориями «род» и «время» — своеобразный жест в сторону Бродского с его пониманием «ведущей»

роли речи («заводит речь»). Но через два года я эту откровенную отсылку убрал [Комаров, 1998, 70].

В декабре 1991 года написалось стихотворение «Облака». Горбачев подписал документ об уходе с поста президента, оформились новые реалии, появилась новая страна. Однако стиховую традицию, поколенческую связь — мою и двух предшествующих мне поколений — хотелось именно знаково прочертить. Знаками поколений в тексте через эпиграфы [Галич, 1989, 46–49; Бродский, 1990, 518–521] и стали А. Галич (родившиеся в 1910–20-е годы) и И. Бродский (родившиеся в 1930–1940-е годы). Вот этот текст.

Облака

Облака плывут, облака...

А. Галич

О, облака...

И. Бродский

Облака плывут, облака,
молоком плывут с потолка.
Будут плыть и плыть,
да уплыть невмочь,
потому что день,
потому что ночь,
впереди стена,
позади стена,
на земле спиной —
неубийственно.
Будут плыть и плыть,
и их нечем крыть.
Облака идут свысока,
потолком идут с молока!
Потому что — день,
потому что — ночь,
потому что — сын,
потому что — дочь,
облака плывут, облака,
с ветерком плывут, как строка,
по земле, в земле,
через грязь и вязь,
не глазей — музей?! —

не стенай, не сглазь,
в синеве плывут облака,
словно пух волос старика.
Молоком бы плыть из груди,
Как река плывет на людеи.

[Комаров, 1996, 118–119;

Комаров, 2005, 35]

Здесь наличествует троекратный рефрен, спрятанный в нечленимой на строфы словесной массе балладного типа. Он фиксирует три событийные фазы в рамках общего сопряжения социально-исторического плана, воплощенного в тексте А. Галича, и метафизического плана, заданного текстом И. Бродского. Эти три фазы должны показать читателю динамику высвобождения индивидуального сознания в стране (осознание физической ограниченности и выход на духовную вертикаль — преодоление страха и ответственность за детей, чувство стыда — выход через жертву и безумие к норме родовой, высвободившейся из прежних рамок жизни, где женское молоко и река объединяются в движении к мужскому и способны породить новое, дать продолжение). Мотив «пролитого молока», очевидно, пришел из текста Бродского «Речь о пролитом молоке», в котором социально-исторический план структурно развернут и даже предметно монтируется со строчками из Галича («Вернемся в свои пивные», «закружимся в облаках каруселью») [Бродский, 1990, 97], акцентируется также тема индивидуального сопротивления. Скреплены же все тексты ориентированностью на лермонтовское «Тучки небесные, вечные странники...» с его темой высвобождения, однако во второй половине XX века уже работает модернистская стратегия моделирования сознания, создания индивидуального исторического мифа через культурные знаки, через «тоску по мировой культуре».

К концу 1991 года я уже был обладателем солидного издания стихов И. Бродского, которое завершалось текстом «Облака». Он своей короткой строкой в сочетании с вертикальной длительностью, процессуальностью и сложностью переходов в развитии лирического сюжета повлиял на технические особенности моего одноименного опуса. Издание от постоянного чтения было мною разломано на части, и потому я через знакомого частного переплетчика подарил ему твердый надежный переплет с наклеенной обложкой первоисточника и потом долго не расставался именно с ним. И сейчас часто

возвращаюсь к нему, хотя в моей библиотеке целая полка изданий Бродского, мемуаров и работ о нем.

В июле 1996 года я неожиданно для себя написал текст «Иосифу Бродскому». Неожиданно потому, что не собирался этого делать специально, программно, хотя, конечно, и следил за потоком откликов на смерть поэта, однако не ожидал, что окажусь сам в этом ряду. Наоборот, я понимал, что в девяностые мы, то есть мое поколение и следовавшие за нами, попали под воздействие Бродского, как под гигантскую машину, которая нас всех просто давила и даже поодиночке уничтожала. К середине десятилетия я уже этого однозначно страшился. Вместе с тем что-то заставляло перечитывать Бродского, хотелось каждый раз заново в чем-то убедиться, это было смутное влечение.

Стимулом прямого обращения к поэту стала его же строка, встреченная в результате моего очередного перечтения Бродского: «Смерть — это то, что бывает с другими». Таких разговоров с ушедшими частными неизвестными публике лицами у него, как мне кажется, весьма немного, и поэтому интонационный регистр речи как бы более приоткрыт, не напряжен, ведь обычно в текстах, адресованных женщинам, Бродский контролирует речевую позицию личного мачизма. Здесь же под влиянием, видимо, минуты (ситуация смерти-ухода) возник элемент внутренней расслабленности, отпуска себя в частность отношения. Именно это мне захотелось перенести на самого Бродского, вернув ему его же речевую формулу, как бы поместив его в ряд с «другими». Однако мне нужен был иной, то есть «свой», потенциал стихоречевого движения, который мотивировал бы меня на вертикальную динамику и выводил от горизонтальной траурной рефлексии, заранее проигранной в контексте Бродского.

В результате я сознательно пополам сломал его строку и обрек себя на иные условия речи. Сопряженность частности смерти (пальто как принадлежность, закрытость, неотъемность) и спектакля мировой панихиды при самодостаточности и самозаконности оставленной речи, подвижной в своей воздушной облачности (опять же прямая отсылка к «Облакам» Бродского), дали; как мне кажется, эффект моего невмешательства в его мир при сохранении жанровых стандартов послания и как бы обоюдной взаимной независимости, что важнее именно для меня, чем для Иосифа Александровича. В черновиках были еще две строфы, но, так как я искал летучести, «облачности» стиха, они были изъяты. Окончательный текст таков:

Иосифу Бродскому

Смерть — это то,
Что бывает с другими.
Точно пальто,
Ты оставишь здесь имя.

Чудо — за так! —
Мировой панихиды.
Этот спектакль
До конца не покинуть.

Наиграш глуп,
Да и ставят другие.
Полный отлуп,
Дорогие мессии!

Лучший актер
В исторической драме
Слезы отер.
А ведь плакал над нами.

Дышит строка —
Речи часть дорогая —
И облака
Хороводит, играя.

Точно пальто,
Ты оставишь здесь имя.
Смерть — это то,
Что бывает с другими.

[Комаров, 2005, 55]

Мне хотелось речево материализовать чувство высвобожденности человека из неких чужих условий. Поэтому я навставлял в текст разговорных бытовых формул (за так, да и), а также добился подвижного синтаксического членения внутри строф (2+2; 2+2; 3+1; 4+0), обрамленных кольцом с перевернутыми предложениями. Это как бы аналог понимания мною культа и первопричинности речи у Бродского, выраженности уважения к человеку, защитившему всей своей жизнью

эту этику и эстетику, передавшему это нам как следующему за ним поколению в России.

В октябре-декабре 1997 года мне удалось получить стажировку в Москве для работы над докторской диссертацией. Неожиданный прилив творческой энергии повлек за собой создание ряда «больших стихотворений», одно из которых получило эпиграф из любимого мною текста Бродского «Ты забыла деревню, затерянную в болотах»: «...где мы любили». Эпиграф сохранился уже в конечном варианте стиха и даже не в день его написания. Начальный стимул речи — образ «железной кровати» — пришел от Бродского и от многих личных воспоминаний о деревне, о которых я уже говорил здесь. Однако сам стих выстроился как обобщенный модернистский образ именно литературного сознания всего нашего поколения. Отсюда вовлеченность в лирический сюжет текста множества литературных адресов, составлявших костяк чтения в юности моих ровесников. Перечислю эти адреса: а) Маяковский (не шарясь, крикнуть «товарищ», сочиться по лестнице, метит в века, толпится эскадра, на пружинах времен, сердечную слизь); б) Булгаков («случится той ночью с тобой, / Будешь поздно лететь в турникет и под тяжесть трамвая»); в) Сэлинджер («ни по лжи, ни по ржи», «Рож и ржи забывая захлеб и над пропастью тая»); г) Хемингуэй («становясь мужиком», «Будь достоин и горд, мужиковствуя власть на миру»); д) тихая лирика (Рубцов и др.) («ввечеру разбирать будет скот, / Демонстрируя сельское миру железа искусство. / По лесам хорошо катануть на лихом мотоцикле — / Это брат мой...»); е) Галич («Я, конечно, вернусь...»); ж) Бродский с его античной темой и книжная серия «Литературные памятники» («точно старший развесистый Плиний»; «встает корешок»). Хотелось через адресаты культуры и чтения выстроить некий сюжет взросления: от подростка (аналог «Над пропастью во ржи») до мужчины, разговаривающего с веками, как Маяковский или Бродский, но не теряющего своей физиологически ощутимой субстанциональности, реальности, погруженной в Историю, в ряд поколений.

Написав текст быстро и практически без правок, я почувствовал, что надо обязательно заявить для читателя связку «пространство и любовь», она же даст формулу поколения («мы»). И главное — она обозначит нашу готовность и потребность именно «любить» как искомую нами норму жизни в самом широком диапазоне (вода / суша; село / город; империя Римская / Российско-Советская; Европа / Америка / СССР; природа / культура).

В результате присутствие Бродского через эпиграф позволило прояснить для читателя исходную лирическую ситуацию, обнажить ее обобщенность и в то же время сложную по знакам исповедальности текста при внешней его речевой хаотичности. Считаю данный стих одним из лучших у себя, поэтому мне важно, чтобы читатель не пугался, а, наоборот, приближался к ощущению написанного.

«...где мы любили»

И. Бродский

Безраздельность железной кровати, упершейся в ночь;
Становясь мужиком и по памяти скромной не шарясь,
Я не знаю, дружище, чем мог бы собрату помочь —
Разве крикнуть, как встарь, беззаботно и твердо «товарищ»!

И не помня себя на подскоке пружины дурной,
Сонный феррум трясся, будто душу со дна доставая,
Не узришь, не поймешь, что случится той ночью с тобой,
Будешь праздно лететь в турникет и под тяжесть трамвая.

Ты запомнишь усталой и мелкой старухи исход
Мимо окон, кольнет незнакомое вялое чувство
Повседневности дней, ввечеру разбирать будут скот,
Демонстрируя сельское миру железа искусство.

По лесам хорошо катануть на лихом мотоцикле —
Это, брат мой, сродни городскому восторгу пружин.
Ни по ржи, ни по лжи к факту жизни еще не привыкли
И летаем по ней, как на праздник пропущенный джин.

Не дури и не ерзай в пробеге пружинистых линий,
Будь достоин и горд, мужиковствуя власть на миру,
Я, конечно, вернусь, точно старый развесистый Плиний,
И поэтому ночью, увы, по старинке умру.

Можно долго и нежно играть в переплет, в дурака,
Можно нежно и долго сочиться по лестнице кадров,
Но встает корешок и безумием метит в века,
И за ним в изголовье столбниками толпится эскадра.

На пружинах времен опускаясь в сердечную слизь,
Рож и ржи забывая захлеб и над пропастью тая,
В безраздельность кровати покоя и воли уткнись,
Умирай по старинке у кромки занюханной рая.

Я не знаю, дружище, чем мог бы собрату помочь,
Становясь мужиком и по памяти скромной не шарясь.
Безраздельность кровати, железной, упершейся в ночь —
Разве крикнуть, как встарь, беззаботно и твердо «товарищ».

[Комаров, 2005, 74–75; Комаров, 2015,
24–25]

Мне всегда хотелось написать что-то подобное «Письмам римскому другу» с их свободой переключений и органикой материала. И только в мае 2013 года я поймал необходимое настроение, материал и форму, без правки быстро написал «Неотправленные письма дочери». В качестве промежуточных звеньев работы сознания по движению меня к этому тексту вижу и «Письмо матери» Есенина, и «Двадцать сонетов к Саше Запоевой» Кибирова.

Однако повторяюсь, что именно Бродский — здесь изначальный, отложенный и давний импульс. Я вдруг понял, что свободу, достоверность и обзор даст нерифмованный стих при цепочке относительно кратких по строчной массе частей, что «неотправленность» снимает этикетность, а движение — от детства дочери к ее отдельности и взрослости — мотивирует концентрацию взаимной судьбы поколений и семьи, неотменяемость состоявшегося и пройденного. Мною искалась некая горячность отношений, как бы полемичная к условной «холодности» у Бродского, его окультуренности формы, даже некая особая «русскость» семейного переживания. И вот что получилось в результате.

Неотправленные письма дочери

I.

Он стучит по подоконнику,
у него такая работа,
он хочет, чтобы о нем узнали —
и я услышал, узнал — дождь.
Он перестал стучать, как умер.
Кто запомнил его —

травинки, земля, кто?
Ты далеко, девочка моя,
у вас дождей почти не бывает,
некому стучать в подоконник,
твой папа еще жив.

II.

Мы шли вечером домой,
я держал тебя за руку
и пел тебе взрослую песню.
Ты думала о чем-то своем,
а я все пел — до конца,
свой немодный репертуар.
Потом мы перестали ходить,
и я пел его уже только себе.
Ты помнишь хоть строчку?
Ты помнишь — я пел?

III.

Бабушка отрезала себя
на нашей с тобой фотографии —
она казалась себе некрасивой,
а мы так любили ее.
Мамочка, где ты сейчас?
Земля над тобой молчит,
я обижал тебя —
и простить меня некому.
Я смотрю в обрезанное фото,
где за ломаной линией — ты...

IV.

Ты далеко, и наша собака выросла без тебя,
она состарилась и лежит — вздыхает.
Она не узнает тебя и облает уже как чужую.
У нее был инсульт, потом уколы, уколы —
она пободрела, но мы ждем ухудшения.
Мы радуемся ее аппетиту, ее настроению.
Девочка моя, чему радуешься ты?
Твой папа еще жив.

V.

Читал книгу и навернулись слезы,
будто ослеп — вспомнил о тебе.

Вечером мыл руки и зачем-то их долго мылил,
а вода все текла и текла,
била по умывальнику,
как дождь в подоконник.
Долго смотрел на руки —
чистые, мокрые, старые.
Сколько воды потрачено в жизни на них?
Вот и я умыл руки, будто закончил дела
и с меня не спросят,
а дела теперь только у тебя.

[Комаров, 2015, 49–50]

В качестве пика диалога с Бродским я рассматриваю создание в середине января 2017 года двух текстов — «Чего так ждут твои поля...» и «Замедляясь». В них мне удалось на едином дыхании, физически за раз покрыть сплошным речетворческим потоком высвободившего самосознания лирическую ситуацию любви плюс места, «где мы любили». За счет сквозного словотворчества сознание и отношения индивидуализировались, но читаемы и понимаемы другим. Здесь как бы достигнута интимно неповторимая «часть речи», базирующаяся на общем языковом фонде и все же существующая сверх его как особое сознание и закон сосуществования двоих в творчестве любви. В первом тексте есть и поколенчески открытое перекрестное воздействие наряду с Бродским книги Николая Кононова «Поля» (СПб., 2004). Во втором тексте ее мотивный репертуар развернут еще интенсивнее, а заглавие поколенчески отсылает к позднему Высоцкому («Чуть помедленнее, кони...»).

Чего так ждут твои поля,
кого зовут они?
Вздыхает, охает земля,
бугруется, лонит.
Еще зерно не сведено
и земледельцы спят,
еще затянута окно
в обтяжек переклад,
еще белится пересвет
и вьючится в хлад дом,
но рвется луч на да и нет,

топорщится углом.
Крошйт поверхности на соль,
на до-ре-фа, в желток,
выглаживая бритвой голь,
проверчивая сток,
прослаивая перестук
звенящихся морщин,
подвешивая каждый сук
к орнаменту причин.
И пустотой руководя,
обхаживая и садясь,
на перемятые поля,
в их шоколад и грязь,
в их перемес и в их надкус,
в их насморк и надсад
как якорь опускает груз
сквозь трюмы, в недогляд,
в подкормки нежности, в сугроб —
проваленный как рот,
разъятый, сочный, годный чтоб
втащить весь небосвод.
Поля текут, поля спешат,
навзрыд бочатся, в дрожь
хрустаются и прячут взгляд,
толкнутся ни за грош,
ни за зерно, ни борозду,
за беспредел, за стон,
за поднебесную узду,
упершуюся в сон.

Замедляясь

! Куда от утра деться,
от немоты ключиц,
от первородства детства,
стекающего с лиц,
от суеты вставаний,
касаний вскользь и щек,
задушенных в лобзаннях,

поставленных на счет
уходов и вязаний —
ручных, ножных, любых —,
бормотных обещаний
вздых, отдых, поддых.
И прыгает, что заяц,
кадык — слов ученик,
и роща выползает
на щеки и под них.

II

А сонная погода
все тычется на глаз,
маячится у входа
и наползает в нас.
Здесь тащат жизнь наружу,
за стены, напоказ,
где ты как будто нужен
талдычить в сотый раз.
И не запомнить даже
и не унять уже,
чем был обезображен
твой лик, и в мираже
ты тянешься на ужин,
к щеке, которой нужен...

Предаться и отдаться,
пространства смять и смыть,
и в безотчетность братства
щекою небритой вбить.

И волнам покоряясь,
волнуясь и волнясь,
взносясь и умиряясь,
устраиваться в связь.

III

Перетераясь, полнясь
и празднуясь навзлет,
во времени удомнясь,
умиришься в небный свод,
усновясь и развыкнув

в светлеющий продол,
уйти и не окликнуть
себя на звук и долг,
на голосящих матриц,
сгорающих в припев
от предвкушений каплиц,
отложенных на сев.
Орфейся и щеканься,
сочись и пенься всласть,
не каишься, не канься —
твоя пирвится власть.
И áвелится жито,
иáвелится песнь —
эфирятся, не сшиты,
но ясняются что есмь.

IV

Погода за погодой
наколется на глаз,
а ты любим и годен,
бесстрочен всякий раз.
Утреется. Дохнетя
улучи́тся мир,
нацелится на солнце
и напылит эфир,
сотрет щетины сердца,
оделится, вовремя
спределит ома, герца,
увяжет все со всем.
Но лунные приливы,
отливы забытья
прильнутся, горделивы,
крикливы, как дитя,
напьянены и встречны,
увязливы, ушлы,
среди громад запечны,
натяжливы, как швы.
Враз ткани расползутся,
швы разомкнутся, боль
предъявится, в минутцы

спадут твердыни: БО!
V
Известняки обтянут
безлюдства колыбель.
Кто призван не обманут,
ословил сам постель.
Оставь телес поклажу,
грузи сосуд — пока!
Слова, слова: улажу,
спаси-бо, облака...
Отдаться — передаться:
часы и календарь,
слова, слова... — стараться
сквозь пустоту и варь.
[Комаров, 2018, 24–31]¹

Так прочерчивается общая линия моего диалога с Иосифом Бродским от смещений в «Облаках» через «Безраздельность кровати» к тексту «Замедляясь», охватывающая более четверти века личного существования в стихе.

Литература

- Бродский И. А. Назидание. Стихи 1962–1989 / сост. В. И. Уфлянд. Л.: СП «Смарт», 1990. 260 с.
- Бродский И. Часть речи: Избранные стихи 1962–1989 / сост. Э. Безносков. М.: Худож. лит., 1990. 527 с.
- Галич А. А. Возвращение. Л.: ВТПО «Киноцентр», 1989. 320 с.
- Комаров С. А. Под немymi небесами // Белов В. И., Захарченко В. И., Комаров С. А. Поколение покоя. Тюмень: Софт Дизайн, 1996. С. 113–155.
- Комаров С. А. В ожидании нового утра // Сад откровенный: сборник стихов. Тюмень: Изд-во Тюм. ун-та, 1998. С. 53–88.
- Комаров С. А. Дефис: Избранные стихотворения 1977–2001. Екатеринбург: Средне-Уральское книжное издательство, 2005. 96 с.
- Комаров С. Изречение: книга стихов. Тюмень: Русская неделя, 2015. 52 с.
- Комаров С. Медленнее: книга стихов. Тюмень: Печатник, 2016. 48 с.
- Комаров С. Братия: книга стихов. Тюмень: Печатник, 2018. 32 с.
- Комаров С. Стихи // Алтай. 2020. № 2. С. 127–135.

¹ См. также: [Комаров, 2020, 127–135].

S. A. Komarov

Doctor of Philology,

Professor,

Department of Russian and Foreign Literature,

Tyumen State University

Tyumen, Russia

Siberian Poet in Dialogue with I. Brodsky: Practice of Self-reflection¹

The paper presents and comments on several poetic texts of the 1990–2010s of the Siberian poet and professional philologist Sergey Komarov created in dialogue with the poetic practice of Joseph Brodsky. This makes possible to trace the dynamics of the perception of the personality of the great poet by the regional consciousness of the country, as well as to identify possible levels of dialogical context with the poet's matter of the artist, to understand the points of origin and development of the idea in the version of the recipient, the author of several poetry books that had a response in an authoritative journal («Culture and Text»).

Key words: Joseph Brodsky; Siberian poet; dialogue; poetry practice; adjacent generations; self-awareness; lyrical situation.

References

- Brodskij I. A. Edification. Poems 1962–1989 [Nazidanie. Stihi 1962–1989]. Comp. V. I. Uflyand. L., SP «Smart», 1976. 260 p. (in Russian).
- Brodskij I. Part of speech: Selected poems 1962–1989 [Chast' rechi: Izbrannye stihi 1962–1989]. Comp. Je. Beznosov. M., Hudozh. lit., 1990. 527 p. (in Russian).
- Galich A. A. Return [Vozvrashhenie]. L., VTPO «Kinocentr», 1989. 320 p. (in Russian).
- Komarov S. A. Under dumb skies [Pod nemymi nebesami]. Belov V. I., Zaharchenko V. I., Komarov S. A. Rest generation [Pokolenie pokoja]. Tyumen', Soft Design, 1996, pp. 113–155 (in Russian).
- Komarov S. A. Waiting for the new morning [V ozhidanii novogo utra]. Sad otkrovennyj: Sbornik stihov [Frank Garden: a collection of poems]. Tyumen, Izd-vo Tjum. un-ta, 1998, pp. 53–88 (in Russian).

¹ This research was supported by RFBR — 2019 (project «The modernization challenge in Siberian literature» (No 1901200503).

- Komarov S. A. Hyphen: Selected Poems 1977–2001 [Defis: Izbrannye stihotvorenija 1977–2001]. Ekaterinburg, Sredne-Ural'skoe knizhnoe izdatel'stvo, 2005. 96 p. (in Russian).
- Komarov S. Speech: a book of poems [Izrechie: kniga stihov]. Tyumen, Russkaja nedelja, 2015. 52 p. (in Russian).
- Komarov S. Slower: a book of poetry [Medlennee: kniga stihov]. Tyumen, Pechatnik, 2016. 48 p. (in Russian).
- Komarov S. Brothers: a book of poetry [Bratija: kniga stihov]. Tyumen, Pechatnik, 2018. 32 p. (in Russian).
- Komarov S. Poems [Stihi]. *Altaj*, 2020, no. 2, pp. 127–135 (in Russian).

РУССКАЯ ПОЭЗИЯ БЕЗ БРОДСКОГО

Е. А. Балашова
*Калужский государственный университет
имени К. Э. Циолковского
Калуга, Россия*

УДК 821.161

Феномен жанрового регистра в лирике Ивана Пулькина

Ключевые слова: *русская поэзия; Иван Пулькин; жанр.*

В статье рассматривается жанровая специфика поэзии Ивана Пулькина. Только перечисление разрабатываемых им жанров говорит о лирике поэта как о живом явлении, органически передающем веяние советской эпохи 20–30-х годов. Поэзия Пулькина — своего рода «художественная иллюстрация» теории речевых жанров Михаила Бахтина.

Иван Пулькин (1903–1941?) родился в Подмосковье. Образование — три класса сельской школы. В конце 1920-х участвовал в «Союзе приблизительно равных» (И. Аксенов, Г. Оболдуев и др.), в это же время начал печататься в газетах и журналах. В 1930-х находился в заключении в Западной Сибири (Мариинском лагере) [Емельянова, 2018, 5]. В 1941-м пропал без вести на фронте под Москвой.

Известно, что при жизни у Ивана Пулькина не вышло в свет ни одной книги [Португалов, 2018, 564], хотя были подготовлены две для разных издательств [Ахметьев, 2018, 565]. Рукописи поэта «были обнаружены в архиве Хализевых (наследников): он приходился мужем старшей в семье, ныне покойной» [Роднянская]. Скорее всего, сохранилось не все: известно, что «во время войны квартира жены Пулькина, эвакуированной в Саратов, была занята посторонними, которые слишком по-хозяйски распорядились рукописным наследием поэта» [Португалов, 2018, 561].

Так сложилось, что первая книга о Пулькине, подготовленная в 1960-х годах И. М. Вульфюис и В. В. Португаловым, не опубликована, о Пулькине

мы узнали благодаря трудам Ивана Алексеевича Ахметьева, который в 2018 году выпустил внушительный том собрания стихотворений поэта под названием «Лирика и эпос». Стоит обратить внимание на состав книги. И. А. Ахметьев так комментирует ее структуру: «В первой части с некоторыми сокращениями публикуется машинописное избранное, подготовленное В. В. Португаловым и, вероятно, И. М. Вульфius в 1960-х. Порядок и деление частей сохранены. Предполагаем, что был какой-то авторский план, которому следовали составители (так как конструкция довольно сложная, вряд ли кто-то кроме автора мог так составить), но в архиве он не нашлся. Сокращены, в частности, некоторые произведения 1936–1941 годов, написанные явно в надежде на публикацию. Поэтика вещей такого рода, как нам кажется, достаточно представлена иными вошедшими в книгу произведениями. Вторая часть книги — избранное из не вошедших в машинописное избранное оригинальных стихотворных текстов. Оно делится на четыре раздела соответственно периодам жизни автора: опубликованное в газетах и журналах в 1920-х; неопубликованное с конца 1920-х до ареста в начале 1934; написанное в заключении до апреля 1936; наконец, написанное в последние несколько лет жизни после освобождения (в этот раздел вошли и некоторые неоконченные стихотворения). Эти четыре раздела примерно соответствуют четырем основным периодам творчества» [Ахметьев].

Книга позволяет в полной мере увидеть, как, поначалу будучи «комсомольским» поэтом, подобно Безыменскому или Жарову, приветствующим индустриализацию и преобразования в советской жизни, Пулюкин, подобно Светлову или Уткину, уходит от этой заданности: сумел уйти от прошлого селькора, доказывая свой огромный потенциал; становится поэтом высококультурным, пытающимся передать широту русского человека в той же мере, как и его беспричинную тяжелейшую тоску. Самообразование и дружба с Г. Оболдуевым позволили Пулюкину приобщиться к той культуре, о которой он не мог знать по своему рождению. Стал поэтом с широким кругозором. Знал творчество предшественников и современников. Благодаря И. А. Ахметьеву знаем, что Пулюкин делал переводы «Слова о полку Игореве» и арабской классической поэзии [Ахметьев, 2018, 566]. Близкие поэта рассказывали, что он знал наизусть невероятное количество стихов, часто малоизвестных поэтов. Он, как видим, сумел совместить в творчестве голос эпохи и наследие классической литературы.

О том, как менялся он сам и сколько пережил (чего стоит только несправедливое обвинение по ложному доносу), свидетельствуют

многочисленные фотографии в книге — как будто это портреты разных людей. Стихи, собранные в книге, тоже как будто написаны разными людьми — прежде всего по интонации, по настрою. Приведем стихотворение, написанное в Мариинске в 1934 году, которое характеризует этот переход как нельзя лучше:

Прыгал соловей песенной дорожкой,
Запрягли соловья в беговые дрожки,
Побег соловей побежкой шаткой,
Этак стал соловей лошадкой...

А пока соловей задавал круга —
Отросли у соловья рога,
Стал гулять соловей в платье бранном,
Стали люди соловья звать бараном...

И теперь соловей не откроет рта,
Отгулял соловей песенной дорожкой,
Повесили соловья на ворота
За задние ножки!

1934 [6, с. 351]

Оценивая творчество Пулюкина, Ирина Роднянская писала: «Его поэтика эклектична и, вопреки этому, резко самобытна. Она впитала в себя и экспрессионизм Маяковского, и характерные для той поры, близкие к обэриутам поиски неопрIMITива, и этнографичность лексики новокрестьянских поэтов, и эксперименты с тактовым и свободным рифмованным стихом, с изошрёнными составными рифмами, заставляющими вспомнить об И. Сельвинском. Но у Пулюкина всё это звучит в собственном режиме, ибо сполна выражает целостный внутренний мир личности, вбирающей воздух окружающего бытия какими-то гигантскими глотками, сногшибательно темпераментной и вместе с тем лукаво-приметливой, упрямо строящей отношения с предметами и событиями на свой искромётный лад» [Роднянская].

Сложно представить себе поэта, у которого, как у Ивана Пулюкина, была бы столь богатая жанровая палитра. При этом даже самые устойчивые и привычные формы дают разветвленную и порой неожиданную жанровую дифференциацию. В частности, следование традиционным лирическим жанрам (ода «Лирическая компания. Ода в три тоста»;

колыбельная «Ночь», «Колыбельная»; идиллия «Нисходит вечер с облаков...»; песня «Три песни о любви»; «Отрывок» и проч.) — это только плацдарм, используемый для их трансформации. Процесс деканонизации устойчивых жанров реализуется многими способами и разнообразно.

Это, во-первых, жанры художественной и публицистической литературы (очерк, дневник, записочки, корреспонденции с мест) с разной степенью соотношения вымысла и документа. В частности, есть звучащие чуть не по-гоголевски «Избранные места из переписки с друзьями». Во-вторых, это жанры официально-делового («Объяснительная записка (На меня некогда)», «Объяснительная записка № 2», «Объяснительная записка № 3», «Выпуска из протокола общего собрания...» и др.) и научного (монография с разделением на главы, параграфы, примечания; «Приложения»; «Критика и библиография») стилей. Специально остановимся на монографии «Яропольская волость». У нее крайне прихотливая, сложная композиция. Монография состоит из двух частей, к каждой есть вступление. Например, глава 2 — это научная работа по истории, а глава 3 — научная работа по литературе. Каждая из глав, в свою очередь, делится еще и на «абзацы» (в качестве подзаголовка). Глава 4 является примечаниями к 1 части, всего 7 примечаний.

Возможно, для этого произведения не случайно выбран научный жанр — И. Пулькин демонстрирует знания из истории Яропольской области. «Монографию» он снабдил сведениями «о связи родных мест с гетманщиной и украинским вольнолюбием, анекдотом о Екатерине Великой, доказательствами посещения волости Пушкиным» [Роднянская]. Означенный выше образец эпоса Пулькина Роднянская предлагает рассматривать «в одном ряду с поэмами о деревенской перестройке (хоть бы и со “Страной Муравией” А. Твардовского), — притом что родная волость изображена лишь в отдалённом преддверии коллективизации. Тут и малявинские краски ярмарочного буйства, и сочувственная конкретика кооперативного строительства, и “раззудись, плечо” на урожайной страде, и местные “чудики” (пользуясь словом Шукшина), и лирическое освещение возлюбленного до малейших извилин ландшафта. И в конце мажорный салют плодovitому трудовому году (“...грузно, звонко, увесисто повезло...” — почти как маяковское “Хорошо!”). Между тем финал этот предуведомлен четверостишием, отправленным автором в сноску под строкой: “недурна тема, неплохо смодулирована, / приятен лирический дух, / т.е. напор — но

ведь волость аннулирована / в 1924 году”. Весь этот оптимизм — в прошлом. Трудно сказать, есть ли тут сарказм, но, по-моему, без него не обошлось...» [Роднянская].

После 3 главы следует без обозначений «Лирическая интермедия (Пейзаж в порядке воспоминаний)» — стало быть, восстанавливающая дополнительно в сознании читателя еще и мемуарную традицию. «Лирическая интермедия» оказывается на «месте» первого абзаца. Здесь демонстрируются знания Пулькина-филолога. Лирическая интермедия — комическая пьеска, исполняемая между актами драматического представления. Путем вычеркивания сем из значения слова получаем новое определение, ключевым становится слово «между», остальные смыслы потеряны. Действительно, «Лирическая интермедия» стоит между главами, которые настроены на изучение истории.

К каждой главке, к каждому отдельному параграфу у Пулькина есть свой эпиграф (чаще даже два). Источники их различны: украинская песня, русская поэтическая классика, Ветхий завет, стихи друга Оболдуева, старый французский романс... Помимо работы с интертекстуальными связями, эти эпиграфы настраивают и на работу с фонетикой: так, третью главу предваряет песня в «яропольской транскрипции» «Все мы песни пирипели, / Про кумарика ни спели...». Даже у Примечаний есть эпиграфы — в частности, одно из них из гр. Д. И. Хвостова: «Прошу почтенного сочлена / обратить особое внимание / на примечание в конце книги». Здесь уже игра в духе Козьмы Пруткова.

Вторая часть уже не такая «строгая», как первая: главы называются «Первая прогулка по волости», «Вторая прогулка по волости». В первой части есть вставная «Выпуска из протокола общего собрания Гусевской ячейки ВЛКСМ». Третья глава называется «Деревенский репертуар». Глава четвертая — «Деревня Шишково» — делится на абзацы, первый из которых имеет относящийся к научной терминологии заголовок «Топография», но второй абзац — «Герои» — уже в эпиграфе ориентирован на сказку. Далее размещаются абзацы 3, 4, 5. Как и положено в научной работе, за главами следует Заключение. Без эпиграфа. И это сознательно графически выделено:

Заключение

Без эпиграфа

Этот прием сорientирован на ходы любящих подобную демонстрацию писательской «кухни» Вельтмана и Стерна.

и подзаголовков — «Объяснительная записка». Здесь нет намерения быть связанным с документами. Влюбленный герой оправдывается за «поклепы», при этом понимает, что сам и «заморочится», и «помучится», и «не избавится от рыжеволосой», но «свое возьмет».

Подобная конвергенция жанров подчеркивала голос эпохи, желающей оттолкнуться от единообразия, показать огромный потенциал поэзии нового времени. Однако это могли быть попытки самостоятельного и независимого постижения мира. Поэзия Пулькина — своего рода иллюстрация теории речевых жанров Бахтина. В авторских жанровых обозначениях «высвечиваются» устойчивые типы высказываний «во всех сферах общественной жизни и культуры» [Бахтин, 1996, 236]. К речевым жанрам М. М. Бахтин причисляет «короткие реплики бытового диалога, бытовой рассказ, и письмо, и короткую стандартную военную команду, и развернутый и детализованный приказ, и довольно пестрый репертуар деловых документов, и разнообразный мир публицистических выступлений, многообразные формы научных выступлений» и проч. [Там же, 159–160]. Пулькин — уже не в теории, а на практике — объединяет крайне разнородные явления, преобразуя бытовые жанры в литературные, превращая их в композиционные и стилистические единства. Различные по сути первичные жанры превращены в такие же различные литературные жанры, далекие от формализации. Это знаменовало собой поворот к живой жизни, интерес к личности, к человеку говорящему.

Жанровый диапазон поэзии Ивана Пулькина — разномастный голос эпохи, желающей вместить в себя огромный языковой потенциал.

Литература

- Ахметьев И. От составителя // Пулькин Иван. Лирика и эпос / сост., подг. текста и комментарии И. А. Ахметьева. М.: Виртуальная галерея, 2018. С. 565–566.
- Ахметьев И. ЖЖ. URL: <https://ayktm.livejournal.com/> (дата обращения: 20.06.2020).
- Бахтин М. М. Собр. соч. Т. 5: Работы 1940–1960 гг. М.: Русские словари, 1996.
- Емельянова Е. Предисловие // Пулькин Иван. Лирика и эпос / сост., подг. текста и комментарии И. А. Ахметьева. М.: Виртуальная галерея, 2018. С. 3–6.
- Португалов В. Поэт Иван Пулькин // Пулькин Иван. Лирика и эпос / сост., подг. текста и комментарии И. А. Ахметьева. М.: Виртуальная галерея, 2018. С. 555–564.

- Пулькин Иван. Лирика и эпос / сост., подг. текста и комментарии И. А. Ахметьева. М.: Виртуальная галерея, 2018. 608 с.
- Роднянская И. Об итогах 2018-го литературного года. Часть I. URL: <http://textura.club/irina-rodnyanskaya-ob-itogah-2018-go/> (дата обращения: 21.07.2020).

E. A. Balashova

*Doctor of Philology, Professor,
Department of Literature,
Kaluga State University
Kaluga, Russia*

Phenomenon of Genre Register in the Lyrics by Ivan Pul'kin

In the article we deal with the genre specificity of Ivan Pul'kin's poetry. Only the enumeration of genres he developed in his poetry allows us to speak of the poet's lyrics as a living phenomenon that organically conveys the trend of the Soviet era of the 20s and 30s. Pul'kin's poetry is a kind of «literary illustration» of Mikhail Bakhtin's theory of speech genres.

Key words: *Russian poetry; Pul'kin; genre.*

References

- Akhmet'yev I. From the compiler [Ot sostavitelya]. *Pul'kin Ivan. Lirika i epос* [Pulkin Ivan. Lyrics and epос]. Comp., ed. and comments by I. A. Akhmet'yev. M., Virtual'naja galereja, 2018, pp. 565–566 (in Russian).
- Akhmet'yev I. LJ [ZHZH]. Available at: <https://ayktm.livejournal.com/> (accessed: 20.06.2020) (in Russian).
- Bakhtin M. M. Coll. op. [Sobr. soch.]. Vol. 5. Works 1940–1960 [Raboty 1940–1960 gg.]. M., Russkie slovori, 1996 (in Russian).
- Yemel'yanova Ye. Foreword [Predisloviye]. *Pul'kin Ivan. Lirika i epос* [Pulkin Ivan. Lyrics and epос]. Comp., ed. and comments by I. A. Akhmet'yev. M., Virtual'naja galereja, 2018, pp. 3–6 (in Russian).
- Portugalov V. Poet Ivan Pulkin [Poet Ivan Pul'kin]. *Pul'kin Ivan. Lirika i epос* [Pulkin Ivan. Lyrics and epос]. Comp., ed. and comments by I. A. Akhmet'yev. M., Virtual'naja galereja, 2018, pp. 555–564 (in Russian).

Pulkin Ivan. Lyrics and epos [Pul'kin Ivan. Lirika i epos]. Comp., ed. and comments by I. A. Akhmet'yev. M., Virtual'naja galereja, 2018. 608 p. (in Russian).
Rodnyanskaya I. On the results of the 2018 literary year. Part I [Ob itogakh 2018-go literaturnogo goda. Chast' I]. Available at: <http://textura.club/irina-rodnyanskaya-ob-itogah-2018-go/> (accessed: 21.07.2020).

А. М. Ранчин

Московский государственный университет
имени М. В. Ломоносова
Москва, Россия

УДК 821.161.1

Стихотворение Давида Шраера-Петрова «Болезнь друга»: опыт анализа¹

Ключевые слова: *Давид Шраер-Петров; претексты; метафора; переходные метрические формы; верлибр.*

«Болезнь друга» — пример, решительно противоречащий представлению о минимизации обычных поэтических приемов в произведениях, написанных свободным стихом (Ю. М. Лотман, Е. Г. Эткинд и др.). Основа стихотворной организации текста — ямб с варьирующимся числом иктов, есть также строки хорей и дольника. Перед нами полиметрический текст. Однако принудительная графическая разбивка побуждает воспринимать его не как псевдоверлибр или переходную метрическую форму (термин Ю. Б. Орлицкого), но именно как верлибр особого рода. М. Л. Гаспаров считал нехарактерным для русского верлибра второй половины XX века использование *enjambement*. «Болезнь друга» с этой точки зрения яркое исключение: *enjambement* превращается здесь в средство разрушения синтактико-семантических связей между словосочетаниями и предложениями, придающее тексту смысловую многомерность, аналогов которой, кажется, практически нет в русском верлибре. «Болезнь друга» и сборник «Невские стихи» (полное

¹ Выражаю глубокую признательность Максиму Шраеру, Клавдии Смоле и Роману Кацману, ознакомившимся со статьей в рукописи, за ряд ценных замечаний и советов.

изд. 2011) в целом, в который входит этот текст, — оригинальный опыт воплощения петербургской / ленинградской темы, идущий вразрез с доминирующей литературной традицией. «Распад метрики», «распад синтаксиса», утрата текстами пунктуационных знаков призваны представить трагическую ситуацию своеобразной «пост-культуры» и «пост-литературы» (в том числе «пост-петербургской поэзии»), выразить произошедший разрыв времен — разрыв с прошлым, с классической традицией. Но одновременно «распад метрики» и «распад синтаксиса» побуждают читателя к поиску связей с традицией: к обнаружению претекстов, к реконструкции синтаксических связей, к «восстановлению» метрической основы.

Стихотворение Давида Шраера-Петрова «Болезнь друга» отличается как сложностью смыслопорождающего механизма, поэтики, так и затемненностью семантики — по крайней мере, на первый взгляд: не вполне ясны представленная в нем ситуация, значения метафор, из которых соткан текст, смысловая связь между строками.

Жизненный подтекст лишь отчасти помогает понять это стихотворение. Его адресат — Борис Смородин, «ближайший ленинградский друг» автора, умерший в 1995-м или в 1996 году; «Боря Смородин <...> был инженером, но обожал стихи. <...> У него было плохое сердце»¹.

В главе «Вагонетка в Лесотехническом парке» из книги воспоминаний «Друзья и тени» Давид Шраер-Петров так написал о своем друге: «Можно рассказывать множество историй, которые мы пережили вместе. Ни разу он не выдал и не предал меня. Вся моя жизнь с восьмилетнего возраста (1944 г.) до двадцати трех лет (1959 г.) прошла со Смородой. Он вроде руки. Правая и левая» [Шраер-Петров, 1989, 37–38]. Вспоминая об институтских годах, автор «Болезни друга» добавляет: «Он предан мне безмерно, безоглядно, до конца» [Шраер-Петров, 1989, 38].

Биографический контекст позволяет понять, почему болезнь друга вызвала такой тревожный поэтический отклик: причины тому — большое сердце адресата и сердечная привязанность к нему автора. Но ключом к семантике произведения эти сведения не являются.

В «Болезни друга» слово *болезнь* присутствует только в названии. Тема, заданная заглавием, разворачивается в тексте не благодаря прямым значениям лексем, а посредством ассоциаций и отсылок к литературным подтекстам. Первые два стиха («...проснулся / руку

¹ Из присланного мне по электронной почте письма Максима Д. Шраера от 22 июня 2019 года с включенными в него адресантом дополнениями.

протянуть»¹), семантически намеренно неправильные (**проснулся, чтобы протянуть руку* — желание видеть друга столь сильно, что становится целью пробуждения)², по-видимому, ведут к теме дружбы через указание на рукопожатие — точнее, на невозможность рукопожатия из-за болезни друга, из-за его отсутствия. Поэтический подтекст — строка «И некому руку подать» из лермонтовского «И скучно и грустно» [Лермонтов, 1989, 41], притом что мотивировка этой невозможности у Лермонтова иная. Следующие строки («В окно / свист») становятся понятными только при обращении к другому претексту — «Черному человеку» Сергея Есенина, открывающемуся стихами:

Друг мой, друг мой,
Я очень и очень болен.
Сам не знаю, откуда взялась эта боль.
То ли ветер свистит
Над пустым и безлюдным полем,
То ль, как рощу в сентябрь,
Осыпает мозги алкоголь.
[Есенин, 1986, 370]

В находящемся дальше фрагменте выражен мотив встреч с другом, обозначенным притяжательным местоимением *его*:

улица полна
его всегдашностью
площадка лестничная
преданность лица
расстались до утра

Относится ли предикат *полна* не только к улице, но и к *площадке лестничной*, неясно. Скорее всего, этот и следующий стихи надо понимать как два назывных предложения, описывающих недавнее

¹ Стихотворение здесь и далее цитируется по изд. [Шраер-Петров, 2011, 50–52]. Первая публикация в составе книги-цикла «Невские стихи» — в сборнике Давида Шраера-Петрова «Вилла Боргезе» (Holyoke, MA: New England Publishing Company, 1992), затем — в составе неполной републикации «Невских стихов» в его книге «Форма любви: Избранная лирика» (М.: Изд. дом «Юность», 2003).

² Впрочем, их можно интерпретировать и как два обособленных предложения, второе из которых неполное: **Проснулся. Руку протянуть [хочу]*.

прощание на лестнице. Неожиданное *преданность лица*, вероятно, не что иное, как трансформация исконного словосочетания **личная преданность* в оборот, построенный по принципу управления. Однако вполне допустимы и иные интерпретации. Так или иначе, дружбе здесь придается глубоко интимный и почти религиозный характер (ср. семантическую пару *лицо / лик*). При этом остается не уточненным, чье лицо воплощает, выражает эту *преданность*: лирического субъекта (в стихотворении прямо обозначенного дважды анафорическим *я* только ближе к концу) или его адресата (обозначения которого *с тобой, тебя* появляются тоже лишь в финальной части текста). *Я* и *ты* как бы сращены в единое целое, и этот мотив заключен в самой грамматической структуре стихотворения.

До утра по принципу паронимической аттракции рождает следующую строку: «утрата». При этом *до утра*, предполагающее возможность скорой встречи (**расстались до утра*), словно чревато, беременно страшной *утратой* — лексемой, указывающей на опасность того, что встреча недавняя может стать последней, что болезнь — тяжелая, опасная. (Серьезное сердечное заболевание Бориса Смородина, по-видимому, может быть реальным объяснением этого мотива.)

Предикат *невозможна* отсечен от субъекта *утрата* границей между строками¹ и воспринимается как своеобразное заклинание или реплика во внутреннем диалоге лирического Я с самим собой:

— Утрата!? — Невозможна!

В следующем фрагменте содержится мотив времени, остановившегося, застывшего для Я из-за разлуки с другом: «нет / дня / нет / месяца / нет / года / нет / его / с утра до вечера».

Загадочен, нуждается в особой интерпретации образ стрекозы в находящихся далее стихах:

пустынен двор
колодец
подмигивает
глазом стрекозы².

Почему двор (петербургский / ленинградский двор-колодец) «подмигивает глазом стрекозы», в чем смысл этой метафоры? Первый смысл

¹ Можно бы было сказать: отсечен enjambement'ом, если бы «анжамбманная» сегментация текста на строки не была регулярной.

² Допустима и иная разбивка текста на предложения: с утра до вечера пустынен двор.

очевиден: потому что в этот двор выходит множество окон-«глаз». Метафора *глазницы* в значении 'окна' встречается в стихотворении Давида Шраера-Петрова «В Ленинграде после блокады», также включенном в книгу «Невские стихи»: «...копоть на камнях / зияют глазницы / где дом / куда игрушки / как жить дальше» [Шраер-Петров, 2011, 8].

Претекст «Болезни друга», содержащий метафору *окна* — *глаза стрекозы*, — стихотворение Бориса Пастернака «Весна была просто тобой...»:

Не спорить, а спать. Не оспаривать,
А спать. Не распахивать наспех
Окна, где в беспмятных заревах
Июль, разгораясь, как яспис,
Расплавливал стекла и спаривал
Тех самых пунцовых стрекоз,
Которые нынче на брачных
Брусах — мертвей и прозрачней
Осыпавшихся папирос.

[Пастернак, 2003, 177]

Но стихотворение «Болезнь друга» характеризуется не только и не столько преемственностью по отношению к пастернаковскому, сколько полемическим отталкиванием от него: «Весна была просто тобой...» — своеобразный призыв-заклинание к погружению в сон как в некое состояние возвращения к гармонии с возлюбленной и с бытием. (Всё это инвариантные мотивы пастернаковской поэзии.) Оно — память о соединении (ср. метафорический эпитет *брачные* и ассоциации между схождением закрываемых оконных створок и союзом любящих). «Болезнь друга» — о разлуке, которая может обернуться потерей. И коннотации *окон* в нем иные, связанные с тревогой и бедой.

Однако, помимо этого, рискну предположить возможность иной, более сложной трактовки, основанной на символическом, а не предметном толковании образа. Образ стрекозы в этом фрагменте как будто бы наделен негативным значением, что подтверждается строками, расположенными ниже: «шуршат / с утра до ночи / облака / крыл слюдяных / дверей фанерных». В этом шуршании есть что-то зловещее, крылья, подобно облакам, словно застыт все небо и сравниваются с фанерными дверями — с преградой, границей между Я и внешним миром, где остался заболевший друг.

Так как болезнь в стихотворении предстает как чреватая смертью, стрекоза с ее *фасетчатым глазом* (о котором сказано ниже) вызывает ассоциации с многоочитым ангелом смерти, описанным Львом Шестовым в книге «На весах Иова (Странствование по душам)» — в главе «Преодоление самоочевидностей (*К столетию рождения Ф. М. Достоевского*)», входящей в часть первую, называющуюся «Откровения смерти»: «Может быть, напомнят, что в одной мудрой книге сказано: кто хочет знать, что было и что будет, что под землей и что над небом, тому бы лучше совсем на свет не рождаться. Но я отвечу, что в той же книге рассказано, что ангел смерти, слетающий к человеку, чтоб разлучить его душу с телом, весь сплошь покрыт глазами. Почему так, зачем понадобилось ангелу столько глаз, — ему, который все видел на небе и которому на земле и разглядывать нечего? И вот я думаю, что эти глаза у него не для себя. Бывает так, что ангел смерти, явившись за душой, убеждается, что он пришел слишком рано, что не наступил еще человеку срок покинуть землю. Он не трогает его души, даже не показывается ей, но, прежде чем удалиться, незаметно оставляет человеку еще два глаза из бесчисленных собственных глаз. И тогда человек внезапно начинает видеть сверх того, что видят все и что он сам видит своими старыми глазами, что-то совсем новое. И видит новое по-новому, как видят не люди, а существа “иных миров”, так, что оно не “необходимо”, а “свободно” есть, т.е. одновременно есть и его тут же нет, что оно является, когда исчезает, и исчезает, когда является. Прежние природные “как у всех” глаза свидетельствуют об этом “новом” прямо противоположное тому, что видят глаза, оставленные ангелом» [Шестов, 1994, 27]¹.

Правда, у Льва Шестова многоочитый ангел — образ откровения, даруемого приближением к смерти, а отнюдь не знак возможной беды. Но ведь и страх потери, соотнесенный со стрекозоподобным существом, заключает в себе откровение — обнаружение особенной ценности дружбы, присутствия друга.

Кроме того, стрекоза из стихотворения Давида Шраера-Петрова напоминает и многоокого («Панопта») Аргуса из греческих мифов (зловещий страж, негативная параллель), и многоочитых херувимов из Книги Пророка Иезекииля («И все тело их, и спина их, и руки их, и крылья их <...> были полны очей» [Иез. 10: 12]) и из ее толкования

¹ В первом случае подразумевается Талмуд. Но второе место там «найти не удалось» [Ахутин, Паткош, 1994, 511].

в «Изложении православной веры» (II, 3) Иоанна Дамаскина [Иоанн Дамаскин, 1894, 120].

А соседство *стрекозы с колодцем*, пусть и метафорическим, заставляет вспомнить стихотворение Алексея К. Толстого «Где гнутся над омутом лозы...», в котором стрекозы, связанные с водной стихией и смертью, заманивают ребенка в смертоносный омут¹.

Шорох окон и дверей указывает, видимо, на вслушивание лирического Я: «не откроется ли окно / дверь, не заглянет ли / не появится ли долгожданный друг».

Находящийся далее фрагмент говорит об обрыве коммуникации:

нервно
просовываю
руку
в щель окна
оставлен
для общения
почтовый

Непрозрачно здесь выражение *щель окна*, ассоциативно предсказывающее появление *почтового* ящика. С одной стороны, окно можно трактовать как метафору этого почтового ящика (=окна, связывающего с внешним миром); в таком случае щель окна — это щель, прорезь для писем. С другой — допустимо предположить, что перед нами метафора как бы зарастающего, затягивающегося окна, означающего всё ту же затрудненность общения, поднимающуюся преграду.

Интересно исключение лексемы *ящик* — по-видимому, как табуирование предположений о смерти (ср. фразеологизм «сыграть в ящик»).

Строки «молчит пустынен провод телефонный / колодец входов и уходов» — пример «обмена» атрибутами между *почтовым* ящиком, который может быть *пуст*, и телефоном, который может *молчать*. От разбивки на синтагмы зависит, будем ли мы считать, что *молчит* ящик (**почтовый молчит*) и, может быть, он же *пустынен* (**почтовый / молчит, пустынен*). *Провод телефонный* — / *колодец входов и уходов*, то есть *провод* обозначен лексемой-метафорой *колодец*²), или припишем все эти предикаты *проводу телефонному*.

¹ См. тексты второй и ранней редакций [Толстой, 2004, 147–148, 577].

² При этом происходит обыгрывание омонимии слова *провод* (телефонный), производного от проводить ('пропускать, быть проводником чего-либо') и *проводить*:

Литературный подтекст — Осип Мандельштам, «Я вернулся в мой город, знакомый до слез...»: «Петербург! я еще не хочу умирать: / У тебя телефонов моих номера. // Петербург! у меня еще есть адреса, / По которым найду мертвецов голоса. // Я на лестнице черной живу <...>» [Мандельштам, 1995, 194].

Строки «глаз фасетчатый / я вижу / каждый день» свидетельствуют о всматривании лирического Я в многооконный двор-колодец: не появится ли наконец друг? При такой трактовке этих стихов глаз фасетчатый — это атрибут лирического Я. (Но возможно и иное понимание: я вижу каждый день фасетчатый глаз двора-колодца.) В этой связи стоит вспомнить, что стрекоза (точнее, именуемое так химерическое насекомое, соединяющее признаки стрекозы и кузнечика / цикады), обладающая фасеточным зрением, в русской поэзии может ассоциироваться со стихотворцем¹.

Однако возможно и иное понимание анализируемых строк: *я вижу каждый день фасетчатый глаз двора-колодца.

В концовке неожиданно изменена перспектива видения, пространственная точка зрения — если прежде наблюдатель как будто бы находился в своем пространстве, окидывая его и ожидая / не ожидая прихода друга, то теперь он вглядывается в его форточку (от окна словно осталась одна форточка, окно как канал визуальной коммуникации как бы скукожилось, съезжилось) и не видит за ней друга (тот в больнице?):

с тобой
мой
друг
я ухожу
твоя пустынна форточка
свистят мои глаза
шуршит
вспоминаний пепел.

[Шраер-Петров, 2011, 52]

Парадоксально высказывание «с тобой / мой / друг / я ухожу» — ведь весь контекст стихотворения говорит о не-встрече, а не о совместном двор-колодец — пространство проводов-уходов друга, как и телефонный провод, по которому приходит и уходит голос друга.

¹ См. об этом [Успенский, 2008, 60–80]. Переиздано в его кн.: Три догадки о стихах Осипа Мандельштама. М.: Языки славянской культуры, 2008.

уходе. (Можно, конечно, предположить, что *я ухожу* и *мой друг* относятся к разным предложениям, но встроить это *с тобой* в какое-либо иное высказывание не представляется возможным.)

Совместный уход следует, скорее всего, трактовать как воображаемый. Как уход одного лирического я, которое как бы уводит с собой друга: не случайно в последней строке содержится метафора воспоминаний пепел, а чуть выше к лирическому Я отнесен свист. Свист — метафора болезни — «поражает» в концовке уже лирического субъекта, предстающего мертвецом, черепом: *свистеть* могут не глаза, а глазницы, точнее, пронизывающий их ветер. В этом случае *ухожу* можно интерпретировать и как готовность разделить с другом смерть, уход в небытие. Другое возможное понимание: *свистят* — метафора, означающая 'звучат, призывают'. Еще одно истолкование: свистят глаза-окна, свистит ветер в окнах. Воспоминания сгорают, они неспособны заменить живого человека.

Стихотворение «Болезнь друга» замечательно как пример текста, в котором отказ от пунктуационных знаков создает его смысловую многомерность: текст предполагает различные интерпретации его синтаксиса и, соответственно, разнообразные и даже в отдельных моментах взаимоисключающие трактовки его семантики. Не менее интересно это произведение и весьма прихотливым и нетривиальным развитием темы, и оригинальной соотносительностью с литературными претекстами. Отсылки к ним не акцентированы, даны точно — с помощью отдельных лексем (ср. *свист*, *свистит* и *болезнь* как аллюзии на есенинского «Черного человека») или совпадающих по своей семантике метафор (*окна-глаза стрекозы* в «Болезни друга» и в стихотворении Бориса Пастернака). Читатель должен обнаружить эти «спрятанные», «не навязанные» аллюзии в тексте, установить связи между ними и реконструировать претексты.

Свободный стих предполагает минимизацию привычных признаков «поэтичности» (отказ от тропов и т.д.) и ориентацию на так называемые минус-приемы¹. «Болезнь друга» как образец развития верлибрической поэзии серьезным образом корректирует эту точку зрения.

Верлибр это весьма оригинальный. Свободный стих, естественно, создается благодаря сегментации на строки, формирующей паузы, не

¹ Ср. [Лотман, 1994, 71–83; Лотман 1970, 120–132; Эткнд, 1970, 115–117]. Также стихотворение интересно как пример «короткострочного» верлибра — с преобладанием стихов, состоящих из одного или двух слов. Классические свободные стихи (Александр Блок, Михаил Кузмин) характеризуются доминированием более длинных строк.

совпадающие с паузами, диктуемыми синтаксисом и смыслом в прозаическом тексте. Однако если ставшие классическими образцы русского верлибра основаны на отталкивании от прозы, то в «Болезни друга» основа не прозаическая, а силлабо-тоническая, что очевидно в случае со стихами «пустынен провод телефонный / колодец входов и уходов»: обе строки — четырехиктный ямб с пиррихией на третьем икте.

Если разделить текст стихотворения на строки не так, как это сделано автором, то получится

...проснулся руку протянуть (Я4)
в окно свист глаз нацелен (Я3)
улица полна (Я2 с усечением последнего слога)
его всегдашностью (Я2 с дактилической клаузулой)
площадка лестничная (Я2 с гипердактилической клаузулой)
преданность лица (Х3 с усечением последнего слога)
расстались до утра (Я3 с усечением последнего слога)
утрата невозможна (Я3)
нет дня нет месяца нет года нет его (Я6)¹
с утра до вечера пустынен двор (Я5)
колодец подмигивает глазом стрекозы (дольник на основе ямба)
шуршат с утра до ночи облака (Я5)
крыл слюдяных дверей фанерных нервно (Я5)²
просовываю руку в щель окна (Я5)
оставлен для общения почтовый (Я5)
молчит пустынен провод телефонный (Я5)
колодец входов и уходов (Я4)
глаз фасетчатый я вижу каждый день (Х6)
с тобой мой друг я ухожу (Я4)
твоя пустынна форточка (Я3 с дактилической клаузулой)
свистят мои глаза (Я3 с усечением последнего слога)³
шуршит воспоминаний пепел (Я4)

¹ При разбивке на две строки: «нет дня нет месяца / не года нет его» это будет Я3 с дактилическим окончанием первого стиха и с усечением последнего слога во втором.

² Разбивка на строки здесь зависит от того, признаем ли мы наречие *нервно* относящимся к *шуршат* или же к *просовываю*. Впрочем, здесь можно усматривать и enjambement. В любом случае и при отнесении *нервно* к строке «просовываю руку в щель окна» ямбическая природа этих строк сохраняется, только появляется спондей на первом слоге второго стиха.

³ Если видеть здесь enjambement, то следует разделить строки иначе: «свистят мои глаза шуршит» (Я4) и «воспоминаний пепел» (Я3).

М. Л. Гаспаров, рассматривавший стихи со сходной ритмической структурой, предлагал для нее особый термин: «Такую полиметрию с немотивированными сменами коротких отрывков можно назвать **микрполиметрией** (“дробной полиметрией”») [Гаспаров, 2001, 138]. В соответствии с критерием, предложенным Ю. Б. Орлицким, в случае, если в тексте, написанном свободным стихом, силлабо-тонические строки составляют более 25%, его нужно считать не чистым верлибром, а «переходной метрической формой» [Орлицкий, 2002, 325].

Стих «Болезни друга» подпадает под распространенное понятие квазиверлибр, или псевдоверлибр — из-за силлабо-тонического субстрата. Однако, поскольку для этой ритмической формы характерно именно отталкивание от силлабо-тоники, расподобление с ней, ее разрушение, я склонен считать такой феномен особой разновидностью верлибра.

В стиховедении существует представление, согласно которому верлибр — не стих, лишенный признаков, характерных для других систем стихосложения, а периферийное явление по отношению к традиционным формам стиха, обладающее определенной ритмико-синтаксической упорядоченностью¹. В рамках этой концепции полиметрическая основа стихотворения Давида Шраера-Петрова может рассматриваться не как оригинальное, редкое для свободного стиха явление, а просто как одна из вариаций верлибра. Мне ближе понимание свободного стиха, принадлежащее Ю. Б. Орлицкому: «Под свободным стихом мы, вслед за М. Гаспаровым, понимаем “стих без метра и рифмы, отличающийся от прозы только членением на строки”, т.е. систему стихосложения, принципиально отказывающуюся от всех вторичных стихообразующих признаков: рифмы, силлабо-тонического метра, изотонии, изосилабизма и регулярной строфики — и опирающуюся исключительно на первичный ритм — ритм стихотворных строк, или двойную сегментацию текста, по Б. Я. Бухштабу» [Орлицкий, 2002, 322]. Как замечает М. И. Шапир: «Разные строки в верлибре относятся друг к другу, как в силлабике — разные слоги, в тонике — разные такты, в силлабо-тонике — разные стопы» [Шапир, 1999/2000, 117].

Однако, поскольку в «Болезни друга» количество «правильных» в метрическом отношении строк существенно превышает четверть, этот текст с точки зрения, обосновываемой Ю. Б. Орлицким, как будто бы не

¹ См., например [Квятковский, 1966, 61–78; Жовтис, 1966, 113–124; К истории русского свободного стиха, 1975, 101–102; Овчаренко, 1984].

должен рассматриваться как написанный верлибром, а должен быть признан примером использования переходной метрической формы.

Тем не менее и такая трактовка в данном случае неприемлема. Причина этого заключается в том факте, что силлабо-тоническая (преимущественно ямбическая) основа стихотворения становится очевидной только при изменении разбивки на строки, то есть в некотором смысле слова при нарушении авторской установки. Если обыкновенно верлибр дистанцируется от прозы благодаря сегментации на строки и эта сегментация является единственным обязательным свойством текстов, написанных свободным стихом, то в «Болезни друга» происходит отталкивание, дистанцирование не от прозы, а от традиционного силлабо-тонического стиха, прежде всего от вольного ямба с доминированием пятииктного размера. Давид Шраер-Петров не отказывается от обычного набора признаков стихотворного текста, как это делают обыкновенно поэты, пишущие верлибром, но как бы маскирует эти признаки. Верлибр подан в его стихотворении не как альтернатива традиционным системам стихосложения, а как их разрушение. Намек на метрическую основу текста содержится только в 2 соседних строках из 51: «пустынен провод телефонный / колодец входов и уходов». Эти стихи достаточной длины, чтобы быть восприняты как упорядоченные в метрическом отношении, как написанные четырехиктным ямбом. В более коротких строках признаки ямбической организации могут быть сочтены случайными. Читатель должен реконструировать эту основу так же, как систему аллюзий — отсылку к претекстам; но реконструировать не для того, чтобы признать «Болезнь друга» полиметрическим или ямбическим в своей основе стихотворением, а чтобы понять, какая метрическая основа здесь *разрушена*.

Наиболее близким аналогом и отчасти образцом для «Болезни друга» можно, по-видимому, признать многие стихотворения Генриха Сапгира, для которых также характерна «микрполиметрия», но в скрытой форме благодаря разбивке на строки, которая разрушает или камуфлирует метрическую или тоническую основу стиха. Это явление в поэзии Сапгира Давид Шраер-Петров и Максим Шраер назвали «распад размера»: «*Распад размера* <...> предполагает такую структуру стихотворения, в которой Сапгир ориентируется на заданные и ясно обозначенные в начале текста силлабо-тонические (а порой и тонические) размеры (и их комбинации) и деконструирует их. Во многих текстах наблюдается частая, порой ежестрочная, смена размеров»

[Шраер, Шраер-Петров, 2017, 36]¹. Но, для того чтобы выявить метрическую или тоническую упорядоченность стихов, необходима «другая разбивка на строки», причем, как и в случае с «Болезнью друга», эти стихи можно записать по-разному, от чего зависит реконструкция их метрики [Шраер, Шраер-Петров, 2017, 33]. Более ранние опыты в этом направлении принадлежат Велимиру Хлебникову и Николаю Заболоцкому [Шраер, Шраер-Петров, 38–39]. Однако во всех этих случаях, в отличие от произведения Давида Шраера-Петрова, «верлибризация» традиционных форм стихосложения не приводит к размыванию связей между лексемами текста, предполагающему множество различных версий его разделения на предложения.

Поскольку авторская разбивка текста на строки в произведении Давида Шраера-Петрова не выявляет, а скрывает или разрушает их метрический субстрат, «Болезнь друга» надо признать не переходной метрической формой и не полиметрическим стихотворением, а именно примером верлибра. Обычно в верлибре «графическая разбивка на строки — необходимое условие правильного восприятия свободного стиха» [Холшевников, 2002, 83], то есть восприятия его как стиха, а не прозы. В «Болезни друга» такая разбивка — условие его восприятия именно как свободного стиха, а не как стиха полиметрического.

М. Л. Гаспаров, характеризуя тенденции развития свободного стиха в русской поэзии второй половины XX века, заметил, что в это время «развивается лишь прозаизированный тип верлибра, подчеркивающий синтаксическое членение текста. Иногда синтаксические группы соединяются в строки по две и больше, но никогда одна группа не дробится между двумя строками» [Гаспаров, 2000, 295]. Использование enjambement оказывается весьма редким: «Стих, нарушающий синтаксическое членение анжамбманами, употреблялся до последнего времени, по существу, лишь в переводах» [Гаспаров, 2000, 295]. Как резюмирует исследователь: «Верлибр бывает более легкий, с синтаксическим членением на строки, и более трудный, с антисинтаксическим, на резких анжамбманах; в России господствует простейший, синтаксический. Более сложные эксперименты — единичны и индивидуальны» [Гаспаров, 2000, 308]. Стихотворение Давида Шраера-Петрова «Болезнь друга» относится именно к таким в высшей степени индивидуальным примерам, причем enjambement превращается здесь в средство разрушения синтактико-семантических связей между словосочетаниями и предложениями, придающее тексту

¹ Примеры — на с. 33–37.

смысловую многомерность, аналогов которой, кажется, практически нет в русском верлибре¹.

«Болезнь друга» может быть понята более глубоко в контексте всего сборника «Невские стихи». Эта книга во многом тоже уникальна. Само ее заглавие и темы большинства стихотворений, а также композиционное кольцо: от открывающего сборник стихотворения «Анна Ахматова в Комарово», посвященного стихотворцу, ставшему голосом и символом петербургской поэзии, до замыкающего стихотворения «Петровский дуб», героем которого является основатель города, — всё это знаки принадлежности «Невских стихов» именно к петербургской / ленинградской традиции. По-своему программным является стихотворение «Исаакиевский собор. Дмитрию Бобышеву», в котором есть строки «высокое стояние над градом / перепоясанным Андреевскою лентой» [Шраер-Петров, 2011, 15]. Однако для «петербургской поэтики», как ее назвал Владимир Вейдле, характерны «предметность, а вместе с нею и бóльшая точность, более строгая взвешенность, а тем самым и бóльшая скромность слова», установка на классическую ясность [Вейдле, 1973, 115]. «Болезнь друга», как и другие стихотворения из книги «Невские стихи», также написанные исключительно верлибром (иногда на одной метрической основе², иногда скорее полиметрические³) и «ломающие» благодаря разбивке на строки одномерность синтаксическую и смысловую, намеренно дисгармоничные — отчетливый вызов этой традиции. Показательно, что Иосиф Бродский, поэт, ставший своеобразным символом петербургской поэзии, неоднократно декларировавший зависимость «классичности» собственной поэтики от места рождения и становления, свободный стих, особенно в русской поэзии, не принимал, относясь к нему если не неприязненно, то отчужденно и скептически. В эссе «Поэзия как форма сопротивления реальности» он категорично утверждал: «Ссылка на опыт

¹ Например, верлибры Геннадия Алексеева (в своей основе «чистые», не отталкивающиеся от метрического стихосложения), считающегося одним из мэтров так называемого петербургского верлибра (ср., например [Орлицкий, 1995]), такой неоднозначности в синтаксической организации и, соответственно, семантической многомерности лишены. По-видимому, это свойственно и другим примерам обращения к вольному стиху. Ср. в этой связи анализ образцов русского верлибра, принадлежащий Г. Ф. Черниковой [Черникова 2005].

² Например, ямбическая основа отчетлива в стихотворении «Шостакович на даче в Комарово».

³ Таковы, например, «Ленинград после блокады» и «Зоологический музей на стрелке Васильевского острова».

двух мировых войн, термоядерное оружие, социальные катаклизмы нашей эпохи, апофеоз форм угнетения — в качестве оправдания (или объяснения) эрозии форм и жанров комична, если не просто скандальна своей диспропорциональностью, что касается литературы, поэзии в частности. Человека непредвзятого коробит от этой горы тел, родившей мышью верлибра. Еще более коробит его от требований признания за эту мышью статуса белой коровы во времена менее драматические, в период популяционного взрыва» [Бродский, 2001, 119]. Даже когда он допускал право верлибра на существование, оно обставлялось особым условием: «На мой взгляд, чтобы пользоваться свободным стихом, поэту нужно к нему прийти тем же путем, каким пришла к этому английская изящная словесность. То есть, в миниатюре, в пределах своей собственной жизни, поэту следует повторить путь, пройденный до него литературой, то есть пройти формальную школу. В противном случае удельный вес слова в строке может оказаться нулевым» («В мире изящной словесности» <Интервью Илье Суслову, Семену Резнику и Дику Бейкеру>. Журнал «Америка», май 1992 года [Бродский, 2005, 661–662]).

Стихотворения Бродского, обычно (хотя и неточно) относимые к верлибрическому, такие, например, как «Мы жили в городе цвета окаменевшей водки» (его англоязычная версия — «A photograph»), «Робинзонада» и более раннее «Те, кто не умирает, — живут...», лишь подтверждают правило, поскольку обращение к неклассическому стиху связано здесь с особенной семантикой текста — с мотивами разрыва с традицией и забывания¹ или с темой умирания и распада. Большинство несиллабо-тонических стихотворений Бродского не являются «чистыми» образцами свободного стиха и могут быть отнесены к примерам или акцентного стиха, или переходных метрических форм². Что касается стихотворения «Сан-Пьетро», которое Санни Турома сочла

написанным свободным стихом¹, то и оно отнюдь не верлибрическое: его ритмический субстрат — силлабо-тонический; он представляет собой своеобразную дольниковую вариацию трехсложников (дактиля, амфибрахия и анапеста). При этом «при анализе ритмической структуры этого стихотворения в нем обнаруживается четкая метрическая доминанта: 50% текста занимают 4-иктные строки, и ритмическая инерция оказывается вполне уловима» [Андреева, 2015].

«Невские стихи» — книга воспоминаний. Помимо «Болезни друга» это и стихи, обращенные к Анне Ахматовой, и «Потомок декабриста» (стихотворение памяти Бориса Вахтина), и «Последние годы Анатолія Мариенгофа», и поэтические тексты — «маленькие мемуары» из жизни семьи и самого автора: «Отец уезжает на финскую войну», «Детская драма» (о краже хлебных карточек), «Могила мамы». Сквозные, инвариантные темы книги — смерть, утраты, гибель или угроза гибели («Наводнение в зоопарке»), изгойство («все мы / вечные / жиды» — «Цыганский табор в Озерках» [Шраер-Петров, 2011, 39]). Традиционная петербургская тема — белые ночи — подана с помощью метафор, связанных со смертью и убийством («Белые ночи»).

«Петровский дуб», стихотворение, в котором упоминаются «мои утраты и обольщения» [Шраер-Петров, 2011, 55], эксплицирует мотив мысленного возвращения «к заброшенному пепелищу» [Шраер-Петров, 2011, 56], завершается строками:

роняй листья
летите
облака и тучи
с силуэтами листов
я возвращаюсь

[Шраер-Петров, 2011, 57]

Однако это возвращение иллюзорно: не случайно в стихотворении «Петропавловская крепость» содержится цитата из «Декабря

¹ Ср. [Ранчин, 2019, 387–389]. В этой работе стихотворение неточно названо верлибрическим.

² А. М. Левашов и А. В. Прохоров на основании характеристики междударных интервалов относят лишь несколько несиллабо-тонических поэтических текстов Бродского к дисметрическим (то есть к написанным собственно верлибром), а остальные — к примерам либо вольного белого акцентного стиха, либо вольного дольника, в том числе имеющего устойчивую метрическую структуру, либо «чистого» дольника; «чистые» верлибры характерны только для самого раннего творчества Бродского; см.: [Левашов, Прохоров, 2016, 112–133].

¹ См.: [Турома, 2010, 178]. Правда, сам Бродский называл стих «Сан-Пьетро» верлибром (см. его автокомментарий: [Бродский, 1995, 171]), но это очевидная неточность или ошибка. Это авторское определение без оговорок цитирует в своих комментариях Д. Н. Ахапкин, по-видимому считающий его правильным [Ахапкин, 2009, 50]. А. М. Левашов и А. В. Прохоров относят стихотворение, как, например, и «Мы жили в городе цвета окаменевшей водки...», к примерам вольного дольника на метрической основе; см.: [Левашов, Прохоров, 2016, 123].

во Флоренции» Бродского: «Есть города, в которые нет возврата» [Шраер-Петров, 2011, 37].

«Болезнь друга» и «Невские стихи» в целом — оригинальный опыт воплощения петербургской / ленинградской темы, идущий вразрез с литературной традицией. «Распад метрики», «распад синтаксиса», утрата текстами пунктуационных знаков призваны представить трагическую ситуацию своеобразной «пост-культуры» и «пост-литературы» (в том числе «пост-петербургской поэзии»), выразить произошедший разрыв времен — разрыв с прошлым, с классической традицией. Но одновременно «распад метрики» и «распад синтаксиса» побуждают читателя к поиску связей с традицией: к обнаружению претекстов, к реконструкции синтаксических связей, к «восстановлению» метрической основы.

Литература

- Андреева А. Бродский и верлибр // Роем4you. Литературный портал. Крутик. 28.04.2015. URL: <https://poem4you.ru/kritik/Brodskiy-i-verlibr.html>. (дата обращения: 01.05.2020).
- Андреева А. Н. Эволюция тонического стиха в поэзии Иосифа Бродского: дис. ... канд. филол. наук. М., 2003. 222 с.
- Ахапкин Денис. Иосиф Бродский после России. Комментарии к стихам И. Бродского (1972–1995). СПб.: ЗАО «Журнал “Звезда”», 2009. 132 с.
- Ахутин А. В., Паткош Э. Примечания // Шестов Лев. Сочинения: В 2 т. / вступит. ст., сост. и подгот. текста А. В. Ахутина; примеч. А. В. Ахутина и Э. В. Паткош. М.: Наука, 1994. Т. 2. С. 508–551.
- Бродский Иосиф. Книга интервью / сост. В. Полухина. 3-е изд., испр. и доп. М.: Захаров, 2005. 784 с.
- Бродский Иосиф. Пересеченная местность. Путешествия с комментариями: Стихи / сост. и автор предисл. П. Ваиль. М.: Независимая газета, 1995. 197 с.
- Бродский Иосиф. Сочинения: [В 7 т.] / общ. ред.: Я. А. Гордин; сост.: В. П. Голышев, Е. Н. Касаткина, В. А. Куллэ. Т. 7. СПб.: Пушкинский фонд, 2001. 342 с.
- Вейдле В. Петербургская поэтика // Вейдле В. О поэтах и поэзии. Paris: YMCA-PRESS, 1973. С. 102–126.
- Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. 2-е изд., доп. М.: Фортуна Лимитед, 2000. 352 с.
- Гаспаров М. Л. Русский стих начала XX века в комментариях. 2-е изд., доп. М.: Фортуна Лимитед, 2001. 238 с.

- Есенин С. Стихотворения и поэмы / вступит. ст. И. С. Эвентова; сост. и подгот. текста И. С. Эвентова и И. В. Алексахиной; примеч. И. В. Алексахиной. Л.: Советский писатель; Ленингр. отд-ние, 1986. 464 с.
- Жовтис А. Л. Границы свободного стиха // Вопросы литературы. 1966. № 3. С. 113–124.
- <Иоанн Дамаскин> Творения иже во святых отца нашего Иоанна Дамаскина. Точное изложение православной веры. СПб.: Издание книгопродавца И. Л. Тузова, 1894. 272 с.
- К истории русского свободного стиха / В. С. Баевский [и др.] // Русская литература. 1975. № 3. С. 89–102.
- Квятковский А. Русский свободный стих // Вопросы литературы. 1963. № 12. С. 61–78.
- Левашов А. М., Прохоров А. В. Статистический метод классификации метров неклассического русского стиха (на материале так называемого «белого акцентного стиха» И. Бродского) // Вопросы языкознания. 2016. № 4. С. 112–133.
- Лермонтов М. Ю. Полное собрание стихотворений. В 2 т. / вступит. ст. Д. В. Максимова; сост., подгот. текста и примеч. Э. Э. Найдича. Л.: Советский писатель, Ленинградское отделение, 1989. Т. 2: Стихотворения и поэмы, 1837–1841. 686 с.
- Лотман Ю. М. Лекции по структуральной поэтике // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М.: Гнозис, 1994. С. 17–246.
- Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. 384 с.
- Мандельштам О. Полное собрание стихотворений / вступит. ст. М. Л. Гаспарова и А. Г. Меца; сост., подгот. текста и примеч. А. Г. Меца. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1995. 720 с.
- Овчаренко Ольга. Русский свободный стих. М.: Современник, 1984. 207 с.
- Орлицкий Юрий. Геннадий Алексеев и петербургский верлибр // Новое литературное обозрение. 1995. № 14. URL: http://www.litkarta.ru/dossier/orlitsky-alexeev/dossier_14410/view_print/ (дата обращения: 28.04.2020).
- Орлицкий Ю. Б. Стих и проза в русской литературе. М.: РГГУ, 2002. 685 с.
- Пастернак Борис. Полное собрание стихотворений и поэм / вступит. ст. В. Н. Альфонсова; сост., подгот. текста и примеч. В. С. Баевского и Е. В. Пастернак. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 2003. 800 с.

- Ранчин А. М. Контекст и интерпретации: Этюды о русской словесности. М.: Литфакт, 2019. 496 с.
- Толстой А. К. Полное собрание стихотворений и поэм / вступит. ст., сост., подгот. текста и примеч. И. Г. Ямпольского. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 2004. 722 с.
- Успенский Ф. Б. *Habent sua fata libellulae*: к истории русских литературных насекомых // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. 2008. Серия III: Филология. Вып. 2(12). С. 60–80.
- Холшевников В. Е. Основы стиховедения: Русское стихосложение: учебное пособие для студентов филологических факультетов. 4-е изд., испр. и доп. СПб.: Филологический факультет СПбГУ; М.: Изд. центр «Академия», 2002. 208 с.
- Черникова Г. Ф. Поэтика русского верлибра второй половины XX века: дис. ... канд. филол. наук. Астрахань, 2005. 227 с.
- Шапир М. И. О пределах длины стиха в верлибре (Д. А. Пригов и другие) // *Philologica*. 1999/2000. Vol. 6, No 14–16. С. 117–137.
- Шестов Лев. Сочинения: В 2 т. / вступит. ст., сост. и подгот. текста А. В. Ахутина; примеч. А. В. Ахутина и Э. В. Паткош. М.: Наука, 1994. Т. 2. 560 с.
- Шраер Максим Д., Шраер-Петров Давид. Генрих Сапгир: Классик авангарда. 3-е изд., испр. [Б.м.]: Издательские решения, 2017. 240 с.
- Шраер-Петров Давид. Друзья и тени: Роман с участием автора. New York: Liberty Publishing House, 1989. 283 с.
- Шраер-Петров Давид. Невские стихи. СПб.: Островитянин, 2011. 62 с.
- Эткинд Е. Разговор о стихах. М.: Детская литература, 1970. 239 с.
- Sanna Turoma. *Brodsky Abroad: Empire, Tourism, Nostalgia*. Madison: The University of Wisconsin Press, 2010. 292 pp.

A. M. Ranchin

*Doctor of Philology, Professor,
Associate Professor,
Department of the History of Russian Literature,
Lomonosov Moscow State University
Moscow, Russia*

The Poem «On Friend's Disease» by David Shraer-Petrov: an Experience of Analysis

«On friend's disease» is an example that strongly contradicts the idea of minimizing the usual poetic techniques in works written in verse libre (Yu. M. Lotman, E. G. Etkind and others). The basis of the poetic organization of the text is iambic with a varying number of ikts, there are also lines of chorea and dol'nik. It can be named a polymetric text. However, a forced graphic breakdown leads to perceive it not as a pseudo-verse libre or transitional metric form (the term of Yu. B. Orlytsky), but precisely as a special kind of verse libre. M. L. Gasparov considered the usage of enjambement uncharacteristic for the Russian verse libre of the second half of the 20th century. From this point of view, «On friend's disease» is a striking exception: enjambement turns into a means of breaking down syntactic-semantic connections between phrases and sentences that give the text semantic multidimensionality, the analogues of which, it seems, are practically absent in the Russian verb. «On friend's disease» and the collection «Nevian poems» (full edition 2011) as a whole, which includes this text, are an original experience of embodying the St. Petersburg / Leningrad theme, which runs counter to the dominant literary tradition. «The decay of the metric», «the decay of the syntax», the loss of punctuation marks in the texts are called upon to present the tragic situation of the peculiar «post-culture» and «post-literature» (including «post-Petersburg poetry»), to express the time gap that has occurred — the gap with the past, with a classic tradition. But at the same time, «the decay of the metric» and «the decay of the syntax» prompt the reader to search for links with tradition: to detect pretexts, to reconstruct syntactic links, to «restore» the metric base.

Key words: David Shraer-Petrov; pretexts; metaphor; transitional metric forms; verse libre.

References

- Andreeva A. N. The Evolution of Tonic Verse in the Poetry of Joseph Brodsky: a Dissertation for the Degree of Candidate of Philological Sciences [Evoluciya tonicheskogo stiha v poezii Iosifa Brodskogo: dissertaciya na soiskanie uchenoj stepeni kandidata filologicheskikh nauk]. Moscow, 2003 (in Russian).
- Andreeva A. Brodsky and Verse Libre [Brodskij i verlibr]. *Poem4you. Literaturnyj portal. Kritik*. 28.04.2015. Available at: <https://poem4you.ru/kritik/Brodskij-i-verlibr-.html>. (accessed: 1.05.2020) (in Russian).
- Ahapkin Denis. Joseph Brodsky after Russia. Comments on the Verses of I. Brodsky (1972–1995) [Iosif Brodskij posle Rossii. Kommentarii k stiham I. Brodskogo (1972–1995)]. Sanct-Petersburg, Zvezda, 2009 (in Russian).
- Ahutin A. V., Patkosh E. (1994). Commentary [Primechaniya]. *Shestov Lev. Works [Sochineniya]*. In 2 vol. Eds. A. V. Ahutina; comments A. V. Ahutin and E. V. Patkosh. Moscow, Nauka, 1994, vol. 2, pp. 508–551 (in Russian).
- Baevskij V. S., Ibraev A. I., Kormilov S. I., Sapogov V. L. On the History of Russian verse libre [K istorii russkogo svobodnogo stiha]. *Russkaya literatura*, 1975, no. 3, pp. 89–102 (in Russian).
- Brodskij Iosif. Rugged Terrain. Traveling with Comments: Poems [Peresechnaya mestnost'. Puteshestviya s kommentariyami: Stih]. Ed. P. Vail. Moscow, Nezavisimaja gazeta, 1995 (in Russian).
- Brodskij Iosif. Works [Sochineniya]. In 7 vol. Eds. Ya. A. Gordin; V. P. Golyshev, E. N. Kasatkina, V. A. Kulle. Sanct-Petersburg, Pushkinskij fond, 2001, vol. 7 (in Russian).
- Brodskij Iosif. The Book of Interviews [Kniga interv'yu]. Ed. V. Polukhina, comp. V. Poluhina. 3rd ed., revised. Moscow, Zaharov, 2005 (in Russian).
- Vejdle V. Peterburgian Poetics [Peterburgskaya poetika]. *Vejdle V. On Poets and Poetry [O poetah i poezi]*. Paris, YMCA-PRESS, 1973, pp. 102–126 (in Russian).
- Gasparov M. L. Essay on the history of Russian verse: Metrics. The rhythm. Rhyme. Strophe [Ocherk istorii russkogo stiha: Metrika. Ritmika. Rifma. Strofika]. 2nd ed., added. Moscow, Fortuna Limited, 2000 (in Russian).
- Gasparov M. L. Russian 20th Century Verse in Commentaries [Russkij stih nachala XX veka v kommentariyah]. 2nd ed., added. Moscow, Fortuna Limited, 2001 (in Russian).
- Esenin S. Verse and Poems [Stihotvoreniya i poemy]. Eds. I. S. Eventov, I. V. Aleksahina. Leningrad, Sovetskij pisatel', 1986 (in Russian).
- Zhovtis A. L. The boundaries of Verse Libre [Granicy svobodnogo stiha]. *Voprosy literatury*, 1966, no. 3, pp. 113–124 (in Russian).
- Ioann Damaskin. Creations. Exact Statement of the Orthodox Faith [Tvoreniya izhe vo svyatyh otca nashego Ioanna Damaskina. Tochnoe izlozhenie pravoslavnoj very]. Sanct-Petersburg, Izdanie knigoprodavca I. L. Tuzova, 1894 (in Russian).
- Kvyatkovskij A. Russian Verse Libre [Russkij svobodnyj stih]. *Voprosy literatury*, 1963, no. 12, pp. 61–78 (in Russian).
- Levashov A. M., Prohorov A. V. A Statistical Approach to the Classification of Russian Non-Classical Metters (A case Study of Joseph Brodsky 's So-called «Blank Accentual Verse» [Statisticheskij metod klassifikacii metrov neklassicheskogo russkogo stiha (na materiale tak nazyvaemogo «belogo akcentnogo stiha» I. Brodskogo)]. *Voprosy yazykoznanija*, 2016, no. 4, pp. 112–133 (in Russian).
- Lermontov M. Yu. Complete Collection of Poems [Polnoe sobranie stihotvorenij]. In 2 vols. Eds. D. V. Maksimov, E. E. Najdich. Leningrad, Sovetskij pisatel', 1989, vol 2 (in Russian).
- Lotman Yu. M. Lectures on Structural Poetics [Lekcii po struktural'noj poetike]. *Yu. M. Lotman i tartusko-moskovskaya semioticheskaya shkola [Yu. M. Lotman and Tatu–Moscow Schole]*. Moscow, Gnozis, 1994, pp. 17–246 (in Russian).
- Lotman Yu. M. The Structure of Artistic Text [Struktura hudozhestvennogo teksta]. Moscow, Iskusstvo, 1970 (in Russian).
- Mandel'shtam Osip. Complete Collection of Poems [Polnoe sobranie stihotvorenij]. Eds. M. L. Gasparov, A. G. MeC. Sanct-Petersburg, Gumanitarnoe agentstvo «Akademicheskij proekt», 1995 (in Russian).
- Ovcharenko Ol'ga. Russian Verse Libre [Russkij svobodnyj stih]. Moscow, Sovremennik, 1984 (in Russian).
- Orlickij Jurij. Gennadij Alekseev and Petersburgian Verse Libre [Gennadij Alekseev i peterburgskij verlibr]. *N^ovoe literaturnoe obozrenie*, 1995, no. 14. Available at: http://www.litkarta.ru/dossier/orlitsky-alexeev/dossier_14410/view_print/ (accessed: 28.04.2020) (in Russian).
- Orlickij Yu. B. Verse and Prose in Russian Literature [Stih i proza v russkoj literature]. Moscow, RGGU, 2002 (in Russian).
- Pasternak Boris. Complete Collection of Verse and Poems [Polnoe sobranie stihotvorenij i poem]. Eds. V. N. Al'fonsov, V. S. Baevskij and E. V. Pasternak. Sanct-Petersburg, Gumanitarnoe agentstvo «Akademicheskij proekt», 2003 (in Russian).
- Ranchin A. M. Context and Interpretation: Studies on Russian Literature [Kontekst i interpretacii: Etiudy o russkoj literature]. Moscow, Litfakt, 2019 (in Russian).

- Tolstoj A. K. Complete Collection of Verse and Poems [Polnoe sobranie stihotvorenij i poem]. Eds. I. G. Yampol'skij. Sanct-Petersburg, Gumanitarnoe agentstvo «Akademicheskij proekt», 2004 (in Russian).
- Uspenskij F. B. Habent sua fata libellulae: On the History of Russian Literary Insects [Habent sua fata libellulae: k istorii russkih literaturnyh nasekomyh]. *Vestnik Pravoslavnogo Svyato-Tihonovskogo gumanitarnogo universiteta. Series III: Philology*, 2008, no. 2(12), pp. 60–80 (in Russian).
- Holshevnikov V. E. Basics of Versification: Russian Versification: Textbook. For Students of Philological Faculties [Osnovy stihovedeniya: Russkoe stihoslozhenie: uchebnoe posobie. Dlya studentov filologicheskikh fakul'tetov]. 4nd ed., revised. Sanct-Petersburg, Filologicheskij fakul'tet SPbGU; Moscow, Izdatel'skij centr «Akademija», 2002 (in Russian).
- Chernikova G. F. Poetics of the Russian Verse Libre of the Second Half of the 20th Century. The Dissertation for the Degree of Candidate of Philological Sciences [Poetika russkogo verlibra vtoroj poloviny XX veka: Dissertaciya na soiskanie uchenoj stepeni kandidata filologicheskikh nauk]. Astrahan', 2005 (in Russian).
- Shapir M. I. On the Limits of the Length of a Verse in a Verlibre (D. A. Prigov and others) [O predelah dliny stiha v verlibre (D. A. Prigov i drugie)]. *Philologica*, 1999/2000, no. 6, pp. 14–16, 117–137 (in Russian).
- Shestov Lev. Works [Sochineniya]. In 2 vol. Eds. A. V. Ahutina; notes A. V. Ahutin and E. V. Patkosh. Moscow, Nauka, 1994, vol 2 (in Russian).
- Shraer Maksim D., Shraer-Petrov David. Genrih Sapgir: Avant-garde classic [Genrih Sapgir: Klassik avangarda]. 3rd ed., revised [S. I.], Izdatel'skie resheniya, 2017 (in Russian).
- Shraer-Petrov David. Friends and Shadows: A Novel Featuring the Author [Druz'ya i teni: Roman s uchastiem avtora]. N^oew York, Liberty Publishing House, 1989 (In Russian).
- Shraer-Petrov David. N^oevian Poems [Nevskie stih]. Sanct-Petersburg, Ostrovityanin, 2011 (in Russian).
- Etkind E. Talk about Poems [Razgovor o stihah]. Moscow, Detskaya literatura, 1970 (in Russian).
- Turoma Sanna. Brodsky Abroad: Empire, Tourism, Nostalgia. Madison, The University of Wisconsin Press, 2010 (in English).

И. А. Каргашин
*Калужский государственный университет
 имени К. Э. Циолковского
 Калуга, Россия*

УДК 821.161.1

Субъект сознания в стихах Г. Сапгира для детей

Ключевые слова: *Генрих Сапгир; лирический субъект; автор.*

Главным предметом исследования является специфика субъектной сферы в стихотворениях Генриха Сапгира. На материале его стихов рассмотрены особенности речи и мышления лирического субъекта.

И будет снова
 Восемь лет...
Г. Сапгир

Если говорить кратко, особенность детской поэзии Г. Сапгира заключается в том, что в его детских стихах принципиально нет лирического героя. Мы имеем в виду, что нет сколько-нибудь устойчивого, биографически, социально определенного субъекта сознания, выявляемого из корпуса его стихотворений для детей. И это тем более показательно, что во «взрослой» поэзии Сапгира лирический герой отчетливо выделяется (там, где автор ставит такую задачу).

Показательно это и потому, что для детской поэзии в её первоначальных формах, как правило, характерен именно образ лирического героя.

В детской поэзии, как показал анализ, выделяются две модели создания фигуры лирического героя:

1) лирический герой как образ ребенка, т.е. «своего», от имени которого выстраивается монолог, предназначенный для детской же аудитории;

2) лирический герой как образ писателя, т.е. «взрослого дяди» или «взрослой тётки» — обычно это биографически достоверный образ.

Как правило, оба эти облика — писатель и герой-ребенок — сосуществуют в пределах детской поэзии одного автора. Примеры такого рода хорошо известны каждому с детства.

Например, у Сергея Михалкова:

Я не знаю, как мне быть —
Начал старшим я грубить.
Скажет папа: Дверь открыта!
Притвори её, герой!
Я ему в ответ сердито
Отвечаю: — Сам закрой!
(стих. «Лапуся») [Михалков, 1971, 144]

– от лица ребёнка, маленького мальчика.
И сравним —

На полянке я лежу,
Из травы на вас гляжу.
Я лежу себе, мечтаю:
Почему я не летаю
Вроде этих облаков,
Я — писатель Михалков?!
(Стих. «Облака») [Там же, 223]

Пример из стихов К. Чуковского:

Вдруг из маминой из спальни,
Кривоногий и хромой,
Выбегает умывальник
И качает головой:

«Ах ты, гадкий, ах ты, грязный,
Неумытый поросёнок!
Ты чернее трубочиста,
Полюбуйся на себя...»
(«Мойдодыр» — от лица мальчика) [Чуковский, 2017, 15]

А с другой стороны, вспомним «Бибигон», выстроенный целиком от лица «дедушки Чуковского»:

И внучки мои чуть с ума не сошли,
Когда беглеца увидели вдали:
– Это он, это он,
Бибигон!

Целуют его и ласкают его,
Как будто родного сынка своего...
[Там же, 186–187]

Напомним, что в «Бибигоне» используется монтаж стиха и прозы и при этом в прозаических фрагментах создается развернутый образ лирического героя, ср.:

«Я живу на даче в Переделкине. Это недалеко от Москвы. Вместе со мною живёт крохотный лилипут, мальчик с пальчик, которого зовут Бибигон. Откуда он пришёл, я не знаю. Он говорит, будто он свалился с Луны, но мы не слишком-то ему верим. И я, и мои внучки Тата и Лена — все очень любим его» [Там же, 177].

Как бы то ни было, эти, казалось бы, разные модели в конечном счете работают в одном направлении. А именно — выстраивают антитезу двух миров — детского и взрослого:

- либо Я — взрослый, поэт, писатель;
- либо Я — ребенок, говорю от лица детей.

Принципиально новую модель субъектной сферы демонстрирует детская поэзия Сапгира. Он создает своего рода «квази-определенные» тексты, минимально социально атрибутированные — призванные формировать «субъектный синкретизм», снимающий противостояние взрослого и детского поведения, мышления, миропонимания в целом. Детские стихотворения Сапгира способны «прочитываться» так, что допускают и интонацию взрослого, общающегося с детьми, и собственно монолог ребенка, который делится с другими своими открытиями и наблюдениями.

Чаще всего подобная стратегия создания амбивалентного образа субъекта реализуется за счет минимизации субъективных средств, нередко и минимальной протяженности текста. Так возникает своего рода «универсальное Я», одинаково способное обозначать и взрослого, и ребенка. Например:

Бабочка

Я вчера заметил в парке
На сосне рисунок яркий,
Разглядеть его хотел...
Вдруг сложились половинки
Этой радужной картинке,
И рисунок улетел!
[Стихи Г. Сапгира для детей]

Змей

Однажды я увидел Змея
и сам себе задал вопрос:
где
у него кончается
шея
и начинается
хвост?
Рулеткой я измерил Змея.
Ответ был абсолютно прост:
где
у него кончается шея,
там начинается
хвост.

Подобный «синкретизм», несомненно, обусловлен игровой природой детских текстов Сапгира. Автор разыгрывает непосредственное общение с читателями — детьми и взрослыми. Стихи являются неким действием-игрой — игрой со словами, интонированием, словесными жестами и смыслами. В этой ситуации ребёнок легко оказывается в роли «большого», осваивая его жизненный опыт, а взрослый писатель становится опять «маленьким», забывшим груз обыденной зрелости.

Именно от имени такого «ребенка-взрослого» написано стихотворение «Кузнечик». Здесь автор не разделяет себя ни с ребёнком, ни с персонажем-кузнечиком:

Надеть бы
Зеленый пиджак
И прыгнуть бы
В небо —
Вот так!
И скакать
И плясать
По лугам,
Удивляясь
Проворным ногам.
Мне б зеленую
Скрипку
Достать,

Я сумел бы
Кузнечиком
Стать.

Иногда, заметим, поэт «выводит наружу» такое объяснение «ребячливости субъекта» — например, в финале стихотворения «Сны»:

А вот — лукавый
Бородач.
Он под подушкой
Прячет мяч.
Он знает,
Что во сне опять
Он будет бегать
И играть.
Лужайка будет,
Солнца свет —
И будет снова
Восемь лет.

Интересно наблюдать, как в других случаях Г. Сагир, казалось бы, последовательно выстраивает определенный образ субъекта — носитель сознания выступает как взрослый человек и именно поэт. Однако в итоге и этот — почти «однозначно состоявшийся» образ — вдруг «соскальзывает» в амбивалентно-игровое пространство, стирающее возрастные границы. Так написаны «Стихи о стихах»:

А напишу-ка я стихи
О том,
Как я пишу стихи о том,
Как я пишу стихи о том,
Как я пишу стихи...
Стихи получились
Д
Л
И
Н
Н
Ы

Е,
Длиннее
Шеи
Жирафа.
Их можно читать
Со стула,
Но лучше всего –
Со шкафа.

Здесь уместно вспомнить, что в предисловии к книге «Смеянцы» поэт так говорит о себе: «сам взрослый ребенок» [Сапгир, 1995, 5].

Разумеется, типология субъектных структур в целом у Сапгира достаточно обширна и разнообразна. Широко представлены, скажем, «безличные» тексты — вовсе не выявляющие субъекта речеведения. Например, образцы дескриптивной, повествовательной лирики — рассказывающие поучительную историю или рисующие ту или иную «картинку» из жизни детей. Однако принципиально важно другое: в текстах «субъективных», т.е. от первого лица, почти всегда отмечается указанная «неопределенно-личная» модальность.

Не случайно в ряду его «детских» текстов почти нет собственно ролевых монологов, предполагающих создание «социально-определенного» (именно чужого) сознания. Исключение, пожалуй, составляют стихотворения «Робот» и «Подарок» — от лица робота и маленького мальчика. Точно также единичны примеры, когда МЫ субъекта имеет строго определенный характер — как в стихотворении «Солнечные шутки», где оно обозначает детей, полежавших на солнце: *Кто же мы — ребятки / Или шоколадки?*

Правда, стоит сказать, что иногда у Сапгира неким маркером «статуса» носителя речи в «детских текстах» выступают внесубъектные средства. А именно — самый способ мышления, выдающий возраст говорящего, апперцепционная база которого проявляется в «синтаксически зрелом» строении фразы.

Так, в стихотворении «Чуридило» нас ожидает вдруг совсем недетский финал:

Что-то плакать хочется.

Ср. здесь же явно недетское вопрошание-переживание:

Сорок синих глаз,
Где-то вы сейчас?

Таков же, на наш взгляд, и финал стихотворения «Планета шаров». Его лексика, синтаксис, образ психологических переживаний — всё это скорее свойственно взрослым ощущениям и зрелому опыту:

Там светло на зелёной поляне,
Там, где мы никогда не бывали,
А бывали — так только во сне.
Там, наверно, играют шараму
Сновиденья, забытые нами,
С развевающимися волосами,
Закрывая от счастья глаза.

В целом же, как было показано выше, Я детских стихов Сапгира одновременно может обозначать ребенка и взрослого — автор намеренно не выделяет, не фиксирует каких-либо возрастных, социальных, культурных маркеров говорящего.

Принципиальной установкой автора здесь оказывается отказ от сколько-нибудь определенной и однозначно определяемой фигуры говорящего субъекта. Чуть перефразируя М. Бахтина, характеризующего субъекта сознания у Достоевского, можно сказать, что у говорящего в сапгировских «детских» монологах «растворены все возможные твердые черты его собственного облика... он фигурирует не как человек жизни, а как субъект сознания...» [Бахтин, 1972, 85].

Разумеется, этот механизм субъектной организации детских стихотворений Сапгира не случаен, он обусловлен определенным художественным заданием автора. Помимо игровой — «синкретической» природы его стихов, о чем было сказано, можно назвать еще некоторые факторы, «объясняющие» субъектный механизм сапгировской поэзии для детей.

Как известно, детская поэзия для Г. Сапгира — условие «легального» существования в литературе. Как замечают составители и комментаторы его стихотворений и поэм в «Новой библиотеке поэта», бинарность «детское — взрослое» в жизни и творчестве Сапгира — «искусственное и даже уродливое порождение советской эпохи» [Шраер-Петров, Шраер, 2004, 27]. Показательно, что сам поэт не делал принципиальных различий между «детскими» своими стихами и «взрослыми».

В равной степени им свойственны, например, такие особенности, как «сдвиг реальности», примитивизм, «синтез наивно-детских и взрослых перспектив» или «остранение за счет создания детской точки зрения» [Там же, 24–25].

Генрих Сапгир своими текстами «для самых маленьких» готовит их к «настоящей» жизни без всяких скидок на возраст или жизненный опыт. По складу творчества и личности он органично совмещал «взрослый взгляд» и детскость — и сделал это принципом своей поэтики.

Литература

- Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Художественная литература, 1972.
- Михалков С. В. Собр. соч. в 3 т. Т. 1: Стихи и сказки. М.: Детская литература, 1971.
- Сапгир Г. В. Смеянцы. М., 1995.
- Стихи Г. Сапгира для детей. URL: <https://hobobo.ru/stihi/stihi-sapgira/> (дата обращения: 23.09.2019).
- Чуковский К. И. Сказки. М.: Нигма, 2017.
- Шраер-Петров Д. П., Шраер М. Д. Псалмопевец Сапгир // Сапгир Г. В. Стихотворения и поэмы. СПб., 2004 (Новая библиотека поэта. Малая серия).

I. A. Kargashin
Doctor in Philology, Professor,
Department of Literature,
Kaluga State University
Kaluga, Russia

Lyrical Subject in Poems of G. Sapgir for Children

The article dwells on the specifics of subjectivity in the poems by Genrikh Sapgir. The features of speech and thinking of the lyrical subject are considered on the material of the poems.

Key words: *Genrikh Sapgir; lyrical subject; author.*

References

- Bakhtin M. M. Problems of Dostoevsky's poetics [Problemy poetiki Dostoyevskogo]. M., Khudozhestvennaya literatura, 1972 (in Russian).
- Mikhalkov S. V. Coll. op. [Sobr. soch.]. In 3 vol. Vol. 1. Poems and fairy tales [Stikhi i skazki]. M., Detskaya literatura, 1971 (in Russian).
- Sapgir G. V. Laughing people [Smeyantsy]. M., 1995 (in Russian).
- Poems by G. Sapgir for children [Stikhi G. Sapgira dlya detey]. Available at: <https://hobobo.ru/stihi/stihi-sapgira/> (accessed: 23.09.2019) (in Russian).
- Chukovskiy K. I. Fairy tales [Skazki]. M., Nigma, 2017 (in Russian).
- Shrayer-Petrov D. P., Shrayer M. D. Psalmist Sapgir [Psalmorepets Sapgir]. *Sapgir G. V. Poems [Stikhotvoreniya i poemiy]*. Sankt-Peterburg, 2004 (New library of the poet. Small series) (in Russian).

Н. С. Чижов

Тюменский государственный университет
Тюмень, Россия

УДК 821.161

Стратегии книготворчества в современной сибирской поэзии: И. Жданов, Ю. Вэлл¹

Ключевые слова: *Сибирь; И. Жданов; Ю. Вэлл; книга стихов; стратегия книготворчества; прозиметрия; культурная традиция; ценностный мир.*

В контексте процессов, характерных для русской поэзии второй половины XX — начала XXI века, исследуются книготворческие практики И. Жданова, поэта с Алтая, и Ю. Вэллы, ненецкого поэта, представителя малочисленных коренных народов Западной Сибири. Цель исследования — рассмотреть книготворчество разнонациональных поэтов одного поколения как систему с точки зрения единства и разнообразия композиции и архитектоники опубликованных ими за последние тридцать лет книг стихов и прозы.

¹ Работа выполнена в рамках проекта «Модернизационный вызов в литературе Сибири», поддержанного грантом РФФИ (№ 19–012–00503\19).

Методологической основой исследования послужили труды по теории и истории книготорчества в русской поэзии М. Н. Дарвина, И. В. Фоменко, О. В. Мирошниковой, Ю. Б. Орлицкого, Н. В. Барковской и др.

Проведенное исследование позволяет констатировать: 1) биографическая и духовная связь с Сибирской землей является важнейшим фактором при формировании онтологической философии, художественного мышления, аксиологии и поэтики книготорчества поэтов; 2) их художественный опыт развивается в направлении прозиметрического и синтетического усложнения книги стихов как жанра; 3) книготорчество И. Жданова ориентировано на воспроизведение Всеединства, пути духовного преображения человека, мифопоэтического моделирования Космоса в нераздельности с судьбой поэта и Истории с точки зрения экзистенциального освидетельствования; 4) книготорчество Ю. Вэллы направлено на создание мирообраза национальной культуры, фиксацию его утрачивания вследствие глобализации и утверждение традиционных ценностей ненецкого народа в общероссийском и мировом культурном пространстве.

Современные исследования показали, что книготорчество в русской поэзии зарождается в эпоху предромантизма, обусловленное выдвигением в качестве смыслопорождающего фактора художественного текста «субъектно-личностного, авторского начала» [Зырянов, 2008, 26]. Принято считать, что по-настоящему первой книгой стихов в отечественной поэтической традиции является книга Е. А. Баратынского «Сумерки» (1842), где относительно самостоятельные тексты, созданные на протяжении всего творческого пути поэта, образуют сложно организованное художественное целое как авторский мирообраз [Мирошникова, 2003, 18]. Этим принципиально отличается книга стихов от поэтического сборника, собрания сочинений или антологии, в которых произведения обычно объединяются общей тематикой, принадлежностью одному автору, хронологической последовательностью расположения в издании.

Впервые массовое осмысление феномена книги стихов происходит на рубеже XIX–XX веков в филологических студиях поэтов-символистов, где были актуализированы такие важнейшие аспекты книготорческой практики, как художественная целостность книги, единство архитектурного решения, системность связей отдельных произведений в книжной макроструктуре на мотивно-тематическом уровне и с точки зрения сквозного сюжета (метасюжета). Так, автор

и составитель альманаха «Русские символисты» отмечал, что «книга стихов должна быть не случайным сборником разнородных стихотворений, а именно книгой, замкнутым целым, объединенным единой мыслью» [Брюсов, 1973, 605].

Заметим, что к книготорческой практике обращаются все ведущие поэты русского модернизма первых трех десятилетий XX века, расширяя идейно-содержательные и архитектурные возможности книги стихов как макрожанрового образования. В качестве важнейших явлений книготорчества в поэзии 1920–1930-х годов специалисты выделяют издания А. Ахматовой («Белая стая», «Подорожник», «Аппо Domini MCMXXI»), Б. Пастернака («Сестра моя — жизнь»), О. Мандельштама («TRISTIA»), Н. Заболоцкого («Столбцы») и др. [Верина, 2016, 44]. Во многом осознание книги стихов как авторского мирообраза, способного масштабно выразить неповторимость художественного почерка, индивидуализм и онтологическую самодостаточность собственного существования в быстро меняющемся мире, предопределили интерес в России к данной жанровой форме со стороны представителей постсимволистских течений первых десятилетий XX века.

Новый подъем авторского книготорчества приходится на вторую половину прошлого столетия вследствие «оттепельного» доминирования «лиризма» во всех родах литературы, традиционно отличающегося высокой степенью «субъективности художественного дискурса» [Лейдерман, Липовецкий, 2003, 139]. При этом с середины 1960-х и вплоть до конца 1980-х годов основные искания в области книготорчества, в силу отсутствия у неподцензурных поэтов возможности открытой публикации произведений и соответствующей мотивировки системной работы над большой поэтической формой, разворачиваются в официальной поэзии. Важно подчеркнуть, что, несмотря на регулярно предпринимающиеся попытки андеграундных поэтов опубликовать путем самиздата книги или сборники своих стихов, в «кустарных», по сути, условиях невозможно было качественно проработать такие важнейшие компоненты авторского книготорчества, как «рамочный» и полиграфический «комплекс издания»: ЗФК, обложка, фотографии писателя, иллюстрации, качество бумаги, верстка и др. [Мирошникова, 2003, 20–21].

Отсутствие необходимых условий для книготорческой реализации в социокультурных обстоятельствах 1960–1980-х годов вынуждало неподцензурных поэтов идти на запрещенную в СССР публикацию стихов в европейских или американских русскоязычных издательствах

(так называемом «тамиздате»). Случай И. Бродского — показательный тому пример: до эмиграции в 1972 году на родине стихи поэта печатались только в самиздатовских журналах (самый известный — «Синтаксис» А. Гинзбурга), а за границей были изданы два сборника: «Стихотворения и поэмы» (1965), «Остановка в пустыне. Стихотворения и поэмы» (1970).

В послеоттепельный период, как выявил Ю. Б. Орлицкий, в книготворчестве представителей официальной поэзии (П. Антокольский, Н. Панченко, Ю. Воронов, Н. Рыленков, М. Мельникова и др.) наметился поворот в сторону прозиметрических книжных образований, объединяющих в одном издании прозу и стихи [Орлицкий, 2002, 538]. Система архитектурных и композиционных связей между стихотворными и нестихотворными текстами приводит к формированию в границах одной книги сложного художественного целого монтажного типа. Пик интереса со стороны поэтов к прозиметрическим книжным макроструктурам, по наблюдению Ю. Б. Орлицкого, приходится на последние два десятилетия XX века «в связи с активным развитием русского постмодернизма» и определяется частотным обращением поэтов «ко всяческому маргиналиям, в том числе комментарию, заголовочно-финальному комплексу и т.д.» [Орлицкий, 2002, 542].

При этом в созданных поэтами прозиметрических книгах ведущим началом, организующим структуру художественного целого, является начало лирическое. Отсюда в большинстве своем проза поэтов представляет собой либо миниатюристику, либо эссеистические зарисовки, носящие отпечаток личностно-субъективного «миропереживания» [Лейдерман, 2010, 313] автора. Кроме того, как заметил Ю. Б. Орлицкий, в стихотворном контексте поэтической книги прозаические тексты «начинают, условно говоря, мимикрировать, приспосабливаясь к контексту» [Орлицкий, 2002, 260].

В современной литературе расширение жанрово-композиционных возможностей книги стихов и прозиметрических ее модификаций происходит за счет:

а) включения в состав макроструктурного образования визуального ряда, обычно фотографий, рисунков (В. Павлова «1000 и одно объяснение в любви», Б. Херсонский «Семейный архив», В. Полозкова «Фотосинтез» и др.) [Гутрина, 2016, 520–530];

б) построения текстов по модели общения в социальных сетях с использованием компьютерных кодов, интермедиаальных языков [Барковская, 2016, 519], видеотехнологий;

в) формирования книги как диалогического пространства различных языков и культур, включающего, например, художественные тексты и их переводы, стихи двух или нескольких авторов (в том числе и иноязычных).

Таким образом, книга стихов (или стихов и прозы) становится одной из основных форм бытования русской поэзии в литературе XX–XXI веков, способной композиционно и тематически трансформироваться в соответствии с социогуманитарной повесткой и запросами книжного рынка. Многие из перечисленных типологических (структурных и проблемно-содержательных) аспектов книготворчества в лирике последних пятидесяти лет характерны для литературной практики двух поэтов хронологически обозначенного И. Бродским поколения — Ивана Федоровича Жданова и Юрия Кылевича Вэллы, родившихся в 1948 году.

Оба поэта являются уроженцами Сибири, принимавшими активное участие в литературной жизни региона. Родившись на Алтае, И. Жданов становится одним из самых значимых поэтов в русской культуре последней трети XX — начала XXI века, поэзия которого вошла во все основные вузовские и школьные учебники по литературе. Придерживаясь книготворческой стратегии художественного письма, он на протяжении последних тридцати пяти лет является активным участником литературного процесса. Причем с начала 2000-х годов И. Жданов перестает писать новые стихи и занимается созданием книжных макроструктур монтажного типа, включающих его ранее написанные стихи, прозу и фотоработы.

Ю. Вэлла (1948–2013) — ненецкий поэт, выпускник Литературного института им. Горького (1988), представитель одного из малочисленных коренных народов Тюменского Севера, проживавший последние двадцать пять лет на родовом стойбище в устье реки Аган. Он является автором восьми книг стихов и прозы, написанных на ненецком и русском языках. Причем все книги автор создавал как сложные композиционные и архитектурные образования, объединяющие оригинальные стихи традиционной просодии и верлибры, малую и миниатюрную прозу, переводы из ненецкого фольклора, результаты собственных этнографических исследований территории Обь-Иртышского речного бассейна, фотоработы и картины о жизни ненецких кочевников, творческие опыты других профессиональных и непрофессиональных поэтов.

Системно-целостный анализ книготворчества предполагает, согласно литературоведческой традиции, обращение к таким

уровням поэтики книжной макроструктуры, как композиция и заголовочно-финальный комплекс, субъектная организация, сквозной инвариантный сюжет, архитектоника, «элементы полиграфического плана». В рамках статьи остановимся на анализе композиции, архитектоники и мотивно-тематического комплекса, определяющих художественное своеобразие основных книг стихов и прозы И. Жданова и Ю. Вэллы. Заметим, что ненецкий поэт, как и автор книги «Неразменное небо», тяготел к экстенсивному типу книготорческой практики, отличающейся преимущественным использованием при создании книги как художественного целого фонда ранее опубликованных текстов.

Напомним, что в работах о книготорчестве русских поэтов обычно делается акцент на коммуникативной природе книги как неклассического феномена, которая воплощает мирообраз автора [Фоменко, 1990, 6; Мирошникова, 2003, 18; Барковская и др., 2014, 28], является способом выражения «читательского восприятия» [Дарвин, 2008, 96] и постулирует сотворческое взаимодействие креативного и рецептивного сознаний.

Итак, цель данной статьи — исследовать книготорчество И. Жданова и Ю. Вэллы с точки зрения структурных особенностей опубликованных поэтами за последние три десятилетия книг стихов и прозы, их этнокультурной принадлежности, историко-литературного контекста и обнаружения в нем определенных стратегий.

Обозначим, что в соответствии с научной традицией, идущей от М. Бахтина и русского формализма (В. Жирмунского в частности), принято различать композиционные и архитектурные формы организации художественного целого произведения. Если первые образуют «систему фрагментов» его текста, подчиняющуюся «формальному заданию, закономерности и пропорциональности расположения частей» [Жирмунский, 1975, 436], то вторые в качестве структуры эстетического объекта представляют собой «не случайное расположение и связь конкретных, единственных частей и моментов в завершенное целое» [Бахтин, 2003, 1, 70].

Наконец, необходимо затронуть проблему культурной традиции, к которой принадлежит творчество поэтов, поскольку, как показал Г.-Г. Гадамер, «тот, кто хочет понять, связывает себя с предметом, о котором гласит предание, и либо находится в контакте с традицией, изнутри которой обращается к нам предание, либо стремится обрести такой контакт» [Гадамер, 1975, 79]. Его обретение как необходимое

условие «понимания в гуманитарных науках» предполагает прежде всего актуализацию «авторитетной для этой традиции архетипической системы ценностей» [Есаулов, 1998].

В целом поэтическое творчество И. Жданова следует рассматривать в контексте национального и, шире, европейского типа культуры, опирающегося на эллинско-христианские идеалы «логоцентричности, историзма и культурного творчества» [Скляров, 2014, 80]. В частности, современные исследования показали, что художественное мышление этого поэта формировалось под отчетливым влиянием философских учений «Платона и неоплатонизма (Плотин, Августин Блаженный, русская философская традиция)» (П. Флоренский, Л. Шестов, В. Розанов и др.). Отсюда парадигматическое значение в поэзии автора книги «Неразменное небо» получают такие значимые для русской литературы религиозно-философские интенции, как Воскресение и Воскрешение, Возвращение и Преображение, Память и Забвение, Совесть и Покаяние, Всеединство и Вечность, Сущность и Существование, Бог и Человек, Я и Другой. В то же время важнейшим источником онтологической философии поэта является «древняя аграрная идея кругооборота природы, вечной смены и возвращения духа и материи в их неразложимом единстве», «ощущение народного христианства» [Козлова, 2017, 65–67].

Ю. Вэлла же является представителем традиционной ненецкой культуры, которая предстает, по наблюдениям А. В. Головнева, «не столько реликтом прошлого, сколько активной традицией, на основе которой генерируются индивидуальные характеры ненцев и их этническая идеология» [Головнев, 2004, 8]. К архетипическим доминантам этнопоэтики лесного ненца Ю. Вэллы относятся «число и вечность, круговорот и творение, род и вера, путь сквозь хаос», образующие «национальный ценностный космос» [Лагунова, 2019, 23].

Книготорчество И. Жданова. Иван Жданов начинал творческий путь как поэт советского андеграунда. В журналах «37» и «Обводной канал» выходили подборки его стихотворений, в пространстве неподцензурной поэзии он впервые получил известность в качестве автора «сложных стихов», что впоследствии будут называть «метареализмом» или «метаметафоризмом». Первая книга И. Жданова «Портрет» была опубликована в 1982 году в преддверии социокультурных преобразований в СССР, когда в официальной журнальной критике стали с осторожностью присматриваться к творчеству ранее неизвестных широкой публике авторов, ориентирующихся на традиции русского

и европейского модернизма, и рекомендовать их к печати в качестве представителей «экспериментальной поэзии».

На сегодняшний день Иван Жданов является автором восьми книг стихов и прозы. Собственно книги стихов были обнародованы им в течение 1980–1990-х годов: «Портрет» (1982), «Место земли» (1991), «Фоторобот запретного мира» (1998) и др. Однако уже во вторую книгу «Неразменное небо» (1990) И. Жданов, наряду со стихами, включил пять прозаических миниатюр — «Мнимые пространства», «Персонаж», «Клятва», «Повторение или Воскресение», по структурно-жанровым характеристикам восходящих к литературно-философской традиции Л. Шестова («Апофеоз беспочвенности») и В. Розанова («Уединенное», «Опавшие листья» и др.) [Чижов, 2020, 234]. Проза И. Жданова в мотивно-тематическом отношении составляет единое целое со стихами и становится в некотором роде развернутым комментарием к ним, позволяющим читателю заглянуть в творческую лабораторию поэта.

Это наиболее очевидно во второй прозиметрической книге И. Жданова «Воздух и ветер» (2006), где представлен основной корпус его стихотворных и прозаических текстов, в композиционно-архитектоническом взаимодействии образующих художественное целое. Отдельно следует выделить прозиметрическую книгу поэта «Диалог-комментарий пятнадцати стихотворений Ивана Жданова» (1997), где он, совместно с писателем М. Шатуновским, представил опыт рецепции программных своих стихотворений с точки зрения диалога автора и профессионального читателя. Обращение к жанру комментария характерно для русской поэзии 1990-х годов и обусловливается не постмодернистской деконструкцией, а стремлением сделать более доступным простому читателю завуалированное в сложных поэтических образах смысловое содержание текстов, сравним: книга «Мерцание» В. Кальпиди с авторскими комментариями (1995), комментарий к поэме «Лесная школа» Т. Ю. Кибирова и И. Л. Фальковского (1997).

«Воздух и ветер» занимает особое место в книготорческой практике И. Жданова, поскольку, помимо текстов двух типов словесного художественного высказывания, впервые содержит авторские пейзажные фотографии. Начиная с 2000-х годов книготорчество на основе ранее созданных поэтических и прозаических текстов и фотоискусство становятся основными формами творческой практики мастера слова с Алтая, потому что с конца 1990-х годов он отходит от активной стихотворческой деятельности. В следующих за «Воздух и ветер» изданиях — «Книга одного вечера. Стихи, фотографии» (2008)

и «Уединенная мироколица» (2016) — И. Жданов неизменно выступает в качестве поэта и фотохудожника.

Таким образом, можно говорить о развитии книготорчества И. Жданова в направлении композиционного, архитектурного и жанрового усложнения книги как макроструктурного единства путем введения в изначальный поэтический контекст прозаических и фотографических текстов, структурно-содержательное своеобразие которых определяется особенностями его мышления и адаптивным влиянием основного контекста.

Практически все книги И. Жданова имеют пространственную номинацию в заглавии, подчеркивающую важнейшие бытийные координаты художественного мира поэта. Можно выделить две семантические группы, по которым условно распределяются заголовки: 1) Небо: «Неразменное небо», «Фоторобот запретного мира» и «Портрет» и 2) Земля: «Место земли», «Воздух и ветер» и «Уединенная мироколица». Рассмотрим каждую из них в отдельности.

«Неразменное небо» — ключевой образ одноименного программного стихотворения И. Жданова — символизирует утраченный мир, где небо было незыблемой святыней, выступающей в качестве гаранта стабильности и смысла человеческого существования. В стихотворении небо такого же онтологического качества возвращается в мир, когда люди в преддверии вселенской катастрофы или уже в постапокалиптическое время собираются «в круг», то есть преодолевают рассогласованность и вражду. Однако новый мир возникает не сверху вниз, как гласит библейское предание, но снизу, после того как земля обретает привычную материальность в демидургической активности человечества: «И по мере того как земля, расширяясь у ног, / будет снова цвести пересверками быстрых дорог, / мы увидим, что небо начнет проявляться и длиться, / как ночной фотоснимок при свете живящей зарницы, / — мы увидим его и поймем, что и это порог» [Жданов, 1990, 8]. Кроме того, образ неба, вынесенный в заглавие книги, как показала О. А. Дашевская, является авторским пониманием Всеединства в качестве потенции духовного развития человечества, впервые в русской культуре отрефлектированного с научной и художественной точки зрения Вл. С. Соловьевым [Дашевская, 2005, 114].

В этом плане показательно композиционное расположение стихотворных и прозаических текстов в книге. Она разделена на пять разделов, где в первом представлены тексты, воплощающие авторскую интуицию Всеединства: «На новый год», «Где сорок сороков»,

«Камень плывет по земле». В трех последующих разделах наличествуют преимущественно тексты, где субъект изображения предстает в ситуации нивелирования системы духовных ценностей, утверждающихся в стихах первого раздела, отпадения от единства с природным миром и Богом, утраты способности адекватного восприятия себя и окружающих людей: «Ниша и столп», «Клятва», «Персонаж», «Мнимые пространства» и др. Характерно, что три стихотворения в этих разделах, помимо основного, имеют еще дополнительное заглавие с приставками «анти» или «псевдо», выражающими противопоставление, отрицание, ложность: «Жалобы игры» (Антигерой), «Пророки»: Древний (Псевдопророк), Современный (Антипророк). Пятый раздел начинается стихотворением «Возвращение», манифестирующим интенцию духовного преображения человека как актуализации родового начала, гармонизации сознания и возвращения к всеобщей целостности, спроецированного на притчевый сюжет о блудном сыне: «Знать бы, в каком краю будет поставлен дом / тот же, каким он был при роковом уходе, / можно было б к нему перенести тайком / то, что растратить нельзя в нежиту и свободе» [Жданов, 1990, 58]. Кроме того, идея возвращения утверждается через такие ее контекстуальные корреляты, вынесенные в заглавия программных текстов, как «Восхождение» и «Повторение или воскресение».

Получается, что на композиционном уровне тексты в книге «Неразменное небо» расположены таким образом, что читатель, познакомившись с духовными откровениями поэта о Всеединстве, о необходимости поиска новых оснований для восстановления утраченной целостности, о первооснове мира и нераздельной и неслиянной связи человека и Бога, проходит вслед за лирическим героем и субъектами изображения путь отрицания этих ценностей и в то же время их диалектического утверждения, чтобы в конце книги через сотворческое освоение идеи «возвращения» вновь вернуться к авторскому духовному опыту, явленному посредством поэтической интуиции слова в первом разделе.

Как было отмечено, корреляция неба и фотографии, фотоснимка или фоторобота была изначально актуализирована поэтом через сравнение в стихотворении «Неразменное небо» и потом уже композиционно зафиксирована на уровне заголовочного комплекса книги. В свою очередь, заглавие книги «Фоторобот запретного мира» напрямую соотносится с лейтмотивным образом более позднего текста, впервые опубликованного в данном издании: «Этот город — просто неудачный / фоторобот града на верхах / Он предъявлен цифрой семизначной / как

права на неразъемный страх // Фоторобот золотой эпохи / застеклен и помещен туда, / где ему соседствуют пройдохы / и другие, впрочем, господя». Лексема «фоторобот» несет семантику поиска, субъективной подборки отдельных элементов с целью конструирования, воспроизведения по памяти объекта (человеческого лица). Фоторобот всегда является приблизительной или частной, а значит, и вариативной версией оригинала, не претендующей на всеобъемлющее выражение (и в некотором смысле — замещение) подлинника. Но в рассматриваемом стихотворении фоторобот Царства Божьего или эпохи расцвета и процветания, которую принято называть Золотым веком, как раз становится версией, направленной на замещение оригинала. Здесь выразилась критика поэтом претендующих на истину в последней инстанции религиозных, культурологических и социально-политических представлений и учений, пытающихся сложное, неподдающееся однозначному описанию явление вместить в рамки закона, догмата, постулата или правила: «Как лунатик, множимый ногами, / пропуская в бездну этажи, / город-призрак заблудился в раме. / Ложный страх сильнее страха лжи» [Жданов, 2016, 144].

Вообще критический взгляд на современный мир становится одной из основных интенций в более поздней лирике И. Жданова, представленной в стихах во второй главе книги «Фоторобот запретного мира», что является следствием переживания поэтом острых социокультурных и политических катаклизмов в постсоветском обществе: «Смысл паузы, которая наступила в череде событий (или я воспринимал это как паузу), все то, что началось после перестройки. Или в конце перестройки. Как пауза в разговоре, как кризис взаимопонимания людей, общества... В смысле нахождения какого-то общего языка для того, чтобы жизнь построить понятным образом...» [Жданов, 2003]. Учитывая систему образов рассмотренного текста, можно предположить, что именно метафора искусственно созданной копии, означающее без означаемого, некоторая рама знаний и представлений о сакральном мире, за которую не может или не хочет выйти современный человек, выражена в заглавии пятой книги стихов И. Жданова.

Напротив, первая глава в книге «Фоторобот запретного мира» состоит во многом из тех же текстов, что входят в состав книги «Неразменное небо». Причем также сохраняется порядок их расположения в разделе «Содержание» согласно хронологическому принципу: за одноименным стихотворением следуют, например, «Ниша и столп» и «Пророки», а дальше, ближе к концу, — «Преображение» и «Возвращение».

Однако наличествуют и принципиальные различия в композиционных решениях, определяющих своеобразие архитектоники книжных макроструктур: раздел начинается с текстов «До слова» и «Крещение», следующих друг за другом, которые, на наш взгляд, выполняют космогоническую функцию в контексте художественного целого и становятся точкой отчета в пространственно-временном развертывании художественного мира книги. В результате судьба поэта-проводника от рождения и возвращения (преображения) к первоначальной (первородной) целостности неразрывно связывается с «историей» мироздания, духовным свидетелем которой он становится. При этом архитектоника интуиции Всеединства и возвращения как духовного преобразования, лежащая в основе книги «Неразменное небо», не уходит на периферию в новом книготорческом опыте И. Жданова, а находится в самой его сердцевине в качестве ценностно-мировоззренческой доминанты художественного мышления поэта.

Образ фоторобота как рамы вполне сопоставим с часто встречающимся образом портрета в лирике И. Жданова, вынесенным в заглавие первой книги поэта. Однако название «Портрет» стало выбором редактора, посчитавшего, что предложенное поэтом «Был послан взгляд...» «слишком мудреное для читателя» [Козлова, Изотова, 2017, 40]. Поэтому, вслед за С. М. Козловой, можно интерпретировать это заглавие в контексте творческого пути И. Жданова: выбор и осознание поэтического призвания, художественный портрет человека, вступающего в пространство большой культуры.

Во второй семантической группе, с точки зрения композиции и архитектоники, доминирует, как и во второй части книги «Фоторобот запретного мира», космогоническое начало, позволяющее поэту создавать художественный мир как развертку пространства человеческого духа, нераздельного и неслиянного с природой, другими людьми и Богом. Отсюда книга «Место земли» начинается с текстов «До слова», «Портрет отца», «Мастер» и «Крещение», где призвание поэта быть художником слова, его частная биография, природный мир родного края вплетаются в метафизику порождения Космоса и нового человека, обладающего сознанием и интуицией Всеединства («На новый год», «Неразменное небо», «Дом»). В то же время этот мир выступает в качестве динамичной системы, где импульс духовного развития направляет лирического субъекта в сторону возвращения как обретения утраченных ценностей, позволяющих преодолеть рассогласованность современного миропорядка. Поэтому и заканчивается

книга стихотворением «Восхождение» как символом утверждения обретенных ценностей, завоевания в духовном подвиге человеком «места земли», не столько географического пространства, сколько способности восприятия, особого взгляда на себя, окружающий мир и другого человека, дающего стабильность, почву под ногами, смысл существования.

Конкретизация «места земли» за счет корпуса фотографических работ поэта, воспроизводящих пейзажи Горного Алтая, быт, работу и праздники жителей сельской местности на его родине, лежит в основе архитектоники книги-альбома «Уединенная мироколица». Образ мироколицы, как и «Неразменное небо», выступает в качестве символа Всеединства, которым заканчивается текст «Восхождение»: «Это нельзя уберечь и нельзя утаить, / не промотав немоту на избыток вестей. / Значит, шагнуть — это свежий родник отворить, / значит, пойти — это стать *мироколицей всей*» [Жданов, 2013, 11]. Определение «уединенная», с одной стороны, указывает корневой основой на связь с понятием Всеединства, но, с другой стороны, несет семантику герметичности, внутренней сосредоточенности, тишины, покоя и в некотором роде органичности существования вдалеке от остального мира. Это в контексте авторского высказывания может прочитываться как «глубинный, отдаленный от магистралей край на окраине русского мира» [Козлова, 2017, 72], сохранивший первозданную чистоту природного Космоса, онтологической связи его с человеком, места силы, спокойствия и гармонии, куда неизменно возвращается поэт.

Заметим, что в книге впервые в творчестве И. Жданова представлены, помимо пейзажных снимков, фотопортреты детей, стариков, мужчин во время работы и отдыха, фотографии среднего плана, фиксирующие жизнедеятельность крестьян, пасущих скот и занимающихся заготовкой сена или уборкой урожая, рабочих в кузнице и других технологических цехах. По признанию поэта, пейзаж и «человек на фотографии» для него являются «семантическими двойниками», подобно тому как в стихах поле, зеркало, портрет, гладь реки [Вигандт, 2013, 9] выступают элементами одной образной парадигмы. Рефлексия поэта показательна, поскольку раскрывает синкретичность его художественного мышления, непосредственно воплощенную и в заглавном поэтическом образе рассматриваемой книги, потому что «стать мироколицей всей» [Жданов, 2013, 11] — это не просто раствориться и исчезнуть в земной атмосфере, но соединиться с миром в нераздельное и в то же время неслиянное целое.

На выражение данного смысла работает композиционное расположение стихотворных текстов в книге, принципиально отличающееся от других изданий поэта. Речь идет о том, что начинается визуально-образное высказывание с обычно всегда размещенного в конце книг поэта текста «Восхождение» и фотографических контролек в форме триптихов, иллюстрирующих поэтический сюжет духовного пути лирического субъекта. Причем в стихах говорится о пути не как о некоей пространственно-временной дистанции, имеющей начало и конец, но только как о возможности сделать первый шаг в направлении восхождения. Отсюда и фотографии символически запечатлевают лишь начало движения либо путников с выходом на первый план группы из двух человек или одного путешественника, поднимающихся на холм, либо старика, перемещающегося через искусственную преграду в виде плетня, либо в форме возвышающегося потолка заброшенного храма, показанного в ракурсе линейной перспективы.

Если первое стихотворение выражает начало восхождения, то последующие тексты в синкретическом единстве с фотоизображениями выстраивают по знакомым координатам («Возвращение», «На новый год», «Дом», «Неразменное небо») собственно сам путь духовного возвращения, открывающегося реципиенту в виде интуиции Всеединства. Практически в каждом стихотворении книги намеченный вектор восхождения получает образное выражение в отдельных мотивах или лирическом сюжете. Не исключением является текст «Рук споткнувшейся Шамбалы взмах», композиционно завершающий представленный в книге корпус основных сочинений поэта. Символична концовка стихотворения, где лирический субъект в сопровождении ангела-хранителя достигает заветного «там», где прошлого нету» [Жданов, 2013, 68], подводящего в некотором роде итог духовно-нравственных исканий автора.

Соприродными стихии «Уединенной мироколицы» (то есть атмосферы) являются воздух и ветер из одноименной книги И. Жданова, которую по праву можно назвать итоговой, поскольку она содержит расположенные в хронологическом порядке основные стихотворные и прозаические тексты поэта. Заметим, что до и после книги «Воздух и ветер» поэт никогда не фиксировал время создания своих текстов. В результате в книге выстраивается творческий путь поэта, приходящий на вторую половину XX века. Несмотря на то, что И. Жданов не отображает в стихах реалии социокультурной и общественно-политической жизни страны, поскольку работает на уровне надперсональ-

ной, архетипической бытийственности, многие датировки разделов в книге совпадают с важнейшими событиями в истории России второй половины XX века, что выглядит вполне не случайным. Так, первый раздел датируется 1968 годом, на который приходится ввод советских войск в Чехословакию и конец «оттепели» в культуре, непосредственно повлиявший на формирование поэтического андеграунда 1970–1980-х годов. Второй, третий и четвертый разделы по датам приходятся на период так называемого «застоя» в Советском Союзе (1971–1974–1978). Пятый раздел имеет дату — 1986 год, то есть начало «перестройки», явившейся для поэта, как и для многих людей, источником надежды на возможность преобразования жизни по разумным законам. Последние два раздела датированы 1993 и 1997 годами, кризисными периодами в постсоветской истории России: политический «путч», потеря у населения духовно-нравственных ориентиров, разрушение институтов власти.

В результате духовно-творческий путь поэта, запечатленный в стихах, становится нераздельным с отечественной историей второй половины XX века и прочитывается в контексте сформулированной им в предисловии к книге «Диалог-комментарий...» концепции освидетельствования как «нахождения равновесия между частным существованием и общей историей» [Жданов, Шатуновский, 1997, 6]. Понятно, что этот поиск носит мифопоэтический характер в силу особенностей художественного мышления автора и предполагает, с нашей точки зрения, актуализацию двух важнейших компонентов, определяющих идейно-тематическое своеобразие его поэтической системы, — первооснова бытия и мистериальная направленность. Обе эти составляющие выражены в форме мифопоэтических стихий, запечатленных в заглавии книги: воздух, как и дом, небо, византийская роза, первый снег, выступает в качестве неразменной первоосновы, тогда как ветер, являясь хаотической стихией, становится динамическим элементом мистериального преображения (обновления) человека и мира.

Таким образом, поэт в книгах стихов и прозы, с одной стороны, формирует авторский мироз образ с акцентом на двух важнейших пространственных координатах — неба и земли, где бытие человека сосредоточивается на пересечении линейной направленности в будущее и мистериального возвращения к актуальному прошлому в точке самосознания как всеискупляющего и гармонизирующего настоящего, освященного духовным единением с Другим (человеком,

природным миром, Богом). С другой стороны, архитектура каждой книги и ее воплощение в композиционной форме указывают на единство и развитие мышления поэта, обусловленные культурно-историческим контекстом и новыми горизонтами творческого выражения художника слова (проза и фотоработы).

Книготворчество Ю. Вэллы. Ю. Вэлла практически одновременно, начиная с 1980-х годов, печатался на страницах региональных журналов в качестве автора стихов и прозы, что в дальнейшем определило своеобразие его книготворческой практики, ориентированной на создание прозиметрических макроструктурных композиций. В предисловии к книге «Белые крики» он объясняет прозиметрическую природу своего творчества следующим образом: родная бабушка Ненги, носительница ненецкого фольклора, сначала пела сказки внукам традиционно, а потом «пересказывала их содержание на разговорном языке», понятном маленьким слушателям. Отсюда, предполагает автор, творчество его — «это смесь прозы со стихами»: «трезвые прозаические куски как бы дополняют, разъясняют более эмоциональные поэтические строки» [Вэлла, 2000, 7–8].

В мирообразе первых четырех книг Ю. Вэллы структурообразующее значение имеют пространственные координаты, зафиксированные в композиционном расположении текстов. Такая специфика обусловлена этнокультурными особенностями мышления поэта, выражающимися через числовую символику, числа три и семь в частности. Первое число «обозначает мироустойчивость и завершенность, это число постоянно встречается в мифах и фольклоре ненцев (три чума, три стойбища, три ручья, трехкрылый ястреб, три испытания и т.д.)» [Лагунова, 2007, 161]. Семеркою же, согласно исследованиям А. В. Головнев, «счисляется ненецкий пантеон»: «жертвенники, сядай, дети богов, чумы, нарты, костры, четверти лунных периодов, количество слоев мерзлоты и неба, число остановок в пути, кратность жизни и смерти». Кроме того, в корневой основе ненецкого слова *си'ив*, обозначающем семь, содержатся такие значения, как «священная сторона чума, верхнее дымовое окно, отверстие — вход-выход, целый ряд образов предков и обитателей потустороннего мира» [Головнев, 1995, 493].

Числовая символика моделирует пространство «своего» мира, соответствующее, как заметила О. К. Лагунова, жизненной «установке: “внутри — теплое стойбище мое”» [Лагунова, 2007, 153]. Пример миромоделирующей функции чисел представлен в композиции книг «Триптихи» (2001) и «Поговори со мной» (2004). Третья книга

поэта композиционно состоит из трех разделов «Светлые триптихи», «Необыкновенные триптихи», «Вечерние триптихи», в свою очередь, каждый из них включает семь стихотворных и поэтических триптихов. Четвертая книга поэта, во-первых, имеет круговую структуру в виде композиционного кольца, выражающего соответствующее мифопоэтическое мышление поэта, озвученное в триптихе гармонии. Этот триптих является репликой-ответом биографического персонажа на одноименный вопрос из побывальщины «Наивысшая форма гармонии»: «...Круг — форма бесконечности. Мой мозг отказывается воспринимать прямую, уходящую в бесконечность, или арифметическую прогрессию. Мне кажется, что где-то там конец должен быть. А круг — вот он, я его вижу, осознаю, что это одна из форм бесконечности...» [Вэлла, 2004, 31]. Заметим, что круг является важнейшим символом в самодийской мифологии и входит в качестве системообразующего элемента в организацию домашнего Космоса (жилища (чума) и кочевья оленей), родного пространства, сотворенного богами, где человек живет гармонично с природным миром. Во-вторых, композиционно книга «Поговори со мной» включает три равные части, а именно три по семь <текстов>. Причем каждый текст, как и в «Триптихах», может содержать от одной до семи композиционных частей. Как, например, триптих «Азбука оленевода», состоящий из трех частей: «1. Поговорки оленевода (3x7); 2. Арифметика для оленевода (2x7); 3. Кое-что из “Сакральной азбуки” (1x7)» [Вэлла, 2004, 72–76].

Однако уже в первых трех книгах Ю. Вэллы наблюдается трансформация привычной картины мироздания кочевых ненцев, где «ядро (центр) сопряжено со “своим”, периферия — с “чужим”». Так, во второй главе, расположенной в сердцевине книг «Белые клики» и «Триптихи», повествуется о «“чужом”, либо уходящем “своем”» [Лагунова, 2007, 153] с акцентом на психосоматических переживаниях поэта (цикл «Лесные боли»). Причины душевных болей — исчезновение, утрачивание мира традиционной культуры лесных ненцев, вызванное, прежде всего, интенсивным нефтегазовым освоением Западной Сибири: «О, тайга! — / Нет тайги — ее вырубил. / О, родная земля! — / Не осталось земли — / Ее превратили в сплошные дороги, / Ее превратили в сплошные карьеры, / Ее превратили в сплошные окраины городов. / К кому обратиться мне, / Выжившему сегодня к несчастью своему? / Реки, озера и моря — / Замучены. / А рога последних оленей деда / Вместе с черепами / Вырубил на сувениры» [Вэлла, 2000, 87]. Любая боль, по мысли Ю. Вэллы, не уходит со временем, поскольку оставляет

рубец на сердце и передается генетически следующему поколению. Но опять же «наследственная боль», приходит к выводу поэт, является индикатором чувства родины в человеке, потому что «перестанет болеть душа, значит, нет твоей Родины» [Вэлла, 2000, 91].

Таким образом, в течение первых десятилетий книготворческой практики (книги «Вести из стойбища», «Белые крики», «Триптихи») Ю. Вэлле важно было воплотить в художественной ткани поэтических и прозаических циклов «национальный ценностный космос» [Лагунова, 2019, 22] и в то же время показать, как происходит его разрушение вследствие глобализационных процессов, вызванных развитием нефтегазового комплекса на территории Югры и Ямала.

В книге «Поговори со мной» тема вторжения «чужого» мира как хаотической стихии в пространство «своего» практически отсутствует. «Чужой» мир смещается на периферию и напоминает о себе только в теме невозвращения на стойбище девушек-ненок, уехавших учиться в город, и лирических высказываниях поэта публицистического характера о милитаристских ценностях современного государства: «Ведь это / Наивысшая ценность / Человечества / Убивать, / Убивать / Себе подобных / И научиться самому / Убитым быть!...» [Вэлла, 2004, 87]. На первое место в четвертой и последующих книгах Ю. Вэллы выходит другая проблема — проблема диалога, в рамках которой поэт решает совершенно иные онтологические и эстетические задачи, чем в предыдущих книгах. Ему важно показать книготворчество не столько в контексте ценностного противостояния «своего» и «чужого» миров, сколько как самобытный духовный опыт представителя ненецкого народа, имеющий социогуманитарную значимость в пространстве мировой культуры.

Заметим, что Ю. Вэлла всегда строил свои тексты и книги как диалогическое пространство национальной культуры, где, наряду с высказыванием поэта, отчетливо слышались голоса сказителей фольклора, лесных ненцев и хантов, представителей рода Айвасада и их соседей по стойбищной жизни. При этом открытость к диалогу с людьми другой национальности и культуры на основе добросердечных, взаимоуважительных и дружеских отношений всегда входила в ценностный горизонт ненецкого автора. Показательным является эпиграф второй книги: «Если ты друг, / Постарайся понять меня. / Если ты враг, / Постарайся понять меня. / Если ты просто так — / Увы, / Ничем не смогу / Быть полезен тебе...» [Вэлла, 2000, 1]. Но ненецкий поэт как носитель традиционного типа сознания и соответствующего

художественного мышления имеет в виду диалог с точки зрения взаимодействия разных сознаний в поисках общей истины. Поступление истины, смысла существования автором книги «Поговори со мной» осознавалось только при условии приобщенности к этнокультурной традиции, обретения статуса ее духовного носителя на правах посвященного. Отсюда диалог в книгах поэта имеет форму духовного общения представителей различных социокультурных традиций с точки зрения уважения и солидарности к чужой позиции.

Книги «Охота на лебедей» и «Земля любви» построены непосредственно в форме диалога между лирическими героями Ю. Вэллы и Т. Юргенсон, Ю. Вэллы и монахини Н., Ю. Вэллы и сородича Аатана. Можно говорить о возникновении жанра книги-диалога в творчестве ненецкого поэта. Небольшая книга «Охота на лебедей», которую Ю. Вэлла неоднократно включал в качестве раздела в состав других книг, разворачивается в форме последовательной смены лирических высказываний поэта и журналиста из северного города, приехавшего к другу на стойбище. Для героини Т. Юргенсон приобщение к традиционной жизни и культуре северных ненцев становится духовным событием, приводящим к исцелению души, обретению гармонии и возвращению единства с природным миром: «Лететь, лететь хочу, как / в снах далеких детства, / Когда доступно все — и мудрость, / и грехи / И снова знать, что миром / еще не нагляделся, / И все свои мечты переложить в стихи» [Вэлла, 2004, 45]. В то же время она понимает, что нельзя так просто открыться навстречу миру и сбросить боль и тяжесть жизненных противоречий современного человека, поэтому и обращается с просьбой к ненецкому поэту стать проводником, указать путь «врастания» в окружающее природное пространство: «Научи любить этот мир, / Научи прощать... / Я где-то почти потеряла эти умения, / А ведь когда-то могла, / Вот потому, наверное, / Я так хочу летать / Без любви не будет легкости / Без легкости не отрастут крылья / Без крыльев не полетишь...» [Вэлла, 2004, 47–49]. В результате представленный в книге диалог предполагает принятие и освоение городским жителем системы ценностей и онтологических доминант мышления представителя ненецкого народа, выполняющего функцию наставника-проводника.

Диалогическое пространство книги «Земля любви» композиционно оформлено в виде триптиха: первая часть называется «Этот совершенный мир (о тебе и обо мне)» — диалоги «Н. и Вэллы», вторая часть — «Апокалипсис: былички (беседы с сородичем)» и третья часть —

книга-диалог «Охота на лебедей». Характерна топонимическая фиксация в заглавиях книг местонахождения участников диалога, образующих пространственные координаты мирообраза поэтов: «Монастырь-на-Волге / Стойбише-на-Тайтюхе» и «Стойбише-на-Тайтюхе / Варьеган». Третья часть не имеет конкретного пространственного наименования, но из лирического сюжета книги-диалога, как было показано выше, становится ясно, что духовное общение между лирическими героями Ю. Вэллы и Т. Юргенсон происходит на стойбище поэта.

С темой «Апокалипсиса» в книге вновь актуализируется проблема исчезновения культуры и привычного образа жизни коренных народов Тюменского Севера в силу нефтегазового освоения региона. Причем в текстах подчеркивается, что лексема «апокалипсис» является инокультурной, пришедшей из «чужого» мира вместе с вернувшимся из армии ненцем Аатаном. Частотно употребляя это слово, Аатан получил одноименное прозвище, подчеркивающее при сохранении библейской семантики игровой характер его значения для представителей другой культурной традиции. Данная семантика поддерживается анекдотическим сюжетом о начальственном самодурстве Уполномоченного, который учил ненцев рыбачить. Однако в контексте с другими социогуманитарными проблемами, вызванными процессами глобализации традиционного мира ненцев и хантов в советское и постсоветское время, в третьей части создается образ разноликого современного Апокалипсиса [Вэлла, 2009, 47].

Несмотря на явное кризисное миропереживание поэта, как и в первых книгах, раскрывающееся в разговоре с сородичем, в первой и второй частях «Земли любви» через диалог с творческим человеком происходит утверждение традиционных ценностей ненецкого народа и их трансляция в пространство большой культуры. Диалог с монахиней Н., в отличие от «Охоты на лебедей», построен как лирическая переписка между двумя поэтами, разговор о своем личном жизненном и духовном опыте. Пересекаются они в плане актуализации поэтами общечеловеческих духовных ценностей, понятных и близких всем людям на земле. Сравним с рефлексией поэта в предисловии к книге «Белые крики»: «на каком бы языке, в какой бы форме мой герой ни изъяснялся, понятия любви, добра и зла, справедливости, ностальгии, измены, сложные взаимоотношения человека с человеком, человека с окружающим миром — все это так же присуще ему, жителю моего стойбища» [Вэлла, 2000, 8]. В лирических высказываниях Н. ценностный мир является читателю как бы в очищенном от бытовых реалий, немного по-детски

наивном и непосредственном виде, что, по-видимому, можно считать отражением образа мыслей и мироощущения добродушного человека, посвятившего себя Богу в монастырской тиши: «В небесной корзине, / где сон ласкает кудри ночи, / Усталый музыкант забыл свою флейту» [Вэлла, 2009, 16]. Тогда как в стихах Ю. Вэллы душевные переживания неотделимы от бытовой стороны жизни кочевого ненца, через которую просвечивает бытие, и воплощается синкретическая целостность существования человека в единстве с природой: «Сегодня гнал на стойбище стадо, / Вдруг олени остановились / И удивленно оглянулись на меня... // Что-то, наверное, во мне изменилось. / От писем твоих...» [Вэлла, 2009, 11].

«Земля любви», как и многие книги поэта, переведена на иностранный язык (английский) и представлена с оборотной стороны как самостоятельное издание. Первые опыты создания Ю. Вэллой полилингвальных книжных макроструктур датируются началом 2000-х годов, в частности, книга «Триптихи» состояла из художественных текстов на русском, ненецком и французском языках. Уникальным явлением в книготорческой практике ненецкого поэта является книга «Поговори со мной», изданная с 2004 по 2013 год в пяти вариантах, где, помимо текстов на ненецком и русском языках как основных, наличествуют переводы некоторых из них еще на один язык: сибирскотатарский, английский, хантыйский, французский и др. Расширение читательской аудитории позволило поэту выйти в проблемное поле межкультурной коммуникации, чтобы актуализировать традиционные ценности и онтологические представления ненецкого народа о единстве человека и природного мира в общероссийском и мировом масштабе.

Проведенное исследование ориентировано на рассмотрение с системно-целостных позиций книготорческих практик И. Жданова и Ю. Вэллы в аспекте композиции и архитектоники большой жанровой формы — книги стихов или книги стихов и прозы. Оба поэта являются уроженцами Сибири, что становится важнейшим фактором при формировании их аксиологии, поэтики и художественного мышления. В этом плане важно было актуализировать архетипические основания культурной традиции, к которой принадлежит творчество поэтов, что непосредственно воплощаются в их книготорчестве. Стихи и проза Ю. Вэллы относятся к ненецкой духовной культуре, архетипическими доминантами которой являются вечное возвращение, родовое начало, вера в божественное происхождение мира и человека в языческом

варианте многобожия, число как бытийная константа, инициация и претворение Хаоса в Космос и др. Поэзия И. Жданова, с одной стороны, укоренена в общероссийской и европейской культурной традиции с эллинско-христианской архетипической системой ценностей, преломленной через учение Платона, неоплатонизма и неклассическую русскую религиозно-философскую мысль: Логос, Воскресение и Возвращение, Совесть и Покаяние, Всеединство и Богочеловечество и др. С другой стороны, творчество мастера стиха с Алтая, во-первых, обуславливается онтологической философией, опирающейся на народные представления аграрного населения Сибири. Во-вторых, на мифотектоническом уровне оно выходит за границы национальной культурной традиции в пространство архетипических смыслов, воспроизведенных сквозь призму мифопоэтики, метафизики инобытия и психоаналитического учения К. Юнга, З. Фрейда.

Книготворческие поиски поэтов Сибири разворачиваются в контексте основных тенденций в русской поэзии последнего столетия. В частности, И. Жданов, как и многие русские поэты, начинал с создания собственно поэтических книг, но в дальнейшем развивался в сторону синтетического (и в его случае — синкретического) книготворчества. Последнее постулирует в рамках одного художественного целого сочетание стихотворных, прозаических и фотографических высказываний поэта. Для Ю. Вэллы, в силу специфики этнокультурного мышления, книга всегда мыслилась как прозиметрическая макро-структура, совмещающая тексты широкого родовидового диапазона: стихи классической просодии, верлибры, миниатюрную и малую прозу, ненецкий фольклор, этнографические исследования территории Обь-Иртышского речного бассейна и др. Кроме того, начиная с 2000-х годов, Ю. Вэлла с целью создания более объемного миробозра ненецкой культуры включал в книгу фотографии, запечатлевшие жизнь и праздники сородичей, картины профессиональных художников на темы ненецкого фольклора, иллюстрации к одному из его традиционных жанров — загадкам и т.д.

Анализ композиции и архитектоники основных книг И. Жданова показал, что книготворчество поэта включает несколько взаимосвязанных направлений, способных дополнять друг друга в одном контексте: во-первых, создание образа первоосновы мира и Всеединства и моделирование пути воссоединения с ними в форме метасюжета возвращения («Неразменное небо»); во-вторых, создание образа мира в пространственно-временном развертывании, не отделенного от

судьбы художника слова («Место земли», «Уединенная мироколица»); в-третьих, создание образа истории и процесса освидетельствования ее поэтом как проводника Божьей воли с целью поиска новой цельности мира («Воздух и ветер»). Реализация мистериальной программы, заложенной в основе книготворчества поэта, предполагает актуализацию коммуникативного потенциала его стихотворных текстов с точки зрения жизнотворческого взаимодействия эстетических субъектов: автора, героя и читателя.

Основной задачей книготворческой практики Ю. Вэллы 1990-х годов было воссоздание национального образа мира и акцентирование внимания на том, как происходит его утрачивание вследствие глобализационных процессов в советский и постсоветский период, вызванных, прежде всего, нефтегазовым освоением Тюменского Севера («Вести из стойбища», «Белые крики», «Триптихи»). В 2000-х годах поэт переходит к иной книготворческой стратегии, основу которой составляет идея самоценности ненецкой культуры и утверждения духовного опыта ее авторитетного представителя в качестве значимого феномена в общероссийском и мировом масштабе. С этим связано стремление Ю. Вэллы выстроить диалог с носителями иной культурной традиции в контексте его книготворчества («Охота на лебедей», «Земля любви») и включить в книги тексты других авторов и переводы программных своих стихов на основные европейские языки («Триптихи», «Поговори со мной»). Однако, в отличие от И. Жданова, диалог ненецким поэтом мыслился не с точки зрения взаимодействия различных сознаний (в том числе в рамках эстетической коммуникации) как необходимого условия в поисках истины, новых смыслов существования в быстро меняющемся мире, а в плане духовного общения принадлежащих к одной или нескольким национальным культурам творческих личностей с целью актуализации традиционной системы ценностей, приверженцами которой они являются, ее онтологической значимости в постиндустриальном обществе.

Литература

- Барковская Н. В. Книги эстетического эксперимента // Книга стихов как феномен культуры России и Беларуси. М. — Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2016. С. 519–520.
- Барковская Н. В., Верина У. Ю., Гутрина Л. Д. Книга стихов как теоретическая проблема // Филологический класс. 2014. № 1. С. 20–30.

- Бахтин М. М. Автор и герои в эстетической деятельности // Собрание сочинений в 7 т. Т. 1. М.: Русские словари, Языки славянской культуры, 2003. С. 69–264.
- Брюсов В. Я. Собрание сочинений. В 7 т. Т. 1. М.: ГИХЛ, 1973.
- Верина У. Ю. Обзор истории книги стихов в русской и белорусской поэзии // Книга стихов как феномен культуры России и Беларуси. М. — Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2016. С. 39–50.
- Вигандт Л. Вместо предисловия // Жданов И. Ф. Уединенная мироколица. Сочинения и фотографии. Барнаул: Алтайский дом печати, 2013. С. 5–9.
- Вэлла Ю. Белые крики. Книга о вечном. Сургут: Рекламно-издательский информационный центр «Нефть Приобья» ОАО «Сургутнефтегаз», 2000. 168 с.
- Вэлла Ю. Поговори со мной: книга для ненецкого студента и для того, кто хотел бы послушать ненецкую душу. Ханты-Мансийск: Приобье, 2004. 128 с.
- Вэлла Ю. Земля Любви: диалоги. Ханты-Мансийск: Полиграфист, 2009. 75 с.
- Гадамер Г.-Г. О круге понимания // Актуальность прекрасного: пер. с нем. М.: Искусство, 1991. С. 72–82 (Серия «История эстетики в памятниках и документах»).
- Гутрина Л. Д. Соотношение фоторяда и стихотворных текстов в современной популярной поэзии («Фотосинтез» В. Полозковой и О. Паволги) // Книга стихов как феномен культуры России и Беларуси. М. — Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2016. С. 520–530.
- Головнев А. В. Говорящие культуры: традиции самодийцев и угров. Екатеринбург: УрО РАН, 1995. 607 с.
- Головнев А. В. Кочевники тундры: ненцы и их фольклор. Екатеринбург: УрО РАН, 2004. 344 с.
- Дарвин М. Н. Книга стихов // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н. Д. Тмарченко. М.: Intrada, 2008. С. 96–97.
- Дашевская О. А. Мифотворчество В. Соловьева и «соловьевский текст» в поэзии XX века. Томск: Изд-во Том. ун-та, 2005. 150 с.
- Есаулов И. А. Пасхальный архетип в поэтике Достоевского. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/pashalnyy-arhetip-v-poetike-dostoevskogo/viewer> (дата обращения: 15.06.2020).
- Жирмунский В. М. Композиция лирических стихотворений // Теория стиха. Л.: Советский писатель, 1975. С. 433–538.
- Жданов И. Ф. Неразмненное небо. М.: Современник, 1990. 72 с.
- Жданов И. Ф. Воздух и ветер. Сочинения и фотографии. М.: Наука, 2016. 176 с.
- Жданов И. Ф. Уединенная мироколица. Сочинения и фотографии. Барнаул: Алтайский дом печати, 2013. 196 с.
- Жданов И., Шатуновский М. Диалог-комментарий пятнадцати стихотворений Ивана Жданова. М.: Изд-во Университета истории культур, 1997. 88 с.
- Жданов И. Дойти до полного предела: беседа с Д. Бавильским // Топос. 2003. URL: <http://www.topos.ru/article/1170> (дата обращения: 15.06.2020).
- Зырянов О. В. К вопросу о генезисе и типологии лирического книготворчества в русской поэзии конца XVIII — первой половины XIX века // Авторское книготворчество в поэзии: комплексный подход: материалы второй международной научной конференции (Омск, 12–14 мая 2010 г.). Омск: ООО «Издательско-полиграфический центр “Сфера”», 2010. С. 42–45.
- Козлова С. М., Изотова Я. П. Иван Жданов: о себе, о нем, о его творчестве // Русская поэзия Сибири XX века: Иван Жданов: монография (Литературные звезды Сибири; вып. 3) / отв. ред. С. А. Комаров. Тюмень: Изд-во Тюм. ун-та, 2017. С. 16–72.
- Лагунова О. К. Феномен творчества русскоязычных писателей ненцев и хантов последней трети XX века (Е. Айпин, Ю. Вэлла, А. Неркаги). Тюмень: Изд-во ТюмГУ, 2007. 260 с.
- Лагунова О. К. Введение // Проза А. Неркаги в контексте русскоязычной культуры последней трети XX века: коллективная монография / С. А. Комаров [и др.]. Тюмень: Изд-во ТюмГУ, 2019. 320 с.
- Лейдерман Н. Л. Теория жанра. Екатеринбург: ИРА УТК, 2010. 904 с.
- Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Современная русская литература: 1950–1990-е годы: пособие для студ. высш. учеб. заведений. В 2 т. Т. 1: 1953–1968. М.: Изд. центр «Академия», 2003. 413 с.
- Мирошникова О. В. Специфика рецепции и анализа лирической книги // Книга как художественное целое: различные аспекты анализа и интерпретации. Филологические штудии-3: учебное пособие / отв. ред. О. В. Мирошникова. Омск: Наследие. Диалог-Сибирь, 2003. С. 16–22.
- Орлицкий Ю. Б. Стих и проза в русской литературе. М.: Изд-во РГГУ, 2002. 685 с.
- Скляр О. Н. Неотрадиционализм в русской литературе XX века: философско-эстетические интенции и художественные стратегии: дис. ... д-ра филол. наук. М., 2014. 503 с.

Фоменко И. В. Поэтика лирического цикла: автореф. дис. ...д-ра филол. наук. М., 1998. 32 с.
Чижов Н. С. Поэтика заглавии в книге Ивана Жданова «Воздух и ветер» // Новый филологический вестник. 2020. № 53. С. 231–244.

N. S. Chizhov

*Candidate of Philology, Senior Lecturer,
Department of Russian and Foreign Literature,
Tyumen State University
Tyumen, Russia*

Strategies of Book Making in Modern Siberian Poetry: I. Zhdanov, Yu. Vella

In the context of the processes characteristic of Russian poetry of the second half of the XX — beginning of the XXI centuries, the book-making practices of I. Zhdanov, a poet from Altai, and Yu. Vella, a Nenets poet, a representative of the small indigenous peoples of Western Siberia are studied. The purpose of the study is to consider the book-making of multinational poets of the same generation as a system from the point of view of the unity and diversity of composition and architectonics of books of poetry and prose published by them over the past thirty years.

The methodological basis of the study was the work on the theory and history of book writing in Russian poetry by M. N. Darwin, I. V. Fomenko, O. V. Miroshnikova, Yu. B. Orlitsky, N. V. Barkovskaya, and others.

The study allows us to state: 1) the biographical and spiritual connection with the Siberian land is the most important factor in the formation of ontological philosophy, artistic thinking, axiology and poetics of poetry books; 2) their artistic experience is developing in the direction of the prosimetric and synthetic complication of the book of poems as a genre; 3) the book-making by I. Zhdanov is focused on the reproduction of Unity, the path of spiritual transformation of man, the mythopoetic modeling of the Cosmos inseparably with the fate of the poet and History in terms of existential examination; 4) Y. Vella's book-writing is aimed at creating a world image of national culture, fixing its loss due to globalization and the establishment of traditional values of the Nenets people in the all-Russian and world cultural space.

References

- Barkovskaia N. V. Books of aesthetic experiment [Knigi esteticheskogo eksperimenta]. *Kniga stikhov kak fenomen kul'tury Rossii i Belarusi [The Book of Poems as a Phenomenon of the Culture of Russia and Belarus]*. M., Ekaterinburg: Kabinetnyi uchenii, 2016, pp. 519–520 (in Russian).
- Barkovskaia, N.V., Verina U. lu., Gutrina L. D. The book of poetry as a theoretical problem [Kniga stikhov kak teoreticheskai problema]. *Filologicheskii klass*, 2014. №o. 1, pp. 20–30 (in Russian).
- Bakhtin M. M. Author and hero in aesthetic activity [Avtor i geroi v esteticheskoi deiatel'nosti]. *Collected works [Sobranie sochinenij]*. In 7 vol. M., Russkie slovari, lazyki slavianskoi kul'tury, 2003, vol. 1, pp. 69–264 (in Russian).
- Briusov. V. Ia. Collected works [Sobranie sochinenij]. In 7 vol. M.: GIKhL, 1973, vol. 1 (in Russian).
- Verina U. lu. Review of the history of the book of poetry in Russian and Belarusian poetry [Obzor istorii knigi stikhov v russkoi i belorusskoi poezii]. *Kniga stikhov kak fenomen kul'tury Rossii i Belarusi [Book of poetry as a phenomenon of the culture of Russia and Belarus]*. M., Ekaterinburg, Kabinetnyi uchenij, 2016, pp. 39–50 (in Russian).
- Vigandt L. Instead of a preface [Vmesto predisloviia]. *Zhdanov I. F. A secluded world face. Works and photographs [Uedinennaia mirakolitsa. Sochineniia i fotografii]*. Barnaul, Altaiskii dom pechati, 2013, pp. 5–9 (in Russian).
- Vella lu. White Screams. The book is about the eternal [Belye kriki. Kniga o vechnom]. Surgut, Reklamno-izdatel'skii informatsionnyi tsentr «Neft' Priob'ia» OAO «Surgutneftegaz», 2000. 168 p. (in Russian).
- Vella lu. Talk to me: a book for a Nenets student and for those who would like to listen to the Nenets soul [Pogovori so mnoi: kniga dlia nenetskogo studenta i dlia togo, kto khotel by poslushat' nenetskuu dushu]. Khanty-Mansiisk, Priob'e, 2004. 128 s. (in Russian).
- Vella lu. Land of Love: dialogues [Zemlia Liubvi: dialogi]. Khanty-Mansiisk, Poligrafist, 2009. 75 p. (in Russian).
- Gadamer G.-G. On the circle of understanding [O krughe ponimaniia]. *Relevance of the beautiful [Aktual'nost' prekrasnogo]*. Translated from German. M., Iskusstvo, 1991, pp. 72–82 (Serii «Istoriia estetiki v pamiatnikakh i dokumentakh») (in Russian).
- Gutrina L. D. The ratio of photographs and verse texts in modern popular poetry ("Photosynthesis" by V. Polozkova and O. Pavolga) [Sootnoshenie fotoriada i stikhotvornykh tekstov v sovremennoi populiarnoi poezii («Fotosintez» V. Polozkovo i O. Pavolgi)]. *Kniga stikhov kak fenomen kul'tury Rossii i Belarusi [Book of poetry as a phenomenon of the culture*

- of Russia and Belarus]. M., Ekaterinburg, Kabinetnyi uchenii, 2016, pp. 520–530. (in Russian).
- Golovnev A. V. Speaking cultures: traditions of Samodians and Ugrians [Govoriashchie kul'tury: traditsii samoditsev i ugrov]. Ekaterinburg, UrO RAN, 1995. 607 p. (in Russian).
- Golovnev A. V. Tundra nomads: the Nenets and their folklore [Kochevniki tundry: nentsy i ikh fol'klor]. Ekaterinburg, UrO RAN, 2004. 344 p. (in Russian).
- Darvin M. N. Book of poems [Kniga stikhov]. *Poetika: slovar' aktual'nykh terminov i poniatij* [Poetics: dictionary of actual terms and concepts]. Chief editor N. D. Tamarchenko. M., Intrada, 2008, pp. 96–97 (in Russian).
- Dashevskaja O. A. Soloviev's myth-making and the «Soloviev's text» in the poetry of the twentieth century [Mifotvorchestvo V. Solov'eva i «solov'evskii tekst» v poezii XX veka]. Tomsk, Izd-vo Tom. un-ta, 2005. 150 p. (in Russian).
- Esaulov I. A. Easter archetype in the poetics of Dostoevsky [Paskhal'nyi arkhetyv v poetike Dostoevskogo]. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/pashalnyy-arhetip-v-poetike-dostoevskogo/viewer> (accessed: 15.06.2020) (in Russian).
- Zhirmunskii V. M. Composition of lyric poems [Kompozitsiia liricheskikh stikhotvorenii]. *Teoriia stikha* [Theory of verse]. L., Sovetskii pisatel', 1975, pp. 433–538 (in Russian).
- Zhdanov I. F. The immutable sky [Nerazmennoe nebo]. M., Sovremennik, 1990. 72 p. (in Russian).
- Zhdanov I. F. Air and wind. Works and photographs [Vozdukh i veter. Sochineniia i fotografii]. M., Nauka, 2016. 176 p. (in Russian).
- Zhdanov I. F. A secluded world face. Works and photographs [Uedinennaia mirokolitsa. Sochineniia i fotografii]. Barnaul, Altaiskii dom pechati, 2013. 196 p. (in Russian).
- Zhdanov I., Shatunovskii M. Dialogue-commentary on fifteen poems by Ivan Zhdanov [Dialog-kommentarii piatnadsati stikhotvorenii Ivana Zhdanova]. M., Izdatel'stvo universiteta istorii kul'tur, 1997. 88 p. (in Russian).
- Zhdanov I. To reach the full limit: conversation with D. Bavil'skim [Dojti do polnogo predela: beseda s D. Baviľ'skim]. *Topos*. 2003. Available at: <http://www.topos.ru/article/1170> (accessed: 15.06.2020) (in Russian).
- Zyrianov O. V. To the question of the genesis and typology of lyric book-making in Russian poetry of the late 18th — first half of the 19th century [K voprosu o genezise i tipologii liricheskogo knigotvorchestva v russkoi poezii kontsa XVIII — pervoi poloviny XIX veka]. *Avtorskoe knigotvorchestvo v poezii: kompleksnyi podkhod: materialy vtoroi mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii (Omsk, 12–14 maia 2010 g.)* [Author's book-making in poetry: an integrated approach: materials of the second international scientific conference (Omsk, May 12–14, 2010)]. Omsk, Izdatel'sko-poligraficheskii tsentr «Sfera», 2010, pp. 42–45 (in Russian).
- Kozlova S. M., Izotova Ia. P. Ivan Zhdanov: about himself, about him, about his work [Ivan Zhdanov: o sebe, o nem, o ego tvorchestve]. *Russkaia poeziia Sibiri XX veka: Ivan Zhdanov: monografiia (Literaturnye zvezdy Sibiri; vyp. 3)* [Russian poetry of Siberia of the XX century: Ivan Zhdanov: monograph (Literary stars of Siberia; issue 3)]. Executive editor S. A. Komarov. Tiumen', Izd-vo Tium. un-ta, 2017, pp. 16–72 (in Russian).
- Lagunova O. K. The phenomenon of creativity of the Russian-speaking writers of the Nenets and Khanty of the last third of the XX century (E. Aipin, Yu. Vella, A. Nerkagi) [Fenomen tvorchestva ruskoiazychnykh pisatelei nentsev i khantov poslednei treti XX veka (E. Aipin, Iu. Vella, A. Nerkagi)]. Tiumen', Izd-vo TiumGU, 2007. 260 s. (in Russian).
- Lagunova O. K. Introduction [Vvedenie]. Proza A. Nerkagi v kontekste ruskoiazychnoi kul'tury poslednei treti XX veka: kollektivnaia monografiia [Prose by A. Nerkagi in the context of the Russian-language culture of the last third of the XX century: collective monograph]. S. A. Komarov [et al.]. Tiumen', Izd-vo TiumGU, 2019. 320 p. (in Russian).
- Leiderman N. L. Genre theory [Teoriia zhanra]. Ekaterinburg, IRA UTK, 2010. 904 p. (in Russian).
- Leiderman N. L., Lipovetskii M. N. Modern Russian literature: 1950–1990s: a guide for students. higher. study. Establishments [Sovremennaia russkaia literatura: 1950–1990-e gody: posobie dlia stud. vyssh. ucheb. zavedenii]. In 2 vol. Vol. 1. 1953–1968. M., Izd. tsentr «Akademiiia», 2003. 413 p. (in Russian).
- Miroshnikova O. V. Specificity of reception and analysis of a lyric book [Spetsifika retseptsii i analiza liricheskoi knigi]. *Kniga kak khudozhestvennoe tseloe: razlichnye aspekty analiza i interpretatsii. Filologicheskie shtudii-3. Uchebnoe posobie* [The book as an artistic whole: various aspects of analysis and interpretation. Philological studies-3: tutorial]. Executive editor O. V. Miroshnikova. Omsk, Nasledie. Dialog-Sibir', 2003, pp. 16–22 (in Russian).
- Orlitskii Iu. B. Verse and prose in Russian literature [Stikh i proza v russkoi literature]. M., Izd-vo RGGU, 2002. 685 s. (in Russian).
- Skliarov O. N. Neo-traditionalism in Russian literature of the 20th century: philosophical and aesthetic intentions and artistic strategies: dis. ... dr. in philology [Neotraditsionalizm v russkoi literature XX veka: filosofsko-esteticheskie intentsii i khudozhestvennye strategii: dis....d-ra filol. N^oauk]. M., 2014. 503 p. (in Russian).

Fomenko I. V. The poetics of the lyric cycle: dissertation abstract... dr. in philology [Poetika liricheskogo tsikla: avtoref. dis. ... d-ra filol. N^oauk]. M., 1998. 32 p. (in Russian).

Chizhov N. S. Poetics of titles in the book by Ivan Zhdanov «Air and Wind» [Poetika zaglavii v knige Ivana Zhdanova «Vozdukh i veter»]. *N^oovyi filologicheskii vestnik*, 2020, no. 53, pp. 231–244 (in Russian).

А. А. Большаков

*Калужский государственный университет
имени К.Э. Циолковского
Калуга, Россия*

УДК 821.161.1

Художественная манифестация христианской картины мира в творчестве С. Круглова

Ключевые слова: картина мира; поэтическая речь; языковая личность; социолект; конципированный автор; речевая манифестация; концептосфера.

В статье рассматривается вопрос манифестации религиозного сознания в поэтической речи на разных уровнях организации лирического текста. Устанавливается корреляция религиозного опыта носителя теоцентрической картины мира и способов её языкового выражения.

В литературоведении принято считать, что произведение очуждается относительно автора, живет автономно, что личность автора и лирический герой могут не иметь вообще никаких точек пересечения и неправомерно их выстраивать искусственно. Хотя здесь и существуют степени градации обезличивания субъекта сознания лирики и обретения им собственной манеры речи, биографических черт. Чем менее будет выражен биографический план субъекта сознания, тем с большей вероятностью можно сблизить его с автором лирического высказывания, как это формулирует Б. Корман: «Субъект сознания тем ближе к автору, чем в большей степени он растворен в тексте и незаметен в нём» [Корман, 2006, 317].

В литературных произведениях, которые связаны не просто с художественным мышлением и творческим осмыслением жизни, а имеют субстратом некие специфические сферы знания, необходимо понимать, до какой степени породившее эти произведения сознание является причастным данному знанию. Специфическое знание накладывает определённую понятийную сетку, в рамках которой человек интерпретирует действительность, и там, где у профана некое слово может обозначать только некую эмоцию, пусть и не совсем поверхностную, у эрудита и профессионала это будет комплексный концепт, имеющий глубину, ширину и целую сеть связей с другими смежными концептами.

При включенности индивида в профессионально оформленные сообщества религиозное сознание естественно реализуется в форме оперирования терминологией, речевыми формулами и практиками, обслуживающими процесс кодирования или декодирования смыслов. В подобной речевой ситуации информативная составляющая уступает место формам реализации знаков ориентации, интеграции и дифференциации. То же касается и художественной организации речи.

Авторы текстов, просвещённые в философско-эстетических вопросах религии, способны переключать регистры коммуникации и варьировать степень проявления своих социолектных ипостасей, так что жёсткая связь между профессиональной языковой личностью автора и его поэзией не обязательна, однако если не учитывать склад личности, то возникает риск интерпретировать произведение не в тех категориях, в рамках каких оно задумывалось, и игнорировать целый пласт культурно-философских коннотаций.

Ввиду профессиональной специфики иер. С. Круглова его можно определить как акцентуально религиозную личность, которую отличает бинарность мышления, сакральное восприятие действительности, проявляющееся в культовых обрядах, в отношении к религиозным текстам, к явлениям окружающей действительности и т.д. Рассматривая религиозную лирику иер. С. Круглова, необходимо делать поправки на уровень религиозности в личности автора, интродоктринированности, причём не только в плане жизненных предпочтений, но и в плане погружённости в предмет.

Сознание, сформированное в контексте религиозной культуры, является носителем определённого кластера концептов, характерного для конкретной религии [Бобкова, 2009, 21–25]. В зависимости от компетенций и погружения в догматическую, культурную, бытовую

сферы конкретной религии или конфессии будет варьироваться степень наполнения этого набора концептов. Таким образом, религиозная личность манифестирует индивидуальную картину мира через вербально-ментальный способ мировосприятия и призму своей веры как интеллектуального акта или как «внутреннего отношения человека к миру, при котором происходит построение субъективной реальности» [Двойнин, 2005]. Такой же субъективной проекцией религиозных форм [Романов, 1999, 292] является религиозность личности, которая интериоризирует аксиологически набор, усвоенный в процессе инкультурации и социализации. Затем в процессе интеграции в систему религиозных отношений личность формирует опыт собственной идентичности [Горбачук, 2011, 29].

Для описания бытования этого феномена был предложен термин «религиозная языковая личность», или более узкий «православная языковая личность» [Бунаева, 2005]. Также манифестацию религиозного сознания в речевой деятельности ряд исследователей интерпретирует с помощью описательной терминологии социолекта, так как, несмотря на социальную гетерогенность религиозного сообщества, его стратификация возможна по ряду критериев, набор которых может быть при необходимости расширен.

Применительно к языковой личности социолект является частью структуры «диалект — социолект — идиолект», формируясь на основании общности территории, общности определяющего фактора и общности речевых актов [Ерофеева, 2010, 22]. Кроме того, для религиозного сознания характерно маркирование слов семантической группы с компонентом «идеального» в противовес «материальному». Также, согласно Е. С. Яковлевой, особенностью религиозного сознания является способность к «мысленному, умному зрению, видению», предполагающему противопоставление объектов и ситуаций по линии материальное / идеальное, физическое / духовное, внешнее / внутреннее [Яковлева, 1998, 45].

Таким образом, анализируя речь отдельной языковой личности, в которой актуализируются общие абстрактные структуры, можно проследить не только частные, но и универсальные механизмы вербализации ментальной сферы индивида [Бунаева, 2010, 384].

В поэтическом тексте художественная речь отражает аксиологию не только лирического субъекта сознания, но и конципированного автора. Так, например, лирика иер. С. Круглова манифестирует религиозную картину мира в социолектных проявлениях сознания религиозной

языковой личности. На семиотическом уровне религиозный социолект помогает интерпретировать явления действительности и выполняет ряд общелингвистических функций, таких как коммуникативная, фатическая, когнитивная, эстетическая, эмоционально-экспрессивная, консервирующая [Бунаева]. В данном случае принципиальна именно социалектная манифестация религиозного сознания в поэтической речевой практике, реализующаяся в дискурсивной форме.

При изучении языковой личности С. Круглова следует учитывать, что в его сознании сходятся две семиотики — язык и религия. Религия, как и язык, выступает в роли особой формы коммуникации, американский социолог Р. Белла определяет религию как «символическую модель, формирующую человеческий опыт — как познавательный, так и эмоциональный» в решении самых главных проблем бытия [Белла, 1972, 267]. Если ставить в оппозицию язык и религию как семиотическую систему, то они противопоставляются, как тезаурус текстов вообще (вся информация, содержащаяся в языке) и тезаурус конфессиональных текстов. В массиве конфессионального знания главными содержательными сферами будут: 1) представление о Боге, его священная история и теология, 2) представления о провидении, договоре с людьми, 3) надстраиваемые над базисом теологии антропология, социология, эсхатология, сотериология, 4) этические и правовые представления о норме, 5) представления о ритуале, церковной организации, взаимоотношениях клира и мира и т.п.

Учитывая специфичность исследуемого объекта, можно говорить, что к речевому проявлению религиозного сознания С. Круглова как коллективной языковой личности можно отнести языковые уровни, начиная не только с лексического. В письменной речи это будет отражаться в маркированной графике, в морфологии, лексике, синтаксисе и т.д. С религиозными реалиями в творческом сознании поэта С. Круглова легко соседствуют реалии современной жизни внешнего мира, что не встречает искусственных препятствий, но, наоборот, входит в мере должествования неизбежного и не сторонится включения в иерархическую вертикаль мировосприятия. Это отчасти идет вразрез с типичным функционированием конфессиональных сообществ, очевидно, что в данном случае главную роль играет персональная индивидуальность С. Круглова, его художественная коммуникативная открытость. Таким образом, С. Круглов может менять графику, лексику, морфологические показатели, но не в силу религиозного сознания, а в силу уникальности своей личности.

Употребление старославянизмов, которые в поэтическом лексиконе С. Круглова в большинстве случаев являются церковнославянизмами, также не нейтрально в отношении проявления религиозного сознания: даже не имея прямой корреляции с основными концептами религиозной картины мира, эти слова выступают носителями иной системы образности, а кроме того, своим источником имеют тексты религиозного характера, поэтому личность, вербализующая свою мыслительную деятельность при помощи данных единиц, фактически по-иному членит и осмысливает реальность. При этом сохраняется некий бытийный континуум хронотопа священных текстов и сиюминутной жизни носителя данного лексикона.

Из старославянизмов, конфессиональной лексики и регулярной терминологии можно выделить следующие примеры слов: чада — дети, очи — глаза [Круглов, 2010, 18], тленный — недолговечный [Там же, 19], жёны — женщины [Там же, 21], пассия, акафист — виды богослужений, последнее целование — прощание с умершим, голгофа — трёхмерная икона распятия [Там же, 24], смиренно — покорно, многомысленный — умный, прилог — повод к греху [Там же, 25], злато — золото, Иуда — предатель [Там же, 28], муж — мужчина [Там же, 40], прободенный — проколотый [Там же, 41], глас — мелодия, лики — лица [Там же, 48], царские врата — двери иконостаса, перст — палец [Там же, 49], ниц — книзу [Там же, 50] и т.д. При перечислении здесь намеренно исключена лексика, включённая в цитацию библейского и литургического материала.

В религиозной лирике С. Круглова повседневная жизнь человека вписана в литургическую, бытовая история — в священную, подобно средневековому поэтическому феномену тмесиса, когда в литургической поэзии фрагмент гимна вписывался в междустрочие доксологических гимнов и ветхозаветных стихов библейских песен и псалмов. Однако среди авторских особенностей следует выделить специфику употребления концептов религиозной картины мира: поэт достаточно вольно выражает субъективную рефлексию доктринального предмета, используя приём инверсии, профанации сакрального и сакрализации профанного — богословская тематика подвергается деконструкции, поэт переносит область религии из тотального дискурса модернизма в современную мировоззренческую плоскость в попытке сделать материал созвучным и органичным сегодняшнему дню, хотя и менее каноничным.

Например, описание рождественского «неба декабря» в стихотворении «Адвент» выстраивается через библейскую реминисценцию на

основании 26 главы книги Бытия, однако профанное перечисление бытописателем материала для построения сатиры и сатиры здесь считается как инвектива: «парча ворованная ты, рванина / магнитных бурь, / мех снеговой клоками / на мздре гнилой, под ними кусками — саржа» [Круглов]. В дыре шатра декабрьского неба горит «преснежная» «прокол-Звезда», в лексической деривации элатива «преснежная» узнаются литургические постоянные эпитеты Богородицы «честнейшая», «славнейшая», «преславная», что продиктовано самим текстом: «(“не — што, а Кто” — меня поправят)» [Там же]. Вифлеемская звезда персонифицирована в художественном образе подростка: «торчат только нос да наушники, / ломкие, тоненькие ноги, в джинсах прорехи, / голые сиреневые лодыжки» [Там же]. Образ волхвов, следующих за звездой, также десакрализируется: в стихотворении волхвы именуется «клоунами», зовущимися «Оно, Они, и третьего / Не помню как имя...». Так, онтологическая вина взрослого перед ребёнком подаётся через аллюзию на образ клоуна Пеннивайза из романа С. Кинга «Оно» и повторение одного из запоминающихся эпизодов романа («И дождь, дождь / Поливал той зимой, и новогодний кораблик / Несло в водосток канализации» [Там же]) [Кинг, 1986, 7–15]. Возможно, что в такой изощрённой метафорической форме поэт делает отсылку к евангельскому эпизоду избивания вифлеемских младенцев (Мф. 2: 16), так как библейский царь Ирод узнает о пришествии в мир нового «Царя Иудейского» именно через волхвов (Мф. 2: 2), которые, таким образом, оказываются опосредованно виновными в смерти детей.

Таким образом, профанация сакрального у С. Круглова часто представлена в провокационно неканоничной форме. Например, в стихотворении «Дух уныния» при описании пребывания блудного сына в отчем доме после возвращения в первой же строфе поэт низводит благочестивую притчу до бытового уровня: «Праздничный пир / Давно закончен (мяса тельца, впрочем, / Хватило еще на месяц)» [Круглов, 2010, 35]. Однако дальше ревизионизм приобретает ещё более вызывающие для религиозного обывателя формы: «Труднее всего было научиться / Правилам, которых, оказалось, множество в доме: / Не хватать со стола руками, не испускать при всех газы, / Не спать под кроватью, не мочиться в фикус, / Не избегать душа, не сморкаться на пол, / Не пытаться подсыпать старшему в суп дуста, / Не оставлять следов, когда тайком жрёшь из буфета вкусное ночью, / Не храпеть, когда засыпаешь / Под чтение отцом священной книги...» [Там же].

С. Круглов нарочито не проводит демаркационной линии в религиозном двоёмии. Наиболее частотный приём в его лирике — десакрализация, и, несмотря на это, можно говорить о речевой манифестации религиозной картины мира. Как представитель конфессиональной среды, С. Круглов использует большое количество старославянизмов, слов высокой риторики, религиозных терминов и архаизмов, но делает это в причудливом соседстве стилистически противоположных слов и синтаксических конструкций. При этом спецификой поэтической речи С. Круглова является тот факт, что в ней не доминируют номинативные единицы, принадлежащие семантическому полю религиозного и сакрального, которые обычно в речи религиозной личности в сумме дают количественное превалирование единиц с религиозной семьей над единицами профанного характера. Как языковая личность С. Круглов отнюдь не столь ригиден в отношении номинативных единиц как таковых и вполне охотно использует в религиозном дискурсе единицы лексикона из универсальной концептуальной картины мира.

Поэтический сборник «Народные песни» демонстрирует, что С. Круглов не занимается механическим воспроизведением клишированных форм художественной коммуникации, так как не только события бытового плана воспринимаются данной языковой личностью через призму её религиозной мировоззренческой парадигмы, но это работает и в обратную сторону. Речевая манифестация религиозного сознания языковой личности С. Круглова реализуется на разных уровнях организации текста (композиция, хронотоп, лексика, дериватология, графика) и обусловливается тесным взаимодействием системы ценностей и религиозной картины мира поэта благодаря его глубокой погружённости в предмет и творческой свободе обращения с сакральным материалом.

Литература

Белла Р.Н. Социология религии // Американская социология: Перспективы, проблемы, методы. М.: Прогресс, 1972.

Бобкова Д.Г. Текст как отражение особенностей языковой личности его создателя (на примере репрезентации компонентов религиозного сознания в тексте) // Университетская филология — образованию: регулятивная природа коммуникации: мат-лы Второй междунар. науч.-практ. конф. «Коммуникативистика в современном мире: регулятивная природа коммуникации». Ч. 1. Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2009.

Бугаева И.В. Религиозная коммуникация // Образовательный портал «Слово». URL: http://www.portal-slovo.ru/philology/39040.php?ELEMENT_ID=39040&PAGEN_1=2 (дата обращения: 01.05.2020).

Бугаева И.В. Типы языковой личности в религиозном дискурсе // Лингвистика и поэтика: сб. науч. тр. М.: ЦГЛ, 2005.

Бугаева И.В. Язык православной сферы: современное состояние, тенденции развития: дис. ... д-ра филол. наук. М., 2010.

Горбачук Г.Н. Личная религиозная идентичность: формирование, социокультурная реализация (на материалах творчества С.И. Фуделя): монография. Владимир: Изд-во Владим. гос. ун-та, 2011.

Двойнин А. Психологическое исследование феномена веры // Развитие личности. 2005. № 2. URL: <http://rl-online.ru/articles/2-05/328.html#13> (дата обращения: 01.05.2020).

Ерофеева Т.И. Социолект как инструмент описания языковой ситуации региона // Вестник Пермского гос. ун-та. Российская и зарубежная филология. 2010. № 1(7).

Кинг С. Оно. М.: Автор, АСТ, 1986.

Корман Б.О. Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов // Корман Б.О. Избранные труды. Теория литературы. Ижевск, 2006.

Круглов С. Адвент // Полутона. URL: <https://polutona.ru/?show=1231031627> (дата обращения: 01.05.2020).

Круглов С. Народные песни, М.: Русский Гулливер, Центр современной литературы, 2010.

Романов А.В. Типологическая религиозность // XXI век: будущее России в философском измерении: материалы Второго Росс. филос. конгр. (7–11 июня 1999 г.). Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1999.

Яковлева Е.С. О понятии «культурная память» в применении к семантике слова // Вопросы языкознания. 1998. № 3.

A. A. Bolshakov
Postgraduate Student,
Department of Literature,
Kaluga State University
Kaluga, Russia

Art Manifestation of Christian Picture of the World in the Works of S. Kruglov

The article contains a question about the manifestation of religious consciousness at different levels of organization of the lyrical text. A correlation is established between the religious experience of the bearer of the theocentric picture of the world and the application of its linguistic expression.

Key words: picture of the world; poetic speech; linguistic personality; sociolect; inspired author; speech manifestation; concept sphere.

References

- Bella R. N. Sociology of Religion [Sotsiologiya religii]. *Amerikanskaya sotsiologiya: Perspektivy, problemy, metody [American Sociology: Prospects, Problems, Methods]*. M., Progress, 1972 (in Russian).
- Bobkova D. G. The text as a reflection of the peculiarities of the linguistic personality of its creator (on the example of the representation of the components of religious consciousness in the text) [Tekst kak otrazheniye osobennostey yazykovoy lichnosti yego sozdatelya (na primere reprezentatsii komponentov religioznogo soznaniya v tekste)]. *Universitetskaya filologiya — obrazovaniyu: regul'yativnaya priroda kommunikatsii: materialy Vtoroy mezhdunar. N^oauch-pr. konf. «Kommunikativistika v sovremenom mire: regul'yativnaya priroda kommunikatsii» [University philology — education: the regulatory nature of communication: materials of the Second Intern. scientific-practical conf. «Communication studies in the modern world: the regulatory nature of communication»]. Part 1. Barnaul, Izdatel'stvo Alt. universiteta, 2009 (in Russian).*
- Bugaeva I. V. Religious communication [Religioznaya kommunikatsiya]. *Obrazovatel'nyy portal «Slovo»*. Available at: http://www.portal-slovo.ru/philology/39040.php?ELEMENT_ID=39040&PAGEN_1=2 (accessed: 01.05.2020) (in Russian).
- Bugayeva I. V. The language of the Orthodox sphere: current state, development trends: dis. ... dr. in philology [Yazyk pravoslavnoy sfery: sovrem-

- mennoye sostoyaniye, tendentsii razvitiya: diss. ... d-ra filol. N^oauch]. M., 2010 (in Russian).
- Bugayeva I. V. Types of linguistic personality in religious discourse [Tipy yazykovoy lichnosti v religioznom diskurse]. *Lingvistika i poetika: sb. N^oauch. tr. [Linguistics and poetics: collection of scientific works]*. M., TSGL, 2005 (in Russian).
- Dvoynin A. Psychological study of the phenomenon of faith [Psikhologicheskoye issledovaniye fenomena very]. *Razvitiye lichnosti*, 2005, no. 2. Available at: <http://rl-online.ru/articles/2-05/328.html#13> (accessed: 1.05.2020) (in Russian).
- Gorbachuk G. N. Personal Religious Identity: Formation, Sociocultural Realization (Based on the Works of S. I. Fudel): monograph [Lichnaya religioznaya identichnost': formirovaniye, sotsiokul'turnaya realizatsiya (na materialakh tvorchestva S. I. Fudelya): monografiya]. Vladimir, Izd-vo Vladim. gos. un-ta, 2011 (in Russian).
- King S. It [Ono]. M., Avtor, AST, 1986 (in Russian).
- Korman B. O. The integrity of a literary work and an experimental dictionary of literary terms [Tselostnost' literaturnogo proizvedeniya i eksperimental'nyy slovar' literaturovedcheskikh terminov]. *Korman B. O. Selected Works. Theory of literature [Izbrannyye trudy. Teoriya literatury]*. Izhevsk, 2006 (in Russian).
- Kruglov S. Advent [Advent]. *Polutona*. Available at: <https://polutona.ru/?show=1231031627> (accessed: 1.05.2020) (in Russian).
- Kruglov S. Folk Songs [Narodnyye pesni]. M., Russkiy Gulliver, Tsentr sovremennoy literatury, 2010 (in Russian).
- Romanov A. V. Typological religiosity [Tipologicheskaya religioznost']. XXI vek: budushcheye Rossii v filosofskom izmerenii: Materialy Vtorogo Ross. filos. kongr. (7–11 iyunya 1999 g.) [XXI century: the future of Russia in the philosophical dimension: materials of the Second Ross. Philos. Congr. (June 7–11, 1999)]. Yekaterinburg, Izd-vo Ural. universiteta, 1999 (in Russian).
- Yakovleva Ye. S. On the concept of «cultural memory» as applied to the semantics of the word [O ponyatii «kul'turnaya pamyat'» v primenenii k semantike slova]. *Voprosy yazykoznaniya*, 1998, no. 3 (in Russian).
- Yerofeyeva T. I. Sociolect as a tool for describing the linguistic situation of the region [Sotsiolekt kak instrument opisaniya yazykovoy situatsii regiona]. *Vestnik Permskogo gos. universiteta. Rossiyskaya i zarubezhnaya filologiya*, 2010, no. 1(7) (in Russian).

Практики травмоговoreния в современной русскоязычной поэзии

Ключевые слова: *травма; современная поэзия; документальная поэзия; феминистская поэзия; протоколирование; практики признания; поэтика травматического следа.*

В статье исследуются поэтики травмоговoreния в русскоязычной поэзии 2010-х годов. Рассматривается запрос на осмысление травматического опыта в современной культуре, связанный со становлением «новой чувствительности» и приходом «новой этики». Замечается, что травматическая повестка в литературе 2010-х годов претерпевает изменения: из поэзии все очевиднее исчезает память о Второй мировой войне, холокосте и сталинском терроре, их вытесняют коллективные травмы 1990-х и политические травмы 2010-х годов. Кроме того, коллективная травма как пространство конструирования идентичности уступает место травме персональной, опытам индивидуального переживания различного рода насилия. Такой сдвиг во многом связан с зарождением новой волны феминизма на постсоветском пространстве, актуализирующим разговор об индивидуальных границах и оперирующим тезисом «личное — это политическое». Основными способами репрезентации травмы в поэзии 2010-х годов становятся протоколирование (в рамках документальной или близкой к ней поэзии, тексты Л. Юсуповой, И. Котовой, В. Коркунова, М. Малиновской), признание (прямое поэтическое высказывание в практиках Г. Рымбу, О. Васякиной), поэтика следа, отпечатка, а фактически — само письмо, которое становится письмом-свидетельством (в поэзии Л. Макаревной, Н. Денисовой, Л. Костылевой, С. Могилевой, Ю. Рыдкина и др.). В заключение говорится, что стратегии и практики предъявления и осмысления травматического опыта определяют феноменологию и логику развития русскоязычной актуальной поэзии.

Травмоговoreние в русской и — шире — европейской литературе — феномен, имеющий свои традиции, особенно укрепившиеся в литературе XX века, который по праву можно назвать веком социальных катастроф. Trauma studies для отечественной гуманитаристики — также отнюдь не что-то принципиально новое: можно вспомнить фундаментальный сборник «Травма: пункты», составленный С. Ушакиным и Е. Трубиной [Травма: пункты, 2009]; раздел «Антропология и феноменология визуальности: теории травмы и визуальность» в журнале «Новое литературное обозрение» (2014, № 1), ряд статей в научной периодике, осмысляющих культурные рецепты тематического опыта. Нередко исследователи связывают травмоговoreние в литературе, особенно поэзии, с экстремальным опытом войны, уделяя особое внимание Второй мировой / Великой Отечественной. «Соединение усилий авторов, критики и цензуры, с одной стороны, и части читателей, которые хотели бы забыть все страшное, что связано с войной, с другой, привело к тому, что катастрофический опыт не был интегрирован в общественное сознание, приобрел черты непроработанной коллективной травмы» [Кукулин, 2019, 200], — пишет, например, И. Кукулин, рассматривая русскую «послевоенную» литературу 1940–1970-х годов. В другой своей статье И. Кукулин обращается к поэзии 1990–2000-х годов, осмысляя оптику травматического переживания в текстах авторов поколения «Вавилона» и поколения «нового эпоса». Так, если в случае первых «экспериментальным полигоном для исследования исторических и интимных травм» является личность, субъект высказывания, то в творчестве авторов «нового эпоса» «гораздо большее значение приобретает не индивидуальный, а общеисторический “регистр” этой проблематики», «источниками травмы в их стихотворениях выступают не современные события, но катастрофическая история» [Кукулин, 2019, 494–495] (отсылка к все тем же непроработанным коллективным травмам XX века). Следуя логике смены поколений в литературе и продолжения устоявшихся традиций, есть смысл утверждать, что поэзия, в рамках которой востребованы практики проговаривания травм, не может ограничиваться только 1990–2000-ми годами, как бы деактуализируясь к 2010-м годам, равно как и не может представлять и исследовать только опыт войны, который чем дальше, тем меньше связан с историей 1940-х годов, о чем пишет, например, С. Львовский [Львовский, 2015]. Авторы, пришедшие

в поэзию в 2010-х годах, не могли не обновить травматическую повестку и стратегии вербализации боли.

«Когда в этих стихах встречается указание на опыт войны или травмы, то это — длящееся событие; оно описывается не как свершенный исторический или биографический факт, оно не имеет локализации и не ограничивается датами линейной исторической хронологии. Не имея четких пространственно-временных параметров, оно вневременным образом всегда уже происходит в сознании субъекта, где и есть его действительное место свершения. Действительное, атопичное и неустранимое. Эта неустранимость и длительность дает повод для избытка речи: речь — это топос реализации травмы, ее обнаружения и введения в дискурсивное пространство, а не средство для описания реальности. Речь — это и есть сама травма» [Вайзер, 2014, 258], — пишет Т. Вайзер, имея в виду не только — ожидаемо — творчество П. Целана, но и постсоветскую поэзию, авторов 1970–1980-х годов рождения (от Екатерины Завершневой до Евгении Сусловой). Опираясь на функции языка, Т. Вайзер определяет формы представленности травматического в речи, среди которых фигурируют:

а) лакуна субъекта в речи («в этой руинизации языка от субъекта не остается почти ничего, кроме не принадлежащих ему личных местоимений, которыми он лишь обозначает опыт своего отсутствия» [Вайзер, 2014, 249]);

б) избыток речи в языке (симулятивное письмо, существующее наперекор нормам языка);

в) языки полифонической субъективности (мы-идентичность субъекта высказывания). В некоторой точке сборки они конструируют дискурсы и нарративы травмоговорения.

Точка сборки всякий раз важна сама по себе. 2010-е годы, особенно их вторая половина, в глобальном культурологическом смысле — время оформления запроса на «новую чувствительность», «новый трагизм» [Руднев, 2013], «новую этику» [Серое Фиолетовое, 2020], в рамках которых «по-настоящему ценна идентичность, оплаченная болью. Тяжелой травмой. Нарушением твоих границ. <...> Травма конструирует границы. Границы очень важны, их нельзя нарушать. Обесценивание (прежде всего — обесценивание травмы) разрушает ценность с таким трудом построенных границ. Внутри своих границ человек всегда прав (другой не может проникнуть внутрь его границ, у него нет права голоса и суждения)» [Кузнецов]. «Травматическая повестка в общественных дискурсах — не прерогатива России, травма демар-

гинализуется во всем мире (в рамках глобалистских проектов), в том числе через культурные легитимации практик выговаривания. Частное в некоторой триггерной точке превращается в политическое, и новое политическое влияет на социальные и этические нормы и расклады, определяет культурную политику и содержание художественных высказываний. <...> В России разговор о травме сметает все больше табу, разрушает все больше искусственно возведенных границ. Мы видели — обойдусь в этот раз без примеров, — как в последние два года менялось отношение к насилию в литературном сообществе. Мы видели стигматизацию тех персон и институций, которые оказывались вовлеченными в поддержку практик насилия. Мы видели, как напряженно в поэзии и прозе шел поиск языка, способного представить и осмыслить разного рода травматический опыт (отправляю к шорт-листу 2018 года премии “НОС”). <...> Триггерами для авторов становятся столкновения с проявлениями ксенофобии и различных видов агрессии, насилия и обесценивания, в тексты вшиваются описания острых неврозов и стигмы болезни» [Подлубнова, 2019].

Очевидно, что в 2010-е годы сама по себе травматическая повестка в литературе претерпевает изменения. Как замечает С. Львовский, «травма советского периода, связанная с войной, постепенно исчезает из текстов современной поэзии», так же, как исчезает и память о травматическом опыте холокоста и сталинского террора, их вытесняют коллективные травмы 1990-х, которые «интерпретируются как культурные травмы по Джеффри Александеру, в силу своей специфики довольно полно проговорены в текстах авторов, принадлежащих к самым разным поколениям, — от Михаила Сухотина и Виктора Полещука до Галины Рымбу и Эдуарда Лукоянова» [Львовский, 2015, 300–301]. К травмам 1990-х в современной поэзии добавляются политические травмы 2010-х годов: от русско-украинской войны до укрепления авторитаризма и консервативной идеологии в России. Яркий пример — поэзия И. Кивы, где палимпсесты постпамяти (Вторая мировая и Шоа через память семьи) совмещаются с персональными переживаниями, связанными с потерей отца, бегством с Донбасса от новой войны и другими событиями, неизменно аранжированными тревогой и болью (см. сборник И. Кивы «Подальше от рая», 2018).

Кроме того, коллективная травма как пространство конструирования идентичности уступает в поэзии авторов 1980–1990-х годов рождения место травме персональной, опытам индивидуального переживания различного рода насилия. Такой сдвиг во многом связан с зарождением

новой волны феминизма на постсоветском пространстве, актуализирующим разговор об индивидуальных границах и оперирующим тезисом «личное — это политическое». Персональная травма, получившая вербальное оформление, в контексте «личное — это политическое» становится репрезентантом некоторой части коллективного опыта. Персональное и коллективное перестают функционировать антитетически.

Что касается практик травмоговорения в поэзии 2010-х годов, то начнем с констатации особенности, которая сформировалась не без влияния такого феномена, как «новый эпос», а именно: размывающихся границ между собственно поэзией и прозой. «Повествовательность и, как правило, ярко выраженная необычность, острота тем и сюжетов, а также концентрация смыслов не на реальной личности автора и его лирическом высказывании, а на некоем метафизическом и часто скрытом смысле происходящего, находящемся всегда за пределами текста» [Сваровский, 2007, 3–4], — то, что стало возможным и востребованным благодаря «новому эпосу», т.е. поэзии Ф. Сваровского, А. Родионова, А. Ровинского, Л. Шваба и др., определяет практики поэтов следующей эстетической формации, с одной существенной поправкой, которая зачастую лишает высказывание метафизического смысла и/или переносит фокус внимания именно на личность и аффективный потенциал говорящего (травмотографию говорящего). Так формируются дискурсы документальной, феминистской и квирпоэзии.

Документальная поэзия, принципами которой являются исследование, транспонирование и экспонирование [Лехциер, 2018], часто обращается к травматическому опыту, внеположенному субъекту, осуществляющему перенос документа в поэтический текст и привносящему в него художественно обусловленные трансформации, для чего используются монтаж, ритмизация, фрагментизация и т.д. [Кукулин, 2015]. Фактически инструментарий документальной поэзии позволяет предельно высветить первично задокументированные события, в том числе «перфомансы насилия», составляющие основу литературы травмы. Таковы, к примеру, протоколы судебных заседаний, ставшие поэтическим фактом Л. Юсуповой [Юсупова, 2016а], или фрагменты новостей (возможно, стилизация), составившие поэму «Выпуск новостей» В. Коркунова:

одна откушенная рука
и три голодных медведя

в иркутской области разгорелся скандал
из-за жестокого
обращения с животными

хищников держали в грязной клетке
у придорожного кафе <...>

полиция хочет пристроить хищников
в зоопарк или цирк

иначе их придется усыпить.

[Коркунов, 2019]

Лакуна на месте свидетельствующего, порождающего аффекты и интерпретирующего субъекта обнажает выстроенность высказывания вокруг травмирующего момента или событийного ряда. Травма не проговаривается, ее некому проговорить, но превращается автором, т.е. субъектом, конструирующим текст, в перфоманс. Даже в том случае, когда высказывание отдается неким режиссерам насилия, иначе говоря, тем, кто его осуществляет, как в вербатиме М. Малиновской «На горе Бокор» или в ее же большом тексте «Причальный проезд», составленном из диктофонных записей, личной переписки, результатов поисков в Google, архивных материалов и проч. и представляющем свидетельства акторов и жертв сексуального насилия, субъектность говорящего (часто демонстрирующего речевую избыточность, о которой пишет Т. Вайзер) отступает перед самой фактографией насилия.

Субъект иного рода, появляющийся в документальной поэзии 2010-х годов, — не актер, но аффективно заряженный свидетель и интерпретатор — прямая угроза репортажной документальности, поскольку в фокусе внимания оказываются не травматический опыт, но триггер или набор триггеров (классически, по Фрейдю), через которые происходит самоопределение говорящего.

мои сотрудники работают
возле аппаратов для наркоза
они считают: я все выдумываю

тащу их на дно
заставляю есть ил
выдумываю про геноцид в медицине
выдумываю про деревни
где выносят гробы как мусорные пакеты
выдумываю женщин
с черепами похожими на задницу —
след топора по центру.

[Котова, 2019, 7]

Поэтический текст приобретает черты эго-документа, речь вторгается в пространство воображаемого, травматический опыт присваивается говорящим, выражающим свое отношение к происходящему и моделирующим себя через это отношение.

И еще одна стратегия присвоения травматического опыта в документальной поэзии — схождение протоколирующего субъекта (автора) и субъекта, чьи действия протоколируются (актера), в точке персональной травмы:

в 11 вечера мы пришли к его бабушке
за старинной дверью находилась огромная коммунальная квартира
там была тропинка сквозь джунгли хлама и вешалок <...>
если бы малолетка была дома Матеюк бы меня не изнасиловал
мне не повезло
и когда он вернулся он молча лег на меня и у нас был секс я не
сопротивлялась я только сказала это неправильно я повторяла
это неправильно это неправильно это неправильно это неправильно
это неправильно это неправильно это неправильно это неправильно
это неправильно это неправильно это неправильно это неправильно
это неправильно это неправильно это неправильно это неправильно
это неправильно это неправильно это неправильно это неправильно
это неправильно это

[Юсупова, 2016б]

Протоколирующее письмо приобретает инструменты оценивания задokumentированного опыта, постулируя при том «двойную невозможность — забыть травматическое событие (пусть даже не с нами случившееся) и связать его с нашей актуальной идентичностью» [Вайзер, 2014, 261].

Текст Л. Юсуповой, ставший одним из ключевых в отечественной феминистской поэзии, состоит из повествовательной части и финала, совмещающего художественную прямую речь и прямое оценочное высказывание автора. Использование потенциала прямого высказывания — типичная стратегия феминистской и квирпоэзии, фиксирующих разные виды травматического опыта: см. отдельные тексты Г. Рымбу, О. Васякиной, Е. Симоновой, Е. Джаббарово́й, Р. Ниязова и др. Признание субъектом — носителем памяти травмы как психоаналитическая практика [Митчелл, 2009] определяет поэтику (поэтика признания) и прагматику поэтического текста подобного рода.

папа <...>
и вот я стала старше
я уже прохожу судмедэкспертизу
ты сделал это шашлычным шампуром по спине
меня как животное
после школы
таким весенним днем
мы могли обниматься и смотреть что-нибудь прикольное по телу
а потом пойти гулять по району и взять газировку и семечки
почему так
произошло
почему я до сих пор
могу только простить
просить о любви
но не могу
понять
почему

[Рымбу]

Проговаривание травмы, имеющее психотерапевтическое значение, в феминистской поэзии неизбежно приобретает социально-политическое звучание, коррелируя в этом смысле с общественной кампанией #metoo, получившей в рунете тэг #янебоюсьсказать, и различными социальными акциями — выступлениями против насилия. Личный опыт, особенно травматический, в практиках вербализации перестает восприниматься как сугубо частное дело. Для того и создаются тексты-признания, чтобы выполнять индикативную функцию, указывая на болевые точки социальности. «Для меня важно, чтобы текст

влият на реальность, и я всеми силами стараюсь делать это в своей поэтической практике» [Писарева, 2018], — признается фемпоэтесса О. Васякина.

Поэзия прямого высказывания позволяет если не отрефлексировать, то обозначить социально-экономические травмы 1990-х и политические травмы 2010-х годов (см. «Космический проспект» и др. тексты Г. Рымбу). Здесь предсказуемо появляются формы мы-идентичности [Корчагин, 2019] и коллективный травматический субъект. Как пишет Т. Вайзер (имея в виду практики других поэтов, но ее слова справедливы и для фемпоэзии), «для риторики этой новой поэзии характерны частое повторение обезличенного “мы”, “наши”, “нам”, мотивы выстраивания или разрушения некой невидимой общности; для семантики — деформация привычных форм телесности (стертые лица, забытые рты, отсутствие узнаваемого облика тела), уподобление “нас” количественно множественному веществу, материалу, массе (трава, пыль, груда слов)» [Вайзер, 2014, 258].

когда мы жили в сибире
мы жили в теле утраты
у моего отца не было рук
а у матери живота
и у всех утрата была
и саднила в неловком теле
и саднила в выцветшем теле
так мы жили там
в пространстве безвременной скорби
[Васякина, 2018]

В целом поэзия такого рода использует травму как отправную точку для потенциально перформативного высказывания: перформативность как бы дрейфует из художественно оформленного пространства памяти в моделируемую здесь-и-сейчас внехудожественную реальность.

Однако практики травмоговoreния в поэзии 2010-х годов не ограничиваются только протоколированием и признанием. Достаточно распространенной является зашифровка травматического опыта, связанная все с той же «двойной невозможностью» — забыть травму и/или проговорить ее, тем самым окончательно присвоив, сделав частью идентичности и одновременно публичной биографии. Таково, например, барочное письмо Ильи Данишевского, в книге стихов

и прозы «Маннелиг в цепях» (2018) которого, как написал Р. Амелин, «зашифрован ряд личных историй, которые не могут быть рассказаны напрямую по причине, вероятно, особой болезненности» [Амелин].

Знаки посттравматического письма характерны для поэзии Любови Макаревской, в которой напряженная и подчас болезненная саморефлексия, отмеченный следами ущерба физиологизм, аффективность и интровертивная ассоциативность обходятся практически без демонстративных жестов фемпоэзии. Травма не столько предьявляется, сколько порождает пространство намеков и ветвящихся шифров.

Я могла бы
рассказать тебе
что чувствовать
страшно

/А потом я подумала
что любовь это мужество
преодолеть эту голую
боль которая не оставляет
от тебя ничего/

Но это текст о чистоте

Его можно написать
находясь скажем
в карцере или сплевывая кровь

О чистоте и ее подмене...
[Макаревская, 2019, 4]

Следы травматического опыта, в том числе элементы травмоговoreния, проявляются в поэзии Н. Денисовой, Е. Костылевой, С. Могиловой и других участниц петербургского семинара «Ф-письмо».

что такое опасность
и её чувство
где границы выворачиваются наизнанку
и неприятные ощущения

и невыносимые ощущения
и ощущения несовместимые с жизнью

прыг-скок из белого в черный
из больно в небольно

без тебя будет так же
как и с тобой

[Могилева, 2020]

Практика виртуализации бытия и телесности очевидно фундирована травмой в творчестве Юрия Рыдкена. Приведу слова Алексея Конакова: «На пороге новых темных времен, в эпоху господства программ и анализа цифровых отпечатков, где-то на восточном краю Белоруссии под сенью тридцатилетней постсоветской автократии в инвалидном кресле сидит человек, сознательно ставший ботом русской литературы и последовательно демонстрирующий всю глубину отчуждения, постигшего современных людей» [Конаков, 2018].

Примеров из поэзии 2010-х годов может быть больше, однако очевидно, что в целом уклонение от прямоговорения и политизации болевого опыта порождает множественность дискурсивных возможностей, которые нередко соотносятся с тем, что делали поэты предшествующих поколений, или же отличаются инновативностью. Вместо фигуры говорящего (признающего) и предъявления голой травмы (протоколирования) в фокусе внимания оказывается сама речь, т.е. веер поэтических приемов, соотносимых с триггерами, часто опознаваемыми читателем в своей потенциальной триггерности, но не соотносимыми с каким-либо конкретным болевым опытом, поскольку авторы оказываются от его демонстрации, оставляя в пространстве непроговоренного. На первый план в такого рода текстах выходит поэтика следа, отпечатка, а фактически — само письмо, которое становится письмом-свидетельством.

Очевидно, что запрос на травмоговорение в современной поэзии все еще силен. Однако уже сейчас проявлены основные стратегии и практики предъявления и осмысления травматического опыта, влияющие на поэзию в целом, в том числе определяющие ее актуальную феноменологию и логику развития.

Литература

- Амелин Р. Биография травмы: о книге Ильи Данишевского «Маннелиг в цепях» // Дискурс. URL: <https://discours.io/articles/culture/biografiya-travmy-o-knige-ili-danishevskogo-mannelig-v-tsepyah> (дата обращения: 12.06.2020).
- Ваузер Т. Травмотография логоса. Язык травмы и деформации языка в постсоветской поэзии // Новое литературное обозрение. 2014. № 1. С. 245–264.
- Васякина О. Когда мы жили в Сибири // Сноб. 2018. 20 апреля. URL: <https://snob.ru/entry/159991> (дата обращения: 12.06.2020).
- Конаков А. Русская поэзия в эпоху bot-to-bot-коммуникации // Colta.ru. 2018. 21 ноября. URL: <https://www.colta.ru/articles/literature/19784-russkaya-poeziya-v-epohu-bot-to-bot-kommunikatsii> (дата обращения: 12.06.2020).
- Коркунов В. Выпуск новостей // Артикуляция. 2019. № 5. URL: <https://articulationproject.net/2413> (дата обращения: 12.06.2020).
- Корчагин К. М. Поэтическое **мы** от авангарда 1920-х годов до новейшей политической поэзии // Критика и семиотика. 2019. № 2. С. 378–391.
- Котова И. Анатомический театр. Харьков: KNTXT, 2019.
- Кузнецов С. Начало века, смена риторики. URL: <https://www.facebook.com/notes/sergei-kuznetsov/nachalo-veka-smena-ritoriki/101577262078306164> (дата обращения: 15.07.2019).
- Кукулин И. Машины зашумевшего времени: как советский монтаж стал методом неофициальной культуры. М.: Новое литературное обозрение, 2015.
- Кукулин И. Прорыв к невозможной связи: статьи о русской поэзии. Екатеринбург; М.: Кабинетный ученый, 2019.
- Лехциер В. Экспонирование и исследование, или Что происходит с субъектом в новейшей документальной поэзии: Марк Новак и другие // Новое литературное обозрение. 2018. № 2. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2018/2/eksponirovanie-i-issledovanie-ili-cto-proishodit-s-subektom-v-novejshej-dokumentalnoj-poezii.html> (дата обращения: 12.06.2020).
- Львовский С. Различение травмы // Новое литературное обозрение. 2015. № 2. С. 286–303.
- Макаревская Л. Шов. Чебоксары: Free Poetry, 2019.
- Митчелл Дж. Травма, признание и место языка / пер. А. Богдановой // Травма: пункты / сост. С. Ушакин и Е. Трубина. М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 785–808.

- Могилева С. это про это // Ф-письмо. 2020. 28 февраля. URL: <https://syg.ma/@anastasiia-karpieta/stanislava-moghlieva-eto-pro-eto> (дата обращения: 12.06.2020).
- Писарева Е. Московские поэты о времени, речи и насилии // АфишаDaily. 2018. 14 февр. URL: <https://daily.afisha.ru/brain/8142-moskovskie-poety-o-vremeni-rechi-i-nasilii> (дата обращения: 12.06.2020).
- Подлубнова Ю. Триумфы травмы // Артикуляция. 2019. № 6. URL: <https://articulationproject.net/2781> (дата обращения: 12.06.2020).
- Руднев В. Новый трагизм // Свободная пресса. 2013. 11 июля. URL: <https://svpressa.ru/blogs/article/70787> (дата обращения: 12.06.2020).
- Рымбу Г. Лучи. URL: <https://www.facebook.com/GalinaRymbu/posts/1307734186059243> (дата обращения: 12.06.2020).
- Сваровский Ф. Несколько слов о «новом эпосе» // Рец. 2007. № 44. С. 3–6
- Серое Фиолетовое. От борьбы с харассментом к сражению за карантин. Как новая этика учит нас бояться других и бежать от свободы // Нож. 2020. 27 мая. URL: <https://knife.media/metoo-dau-quarantine> (дата обращения: 12.06.2020).
- Травма: пункты / сост. С. Ушакун и Е. Трубина. М.: Новое литературное обозрение, 2009.
- Юсупова Л. Dead Dad. Тверь: Kolonna Publications, 2016.
- Юсупова Л. Матейук // Воздух. 2016. № 1. URL: <http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2016-1/yusupova> (дата обращения: 12.06.2020).

Yu. S. Podlubnova

PhD,

Research Fellow,

Institute for History and Archeology,

Ural Branch of RAS

Ekaterinburg, Russia

Trauma-speech in Modern Russian Poetry

The article explores the poetics of trauma in Russian poetry of the 2010s. We consider a request for understanding the traumatic experience in modern culture related to the formation of a culture of «new sensitivity» and «new ethics». It is noted that the traumatic agenda in the literature of the 2010s changes: the

memory of the experience of the Second World War, the Holocaust and the Stalinist terror disappears more and more from poetry. Collective traumas of the 1990s and political traumas of the 2010s crowd them. In addition, collective trauma as a space for constructing identity gives way to personal trauma, individual experiences of various kinds of violence. This shift is largely due to the emergence of a new wave of feminism in the post-Soviet space actualizing the conversation about individual boundaries and the operating thesis «personal is political». The main ways of representing trauma in Russian poetry of the 2010s become protocol (within the framework of documentary poetry, texts by L. Yusupova, I. Kotova, V. Korkunov, M. Malinovskaya), confession (in the practices of G. Rymbu, O. Vasyakina), trigger-poetics, in fact the speech itself which becomes a speech of evidence (in the poetry of L. Makarevskaya, N. Denisova, L. Kostyleva, S. Mogileva, Yu. Rydkin and others). In conclusion it is stated that the strategies and practices for presenting and comprehending traumatic experiences determine the current phenomenology and logic of the development of modern Russian poetry.

Key words: trauma; modern poetry; documentary poetry; feminist poetry; protocol and confession poetics; trigger-poetics.

References

- Amelin R. Biography of the injury: about «Mannelig in chains» by Ilya Danishevsky [Biografiya travmy: o knige Il'i Danishevskogo «Mannelig v tsepyah»]. *Diskurs*. Available at: <https://discours.io/articles/culture/biografiya-travmy-o-knige-ili-danishevskogo-mannelig-v-tsepyah> (in Russian).
- Vajzer T. Traumatography of logo. The language of trauma and deformations of the language in the post-Soviet poetry [Travmotografiya logosa. Yazyk travmy i deformacii yazyka v postsovetsoj poezii]. *N^ovoe literaturnoe obozrenie*, 2014, no. 1, pp. 245–264 (in Russian).
- Vasyakina O. When we lived in Siberia [Kogda my zhili v Sibiri]. *Snob*, 2018, 20 Apr. Available at: <https://snob.ru/entry/159991> (in Russian).
- Konakov A. Russian poetry in the era of bot-to-bot-communication [Russkaya poeziya v epohu bot-to-bot-kommunikacii]. *Colta.ru*, 2018, 21 Nov. Available at: <https://www.colta.ru/articles/literature/19784-russkaya-poeziya-v-epohu-bot-to-bot-kommunikatsii> (in Russian).
- Korkunov V. News release [Vypusk novostej]. *Artikulyaciya*, 2019, 5. Available at: <https://articulationproject.net/2413> (in Russian).

- Korchagin K. M. Poetic *we* from the avant-garde of the 1920s to the latest political poetry [Poeticheskoe my ot avangarda 1920-h godov do novejshej politicheskoy poezii]. *Kritika i semiotika*, 2019, no. 2, pp. 378–391 (in Russian).
- Kotova I. An anatomical theater [Anatomicheskij teatr]. Har'kov, KNTXT, 2019 (in Russian).
- Kuznecov S. The beginning of the century, the change of rhetoric [Nachalo veka, smena ritoriki]. Available at: <https://www.facebook.com/notes/sergej-kuznecov/nachalo-veka-smena-ritoriki/101577262078306164> (in Russian).
- Kukulin I. Noisy time machines: how Soviet montage became an unofficial culture method [Mashiny zashumevshego vremeni: kak sovetskij montazh stal metodom neoficial'noj kul'tury]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2015 (in Russian).
- Kukulin I. A breakthrough to Impossible communication: articles about Russian poetry [Proryv k nevozmozhnoj svyazi: stat'i o russkoj poezii]. Ekaterinburg; Moscow, Kabinetnyj uchenyj, 2019 (in Russian).
- Lekhciev V. Exposure and research, or What happens to the subject in recent documentary poetry: Mark Novak and others [Eksponirovanie i issledovanie, ili Chto proiskhodit s sub'ektom v novejshej dokumental'noj poezii: Mark Novak i drugie]. *N^oovoe literaturnoe obozrenie*, 2018, no. 2. Available at: <https://magazines.gorky.media/nlo/2018/2/eksponirovanie-i-issledovanie-ili-chto-proishodit-s-subektom-v-novejshej-dokumentalnoj-poezii.html> (in Russian).
- L'vovskij S. Distinguishing Injury [Razlichenie travmy]. *N^oovoe literaturnoe obozrenie*, 2015, no. 2, pp. 286–303 (in Russian).
- Makarevskaya L. The seam [Shov]. Cheboksary, Free Poetry, 2019 (in Russian).
- Mitchell J. Trauma, recognition and place of the language [Travma, priznanie i mesto yazyka]. *Travma: punkty*. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2009, pp. 785–808 (in Russian).
- Mogileva S. it's about it [eto pro eto]. *F-pis'mo*, 2020, 28 Febr. Available at: <https://syg.ma/@anastasiia-karpieta/stanislava-moghilieva-eto-pro-eto> (in Russian).
- Pisareva E. Moscow poets about time, speech and violence [Moskovskie poety o vremeni, rechi i nasilii]. *Afisha Daily*, 2018, 14 Febr. Available at: <https://daily.afisha.ru/brain/8142-moskovskie-poety-o-vremeni-rechi-i-nasilii> (in Russian).
- Podlubnova Y. Triumphs of Injury [Triumfy travmy]. *Artikulyaciya*, 2019, 6. Available at: <https://articulationproject.net/2781> (in Russian).
- Rudnev V. A New tragedy [Novyj tragizm]. *Svobodnaya pressa*, 2013, 11 July. Available at: <https://svpressa.ru/blogs/article/70787> (in Russian).
- Rymbu G. The rays [Luchi]. Available at: <https://www.facebook.com/GalinaRymbu/posts/1307734186059243> (in Russian).
- Svarovskij F. A few words about the «new epic» [Neskol'ko slov o «novom epose»]. *Rets*, 2007, no. 44, pp. 3–6 (in Russian).
- Seroe Fioletovoe. From the fight against harassment to the battle for quarantine. How a new ethics teaches us to fear others and flee freedom [Ot bor'by s harassmentom k srazheniyu za karantin. Kak novaya etika uchit nas boyat'sya drugih i bezhat' ot svobody]. *N^oozh*, 2020, 27 May. Available at: <https://knife.media/metoo-dau-quarantine> (in Russian).
- Travma: punkty. Ed. S. Ushakin and E. Trubina. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2009 (in Russian).
- Yusupova L. Mateyuk [Mateyuk]. *Vozduh*, 2016, 1. Available at: <http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2016-1/yusupova> (in Russian).
- Yusupova L. *Dead Dad*. Tver', Kolonna Publications, 2016a (in Russian).

СОВРЕМЕННЫЕ КРИТИКИ О БРОДСКОМ

Редакторы сборника предложили нескольким молодым современным критикам ответить на вопросы анкеты и определить место Бродского в сегодняшней поэтической парадигме. Анкета содержала следующие вопросы.

1. Каким Вам видится вклад Бродского в русскую поэзию?
2. Изменился ли поэтический ландшафт начала XXI века благодаря поэзии Бродского?
3. Какая ситуация, на Ваш взгляд, преобладает в современной русской поэзии: продолжение традиции Бродского или ее преодоление?
4. В каких направлениях развивается русская поэзия после Бродского?

Юлия Подлубнова

1. Бродский — классик, крупнейший русскоязычный поэт XX века — с этим уже никто не будет спорить. Он — своеобразный итог развития русской поэзии как минимум трех веков и одновременно тот, кто привнес в русский стих традиции англосаксонской поэзии, хотя, разумеется, не только ее. Он лиричен, метафизичен, авангарден, его тексты невозможно забыть. И он прожил настоящую жизнь поэта. Как сказала Ольга Седакова, Бродский — наш Вергилий, наш Данте, наш Донн. «После Бродского чем заполнится пространство? Его место незаполнимо». И с этим тоже не поспоришь.

1–3. Что мы считаем поэтическим ландшафтом? Если речь о том, оставил ли Бродский после себя учеников, то, увы, кто бы как ни был связан с Бродским (вспоминаю его фото с Денисом Новиковым или с Вадимом Месяцем), кто бы ни получал благословение, вакансия учеников осталась свободной. Доживи Бродский до возраста Ахматовой, может быть, ситуация была бы иной, но это гипотетическая история. Если же говорить о влиянии Бродского на русскоязычную поэзию, то уже в 1990-е оно было лавинообразным: всякий, кто начинал писать в это время, выяснял отношения не с Мандельштамом или Пастернаком, как поколение восьмидесятников, а именно с Бродским. Его темы, поэты, интонации, приемы превратились в поэтический вирус, к которому необходимо было выработать антитела или погибнуть. И многие гибли: писали как Бродский, думали как Бродский, отстаивали приоритет эстетики над этикой, повторяли тезис про поэта как орудие

языка и т.д. — поэтическая мифология, которую оставил после себя Бродский, невероятно суггестивна. К началу 2000-х он стал суперпопулярным поэтом — этакий мастрид для гуманитариев. Затем, мне кажется, он пошел в народ, но превратился ли в народного поэта — здесь есть, о чем подумать. По крайней мере, сетевая поэзия 2010-х, собирающая огромную аудиторию, паразитирует именно на Бродском, разумеется, максимально упрощая все, что подлежит упрощению. Поэты несетевые в 2010-е, скорее, уже оказались с антителами, т.е. в категории выживших и построивших собственные поэтики (от Василия Чепелева до Геннадия Каневского). Из тех, кого кардинально поменял Бродский, и кому удалось выстроить поэтический мир, в котором Бродский не преодолен, но при том и не требует преодоления, могу назвать Алексея Сальникова.

4. Думаю, что описывать ситуацию в современной русскоязычной поэзии как «после Бродского» не совсем корректно, потому как она не только после Бродского, но после Пригова, после Седаковой, после Айзенберга, после Фанайловой, после Сваровского, после Юсуповой и т.д. Это не единое поле, в котором если что-то происходит, то тотально для всех его частей, а предельно сегментированное пространство. В очевидной ситуации «после Бродского» живет какая-то часть поэтов условно традиционалистского поля, особенно связанная личными или опосредованно личными отношениями с Бродским, живут сетевые поэты. Актуальный сегмент русскоязычной поэзии развивается, скорее, в постконцептуалистском направлении: и здесь в повестке последних двух-трех лет — документальная поэзия, феминистская и квірпоэзия, киберпоэзия. Здесь — максимальная политизация поэтического высказывания, использование языков травмы, выстраивание новых идентичностей и поиск новых поэтических логик. Это поэзия, с одной стороны, остро и оперативно реагирующая на меняющуюся реальность, с другой — пытающаяся сама формировать реальность, исходя из утопических политических онтологий. Бродскому это не было присуще. Однако Бродский настолько органично вошел в современную поэзию, что здесь есть очень тонкие связи (у Марии Степановой или Льва Оборина, например).

10 мая 2020 года

Сергей Баталов

1. Очень большим. Сопоставимым с вкладом Пушкина или всей «большой четверки» — Мандельштама, Ахматовой, Цветаевой, Пастернака — в совокупности. Бродский преобразовал русский поэтический язык, писать, как писали до него, после стало невозможно.

2. Изменился уже в конце XX века. Бродский повлиял абсолютно на всех значимых поэтов нашего времени. Даже если кто-то и не попал под непосредственное влияние, влияния опосредованного — через изменившийся поэтический язык — не избежал никто.

3. Если под традицией понимать прямое копирование творческой манеры Бродского либо наиболее узнаваемых его приемов, то сейчас это почти не встречается. Наплыв более либо менее умелых подражателей Бродского имел место в 90-х годах XX века, но к настоящему времени практически сошел на нет. Более того, открыто подражать Бродскому сейчас считается чем-то не вполне приличным.

Если же говорить о традиции в более высоком смысле, то ответить на этот вопрос не так просто, поскольку сначала надо определить, в чем именно данная традиция заключается. Если брать такие черты поэтики Бродского, как усложненную метафоричность, смешение высокого и низкого языковых пластов, сложность мысли, то определенное родство я чувствую в поэзии Александра Кабанова, Бориса Херсонского, Вадима Месяца. При этом подчеркиваю, что все они поэты со своим голосом и собственной оригинальной поэтикой и следуют традиции Бродского, творчески ее преобразовывая.

4. Современная русская поэзия крайне многообразна, можно найти поэтов, наследующих любой из множества поэтических традиций, существовавших в XX веке. Даже просто перечислить основные группы и направления в ней крайне непросто. Кроме того, творчество очень многих поэтов сложно отнести к какому-то конкретному направлению. Тем не менее попробую назвать несколько направлений, ставших наиболее заметными в последнее время. Деление на направления довольно условно, названия направлений и отнесение к ним того или иного поэта целиком на моей совести. Итак...

1. «Новая провинциальная лирика». Последователи данного направления тяготеют к классической форме, простоте поэтического высказывания. В стихах отражаются реалии провинциального русского быта. При этом за внешне бытовым сюжетом всегда проступает подлинный — метафизический — сюжет. Провинция несет в себе черты мифологического пространства, земного рая — обретенного

или потерянного. Среди поэтов данного направления можно назвать Алексея Дьячкова, Нату Сучкову, Григория Медведева, Андрея Болдырева, Владимира Косогова, Романа Рубанова, Константина Комарова.

2. Новые иронисты. Последователи данного направления тяготеют к простому, часто нарочито упрощенному поэтическому высказыванию и отличаются особой иронической интонацией. В основном это короткие силлаботонические стихи либо верлибры. Осмысляют в основном социальные вопросы, психологические травмы человека, пережившего политические геокатастрофы конца XX века, но могут быть и лирические сюжеты. К данному направлению можно отнести Виталия Пуханова, Игоря Караулова, Анну Логвинову.

3. Новая социальная лирика. Направлена на осмысление современных социальных проблем, хотя наряду с внешним социальным сюжетом может быть и метафизический сюжет. Часто выступают с позиций феминистических, социалистических и иных. Часто выбирают форму верлибра. К направлению можно отнести Оксану Васякину, Дарью Серенко, Галину Рымбу.

4. Отдельное направление представляет собой авангардная поэзия, условно говоря, то ее направление, которое группируется вокруг премии Драгомощенко. В основном это верлибры с усложненной метафоричностью, вплоть до распада смысла. Имен перечислять не буду, интересующихся отсылаю к анналам премии Драгомощенко.

17 мая 2020 года

Борис Кутенков

1. Огромным. Это поэт, который изменил интонацию русской поэзии как никто после него — пожалуй, последний, повлиявший на неё в космических масштабах. Пожалуй, после Бродского поэзия уже не могла приобрести такой социокультурной известности, её ареал был уже локальным. Я начинал с современной поэзии, основной корпус классики прочитал позже: прекрасно помню случай, как подошёл в Литинституте к стенду, где была опубликована статья кого-то из преподавателей о Бродском, и увидел обилие цитат из него, незнакомых мне. Поскольку я тогда знал преимущественно современных поэтов, то за две минуты испытал разочарование в 90% из них — вот один зачерпнул из его колодца, вот другой... Лев Лосев писал, что Бродский «обокраден» последующей поэзией, а сама она обеднена эпигономством. В то же время я далёк от того, чтобы видеть в большом поэте зло: каждый сам способен преодолеть влияние в силу

своего таланта, но след Бродского, пожалуй, наиболее заразителен и узнаваем. «Предвестьем льгот приходит гений / И гнётом мстит за свой уход» (Пастернак). Мне кажутся точными слова Татьяны Бек из её статьи 2003 года, в которой она делила влияния классических поэтов на «влияние-трамплин» или «влияние-дрожжи» (плодотворное, дающее выход в индивидуальность) и «влияние-шлагбаум»; конечно, мы говорим о последнем случае.

2. Да, разумеется. И множество эпигонов, и влияние на уровне отдельных образов, и понимание «закрытых дорог» в поэзии — например, тема усталости, перечислительность или длинная строка, которая не может уже быть такой, как у Бродского.

3. Думаю, 90-е годы были временем перенасыщенности его последователями. С годами наблюдалось отстранение от его влияния. Новейшим поэтам были ближе, по моим ощущениям, Мандельштам и Георгий Иванов. Но — никакие заимствования в поэзии не могут быть самодостаточными, отдельными от индивидуального таланта: сама она, по слову Ахматовой, способность «подслушать у музыки что-то и выдать шутя за своё».

4. Я бы выделил четыре очень условных направления. Влияние метареализма, кажущееся мне наиболее плодотворным: тут богатство метафоры, присутствие мировой культуры, семантическая многоплановость. «Бытовая» лирика, которой всегда много — и которая всегда бедна, если повседневность не уравновешивается мощным метафизическим жестом. Влияние концептуализма, постепенно иссякающее — так как само течение продиктовано социокультурными реалиями определённой позднесоветской эпохи. И протестная, социальная лирика, которая получила развитие после 2014 года как отклик на политические события; вместе с ней — и феминистическое письмо, но я пока не готов осознавать то и другое как крупные явления, так как не вижу в них отдельных величин.

7 июня 2020 года

СОВРЕМЕННЫЕ ПОЭТЫ О БРОДСКОМ

Филологическими работами взгляд на поэзию Бродского не исчерпывается. Своя точка зрения у поэтов. Их мнение ценно, прежде всего, пониманием сути творчества и той личной интонацией, которую исследователь не может себе позволить. Пока авторитет поэта сохраняется, стихотворные строки заставляют нас верить поэту больше, чем себе. В эссе «Борьба с удушьем» (1980), посвящённом книге Бродского «Часть речи», Чеслав Милош писал: «Поэт должен бояться Бога, любить свою страну и свой родной язык, доверяться своей совести, избегать союзов со злом и быть верным традиции».

Редакторы сборника предложили десяти поэтам ответить на следующие вопросы¹.

1. Помните ли Вы свое знакомство со стихами Бродского? Какое впечатление они на Вас произвели?

2. Изменили или нет стихи Бродского ландшафт русской поэзии XXI века? Если изменили, то в какую сторону?

3. Насколько актуальна поэзия Бродского сегодня? Не ощущаете ли Вы признаков её инфляции?

4. Если бы Бродский дожил до сегодняшнего дня, что бы он принял, а чего не принял в современной поэзии?

На просьбу откликнулись семь авторов.

Ольга Седакова

1. На первых курсах МГУ, в самиздатских машинописных копиях, где-то раньше 1970 года. В списках, которые тогда дошли до меня, были ранние стихи. Даже стихов времен ссылки в той подборке еще не было. О процессе над ним, о ссылке, о возвращении у меня были самые смутные сведения. Всерьез я узнала о Бродском уже после его отъезда, когда познакомилась с питерскими поэтами. С первого же чтения было понятно, что это голос редкой самостоятельности, что говорит он что-то новое. Не могу сказать, что это меня тогда увлекло. В это время я зачитывалась воронежским Мандельштамом (тоже только что открытым, ходившим в списках) и Хлебниковым (и он

¹ См. аналогичные опросы: Избранные ответы некоторых русских поэтов на «Анкету о Бродском» / подгот. материалов и послесл. К. Кобрина // Новое литературное обозрение. 2000. № 5(45). С. 237–247; Десять лет без Бродского // Воздух. 2006. № 1. С. 124–140.

был малодоступным). Это совсем другие поэтические пути, другое отношение к слову.

2. Несомненно, стихи Бродского изменили ландшафт русской поэзии, только произошло это гораздо раньше: уже в 80-е годы прошлого века. Тогда многие поэты заговорили «на языке Бродского» (Бродского уже послеотъездного).

Бродский привил русскому стиху «науку отстраняться». От того, что можно счесть «романтическим», или «сентиментальным», или «патетическим», или «наивным лиризмом». Интонация репортажа, перечисления, логичного рассуждения. Афористические определения. «Прежний» лиризм, с его открытыми выражениями печали, или восторга, или гнева, или нежности — всё это после Бродского... как бы это сказать... поставлено под вопрос? Во всяком случае, требуется особая смелость, чтобы позволить себе говорить «в сердечной простоте». Русский стих стал у Бродского как бы присыпанным пеплом.

Он возобновил общение с европейской поэзией, особенно английской и польской, которое было прервано на несколько десятилетий.

3. Бродский сейчас — самый читаемый, самый цитируемый поэт в — скажем так — широких кругах людей, читающих стихи. Стоит вспомнить, как «Не выходи из комнаты» стало своего рода гимном нынешней самоизоляции. Положение самого читаемого классика Бродский занимает уже давно, не менее двадцати лет. Не только поэта, но и мудреца, морального авторитета. Я не думаю, что этот ресурс истощается.

Бродский как образец для поэтов — это другое дело. Мне кажется — судя по тому, что я вижу в новых поэтических сочинениях, — сейчас ищутся какие-то другие пути. Другие ритмы, цвета. Интонация Бродского уже слишком узнаваема. К чему склоняет воздух другого времени — увидим.

4. Вот этого никто за него сказать не может.

9 мая 2020 года

Алексей Пурин

1. Это было в 1973–1974 годах, когда я стал посещать ЛИТО Н.В. Королевой в ДК имени М. Горького на площади Стачек, а Бродский уже эмигрировал. То есть я его никогда не видел. В студии были очень свободные нравы: Нина Валериановна легко могла принести на занятие только что присланный ей из-за границы двухтомник Ахматовой или иной тамиздат. И о Бродском там говорили с завидной легкостью,

передавали друг дружке слепые машинописные распечатки его стихов. Звучание некоторых текстов можно было расслышать сквозь треск глушилки, настроив «Ригонду» на волну «вражеских голосов».

Не скажу, что Бродский в те годы был для меня особенно значим. Куда сильнее на меня влияли тогда символисты, акмеисты и их последователи — от Иннокентия Анненского до Александра Кушнера. Бродский стоял несколько в стороне от этого важного для меня вектора. Да и сам он в 1974–1975 годы, на мой взгляд, не был еще той очевидной звездой поэтического небосвода, какой стал представляться мне в 1980-е годы (или мне раньше не удалось вчитаться по-настоящему в его стихи — ведь блистательная «Лагуна», к примеру, написана в 1973-м). Ощущение значимости и значительности этой фигуры со временем лишь укреплялось.

2. В приложении к поэзии мне больше нравится космологическая, а не пейзажная метафора. Подлинный поэт подобен небесному телу — звезде, планете, астероиду... В зависимости от своей массы (а не просто видимого нам размера; Луна ведь обманчиво кажется крупнейшим из небесных тел) он обладает той или иной гравитационной силой, которая так или иначе влияет на все без исключения объекты вселенной. То есть на всех других подлинных поэтов. Рождение новой звезды в какой-то мере изменяет всю структуру мира. Баратынский после Бродского несколько отличен от Баратынского до Бродского.

Мне непонятно, почему вы спрашиваете о XXI веке? Прежде всего он изменил XX век (как и, например, Баратынского). Гениальное — это когда кажется, что видимое (очевидное) невероятно, что его не может быть, что его нелегко создать, — а оно вот, наличествует. Как «Осень» Баратынского. Как Рим, как Венеция. Как стихи Бродского о Риме и о Венеции.

Возможно — и о том не раз писалось, — что интонационная и образная новизна стихов Бродского связана с его ранним интересом к английским поэтам-метафизикам. Очень может быть. Такие иноязычные прививки действительно не раз бывали катализаторами поэтических перемен. Да и сама русская силлаботоническая поэзия — иностранка в существенной мере. Но может быть, важнее было нечто другое — скажем, высылка в «отдаленные районы страны», как и для Пушкина — так называемая «южная ссылка», а для Баратынского — «солдатчина» в гельсингфорсских салонах.

Неслыханная новизна Бродского, его пажонистый романтический лирический герой, словно холера и тиф, скосили три-четыре поэтических

поколения, переболели ими буквально все, кто хоть что-нибудь понимал и значил в поэзии. По себе знаю, что освободиться от этого завораживающего и ложно окрыляющего влияния было чудовищно трудно.

3. Неактуальна прежде всего так называемая «актуальная поэзия». Бродский к ней не относится. Он поэт просто. То есть настоящий. Подлинная ценность, а не бумажная ассигнация. Никогда не слышал про инфляцию золота или платины! (Сказанное не означает, что у меня нет претензий к его стихам — на мой взгляд, в них немало дешевого позерства, излишней похабщины, «авторской глухоты» — есть такой изящный литературоведческий термин, описывающий случай, когда прославленный автор допускает грамматические, синтаксические, словарные погрешности из-за некоторой неграмотности... Но у меня есть вопросы и к Блоку, и даже — страшно сказать — к Пушкину. Но, конечно, куда меньше.)

4. Бродский не раз указывал, что ему нравится, а что нет. Например, в интервью, данном Дж. Глэду, говоря о сочинениях Г. Айги: «...Я совершенно не понимаю, почему он пишет по-русски, он может писать и по-немецки, на суахили, там не связано это ни с какой дисциплиной... Другое дело стихи, как я их понимаю, — восстановление гармонии просодии...» В стихотворении «Памяти Геннадия Шмакова» он говорит о поэте: «Пьяный пеньем великой гречанки». То есть Музы. И так: гармония, просодия, пенье. Традиция, уходящая в глубины веков. Полагаю, Бродскому (уж если задан такой вопрос) пришелся бы по нраву сегодняшний поэт, в стихах которого есть гармония, пенье, просодия — то есть сами *стихи*, а не примитивно-развратная проза, прикидывающаяся ими, — например:

«А ведь раньше было не так: вот уж любили друг друга — так это любили, / ссали на место (? — А. П.), бегали друг за другом, / я с мокрой тряпкой — за ней, а она — от меня и по кругу...» (Д. Воденников, «лидер "новой искренности"», как написано на обложке книжки, откуда взято *это*);

«...хрум хрум хрум / луна снова-не (? — А. П.) занята / луны открытые рты / львы рассыпаны / по тыще лестниц / раззавязывание (? — А. П.)...» (Н. Азарова, автор идеи и один из составителей учебника «Поэзия» (М.: ОГИ, 2016), доктор (!) филологических (!!) наук (!!!)).

Впрочем, слова «принял», «пришелся по нраву» вряд ли уместны применительно к Бродскому. Сентиментальным он мог быть лишь к поэтам своего поколения и своего (очень узкого) круга. Все прочие, боюсь, казались ему конкурентами: тестостерон в нем зашкаливал до неприличия... Кого он публично похвалил из стихотворцев моложе

себя? Ирину Ратушинскую, Вадима Месяца... А больше я и не помню (рад бы ошибиться). Но в случае с Ратушинской неизвестно еще, чья похвала для немудрящей западной и эмигрантской публики была весомей — его ли, ее ли? Ну а Месяц...

Но опять же замечу: да, прискорбно, но, увы, нормально. Кого Пушкин заметил? Да он Тютчева не заметил, хоть и прочел порядочную подборку великолепных стихов, напечатанную им в «Современнике». Кого заметил Блок — с его «Без божества, без вдохновенья», сказанном об акмеистах!..

Поэт — суверен, ему нравятся эпигоны...

Но всё же главное для поэта — «пенье великой гречанки», просодия, гармония, стихи.

11 мая 2020 года

Вячеслав Куприянов

1. Помню «Пилигримов», энергичные стихи, построенные на антитезах. Конец их — «Удобрить ее солдатам. / Одобрить ее поэтам» — своим философским пессимизмом скорее расстраивал, и за услужливость поэтов было немного обидно. Слышал его чтение в Доме литераторов сразу за рестораном в маленьком зале, набитом битком, так что пробиться уже было невозможно. Голос был монотонный и почти навзрыд. Познакомился с ним у кассы издательства «Художественная литература», где получали гонорары за переводы, он дал свой номер телефона в Питере, но я им так и не воспользовался. Сейчас жалею, что не связался с ним в Нью-Йорке в 1988 году, что сделали другие члены нашей делегации — Жванецкий и Татьяна Толстая, как бы тайком отправившись к нему. Жванецкий потом сетовал, что говорили они там об античной философии и он ничего не понимал.

2. Изменили, потому что как нобелевского лауреата его стали читать. Других и сейчас не знают. Скажем, остался почти неизвестным Сергей Петров, поэт более емкий и сложный, но он из старшего поколения. Изменили в сторону традиционной рифмованной поэзии, ставшей «обновленной» за счет анжамбеманов, добавили эрудиции, идущей от искусства перевода. Строка по ритму стала более прозаической. И добавили интеллектуализма и литературности, что не приветствовалось в домашней советской поэзии. Многие стали использовать его интонацию, писать стихи стало легче, хотя, кажется, изгибая строку, мыслить стало труднее. Подражать интеллектуализму с менее сильным интеллектом — трудно.

3. Опять-таки она остается на виду, и, следовательно, ее влияние вне конкуренции. Всегда актуален его взгляд на поэзию: «Поэзия не развлечение и даже не форма искусства, но, скорее, наша видовая цель. Если то, что отличает нас от остального животного царства, — речь, то поэзия — высшая форма речи, наше, так сказать, генетическое отличие от зверей. Отказываясь от нее, мы обрекаем себя на низшие формы общения, будь то политика, торговля и т.п.» (из интервью газете «Московские новости». 1995. 23–30 июля. — *Ред.*) Или это: «Не читая стихов, общество опускается до такого уровня речи, при котором оно становится легкой добычей демагога или тирана» (из эссе «Поклониться тени». — *Ред.*) Что сейчас и происходит и становится частью политики. Общество опускается, и ему в этом помогают.

4. Он бы не принял (да и не принимал) сегодняшнего состояния мира. Отсутствие воли к культуре, не просто дегуманизация, но уже и де-цивилизация. Благородный призыв Некрасова «Поэтом можешь ты не быть...» ныне можно преобразовать (от имени реальной власти) — но и гражданином быть не обязан. В осмыслении этого статуса он бы вряд ли принял уход поэзии «в себя», в сетевые игры. И, возможно, его бы могли услышать.

16 мая 2020 года

Владимир Гандельсман

1. Мое первое впечатление от стихов Иосифа Бродского абсолютно точно передано в его стихотворении 1972 года. Вот оно:

С красавицей налаживая связь,
вдоль стен тюрьмы, где отсидел три года,
лететь в такси, разбрызгивая грязь,
с бутылкой в сетке — вот она, свобода!

Щекочет ноздри невский ветерок.
Судьба родных сознания не гложет.
Ах! только соотечественник может
постичь очарование этих строк!..

Вышел из подвала и — дуновение Невы, синее весеннее ленинградское небо.

2. Если смежить веки, то ландшафт века не виден. Это не совсем шутка. Бродский изменил его для того, для кого он изменился. Для

остальных ландшафт остался прежним, а вернее: его как не было, так и нет.

Может быть, точнее сказать, что он расширил ландшафт? Мое мнение: да, несомненно.

В какую сторону? Например, в сторону будущего, где тебя нет, в сторону увеличения пространства, в которое в одном из его стихотворений поглядывает рыбка из аквариума. «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 природы.

3. Здесь уместно процитировать другого Осю. Простите мне эту фамильярность, просто об этих поэтах я пишу сейчас большую статью под названием «Оси координат»...

Это из письма Мандельштама Юрию Тынянову: «Вот уже четверть века, как я, мешая важное с пустяками, наплываю на русскую поэзию; но вскоре стихи мои с ней сольются и растворятся в ней, кое-что изменив в ее строении и составе».

Я уверен, что с младшим это произошло, а раз так, то о какой инфляции речь?

4. То же, что он принимал и не принимал при жизни.

Лучшим вариантом для ответов на Ваши вопросы я считаю предоставление слова самому Бродскому. В данном случае приведу его высказывание об одном стихотворении Одена:

«Оден действительно сказал, что время (вообще, а не конкретное время) боготворит язык, и ход мыслей, которому это утверждение дало толчок, продолжается во мне по сей день. Ибо “обожествление” — это отношение меньшего к большему. Если время боготворит язык, это означает, что язык больше, или старше, чем время, которое, в свою очередь, старше и больше пространства. Так меня учили, и я действительно так чувствовал. Так что, если время — которое синонимично, нет, даже вбирает в себя божество — боготворит язык, откуда тогда происходит язык? Ибо дар всегда меньше дарителя. И не является ли тогда язык хранилищем времени? И не поэтом ли время его боготворит? И не является ли песня, или стихотворение, и даже

сама речь с ее цезурами, паузами, спондеями и т.д. игрой, в которую язык играет, чтобы реструктурировать время? И не являются ли те, кем “жив” язык, теми, кем живо и время? И если время “прощает” их, делает ли оно это из великодушия или по необходимости? И вообще, не является ли великодушие необходимостью?»

Этот умный и прочувствованный текст — косвенный ответ на Ваш вопрос. А прямой ответ такой: он принимал бы стихи с ясной, глубокой мыслью, в которую вложено сердце.

В раннем стихотворении Бродского «К стихам» начертано:

Будут за всё то вас, верю,
более любить, чем ноне
вашего творца. Все двери
настежь будут вам всегда. Но не
грустно эдак мне слыть нищу:
я войду в одне, вы — в тыщу.

17 мая 2020 года

Владимир Строчков

1. Знакомств этих было как минимум два. Первое случилось где-то в самом конце 50-х, когда я был старшекласником. Это были точно «Пилигримы» и что-то еще, штуки три или четыре, слабой синей машинописью на папиросной бумаге. Не могу сказать, что они мне совсем не понравились, но и ничем особо не поразили. Это были стихи, в основном хорошо подходящие для жанра авторской песни. Не случайно чуткий к слову и звуку Клячкин так скоро схватился за них.

Потом, уже в 60-е, в студенческие годы, я читал его стихи времен Норенской и более поздние. Это уже были совсем другие стихи, и они меня надолго ошеломили и захватили.

В те же 60-е случай в лице приятеля привел меня в чью-то — убей бог, не помню, чью — незнакомую квартиру, где Бродский читал стихи.

Что запомнилось: с виду это был довольно обыкновенный рыжеватый еврейский парень, но когда он начал читать, то совершенно преобразился.

Его манера чтения, в первый момент кажущаяся странной, даже неприятной, быстро захватывала. Все, кто так или иначе слышал его, помнят это зачумное картавое, с гнусавинкой, в нос, и подвыванием чтение. Если закрыть глаза, легко было представить, что он при этом раскачивается, как правоверный иудей, читающий молитву.

Вот только Бродский не был правоверным иудеем. Он был евреем-атеистом. А если попытаться уточнить формулировку, он, по моему мнению, был экзистенциалистом и индивидуалистом такого траги-стоического, траги-иронического и траги-романтического толка.

2. Почему именно XXI века? Они изменили ландшафт русской поэзии вообще. Тут я бы, нимало не колеблясь, сравнил Бродского по масштабу воздействия на нее с Пушкиным. Тот привнес в русскую поэзию — помимо прочего — дух французского мировосприятия с его изящной легкостью и фривольностью. Бродский же подарил нам метафизическую глубину англосаксонского способа мышления и рефлексии. Мне кажется, это были два самых крупных расширения и углубления русла нашей поэзии за все время ее существования.

Что же касается манеры письма, тут он сыграл в каком-то смысле роль злодея, поскольку после Бродского писать как Бродский оказалось невозможным, настолько его стиль был безнадежно маркирован. Конечно, поначалу множество людей разной степени одаренности, вольно или невольно захваченных его поэзией, ринулось писать «под Бродского», но быстро выяснилось, что это поле заминировано. В отличие от утверждения Адорно о том, что после Освенцима писать стихи невозможно, опровергнутого всей последующей практикой поэзии, утверждение, что после Бродского нельзя писать как Бродский — кроме разве что пародийной и пародической поэзии, — никем и ничем не опровергнуто и, подозреваю, вообще неопровержимо.

3. Я терпеть не могу разговоров об актуальности поэзии. Подлинная поэзия, обладающая достаточной глубиной человеческого измерения, существует как данность с момента возникновения всегда. Актуальность же — малоаппетитное словечко, указывающее в основном на моду и злободневность тематики и/или стилистики, то бишь содержания и формы поэтического текста. Такая поэзия вряд ли может рассчитывать на долгую жизнь, не говоря уже о вечности.

Инфляция поэзии Бродского, как и поэзии любого большого поэта, — напомню слова профессора Преображенского о разрухе — существует или не существует только в головах его читателей, почитателей и ругателей, критиков и литературоведов.

Разумеется, в огромном количестве стихов Бродского при желании не так уж трудно отыскать случившиеся осечки, холостые выстрелы и выстрелы «в молоко» — вещи проходные, неубедительные, пусть и вполне безупречные по стилистике. И всегда найдутся желающие

судить его именно по этим неудачам. Но был и есть ли хоть один поэт, писавший одни шедевры?

Думаю, что, как это всегда бывает с большой поэзией — и вообще с искусством, — люди будут то на время забывать о существовании стихов Бродского, то вновь и вновь возвращаться к ним, находя в них всё новые и новые для себя смыслы и откровения.

4. Мои представления о жизни, смерти, любви и языке довольно близки к таковым у Бродского. Но не более того. Поэтому подобные спекулятивные суждения от имени покойного поэта полагаю для себя невозможными.

27 мая 2020 года

Елена Зейферт

1. Это было очень сильное впечатление. Я была старшеклассницей, дело было в период «поздней перестройки». Учитель литературы в моей карагандинской школе приносила нам исписанные ее убористым почерком листы со стихотворениями и биографиями Пастернака, Цветаевой, Бродского и других поэтов, о которых не было написано в учебниках. Помню, как меня захватила просодия Бродского: я много раз тогда прочла его стихи вслух, выучила их наизусть. А став в 1990 году студенткой филфака, я оказалась в Карагандинском университете. На кафедре русской и зарубежной литературы Бродский был главным среди новейших поэтов, там читался спецкурс по лирике Иосифа Бродского. Я написала тогда исследование по «Двадцати сонетам к Марии Стюарт». Более того, год спустя к нам поступил талантливый восемнадцатилетний поэт Кирилл Дроздов. Кафедра, собрав деньги, издала его книгу «По лезвию соприкосновений», и это была уже зрелая книга. В свои двадцать лет Кирилл ушел с филфака, приняв монашеский постриг. Но в девятнадцать он, узнав, что я исследую интонационно-синтаксические особенности черновиков «Медного всадника», обратился ко мне с сокровенной просьбой: «Вот мои рукописи. Исследуй их, пожалуйста. Не совпадает ли интонационно-синтаксическая организация моих стихов с просодией Бродского?». Помню, что я делала по дружеской просьбе сопоставительный анализ их поэтических систем. Нет, они не совпали! Но Кирилл, как и многие тогда, обожал Бродского. И был под его влиянием, но выручила самобытность собственного таланта.

2. Безусловно, изменили. Звучание поэзии Бродского, система его пауз, «заданная автором» скорость восприятия тех или иных

сегментов текста настолько уникальны, что они никак не могли не оказать большого влияния на все современное поэтическое поле. Его стихи продолжают активно влиять на новейшую лирику. Если взять, например, знакового поэта Алексея Парщикова, ушедшего из жизни в 2009 году, то в его поэтике преобладает визуальное, а в поэтике Бродского — звуковое. Бродский своей интонационной системой оказал просто облучающее влияние на поэзию, именно по этой причине ряд авторов резко отпрянул от него, возможно, интуитивно боясь его влияния.

3. Ощущаю признаки инфляции. Бродский мог бы заслуживать более уважительного отношения. Наблюдается не только положительное, но и негативное отношение к Бродскому, оно заметно. И дело здесь не только в том, что истинное явление вызывает и хвалу, и хулу. В Бродского кидают немало обвинений — и в адрес его стихов, и в адрес личности. Он не заслуживает пренебрежительного и панибратского отношения. Еще немало живых его ровесников-поэтов, некоторые из них принижают его значение, «нападая» на Бродского, ища «недостатки» в нем.

В то же время поэзия Бродского настолько живая, что и сейчас очень много бродскоманов, бродскофилов. Эти люди знают наизусть немалый корпус стихотворений Бродского, «болеют» его поэзией, собирают сведения о ней. Таков мой студент Константин Волошко (РГГУ), сделавший великолепный доклад по Бродскому на семинаре по анализу художественного текста и читавший наизусть стихи Бродского в течение 40 минут. Таков друг доцента Тверского университета Александра Степанова, участник моего литературного клуба «Мир внутри слова» Станислав Молодковец.

Когда мировая культура отмечала 75 лет со дня рождения Бродского, помню, я очень удивилась, что ему всего 75. Казалось, что должно было быть уже не меньше ста лет, хотя память, конечно, точно хранит, когда и в каком возрасте он умер.

Значение поэзии Бродского непреходяще, его поэзия сегодня очень актуальна.

4. Как большая знаковая поэтическая личность, Бродский принял бы все живые тенденции современной поэзии.

28 мая 2020 года

Светлана Кекова

1. Ранние стихи Бродского в машинописи ходили по Саратову в начале семидесятых годов. Но совершенно ошеломительное впечатление произвели на меня не ранние стихи, а книга «Часть речи», вышедшая в 1977 году в издании «Ардис». Ее я прочитала в Таллине в 1982 году, когда гостила у своего друга, поэта и переводчика Светлана Семеновича (светлая ему память). Больше всего поразил метафизический горизонт этих стихов и, конечно, метафизика и мифология языка, воплощенные в его поэзии.

2. Каждый подлинный поэт изменяет, точнее, дополняет ландшафт поэзии, поэтому и Иосиф Бродский, конечно, внес новые краски и линии в русскую поэзию. Кому-то они пришлись по душе, кого-то, наоборот, отталкивают, но из «русского пейзажа» их уже не уберешь, они стали частью русской поэтической картины мира.

3. Поэзия Бродского актуальна настолько, насколько вообще сегодня актуальна поэзия, насколько востребовано поэтическое слово. В советский период такая востребованность была колоссальная. Поэзию воспринимали как откровение, несущее некую весть. И в лучших своих проявлениях она таковой и была. Протопресвитер Александр Шмеман в одной из радиобесед 70-х годов как-то сказал, что стихи имеют в России большую, чем проза, сотериологическую функцию, т.е. для о. Александра проблема спасения и проблема поэзии связаны неразрывными узлами (для русской культуры!).

Русское поэтическое слово продолжает нести эту миссию в лице лучших своих представителей — Юрия Кублановского, Бахыта Кенжева, Олеси Николаевой, Ирины Евсы, Станислава Минакова, Сергея Шестакова и многих других. Инфляция происходит не с поэтическим словом, а с восприятием. Наблюдается понижение «запроса» на глубокое, серьезное поэтическое слово. Поэтому, конечно, интерес к поэзии Иосифа Бродского сейчас снижен, так как чтение его стихов требует повышенного интеллектуального и душевного напряжения.

4. Я думаю, он не принял бы тезис, что искусство вообще и поэзия в частности — это сфера услуг, призванная поставлять продукт для развлечения потребителя. Бродскому была чужда «невыносимая легкость бытия». Он был служителем поэтического слова, а значит, если вспомнить вышеприведенную мысль о. Александра Шмемана, и служителем Слова.

8 июля 2020 года

ПОЭТИКА ИОСИФА БРОДСКОГО: МАТЕРИАЛЫ К БИБЛИОГРАФИИ

Составитель А. Г. Степанов

Настоящая библиография дополняет и продолжает серии библиографических материалов, опубликованные в книгах:

- Поэтика Иосифа Бродского: сборник научных трудов / редкол.: В. П. Полухина, И. В. Фоменко, А. Г. Степанов. — Тверь: Тверской государственный университет, 2003. — С. 399–459;
- Иосиф Бродский: стратегии чтения: материалы Междунар. науч. конф. / редкол.: В. Полухина, А. Корчинский, Ю. Троицкий. — Москва: Издательство Ипполитова, 2005. — С. 482–521;
- Иосиф Бродский: проблемы поэтики: сборник научных трудов и материалов / ред.: А. Г. Степанов, И. В. Фоменко, С. Ю. Артёмова. — Москва: Новое литературное обозрение, 2012. — С. 440–483;
- Поэтика Иосифа Бродского: разнообразие методологий: материалы междунар. науч. конф., посвящ. 75-летию со дня рождения И. А. Бродского (Смоленск, 5–7 февр. 2015 г.) / сост. и ред. И. В. Романова, И. В. Марусова, Л. В. Павлова. — Смоленск: Свиток, 2017. — С. 228–253.

Список составили статьи и очерки, опубликованные преимущественно в филологических журналах, сборниках научных трудов и материалах конференций, монографии, учебные пособия, авторефераты российских диссертаций и западные диссертации на соискание ученой степени Ph D.

Рецензии, реферативные обзоры, эссе, воспоминания (за исключением некоторых книг) в предлагаемый перечень не вошли.

Большинство работ описаны *de visu*.

Благодарю Нилу Фридберг и Дарью Смирнову за информацию об англоязычных публикациях, Александру Шиманьску — за сведения о трудах польских коллег.

1993

1. **Fast P.** Josif Brodski — emocjonalność a intelektualizm // *Opcje*. — 1993. — Nr. 2. — S. 4–6.
2. **Patterson D.** From Exile to Affirmation: The Poetry of Joseph Brodsky // *Studies in Twentieth Century Literature*. — 1993. — Vol. 17, No. 2. — P. 365–383.

3. **Shrayer M.** Two Poems on the Death of Akhmatova: Dialogues, Private Codes, and the Myth of Akhmatova's Orphans // *Canadian Slavonic Papers*. — 1993. — Vol. 35, No. 1/2. — P. 45–68.

1996

4. **Boym S.** Estrangement as a Lifestyle: Shklovsky and Brodsky // *Poetics Today*. — 1996. — Vol. 17, No. 14. — P. 511–530.
5. **Roth E. E.** Terror and Tragedy: Divergent Roads in the Poetry of Robert Frost and Joseph Brodsky // *Conference of College Teachers of English Studies*. — 1996. — Vol. 60. — P. 9–18.

1997

6. **Щраер М. Д.** Два стихотворения на смерть Ахматовой: диалоги, частные коды и миф об ахматовских сиротах // *Wiener Slavistischer Almanach*. — 1997. — Bd. 40. — S. 113–137.

1998

7. **Boym S.** Estrangement as a Lifestyle: Shklovsky and Brodsky // *Exile and Creativity: Signposts, Travelers, Outsiders, Backward Glances*. — Durham, NC, 1998. — P. 241–263.
8. **Roth E. E.** Frost and Brodsky: Resisting Reason, Eclipsing the Sublime // *Utah Foreign Language Review*. — 1998. — P. 107–119.

1999

9. **Fast P.** Brodsky and Szymborska — A Few Analogies // *Canadian Slavonic Papers*. — 1999. — Vol. 41, No. 3/4. — P. 309–323.
10. **Murphy M.** Honoured Guests: The Elegy as Homecoming in W. H. Auden and Joseph Brodsky // *Symbiosis: A Journal of Anglo-American Literary Relations*. — 1999. — Vol. 3, No. 1. — P. 13–25.

2000

11. **Федотов О.** Несколько замечаний о строфике Иосифа Бродского // *Prace Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Częstochowie. Seria Studia Neofilologiczne*. — 2000. — Z. 1. — S. 13–28.
12. **Kamiński A.** O «Debiucie» Josifa Brodskiego // *Autograf*. — 2000. — Nr. 2. — S. 16–18.

13. **Nikadem-Malinowska E.** Brodski wobec ostateczności. Semiotyka śmierci w wybranej liryce poety // *Opera Slavica*. — 2000. — Vol. 10, iss. 3. — S. 1–7.

14. **Nikadem-Malinowska E.** Przeżycie estetyczne wobec rzeczywistości realnej jako inspiracja literacka (na podstawie wierszy «Motyl» i «Mucha» Josifa Brodskiego) // *Acta Neophilologica*. — 2000. — [T.] 2. — S. 179–184.

15. **Pawletko B.** Idealna rzeczywistość i świat cieni w «Divertimencie meksykańskim» Josifa Brodskiego // *Przegląd Rusycystyczny*. — 2000. — Nr. 1. — S. 53–60.

16. **Szymak-Reiferowa J.** Motyw Bożego Narodzenia w wierszach Josifa Brodskiego // *Ibid.* — S. 34–51.

17. **Tarkowska J.** Ojczyzna, imperium, wygnanie — wybrane aspekty emigracyjnej poezji Josifa Brodskiego // *Studia Rossica*. — 2000. — [T.] 11: Puszkiniada. Literatura rosyjska dawna i nowa. Leksyka i leksykografia. Paremiologia i paremiografia. — S. 207–221.

2001

18. **Day J. J.** Memory as Space: The Created Peterburg of Vladimir Nabokov and Iosif Brodskij: Thesis (Ph.D.). — Bloomington: Indiana University, 2001.

19. **Fast P.** Иосиф Бродский и вопросы переводоведения // *Струитель чудотворный = Stroitel' čudotvornyj: szkice o literaturze rosyjskiej dedykowane Jadwidze Szymak-Reiferowej i Władysławowi Piotrowskiemu*. — Kraków, 2001. — S. 33–38.

20. **Grygiel M.** Poeta i poezja — wybrane wyznaczniki «sacrum» w twórczości Brodskiego // *Roczniki Humanistyczne*. — 2000/2001. — T. 48/49, z. 7: Slavonic Studies. — P. 193–200.

21. **Nikadem-Malinowska E.** Hiob, czyli o sensie cierpienia w poezji Josifa Brodskiego // *Acta Neophilologica*. — 2001. — [T.] 3. — S. 231–238.

22. **Przybylski R.** Poniżenie i zemsta // *Zeszyty Literackie*. — 2001. — R. 19, Nr. 1. — S. 79–88. — Из содерж.: [Анализ стихотворения «К Ликомеру, на Скурос»].

23. **Tarkowska J.** Autoportret z Piekiem w tle. Topos a desygnaty wieczności w poemacie «Zof'ja» Josifa Brodskiego // *Slavia Orientalis*. — 2001. — T. 50, Nr. 4. — S. 567–582.

24. **Tarkowska J.** Judea nad brzegami Newy: poemat Josifa Brodskiego «Isaak i Avraam» — tekst i podtekst // *Przegląd Rusycystyczny*. — 2001. — Nr. 4. — S. 77–85.

2002

25. **Fast P.** «Kapadocja» Josifa Brodskiego — gry z czasem i przestrzenią // Przegląd Rusycystyczny. — 2002. — Nr. 4. — S. 56–71.
26. **Fast P.** Kilka pomysłów do interpretacji «Eklogi IV (zimowej)» Josifa Brodskiego // Idee i poetyki: ze studiów nad literaturą rosyjską: tom upamiętniający 25-lecie istnienia Zakładu Historii Literatury Rosyjskiej. — Katowice, 2002. — S. 146–165.
27. **Friedberg N.** The Rhythm of Exile: The Semantics of Rhythm in Brodsky's Iambic Poetry // Die Welt der Slaven. — 2002. — Jg. 47, Heft 2. — S. 275–306.
28. **Martínez Illán A.** La poesía de Joseph Brodsky. Análisis de «A part of speech»: Tesis doctoral dirigida. — Pamplona: Universidad de Navarra, 2002.
29. **Nikadem-Malinowska E.** Europejskość jako cecha emigracyjnej twórczości Josifa Brodskiego i Czesława Miłosza // Acta Polono-Ruthenica. — 2002. — [T.] 7. — S. 59–63.
30. **Szymak-Reiferowa J.** Poezja Iosifa Brodskiego «Zoфья». Опыт прочтения // Przegląd Rusycystyczny. — 2002. — Nr. 3. — S. 64–81.

2003

31. **Bajoni M. G.** Changing Countries: Exile and Classical Influences in Joseph Brodsky // Roczniki Humanistyczne. — 2003. — T. 51, z. 3: Classical Philology. — S. 131–138.
32. **Boym S.** W półtora pokoju Josifa Brodskiego // Res Publica Nowa. — 2003. — Nr. 1. — S. 32–48.
33. **Fast P.** «Kapadocja» z detali odtworzona // Miniatura i mikrologia literacka. — Katowice, 2003. — T. 3. — S. 91–113.
34. **Fast P.** Strategia Brodskiego jako tłumacza poezji polskiej (przypadek Gałczyńskiego) // Wybrane aspekty przekładu literackiego i specjalistycznego. — Częstochowa, 2003. — S. 7–13.
35. **Nikadem-Malinowska E.** Powiedzieć więcej. Rozważania o synestetyzmie w poezji Josifa Brodskiego i Julii Hartwig // Acta Polono-Ruthenica. — 2003. — [T.] 8. — S. 151–159.
36. **Tortone Z. M.** Classical Myth in Three Poems of Joseph Brodsky // Classical and Modern Literature. — 2003. — Vol. 23, No. 1. — P. 95–114.
37. **Turoma S.** Joseph Brodsky and Orientalism: A Russian Moor in Venice? // Ulbandus Review. — 2003. — Vol. 7: Empire, Union, Center, Satellite: The Place of Post-Colonial Theory in Slavic/Central and Eastern European/(Post-)Soviet Studies. — P. 143–154.

38. **Turoma S.** Joseph Brodsky's «Watermark»: Preserving the Veneto-ophile Discourse // Russian Literature. — 2003. — Vol. 53, No. 4. — P. 485–502.
39. **Venclova T.** Petersburskie spotkania: Achmatowa i Brodski // Zeszyty Literackie. — 2003. — Nr. 83. — S. 166–180.

2004

40. **Федотов О. И.** Аномальные сонеты Иосифа Бродского // И. С. Шмелев и духовные традиции славянской культуры: сборник материалов междунар. науч. конф. 11–15 сент. 2002 г., г. Алушта / XI Крымские международные Шмелевские чтения. — Алушта, 2004. — С. 152–160.
41. **Федотов О. И.** Благодаря или вопреки традиции? (Элегия Иосифа Бродского «На смерть Элюота») // Филологические традиции в современном литературном и лингвистическом образовании: [в 2 т.]. — Москва, 2004. — Т. 1. — С. 40–50.
42. **Федотов О. И.** Стихи «На смерть поэта» в лирике Иосифа Бродского // Acta Universitatis Wratislaviensis. Slavica Wratislaviensis. — 2004. — Т. 129. — S. 191–200.
43. **Gillespie A. D.** Joseph Brodsky (Iosif Aleksandrovich Brodsky) // Dictionary of Literary Biography. — Detroit [etc.], 2004. — Vol. 285: Russian Writers since 1980. — P. 17–39.
44. **Murphy M.** Poetry in Exile: A Study of the Poetry of W. H. Auden, Joseph Brodsky and George Szirtes. — London: Greenwich Exchange, 2004. — XXII, 246 p.
45. **Niero A.** «...questo paesaggio, capace di fare a meno di me»: Brodskij tra Pietroburgo (nascita) e Venezia (doppia sparizione) // Quaderni: documenti sulla manutenzione urbana di Venezia. — 2004. — N. 18. — P. 69–73.
46. **Nikadem-Malinowska E.** Fenomen w «martwym lustrze». Poezja Josifa Brodskiego w kontekście ewolucji sztuki europejskiej // Acta Polono-Ruthenica. — 2004. — [T.] 9. — S. 97–119.
47. **Nikadem-Malinowska E.** Poezja i myśl: twórczość Josifa Brodskiego jako fakt europejskiego dziedzictwa kulturowego. — Olsztyn: Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, 2004. — 172, [1] s.
48. **Turoma S.** Matka Leningradista Venetsiaan: Brodsky, orientalizmi ja kirjallisuuskanon // Kirjallisuudentutkijain seuran vuosikirja. — 2004. — No. 56. — P. 78–97.

2005

49. **Жолковский А. К.** «Я вас любил...» Бродского // Жолковский А. К. Избранные статьи о русской поэзии: Инварианты, структуры, стратегии, интертексты. — Москва, 2005. — С. 292–308.
50. **Пироговская М.** Ритм и смысл: пятистопный ямб Иосифа Бродского // Toronto Slavic Quarterly: Academic Electronic Journal in Slavic Studies. — 2005. — No. 13. — URL: <http://sites.utoronto.ca/tsq/13/pirogovskaia13.shtml>.
51. **Пробштейн Я.** «Я как Улисс»: сбывшиеся и несбывшиеся пророчества или *Одиссея* в поэзии Бродского // Slavic Almanac: The South African Journal for Slavic, Central and East European Studies. — 2005. — Vol. 11, No. 1. — P. 25–45.
52. **Семенов В.** Очерк метрики и ритмики позднего неклассического шестиштычного стиха Иосифа Бродского // Toronto Slavic Quarterly: Academic Electronic Journal in Slavic Studies. — 2005. — No. 13. — URL: <http://sites.utoronto.ca/tsq/13/semenov13.shtml>.
53. **Martínez Illán A.** Seis poemas de Joseph Brodsky. — Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 2005. — 266 p.
54. **Nikadem-Malinowska E.** Eleuzis — dziedzictwo wartości w poezji Józefa Brodzkiego // Acta Polono-Ruthenica. — 2005. — [T.] 10. — S. 67–81.
55. **Perotto M.** Exegi monumentum di Iosif Brodskij // Bérénice. — 2005. — N. 33. — P. 116–139.
56. **Tarkowska J.** Mit Petersburga w poezji emigracyjnej Józefa Brodzkiego // Slavia Orientalis. — 2005. — T. 54, Nr. 1. — S. 45–62.

2006

57. **Богомолова Н. К.** Семантика синтаксиса в поэтических текстах И. Бродского (на материале сложноподчиненных предложений): автореферат дис. ... кандидата филологических наук / МГУ им. М. В. Ломоносова. — Москва, 2006. — 16 с.
58. **Kudrjavitseva T., Saunders T.** Finding Space for a Winter Eclogue: Joseph Brodsky and «Eclogue 4» // Russian Literature. — 2006. — Vol. 59, Issue 1. — P. 97–111.
59. **Kumakhova Z.** Joseph Brodsky as Self-Translator: Analysis of Lexical Changes in His Self-Translations: dissertation (Ph.D.). — Michigan: Michigan State University, 2006.
60. **Niero A.** «I giocatori» di Bassani nella versione di Iosif Brodskij // Ritorno al «Giardino»: una giornata di studi per Giorgio Bassani, Firenze, 26 marzo 2003. — Roma, 2006. — P. 29–51.

61. **Perotto M.** Iosif Brodskij: il dialogo del poeta con la lingua // L'arguta intenzione. Studi in onore di Gabriella Micks. — Napoli, 2006. — P. 259–272.
62. **Russian Studies in Literature.** — 2006. — Vol. 42, No. 3. Cont.: *Givens J.* Editor's Introduction; *Valgina A.* Iosif Brodskii and Joseph Brodsky; *Kozlov V.* Brodsky's Untranslatable Years: Two Countries and Two Languages in the Poetry and Prose of Joseph Brodsky, 1972–1977; *Sverdlov M., Staf'eva E.* A Poem on the Death of a Poet: Brodsky and Auden: The Birth of the «Metaphysical» Brodsky from a Poem on the Death of a Poet; *Kravchenko O.* The Word and the World: (On Lines from Brodsky's «Twenty Sonnets to Mary Queen of Scots»). — P. 3–92.
63. **Tarkowska J.** Między Wschodem a Zachodem [T.] 11. — S. 229–238.

2007

64. **Федотов О. И.** Exegi monumentum по Бродскому (Стихи Иосифа Бродского «на смерть поэта») // Русская и белорусская литературы на рубеже XX–XXI веков: сборник научных статей: в 2 ч. — Минск, 2007. — Ч. 2. — С. 19–24.
65. **Albarelli I. A.** «Que el inglés, entonces, hospede a mis Muertos»: Joseph Brodsky, exiliado en Nantucket // TRANS: revue de littérature générale et comparée. — 2007. — [No.] 4: À quoi bon la littérature? — URL: <https://journals.openedition.org/trans/204>. — Текст: электронный.
66. **Day J. J.** The Optics of Memory in Brodsky's «Fifth Eclogue» // Russian Literature. — 2007. — Vol. 62, Issue 1. — P. 23–48.
67. **Niero A.** Brodskij traduce Govoni // Da Poeta a Poeta. Del tradurre la poesia: atti del convegno, Lecce, 20–22 ottobre 2005. — Lecce, 2007. — P. 193–216.
68. **Niero A.** «In the Shadow of Dante» nella produzione saggistica di Iosif Brodskij (con un'ipotesi su una peculiarità della sua scrittura) // Il saggio. Forme e funzioni di un genere letterario. — Bologna, 2007. — P. 379–398.
69. **Paloff B.** The God Function in Joseph Brodsky and Olga Sedakova // Slavic and East European Journal. — 2007. — Vol. 51, No. 4: Special Forum Issue: At the Edge of Heaven: Russian Poetry since 1970. — P. 716–736.
70. **Reynolds A.** Feathers and Suns: Joseph Brodsky's «Dedal v Sitsilii» and the «Fear of Replication» // Slavic and East European Journal. — 2007. — Vol. 51, No. 3. — P. 553–582.
71. **Tarkowska J.** Konceptualizacja Rosji i świata w poezji Józefa Brodzkiego: dom, miasto, ojczyzna. — Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2007. — 296 s.

72. **Vraciu M.** A Nameless Hero, a Man in a Raincoat: The Speaking Self in Joseph Brodsky's Poetry // *Analele științifice ale Universității «A. I. Cuza» din Iași. Serie nouă.* — 2007. — Т. 10. — P. 235–250.

2008

73. **Ishov Z.** «Post-horse of Civilisation» — Joseph Brodsky translating Joseph Brodsky. Towards a New Theory of Russian-English Poetry Translation: dissertation (Ph.D.). — Berlin: The Free University of Berlin, 2008. — XIII, 255 p.
74. **Majmieskułow A.** Сквозь развевающиеся занавески летних сумерек (к аналитическому проекту «Эклоги 5-й (летней)» Иосифа Бродского) // *Литературно-художественный авангард в социокультурном пространстве русской провинции: сборник статей участников междунар. науч. конф., Саратов, 9–11 окт. 2008 г.* — Саратов, 2008. — С. 407–416.
75. **Niero A.** *L'arte del possibile: Iosif Brodskij poeta-traduttore di Quasimodo, Bassani, Govoni, Fortini, De Libero e Saba.* — Venezia: Cafoscarina, 2008. — 261 p.
76. **Turoma S.** *Empire, Tourism, Nostalgia: Joseph Brodsky and Travel Writing: Doctoral dissertation (monograph).* — Helsinki: [Aleksanteri Institute; University of Helsinki]. — 274 p.

2009

77. **Федотов О. И.** Подражание сатурам, сочиненным Кантемиром (имитация силлабики в одноименном стихотворении И. Бродского) // *Функциональная семантика, семиотика знаковых систем и методы их изучения / II Новиковские чтения: материалы Междунар. науч. конф., Москва, 16–17 апр. 2009 г.* — Москва, 2009. — С. 579–583.

2010

78. **Автухович Т. Е.** Иосиф Бродский и живопись // *Веснік Гродзенскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя імя Янкі Купалы. Серыя 3: Філалогія. Педагагіка. Псіхалогія.* — 2010. — № 3. — С. 74–80.
79. **Крылова Ю. С., Левашов А. М.** Шутка в поэтике И. Бродского: Норенский корпус и его роль в становлении индивидуально-авторской системы // *Слово: сборник научных работ студентов и аспирантов.* — Тверь, 2010. — Вып. 8. — С. 137–141.

80. **Смахтина Н. Г.** «Вода» в восприятии поэта-билингва // *Теория языка и межкультурная коммуникация: электронный научный журнал.* — 2010. — № 2(8). — С. 83–86. — Из содерж.: [Контрастивный анализ лексемы «вода» в оригинальных русских стихотворениях И. Бродского и их авторских переводах на английский язык].
81. **Федотов О. И.** Античная метрика в лицах (Иосиф Бродский «Письмо Горацию») // *Русский Харбин, запечатленный в слове: сборник научных работ.* — Благовещенск, 2010. — Вып. 4: К 70-летию профессора О. И. Федотова. — С. 37–44.
82. **Niero A.** Iosif Brodskij e Joseph Brodsky: dalla poesia alla poesia con altri mezzi // *Letteratura e letterature.* — 2010. — N. 4. — P. 99–110.
83. **Pyatkevich R.** Erecting Monuments, Real and Imagined: Brodsky's Monuments to Pushkin Within the Context of Soviet Culture // *Ubandus: The Slavic Review of Columbia University.* — 2009/2010. — Vol. 12: Pushkin. — P. 161–182.
84. **Pyatkevich R.** How to Do Things with Poems: Metaphors of the Poet's Power in Joseph Brodsky's Work: dissertation (Ph.D.). — New York: Columbia University, 2010.
85. **Turoma S.** *Brodsky Abroad: Empire, Tourism, Nostalgia.* — Madison, Wis.: University of Wisconsin Press, 2010. — XI, 292 p.

2011

86. **Автухович Т. Е.** Стихотворение И. Бродского «На выставке Карла Вейлинка»: опыт анализа // *Кормановские чтения: статьи и материалы межвуз. науч. конф. (апр., 2011).* — Ижевск, 2011. — Вып. 10. — С. 231–238.
87. **Автухович Т. Е.** Стихотворение И. Бродского «Посвящается Пиранези»: уровни прочтения // *Филологос: научный журнал.* — Елец, 2011. — Вып. 7 (№ 3/4). — С. 79–87.
88. **Булкина И.** Баратынский и Бродский: «О собеседнике» (Попытка реконструкции одного цикла) // *Пушкинские чтения в Тарту.* — Тарту, 2011. — [Т.]5, ч. 2: Пушкинская эпоха и русский литературный канон: к 85-летию Ларисы Ильиничны Вольперт. — С. 494–506. — (Universitas tartuensis humaniora: litterae russicae / Каф. русской литературы Тартуского ун-та).
89. **Friedberg N.** *English Rhythms in Russian Verse: On the Experiment of Joseph Brodsky.* — Berlin; New York: De Gruyter Mouton, 2011. — XII, 209 p.

90. **Loseff L.** Joseph Brodsky: A Literary Life / transl. by J. A. Miller. — New Haven; London: Yale University Press, 2011. — XIV, 333, [2] p.
91. **Martínez Illán A. I.** La influencia poética de Robert Frost sobre Joseph Brodsky // *Especulo: revista de estudios literarios*. — 2010–2011. — № 46. — URL: <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero46/brodsky.html>. — Текст: электронный.
92. **Niero A.** Иосиф Бродский: русский на венецианском Лидо // «Беспокойные музы»: к истории русско-итальянских отношений XVIII–XX вв. = «Le muse inquietanti»: per una storia dei rapporti russo-italiani nei secoli XVIII–XX: в 2 т. — Salerno, 2011. — Т. 1. — С. 321–341. — (Europa Orientalis; [Vol.] 14/1).
93. **Niero A.** Né in «samizdat» né in «tamizdat» né altrove: il «caso» «Zimnjaja počta» di Iosif Brodskij // *eSamizdat*. — 2010–2011. — Vol. 8: Il samizdat tra memoria e utopia. L'editoria clandestina in Cecoslovacchia e Unione sovietica nella seconda metà del XX secolo. — P. 91–104.
94. **Vraciu M.** Întâlniri cu Iosif Brodski: o introduce în viața și opera unui laureat Nobel. — Iași: Stef, 2011. — 315 p.

2012

95. **Автухович Т. Е.** Советский дискурс в лирике Иосифа Бродского: визуальный аспект // *Русская антропологическая школа: труды*. — Москва, 2012. — Вып. 11. — С. 156–169.
96. **Автухович Т. Е.** «Я могу молчать. Но лучше мне говорить. О чем?»: о смыслах и подтекстах стихотворения И. Бродского «Натюр-морт» // *Кормановские чтения: статьи и материалы межвуз. науч. конф.* (апр., 2012). — Ижевск, 2012. — Вып. 11. — С. 367–374.
97. **Ахапкин Д.** Статья для каталога [О стихотворении И. Бродского «Доклад для симпозиума»] // 2-я Уральская индустриальная биеннале современного искусства. — Екатеринбург, 2012. — С. 34–43.
98. **Онуфриева Н. И.** Зеркальность как смыслопорождающий принцип в цикле И. Бродского «Венецианские строфы» // Там же. — С. 360–366.
99. **Illg J.** Od Petersburga do Wenecji // *Zeszyty Literackie*. — 2012. — R. 30, Nr. 2. — S. 179–191.
100. **Ishov Z.** Eliot, Akhmatova, Brodsky: three Virgilian moments // *Poesia russa da Puškin a Brodskij. E ora? = Русская поэзия от Пушкина до Бродского. Что дальше?: atti del Convegno internazionale di studi*, Roma, 29–30 settembre 2011. — Roma, 2012. — P. 93–106.

101. **Turoma S.** Joseph Brodsky: ajan ja tilan runoilija // *Kenen aika?: esseitä venäläisestä nykykirjallisuudesta*. — Helsinki, 2012. — P. 316–327. — (Cafe Voltaire; No. 4).

2013

102. **Автухович Т. Е.** Металитературный подтекст названия стихотворения И. Бродского «Посвящение Пиранези» // *Славянские чтения*. IX. — Daugavpils, 2013. — С. 165–169.
103. **Гудонене В.** Иосиф Бродский и «малое бродсковедение» в Литве // Там же. — С. 170–175.
104. **Ранчин А. М.** «В области адской»: выражение из стихотворения И. А. Бродского «На смерть Жукова» в контексте русской поэзии XVIII — первой трети XIX века // А. М. П. Памяти А. М. Пескова: [сборник]. — Москва, 2013. — С. 551–575.
105. **Fast P.** Семантика заглавия эссе Иосифа Бродского «Набережная неусцелимых» // *Przegląd Rusycystyczny*. — 2013. — Nr. 4. — S. 81–90.
106. **Lavers M.** A Sense of Our Uniqueness: Gender and Time in Joseph Brodsky's «Lullaby» // *College Literature*. — 2013. — Vol. 40, No. 1. — P. 32–44.
107. **Manolescu M.** Joseph Brodsky's «Watermark»: From Leningrad to Venice via New York // *Migration and Exile: Charting New Literary and Artistic Territories*. — Cambridge, 2013. — P. 13–28.
108. **Niero A.** Brodskij autotraduttore // *Autotraduzione e riscrittura: testi e contesti*. — Bologna, 2013. — P. 271–286.
109. **Niero A.** La «cifra» di Iosif Brodskij // *La poesia e i numeri*. — Pisa, 2013. — P. 179–203.
110. **Tarkowska J.** Metaforyka wędrówki i schronienia w wierszu «Priliw» (1981) Josifa Brodskiego // *Kultura Literacka emigracji rosyjskiej, ukraińskiej i białoruskiej XX wieku: konteksty, estetyka, recepcja*. — Lublin, 2013. — S. 353–363.

2014

111. **Автухович Т. Е.** Стихотворение И. Бродского «Ritratto di donna»: пространство интерпретации // «До самой сути...»: In memoriam: И. В. Егоров: сборник научных статей. — Гродно, 2014. — С. 204–210.
112. **Гассельблат О. А.** Текстовое ассоциативно-семантическое поле «Религия» в лирике Иосифа Бродского // *Вестник Орловского государственного университета. Серия: Новые гуманитарные исследования*. — 2014. — № 3(38). — С. 179–183.

113. **Медведева Н. Г.** Вымысел vs мимесис: очерки русской литературы XX–XXI вв.: А. С. Грин, И. А. Бродский, Л. В. Лосев, С. В. Кекова. — Ижевск: [ИПЦ «Малотиражка»], 2014. — 128 с. — Из содерж.: «Новые стансы к Августе» И. Бродского: о соотношении биографического и мифопоэтического; «Уехать, что ли, в Испанию...» («испанская» тема в творческом сознании Иосифа Бродского; Феномен «последнего стихотворения» в поэзии И. Бродского. — С. 31–94.
114. **Орлов С. В.** Стихи И. Бродского о Швеции: эволюция восприятия страны // Неклассический XX век. — Петрозаводск, 2014. — Ч. 2: Литературные конвенции: Швеция — Россия — Америка. — С. 61–74.
115. **Пробштейн Я.** Одухотворенная земля: книга о русской поэзии. — Москва: Аграф, 2014. — 399 с. — Из содерж.: «Одиссея» в поэзии Бродского; Бродский: «Река времен» или что остается от человека. — С. 85–128.
116. **Berlina A.** Self-Creation in Self-Translation: Joseph Brodsky's «May 24, 1980» // Translation Review. — 2014. — Vol. 89, Issue 1. — P. 35–48.
117. **Fast P.** O prawdzie i podmiocie wiersza Josifa Brodskiego «Я сижу у окна...» // Przegląd Rusycystyczny. — 2014. — Nr. 4. — S. 39–52.
118. **Majmieskułow A.** «Не музыка еще, уже не шум»: семиотика стихотворения Иосифа Бродского «Почти элегия» // От модернизма к постмодернизму. Русская литература XX–XXI веков = Od modernizmu do postmodernizmu. Literatura rosyjska XX–XXI wieku: сборник статей в честь проф. Халины Вашкелевич. — Краков, 2014. — С. 463–474.
119. **Majmieskułow A.** Семиотика сада в поэзии Иосифа Бродского (стихотворение «Сад») // Esemény és költészet: az irodalomértés kortárs horizontjai a magyar és a nemzetközi tudományosságban. — Veszprém, 2014. — S. 388–400.
120. **Majmieskułow A.** Уроки Шекспира в русском поле (стихотворение Иосифа Бродского «Колокольчик звенит...», 1965) // Rosja w kryształ: rozważania, fakty i miraż: tom poświęcony Profesorowi Franciszkowi Apanowiczowi. — Gdańsk, 2014. — S. 132–144.
121. **Vraciu M.** Iosif Brodski. Existență și creație. — Iași: Editura Vasiliana'98, 2014. — 398 p.
122. **Weymann D.** Poetycka i translatorska valedictio: o jednym autoprzekładzie Josifa Brodskiego // Pamiętnik Literacki. — 2014. — Z. 1. — S. 105–141.

2015

123. **Бараш О. Я.** О недержавинских претекстах стихотворения И. Бродского «На смерть Жукова» // Актуальные вопросы филологии и методики преподавания иностранных языков: статьи и материалы Седьмой Междунар. науч.-практ. конф. — Санкт-Петербург, 2015. — С. 22–25.
124. **Бараш О. Я.** Об истоках оппозиции «свет — тьма» в раннем творчестве Бродского // *Conversatoria litteraria: międzynarodowy rocznik naukowy*. — Siedlce; Banská Bystrica, 2015. — [Vol.] 9: Свет и тьма в литературоведческом и философском осмыслении. — С. 139–151.
125. **Гладких Ю. Г., Соловьёва О. Е.** Некоторые наблюдения над семантикой акватической лексики в идиостиле И. Бродского // Евразийский Вестник гуманитарных исследований. — 2015. — № 1(2). — С. 119–123.
126. **Егоров А. А.** Тенденции и перспективы сравнительного изучения творчества И. А. Бродского и М. И. Цветаевой // Вестник Псковского государственного университета. Серия: Социально-гуманитарные науки. — 2015. — № 2. — С. 138–142.
127. **Забудская Я.** «Медя» Бродского и принципы перевода греческой трагедии в России // Вольность и точность: Гаспаровские чтения — 2014. — Москва, 2015. — С. 218–231. — Из содерж.: [Об особенностях перевода Бродским трагедии «Медя» Еврипида]. — С. 221–229.
128. **Медведева Н. Г.** «Чудная симметрия небытия и бытия» (от «Послесловия» И. Бродского к «Послесловию» Л. Лосеву) // Сюжетология и сюжетография. — Новосибирск, 2015. — № 2. — С. 43–53.
129. **Рынгач Т. Б.** Метафора времени в творчестве И. А. Бродского // Слово. Словесность. Словник: материалы межрегион. науч.-практ. конф. преподавателей и студентов, 10 апр. 2015 г. — Рязань, 2005. — С. 260–263.
130. **Сергеева Е. В.** Библизмы и интерпретация библейского сюжета в русской поэзии XX в. (на материале произведений А. Ахматовой и И. Бродского) // *Studia Petropolitana Biblica I*. — Санкт-Петербург, 2015. — С. 395–407. — Из содерж.: [О стихотворении И. Бродского «Сретенье»]. — С. 403–406.
131. **Снегурев И. А.** Бродский, Маяковский и катастрофа любовной лодки // Вестник Владимирского государственного университета им. А. Г. и Н. Г. Столетовых. Серия: Социальные и гуманитарные науки. — 2015. — № 1(5). — С. 70–74.

132. **Труханова О. Г.** Дантовский код у Бродского и Ахматовой. Несколько слов к восстановлению литературных связей // Вестник центра международного образования Московского государственного университета. Филология. Культурология. Педагогика. Методика. — 2015. — № 1. — С. 91–95.
133. **Шапур М. И.** Три реформы русского стихотворного синтаксиса (Ломоносов — Пушкин — Иосиф Бродский) // Шапур М. И. *Universum versus: Язык — стих — смысл в русской поэзии XVIII–XX веков.* — Москва, 2015. — Кн. 2. — С. 166–236. — Из содерж.: Третья реформа стихотворного синтаксиса («Пень без музыки»). — С. 191–197.
134. **Barasz O.** Польский компонент в поэтике Иосифа Бродского // *Acta Polono-Ruthenica.* — 2015. — [Т.] 20. — S. 147–155.
135. **Bertelsen O.** Joseph Brodsky's Imperial Consciousness // *Scripta Historica (d. Słupskie Studia Historyczne).* — 2015. — Т. 21. — S. 263–289.
136. **Ishov Z.** Joseph Brodsky and Italy: A dissertation Presented to the Faculty of the Graduate School of Yale University in Candidacy for the Degree of Doctor of Philosophy. — Yale: Yale University, 2015.
137. **Preobrazhensky S. Yu, Barash O. Ya.** Polish Rhythmical Borrowings in J. Brodsky's *Dolniki* // *Multidimensional Language Worlds: Proc. of the Intern. Scientific Conference. Selected Works, Moscow, Peoples' Friendship University of Russia, October 28, 2015.* — Moscow, 2015. — P. 105–112.
138. **Przekładaniec:** A Journal of Translation Studies. — 2015. — Nr. 30: Brodski. — 257 s. — Fm Cont.: *Ishov Z.* Brodski i Benjamin — poszukiwanie prawdziwego znaczenia przekładu; *Berlina A.* Mokre sny Brodskiego. Seksualność (i nie tylko) w autoprzekładzie; *Polukhina V.* Tajemnica «Pogrzebu Bobo»; *Lewandowska O.* Doświadczenie emigracji w poezji Josifa Brodskiego; *Turoma S.* Brodski w Stambule — czas, przestrzeń i orientalism; *Borowska M.* Kosmologia poety i podróżnika. Językowy obraz słońca, gwiazd i księżycy w poezji Josifa Brodskiego; *Cichi A.* «Ten kraj zastygł w bezruchu». Problematyka społeczno-polityczna w wczesnej poezji Josifa Brodskiego; *Wójciak M.* Hołd strumienia wobec źródła. Brodski i Polska — dzieje relacji i recepcji; *Dutka E.* «Szorstkie odosobnienie». Josif Brodski w wierszach i wspomnieniach Julii Hartwig; *Kałęba B.* «Tekst królewiecki» w dialogu. «Pocztówka z miasta K.» Josifa Brodskiego i «Nowa pocztówka z miasta K.» Tomasa Venclowy; *Zdunik M.* Dwie Wenecje, dwa modernizmy. Josif Brodski Tomasa Transströmera; *Gromala M.* Ścieżka cieni. O poetyckich wymianach Brodskiego

i Audena z językiem angielskim w tle; *Boruszkowska I.* «Intelektualista jako projekt niemożliwy». Josif Brodski na kartach dziennika Susan Sontag («Jak świadomość związana jest z ciałem. Dzienniki», tom 2. 1964–1980); Zapis dyskusji panelowej poświęconej twórczości Brodskiego w kontekście przekładu (konferencja «Wrócić tam, gdzie nie było się dwadzieścia lat — Josifa Brodskiego powroty z historii», Uniwersytet Jagielloński, grudzień 2013). Goście: Zakhar Ishov, Denis Akhapiin, Alexei Bragin, prowadzenie: Magda Heydel. — S. 9–214.

2016

139. **Ахапкин Д.** В кругу другого языка. Об одном эпизоде из переписки Иосифа Бродского и Чеслава Милоша // Пограничье как духовный опыт: Чеслав Милош — Иосиф Бродский — Томас Венцлова: материалы междунар. конф, 17–18 окт. 2015 г. — Санкт-Петербург, 2016. — С. 127–144.
140. **Бараш О. Я.** Еще раз о трудностях перевода «Представления» И. Бродского (Е. Чех и А. Берлина) // *Acta Neophilologica.* XVIII. — Olsztyn, 2016. — Т. 2. — С. 119–128.
141. **Бараш О. Я.** Звуковой повтор как сигнал интертекстуальности (анаграммы и интертексты И. Бродского) // Язык художественной литературы: традиционные и современные методы исследования: сборник научных статей (по материалам междунар. конф. памяти Н. А. Кожевниковой). — Москва, 2016. — С. 550–558.
142. **Бараш О. Я.** И. Бродский и Чеслав Милош: загадки поэтической дружбы // Междисциплинарные аспекты диалога культур. К 70-летию ЮНЕСКО: статьи и материалы 3-го Междунар. науч. форума, 14 дек. 2015 г. — Санкт-Петербург, 2016. — С. 108–112.
143. **Бараш О.** Метафизика вещи в творчестве «бездомных» поэтов (Збигнев Херберт и Иосиф Бродский) // *W kręgu problemów antropologii literatury. Ciało i rzecz w literaturze.* — Białystok, 2016. — С. 129–139.
144. **Бараш О. Я.** «Melancholia, mania et plica polonica»: к вопросу о структуре цикла И. Бродского «Литовский дивертисмент» // Актуальные вопросы филологии и методики преподавания иностранных языков: материалы Восьмой междунар. науч. конф. «Актуал. вопр. филол. и метод. препод. иностр. языков», 24–25 февр. 2016 г. — Санкт-Петербург, 2016. — С. 65–70.
145. **Бараш О. Я.** «Melancholia, mania et plica polonica»: об одном сонете И. Бродского // Венки сонетологов и сонетистов: альманах 7-го

- Симпозиума Междунар. науч.-творч. семинара «Школа сонета», прошедшего 17–18 дек. 2015 г. в рамках конференции «Филологическая наука и школа: диалог и сотрудничество», приуроченной к 75-летию ученого-филолога Олега Ивановича Федотова. — Москва, 2016. — С. 203–212.
146. **Белая С. Д.** Вещь и лирический субъект в поэзии М. И. Цветаевой и И. А. Бродского // Актуальные вопросы филологии и методики преподавания иностранных языков: материалы Восьмой междунар. науч. конф. «Актуал. вопр. филол. и метод. препод. иностр. языков», 24–25 февр. 2016 г. — Санкт-Петербург, 2016. — С. 70–74.
147. **Бурдина Е. А.** Семантика хронотопа в эссеистике И. А. Бродского // Вестник Брянского государственного университета. — 2016. — № 1(27). — С. 217–222.
148. **Вознесенская М. М.** Диалог в монологе (об особенностях повествования в поэме Иосифа Бродского «Посвящается Ялте») // Язык художественной литературы: традиционные и современные методы исследования: сборник научных статей (по материалам междунар. конф. памяти Н. А. Кожевниковой). — Москва, 2016. — С. 433–441.
149. **Засыпкина А. И., Попова Е. В.** Концепты «дух» и «душа» в языковой картине мира И. А. Бродского // Славянская письменность и культура как фактор единения народов России: материалы IV всерос. науч.-практ. конф. — Владикавказ, 2016. — С. 79–83.
150. **Карабасова О. А.** Сюжет Великого потопа в поэтической интерпретации И. Бродского // Литература в диалоге культур: межвуз. научный сборник. — Ростов-на-Дону, 2016. — Вып. 3. — С. 102–106.
151. **Миропольский Г. М.** Место библейской и античной ономастики в поэзии И. Бродского // Критика и семиотика. — 2016. — Вып. 2. — С. 217–230.
152. **Плеханова И. И.** Интеллектуальная поэзия: Иосиф Бродский, Генрих Сапгир, Д. А. Пригов: монография. — Москва: ФЛНТА: Наука, 2016. — 168 с. — Из содерж.: Интеллектуальная лирика Иосифа Бродского. — С. 29–78.
153. **Преображенский С. Ю., Бараш О. Я.** Анаграммы: «масло» или «ослам»? (И. Бродский как анаграммист) // Язык и мышление: психологические и лингвистические аспекты: материалы XVI междунар. науч. конф. (Орехово-Зуево, 11–13 мая 2016 г.). — Москва; Орехово-Зуево, 2016. — С. 167–168.
154. **Ранчин А.** Этюд о двух городах: Петербург и Венеция в поэзии Иосифа Бродского // Новый мир. — 2016. — № 5. — С. 150–169.
155. **Сергеева Е. В.** Специфика представления концепта «вода» в раннем творчестве И. Бродского // Русская речевая культура и текст: материалы IX междунар. науч. конф. (15–16 апр. 2016 г.). — Томск, 2016. — С. 65–70.
156. **Сивков К. А.** Венеция И. А. Бродского в зеркале литературоведения // Филологические науки. Вопросы теории и практики. — Тамбов, 2016. — № 1(55). — Ч. 1. — С. 65–67.
157. **Смирнова А. Ю.** Тема родины и изгнания в «Пятой годовщине» И. А. Бродского // Проблемы филологического образования: межвуз. сборник научных трудов. — Саратов, 2016. — Вып. 8. — С. 229–237.
158. **Степанов А. Г.** О двух возможных претекстах стихотворения И. Бродского «В альбом Натальи Скавронской» // Язык художественной литературы: традиционные и современные методы исследования: сборник научных статей (по материалам междунар. конф. памяти Н. А. Кожевниковой). — Москва, 2016. — С. 371–382.
159. **Суханов В. А., Киселёва М. Н.** Статус реальности и человека в поэзии К. Кавафиса и И. Бродского: «Стена» К. Кавафиса в переводе И. Бродского // Мировая литература на перекрестье культур и цивилизаций. — Симферополь, 2016. — № 3(15). — С. 93–110.
160. **Сюй Баоцяо.** Чеслав Милош и Иосиф Бродский: линии соприкосновения // Балтийский гуманитарный журнал. — 2016. — Т. 5, № 4(17). — С. 122–124.
161. **Федотов О. И.** Крымские сонеты Иосифа Бродского: статья 1. «Сонетик» // Судакский Парнас-III: междунар. историч.-краеведч. литератур. конф., 10–14 сент. 2016 г. — Феодосия, 2016. — С. 154–165.
162. **Berlina A.** The American Brodsky: A Research Overview // Resources for American Literary Study. — 2016. — Vol. 38. — P. 195–211.
163. **Božić R., Tomas V.** Leksik romanskog podrijetla u rimi Iosifa Brodskog s posebnim osvrtom na pjesme «Dekabr' vo Florencii» (*Prosinac u Firenci*) i «P'jacca Mattei» (*Trg Mattei*) // Književnost, umjetnost, kultura između dviju obala Jadrana i dalje od mora (Letteratura, arte, cultura tra le due sponde dell' Adriatico ed oltre). — Zadar, 2016. — S. 439–449.
164. **Fast P.** Motyw wody w eseju Josifa Brodskiego «Watermark» // Rosja w zbliżeniach: szkice o literaturze rosyjskiej: księga jubileuszowa

dedykowana profesor Barbarze Stempczyńskiej. — Katowice, 2016. — S. 215–226.

165. **Lewandowska O.** Chaos i kosmos w poezji Josifa Brodskiego — refleksje inspirowane powieścią «Finneganów tren» Jamesa Joyce'a // *Slavia Orientalis*. — 2016. — T. 65, Nr. 3. — S. 523–538.
166. **Niero A.** Iosif Brodskij traduce poeti della resistenza olandese // *Il segno elusive. La traduzione italiana della poesia in neerlandese (e afrikaans) del XX e XXI secolo*. — Rimini, 2016. — P. 53–93.
167. **Pechenkina Ek.** «The birds of paradise sing without needing a supple branch»: Joseph Brodsky and the Poetics of Exile // *Cordite Poetry Review*. — 2016. — Aug. 1. — URL: <http://cordite.org.au/scholarly/poetics-of-exile/>. — Текст: электронный.
168. **Veckrācis Ja.** Translations of Joseph Brodsky's Poem «May 24, 1980» into English and Latvian: Cross-linguistic, Cross-cultural and Interpretative Components of Text Analysis // *Procedia — Social and Behavioral Sciences*. — 2016. — Vol. 231. — P. 179–186.
169. **Vraciu M.** Teorie și practică în poezia lui Iosif Brodski // *1st International Conference Discourse and Communicative Interaction*. — Iași, 2016. — P. 116–129.

2017

170. **Азаренков А. А.** Пространство как метафора композиции в поэтологии И. Бродского // *Чистая образность: сборник научных трудов в честь Игоря Алексеевича Каргашина*. — Калуга, 2017. — С. 13–17.
171. **Ахапкин Д.** «Колыбельная Трескового мыса»: открытие Америки Иосифа Бродского // *Новое литературное обозрение*. — 2017. — № 6(148). — С. 249–265.
172. **Ахапкин Д. Н.** Цикл Иосифа Бродского «В Англии»: подтекст, многозначность, канон // *Australian Slavonic and East European Studies*. — 2017. — Vol. 31, Nos. 1–2. — P. 173–201.
173. **Бараш О. Я.** Два языка — две поэтики: И. Бродский как англоязычный поэт // *Чистая образность: сборник научных трудов в честь Игоря Алексеевича Каргашина*. — Калуга, 2017. — С. 43–49.
174. **Бараш О. Я.** Еще раз о трудностях перевода «Представления» И. Бродского (Jerzy Czech) // *Литературный трансфер и поэтика перевода = Transfer literacki i poetyka przekładu: сборник научных статей*. — Москва, 2017. — С. 90–99.
175. **Бараш О. Я.** К. И. Галчинский и поэма И. Бродского «Зофья» // *Там же*. — С. 176–184.

176. **Бараш О.** Кружковая семантика как проблема транслатологии (И. Бродский «Полонез: вариация» / J. Brodsky «Polonaise: a Variation») // *Žmogus kalbos erdvėje = Человек в пространстве языка: периодическое издание научных статей*. — Каунас, 2017. — Nr. 9. — С. 34–44.
177. **Бараш О. Я.** О некоторых лексико-синтаксических выразительных средствах в двуязычном творчестве И. Бродского // *От билингвизма к транслингвизму: про и контра: материалы III Междунар. науч.-практ. конф. под эгидой МАПРЯЛ, Москва, РУДН, 1–2 дек. 2017*. — Москва, 2017. — С. 266–270.
178. **Бараш О. Я.** От Норенской до Нью-Йорка: мотив дома в «изгнаннической» лирике Иосифа Бродского // *Проблема изгнания: русский и американский контексты: сборник материалов междунар. науч.-практ. конф.* — Ярославль, 2017. — С. 69–76.
179. **Довгий О., Сергеева-Клятис А.** Интерпретация литературного произведения: пособие для студентов. — Москва: Фак. журн. МГУ, 2017. — 168 с. — Из содерж.: К прочтению стихотворения Бродского «Одиссей Телемаку»; О загадках стихотворения И. Бродского «Бегство в Египет (2)»; «Зоркость к вещам тупика»: к интерпретации стихотворения И. Бродского «Конец прекрасной эпохи». — С. 103–134.
180. **Игнатов К. Ю.** Поэтический билингвизм Иосифа Бродского: работа поэта и профессиональных переводчиков // *От билингвизма к транслингвизму: про и контра: материалы III Междунар. науч.-практ. конф. под эгидой МАПРЯЛ, Москва, РУДН, 1–2 дек. 2017*. — Москва, 2017. — С. 283–287.
181. **Кан Э.** Дарвиновская эстетика Бродского / пер. В. Кучерявкина // *Лифшиц / Лосев / Loseff: сборник памяти Льва Лосева*. — Москва, 2017. — С. 272–297. — Из содерж.: [Анализ стихотворений «Бабочка» и «Эклога 5-я (летняя)»]. — С. 278–297.
182. **Коллистратова А. И.** Функционирование научной лексики в стихотворении И. Бродского «Доклад для симпозиума» // *Актуальные вопросы филологической науки XXI века: сборник статей VI Междунар. науч. конф. молод. ученых (10 февр. 2017 г.): [в 2 ч.]*. — Екатеринбург, 2017. — Ч. 2: Современные проблемы изучения истории и теории литературы. — С. 22–28.
183. **Косвинцев М. Н.** Концептуальные позиции автора в творчестве И. А. Бродского: автореферат дис. ... кандидата филологических наук / Перм. гос. нац. исслед. ун-т. — Пермь, 2017. — 24 с.

184. **Клименко А. Д.** Поэтическое наследие И. А. Бродского: история публикации и проблемы текстологии: автореферат дис. ... кандидата филологических наук / Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом) РАН. — Санкт-Петербург, 2017. — 23 с.
185. **Кузуб А. В.** *Eroticism in Joseph Brodsky's English poetry: linguistic peculiarities and translation difficulties* // Актуальные проблемы лингвистики и литературоведения: сборник материалов IV (XVIII) Междунар. конф. молодых ученых (20–22 апр. 2017 г.). — Томск, 2017. — Вып. 18, т. 2: Литературоведение. — С. 199–202.
186. **Левашов А. М.** Трехиктный дольник Иосифа Бродского: к описанию новых ритмических форм // М. Л. Гаспарову-стихovedу. In *memoriam*: [сборник статей]. — Москва, 2017. — С. 90–116.
187. **Мадльох И.** О функционировании «словесных фотографий» Иосифа Бродского в переводах: Открытки от поэта // Проблемы каноничности русской литературы: теория, эволюция, перевод: сборник статей. — Краков, 2017. — С. 151–162.
188. **Медведева Н. Г.** Метаморфозы мифа и лирического Я в поэме И. Бродского «Вертумн» // Вестник Удмуртского университета. Серия: История и филология. — 2017. — Т. 27, вып. 2. — С. 219–228.
189. **Миловидов В. А.** Куда летит «Ястреб...» И. Бродского? // Чистая образность: сборник научных трудов в честь Игоря Алексеевича Каргашина. — Калуга, 2017. — С. 162–168.
190. **Муталимова П. Н., Кадимов Р. Г.** Сравнительные конструкции в поэме И. Бродского «Колыбельная Трескового мыса» // Известия Дагестанского государственного педагогического университета. Общественные и гуманитарные науки. — 2017. — Т. 11, № 1. — С. 100–103.
191. **Плотников И. В.** Концепт «холод» в поэтическом цикле И. Бродского «Часть речи» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. — Тамбов, 2017. — № 6(72). — Ч. 1. — С. 31–34.
192. **Поэтика Иосифа Бродского: разнообразие методологий:** материалы междунар. науч. конф., посвящ. 75-летию со дня рождения И. А. Бродского (Смоленск, 5–7 февр. 2015 г.) / сост. и ред. И. В. Романова, И. В. Марусова, Л. В. Павлова. — Смоленск: Свиток, 2017. — 256 с. — Из содерж.: Романова И. В. Предисловие; Автухович Т. Е. Экфрасисы И. Бродского как метафорическая метафизика любви; Романова И. В. Между лирикой и драмой: поэтика диалога в поэзии Бродского; Двоенко Я. Ю. Апеллятивная направленность книги И. Бродского «Пейзаж с наводнением»: безадресность на фоне множества адресатов; Чевтаев А. А. Эпика в поэзии И. Бродского: нарратив и художественный универсум; Балашова Е. А. И. Бродский: трансформация идиллического жанра; Петрушанская Е. М. Бродский: преображение трагедии из духа музыки; Трифонова А. В. Звук в поэтическом мире Иосифа Бродского; Каргашин И. А. Иосиф Бродский как «автор рэпа»; Преображенский С. Ю., Бараш О. Я. Семисложник, псевдогекзаметр или инкорпорирующая система И. Бродского; Павлова Л. В. Лошадиный изумруд Иосифа Бродского (интерпретация данных «Гипертекстового поиска слов-спутников в авторских текстах»); Зубова Л. В. Прилагательные Бродского; Петрова З. Ю. Об одной разновидности каламбура в поэзии И. Бродского; Королькова А. В. Афористика Иосифа Бродского; Маймескулов А. «Стучи и хлюпай, пузырьись, шурши...». Об автокоммуникации в стихотворении И. Бродского «Новые стансы к Августе...»; Александрова А. А. КРЕСЛО и КРЕСТ: стихотворение И. Бродского «Прощайте, мадемуазель Вероника», 1967; Ермоленко Г. Н. Текстобразующая функция иронии в стихотворении И. Бродского «Посвящается стулу»; Медведева Н. Г. Метаморфозы мифа и лирического Я в стихотворении И. Бродского «Вертумн»; Снегурёв И. А. Иосиф Бродский и традиции английской повествовательной поэзии; Бараш О. Я. И. Бродский и польская литература: способы порождения интертекста; Ранчин А. М. Об одной неопознанной цитате из А. М. Ремизова в поэзии И. А. Бродского; Степанов А. Г. «Черный блин патефона» / «Граммфон за стеной»: о возможной генетической связи между стихами С. Чудакова и И. Бродского.
193. **Ранчин А. М.** Блок, Мандельштам, Хлебников и Октябрьская революция: о подтекстах стихотворения Иосифа Бродского «Узнаю этот ветер, налетающий на траву...» // Литературоведческий журнал. — 2017. — № 41. — С. 238–249.
194. **Рейнгольд Н. И.** Цикл авторских переводов в творчестве В. Набокова и И. Бродского // Лирическая эволюция. К 70-летию Дарвина (Михаила Николаевича): сборник статей. — Москва, 2017. — С. 177–196. — Из содерж.: [Об авторском переводе стихотворения «Я входил вместо дикого зверя в клетку...»]. — С. 192–196.
195. **Романова И. В.** «Войной или изгнанием певца / доказывая подлинность эпохи»: Тема войны в поэзии И. Бродского // Известия

- Смоленского государственного университета. — 2017. — № 1(37). — С. 28–36.
196. **Степанов А. Г.** «Мой лучший адресат...»: Из поэтического диалога Е. Рейна с И. Бродским // Лирическая эволюция. К 70-летию Дарвина (Михаила Николаевича): сборник статей. — Москва, 2017. — С. 279–288.
197. **Степанян-Румянцева Е. В.** Касаясь плоти мира: Пастернак, Заболоцкий, Бродский // Антропология искусства. Язык искусства и мера человеческого в меняющемся мире. — Москва, 2017. — С. 345–363. — Из содерж.: Бродский: фактура. Кое-что о скульптурности и мраморности. — С. 357–361.
198. **Татевосян А.** По «следам» Данте. Комментарий к стихотворению И. Бродского «Декабрь во Флоренции» // Вестник Ереванского университета. Русская филология. — 2017. — № 1(7). — С. 28–40.
199. **Твердислова Е.** Поэзия как поступок: опыт Бродского // Культурология: дайджест. — 2017. — № 1(80). — С. 98–134. — Из содерж.: [Восприятие поэзии Бродского польскими поэтами, литературоведам].
200. **Твердохлеб О. Г.** Акватические номинации, атрибутивно охарактеризованные причастными формами в поэтическом языке И. Бродского: тематическая классификация // Актуальные вопросы современной филологии и журналистики. — 2017. — № 1(24). — С. 19–28.
201. **Твердохлеб О. Г.** Грамматика причастных оборотов, атрибутивно характеризующих акватическую лексику, в поэтическом тексте Иосифа Бродского // Вестник Югорского государственного университета. — 2017. — Вып. 1–2(44). — С. 34–40.
202. **Твердохлеб О. Г.** Грамматические особенности одиночных причастий, характеризующих акватические номинации в поэтическом тексте Иосифа Бродского // Вестник Пермского национального исследовательского политехнического университета. Проблемы языкознания и педагогики. — 2017. — № 1. — С. 51–59.
203. **Твердохлеб О. Г.** Грамматические особенности слов, атрибутивно охарактеризованные причастными формами, в поэзии И. Бродского // Культура и текст: [электронный научный журнал]. — 2017. — № 1(28). — С. 79–97.
204. **Твердохлеб О. Г.** «Плавающий в покое мир...» (семантика причастий, характеризующих акватическую лексику в поэзии И. Бродского) // Вестник Марийского государственного университета. — 2017. — Т. 11, вып. 2(26). — С. 75–80.
205. **Твердохлеб О. Г.** Эстетическая функция соматической лексики в поэзии И. Бродского // Язык и культура. — 2017. — № 39. — С. 36–63.
206. **Фаст П.** Бродский как переводчик польской поэзии (избранные вопросы) // Литературный трансфер и поэтика перевода = Transfer literacki i poetyka przekładu: сборник научных статей. — Москва, 2017. — С. 162–175.
207. **Федотов О.** О мгновениях, которые не смог или не захотел остановить Бродский // Новое литературное обозрение. — 2017. — № 6(148). — С. 237–248. — Из содерж.: [О мотиве остановленного мгновения в поэтике И. А. Бродского].
208. **Чевтаев А. А.** Событийная онтология небытия: об одной модели сюжетостроения в поздней лирике И. Бродского // Вестник Удмуртского университета. Серия: История и филология. — 2017. — Т. 27, вып. 3. — С. 390–399.
209. **Чевтаев А. А.** Стихотворение И. Бродского «Каппадокия»: антропология пространства // Лирическая эволюция. К 70-летию Дарвина (Михаила Николаевича): сборник статей. — Москва, 2017. — С. 289–299.
210. **Чипуела К.** Цветаевская оптика Бродского / пер. А. Павловской // Лифшиц / Лосев / Loseff: сборник памяти Льва Лосева. — Москва, 2017. — С. 272–297.
211. **Шушкина И. Е.** Концептосфера рождественских стихотворений И. Бродского // Русский язык в поликультурном мире: I Междунар. симп. (8–12 июня 2017 г.): сборник научных статей: в 2 т. — Симферополь, 2017. — Т. 1. — С. 458–465.
212. **Ястребов-Пестрицкий М. С.** Абстракция, время и пространство в метафористике русских поэтов: сравнительный анализ // Вестник Крымских чтений И. Л. Сельвинского: Илья Сельвинский и этническое многообразие поэзии XX–XXI веков. Тема родины в русской литературе XX–XXI веков: [сборник научных статей]. — Симферополь, 2017. — Вып. 13/14. — С. 131–140. — Из содерж.: [Особенности метафор в поэзии И. Бродского]. — С. 132–134.
213. **Hodgson A.** From the Margins to the Mainstream: Iosif Brodskii and the Twentieth-Century Poetic Canon in the Post-Soviet Period // Twentieth-Century Russian Poetry: Reinventing the Canon. — Cambridge, 2017. — P. 43–62.

214. **Ishov Z.** Joseph Brodsky's «December in Florence»: Re-interpreting Exile with the Shadow of Dante // *Australian Slavonic and East European Studies*. — 2017. — Vol. 31, Nos. 1–2. — P. 129–172.
215. **Klots Ya.** On the Outskirts of the Empire: Joseph Brodsky and Lithuania // *Journal of Baltic Studies*. — 2017. — Vol. 48, Issue 3. — P. 331–349.
216. **Proffer Teasley E.** Brodsky Among Us: A Memoir. — Boston: Academic Studies Press, 2017. — 192 p.
217. **Veckrācis Ja.** Linguistic and Translatological Aspects of an Integrated Model for Poetry Translation: Joseph Brodsky's Texts in Russian, English and Latvian: Doctoral Thesis. — Ventspils: Ventspils University College, 2017. — 268 p.
218. **West T. W.** Czesław Miłosz, Milan Kundera, Joseph Brodsky, and the Task of the Émigré Critic: Academic dissertation (Ph.D.). — Princeton, NJ: Princeton University, 2017. — 127 p.

2018

219. **Азаренков А. А.** Христианство в поэтических системах Иосифа Бродского и Ольги Седаковой: попытка сближения // *Русская филология: ученые записки*. — Смоленск, 2018. — Т. 18. — С. 68–75.
220. **Артёмова С. Ю.** Нью-Йорк в поэзии И. Бродского // *Производство смысла: сборник статей и материалов памяти Игоря Владимировича Фоменко*. — Тверь, 2018. — С. 493–504.
221. **Ахапкин Д.** Несколько замечаний об «Орфее и Артемиде» Иосифа Бродского // *Die Welt der Slaven*. — 2018. — Jg. 63, Heft 1. — S. 160–170.
222. **Бараш О. Я.** К семантике белого пятистопного ямба И. Бродского: еще раз о «странных сонетах» // *Производство смысла: сборник статей и материалов памяти Игоря Владимировича Фоменко*. — Тверь, 2018. — С. 229–243.
223. **Бондаренко В.** Иосиф Бродский: русский поэт. — Москва: Молодая гвардия, 2018. — 379[5] с.
224. **Валькова Е. А.** Лексема «любовь» в лирике И. А. Бродского 1960-х гг. // *Русский язык в славянской межкультурной коммуникации: сборник научных трудов по итогам междунар. науч. конф., посвящ. 75-летию со дня рождения д-ра филол. наук, проф. К. А. Войловой (г. Москва, 1 марта 2018 г.)*. — Москва, 2018. — С. 46–54.
225. **Верина У. Ю.** Следы оригинальных идиостилей в поэтических переводах (стихотворение Т. Венцловы «Памяти поэта. Вариант» в интерпретации И. Бродского и А. Герасимовой) // *Вестник*

- Пермского университета. Российская и зарубежная филология. — 2018. — Т. 10, вып. 4. — С. 13–19.
226. **Власова А. А.** Государство и политические мотивы в лирике Бродского и Кавафиса // *Церковь, государство и общество в истории России и православных стран: религия, наука и образование: материалы IX Междунар. науч. конф., посвящ. памяти православных просветителей святых равноапостольных Кирилла и Мефодия, 17–24 мая 2017 года, г. Владимир*. — Владимир, 2018. — С. 70–75.
227. **Гасангаджиева А. С., Кадырова К. А.** Резонантное пространство в поэтическом цикле Иосифа Бродского «Новый Жюль Верн» // *Вестник Дагестанского государственного университета. Серия 2: Гуманитарные науки*. — 2018. — Т. 33, вып. 3. — С. 41–46.
228. **Гельфонд М. М.** Феномен трофейного кинематографа в творчестве И. Бродского и Б. Окуджавы // *Производство смысла: сборник статей и материалов памяти Игоря Владимировича Фоменко*. — Тверь, 2018. — С. 603–616.
229. **Дарвин М. Н.** Поэтический мир лирического цикла. Автор и текст. — Москва: Рос. гос. гуманит. ун-т, 2018. — 294 с. — Из содерж.: Цикл и предцикл («Римские элегии» И. Бродского). — С. 233–237.
230. **Иванов Д. И., Лакербай Д. Л.** Когнитивно-прагматическая программа языковой личности И. Бродского: система самоидентификационных установок // *Новый филологический вестник*. — 2018. — № 4(47). — С. 36–47.
231. **Киселёва М. Н.** Кто мы: боги, мудрецы, люди? «Мудрецы предчувствуют» К. Кавафиса в переводе И. Бродского // *Сибирский филологический журнал*. — 2018. — № 4. — С. 108–121.
232. **Кодзоева Ф. З., Мальсагова А. Б.** Англиязычные стихи в поэзии И. А. Бродского // *Человек и Вселенная*. — 2018. — № 1(93). — С. 46–52.
233. **Кузуб А. В.** Английская поэзия И. Бродского: особенности поэтического языка // *Актуальные вопросы филологической науки XXI века: сборник статей VII Междунар. науч. конф. молод. ученых (9 февр. 2018 г.)*. — Екатеринбург, 2018. — Ч. 2: Современные проблемы изучения истории и теории литературы. — С. 29–33.
234. **Нагорнова Е. Е.** «Рождественские стихотворения» И. Бродского как цикл // *Сапоговские штудии* — 2018. Актуальные вопросы гуманитарного знания: сборник научных статей. — Кострома, 2018. — С. 62–66.

235. **Никольская Т. Е.** Роль семантического повтора в языковой композиции «Колыбельной Трескового мыса» Иосифа Бродского // Язык как материал словесности: XXI научные чтения. К 95-летию профессора А. И. Горшкова, 20 окт. 2018 г., Москва. — Казань, 2018. — С. 101–112.
236. **Панн Л.** Трагедия в двух жанрах — Венедикта Ерофеева и Иосифа Бродского. К 80-летию Венедикта Ерофеева // Звезда. — 2018. — № 10. — С. 235–242. — Из содерж.: [Переключки между пьесой Вен. Ерофеева «Вальпургиева ночь, или Шаги Командора» (1985) и стихотворением И. Бродского «Портрет трагедии» (1991)].
237. **Плотников И. В.** Концепты «память» и «язык» в поэтическом цикле И. Бродского «Часть речи» // Филологический класс. — 2018. — № 1(51). — С. 43–47.
238. **Посвящается Бродскому** // Звезда. — 2018. — № 5. — С. 3–93. — Из содерж.: Толстой И., Устинов А. «Молитесь Господу за переписчика». Вокруг первой книги Иосифа Бродского; Никольская Т. Ранний Бродский. К истории посвящений и взаимовлияний; Кружков Г. «Подсвечник» И. Бродского и кое-что об «Исааке и Аврааме»; Ахалкин Д. «Источники света» Иосифа Бродского; Устинов А. Бродский в Сан-Франциско; Левинг Ю. «Город знаком, будто ты в нем вырос...». Неоконченные римские стихи Иосифа Бродского. — С. 3–72.
239. **Сапур А. М.** «Победившее смерть слово»: творческая переключка А. Ахматовой и И. Бродского // Филологический класс. — 2018. — № 1(51). — С. 102–108.
240. **Смирнов И.** От противного. Разыскания в области художественной культуры. — Москва: Новое литературное обозрение, 2018. — 322 с. — Из содерж.: Безумие в диалоге с самим собой (несколько замечаний о поэзии Иосифа Бродского). — С. 212–229.
241. **Смирнова А. Ю.** Путь стихотворения с одного языка в другой (на примере сопоставительного анализа стихотворения И. А. Бродского «Пророчество» и его перевода на английский язык «A Prophecy» Джорджем Клайном) // Проблемы филологического образования: межвуз. сборник научных трудов. — Саратов, 2018. — Вып. 10. — С. 163–168.
242. **Ранчин А. М.** Подтекст и проблема семантической связности художественного текста (на примере стихотворения Иосифа Бродского «Кулик») // Производство смысла: сборник статей и материалов памяти Игоря Владимировича Фоменко. — Тверь, 2018. — С. 389–404.
243. **Твердохлеб О. Г.** Причастные обороты, атрибутивно характеризующие акватическую лексику, в поэтическом тексте Иосифа Бродского: синтаксические модели // Синергия: [электронный научно-практический журнал]. — 2018. — № 3. — С. 43–50.
244. **Усовик Е. Г.** Время и слово в поэзии И. Бродского // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология. — 2018. — № 1. — С. 98–102. — Из содерж.: [О стихотворениях И. Бродского «Глаголы» и «Разговор с небожителем»].
245. **Федотов О. И.** Об аномальных сонетах И. Бродского, написанных в Крыму (из наблюдений над стихопоэтикой) // Поэзия филологии. Филология поэзии: сборник составлен по материалам конф., посвящ. А. А. Ильюшину, которому 12 февр. 2017 г. исполнилось бы 77 лет. — Тверь, 2018. — С. 160–166.
246. **Шабанова Н. А.** Традиционный символ розы в творчестве И. Бродского // Проблемы филологического образования: межвуз. сборник научных трудов. — Саратов, 2018. — Вып. 10. — С. 168–172.
247. **Шапвалова Т. Е.** Темпоральность в поэтическом тексте Иосифа Бродского «В деревне бог живет не по углам...» // Русский язык в поликультурном мире. II Междунар. симп. (8–12 июня 2018 г.): сборник научных статей. — Симферополь, 2018. — С. 460–463.
248. **Božić R.** Sintaksa i stih: [monografija]. — Zadar: Sveučilište u Zadru, 2018. — 303 s. — Fm Cont.: 3.4. Jednoredične pjesme Iosifa Brodskoga; 3.5. Zaključak. — S. 107–141; 4. Sintaktičke sinergije i višeredični diskurs (pjesme Sergeja Gandlevskoga «Sve bučno kuca» i I. Brodskoga «Ja sam zagrljo ta ramena»). — S. 145–155; 5.3: Nominativne rečenice u pjesništvu Iosifa Brodskoga. — S. 177–232.
249. **Ishov Z.** The Battlefield of Translation: Joseph Brodsky and Daniel Weissbort // Wiener Slavistisches Jahrbuch. — 2018. — Vol. 6. — P. 122–142.
250. **Ishov Z.** Joseph Brodsky «December in Florence»: Das Exil im Schatten Dantes neu Interpretieren // Dante-Rezeption nach 1800. — Würzburg, 2018. — S. 221–244.
251. **Ramer S. C., Semenova E. S.** Joseph Brodsky: Discovering America // Journal of Modern Russian History and Historiography. — 2018. — Vol. 11, Issue 1. — P. 158–171.
252. **Shuneyko A. A., Chibisova O. V.** «Two voices conversing aloud» (Victor Sosnora and Joseph Brodsky) // Rhema. Рема. — 2018. — № 1. — P. 19–27.

253. **Starodworska Je.** «Listy do rzymskiego przyjaciela» Josipa Brodskiego i «Powrót prokonsula» Zbigniewa Herberta. Powiązania oczekiwane i mniej oczekiwane // Świat piękny i bardzo różny. Szkice o wojażach Pana Cogito. — Kraków, 2018. — S. 149–164.

2019

254. **Бараш О.Я.** «Человек говорящий» в поэмах И. Бродского // Человек говорящий, пишущий, читающий в литературе: сборник научных статей: в 2 ч. — Гродно, 2019. — Ч. 2. — С. 31–40.

255. **Галумуллина А. Р., Милютина М. Г.** Инфинитивные техники в поэзии И. Бродского (на примере анализа отрывков из поэмы «Зофья») // Вестник Томского государственного университета. — 2019. — № 444. — С. 46–51.

256. **Гассельблат О.А.** Языковые средства репрезентации концепта «Религия» в творчестве Иосифа Бродского: автореферат дис. ... кандидата филологических наук / Рос. гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена. — Санкт-Петербург, 2019. — 19 с.

257. **Доронина Т.В., Романов С.С.** Метатекстуальный характер поэтики детства в «Балладе о маленьком буксире» И.А. Бродского // Теория языка и межкультурная коммуникация. — Курск, 2019. — № 4(35). — С. 74–81.

258. **Иванов Д.И., Лакербай Д.Л.** «За душой, как ни шарь, ни черта»: сюжет веры и его «программное» опустошение в поэзии И. Бродского // Сибирский филологический журнал. — 2019. — № 2. — С. 136–147.

259. **Кулаковский М.Н.** Речевая игра в рамках вставных конструкций в лирике И.А. Бродского // Семантика языковых единиц в разных типах речи: сборник статей междунар. науч. конф. — Ярославль, 2019. — С. 88–94.

260. **Маркова Е.А.** Англоязычная элегическая традиция и поэзия И. Бродского // Вестник Удмуртского университета. Серия: История и филология. — 2019. — Т. 29, вып. 6. — С. 1030–1036.

261. **Прозорова Н.** Онурический ДОМ Иосифа Бродского // Toronto Slavic Quarterly: Academic Electronic Journal in Slavic Studies. — 2019. — No. 66. — URL: http://sites.utoronto.ca/tsq/66/Prozorova_66.pdf.

262. **Ранчин А.М.** Басня «Ворона и Лисица» и стихотворение Иосифа Бродского «Развивая Крылова» // Литературоведческий журнал. — 2019. — № 46. — С. 169–184.

263. **Ранчин А.М.** К вопросу о неологизмах в поэзии Иосифа Бродского // Труды Института русского языка им. В.В. Виноградова. — Москва, 2019. — Вып. 19: Материалы междунар. науч. конф. «Вторые Григорьевские чтения: Неология как проблема лингвистической поэтики». — С. 148–153.

264. **Ранчин А.М.** К интерпретации стихотворения Иосифа Бродского «Вдоль черно-желтых квартир...» // Прочтение: методические, психодидактические, социокультурные аспекты обучению чтению на родном и иностранном (русском) языке: сборник материалов междунар. науч.-практ. семинара, 21 мая 2019 г. — Москва, 2019. — С. 30–37.

265. **Ранчин А.** Контекст и интерпретации: Этюды о русской словесности. — Москва: Литфакт, 2019. — 496 с. — Из содерж.: «Рождественский романс» Иосифа Бродского: семантика и литературные подтексты; Риторика и «классицизм» в стихотворении Иосифа Бродского «Одной поэтессе»; Всякий ли кулик свое болото хвалит? Подтекст и проблема семантической связности художественного текста (на примере стихотворения Иосифа Бродского «Кулик»); Блок, Мандельштам, Хлебников и Октябрьская революция: о подтекстах стихотворения Иосифа Бродского «Узнаю этот ветер, налетающий на траву...»; Об одной неопознанной цитате из А.М. Ремизова в поэзии И.А. Бродского; Этюд о двух городах: Петербург и Венеция в поэзии Иосифа Бродского. — С. 301–403.

266. **Смирнова Д.М., Бознак О.А.** Полигенетический интертекст стихотворения Иосифа Бродского «Помнишь свалку вещей на железном стуле...» // Вестник Сыктывкарского университета. Серия гуманитарных наук. — 2019. — № 4(12). — С. 10–17.

267. **Степанов А.Г.** О переключках у ленинградских поэтов 1970-х: Г.А. Григорьев и И.А. Бродский // Динамическая поэтика / Поэтическая динамика: сборник статей к юбилею Дины Махмудовны Магомедовой. — Москва, 2019. — С. 71–80.

268. **Степанов А.Г.** «Поэма осени» Рубена Дарио в переводе Геннадия Шмакова и «Пьяцца Маттеу» Иосифа Бродского: проблема влияния // Авторитетът на смисъла. Теория и интерпретации: сборник в чест на доц. д-р Атанас Бучков. — Пловдив, 2019. — С. 247–258.

269. **Федотов О.И.** Мотив возвращения в ранней лирике Бродского (из наблюдений над стихопоэтикой) // Юность как сюжет: статьи и материалы. — Тверь, 2019. — С. 304–315.

270. **Федотов О. И.** Мотив «столетней войны» в стихотворении И. Бродского «Новая жизнь» (из наблюдений над ритмикой) // Русская филология: ученые записки. — Смоленск, 2019. — Вып. 19. — С. 222–230.
271. **Федотов О. И.** Поэтика масс-культуры на службе высокой поэзии («Лесная идиллия» Иосифа Бродского) // Ярославский педагогический вестник. — 2019. — № 1(106), ч. 2. — С. 214–217.
272. **Федотов О. И.** Синтез лирического и эпического в стихотворении Бродского «Каппадокия» // Эпическая традиция в русской литературе XX–XXI веков: материалы XXIII Шешуковских чтений. — Москва, 2019. — С. 117–127.
273. **Федотов О. И.** Столетняя война Иосифа Бродского: три миниатюры 1965 г. и 1967 г. («Пустые перевернутые лодки...», «Морские маневры» и «1 сентября 1939 года») // Поэзия филологии. Филология поэзии: сборник составлен по материалам конф., посвящ. А. А. Илюшину, которому 12 февр. 2017 г. исполнилось бы 78 лет. — Тверь, 2019. — Вып. 2. — С. 47–52.
274. **Худайбердина М. У., Мамонова Е. Ю., Пермязова К. В.** Семантика прецедентного имени собственного и его смысловое варьирование // Филологические науки. Вопросы теории и практики. — Тамбов, 2019. — № 12, вып. 6. — С. 414–419. — Из содерж.: [О семантике прецедентного имени собственного в русскоязычном творчестве И. Бродского].
275. **Bruno N.** L'inverno, l'esilio, il mito: Ovidio nella poesia di Mandel'stam, Tarkovskij e Brodskij // Neoclassicism — What is that? — Nordhausen, 2019. — S. 499–534.
276. **Ishov Z.** Joseph Brodsky: An Homage to Chekhov? // Wiener Slavistisches Jahrbuch. — 2019. — Vol. 7. — P. 135–158.
277. **Ishov Z.** Joseph Brodsky and Louis MacNeice: Creation of a Sacred Landscape // Slovo: Journal of Slavic Languages, Literatures and Cultures. — 2019. — Issue 60. — P. 48–62.
278. **Martínez Illán A.** Joseph Brodsky y el mito // El renacer del mito: héroe y mitologización en las narrativas. — Salamanca, 2019. — P. 161–181.
279. **Niero A.** Fortini in russo tra Boris Sluckij e Iosif Brodskij // «Per voci interposte». Fortini e la traduzione: atti del Convegno Internazionale nel centenario della nascita (Siena, 2–4 novembre 2017). — Macerata, 2019. — P. 143–163. — (L'ospite ingrato; Nuova serie 5).

280. **Niero A.** Intorno alle «Egloghe» di Iosif Brodskij // Metamorfosi dei topoi nella poesia europea dalla tradizione alla modernità. II: Le forme di Proteo. Antichi e nuovi topoi nella poesia del '900. — Pisa, 2019. — P. 183–208.
281. **Niero A.** Tradurre poesia russa. Analisi e autoanalisi. — Macerata: Quodlibet, 2019. — 378 p. — Fm Cont.: «Inquadramento stilistico»: Iosif Brodskij tradotto con echi montaliani? — P. 245–278.

2020

282. **Артёмова С. Ю.** Лирические жанры сегодня: [монография]. — Тверь: Тверской гос. ун-т, 2020. — 198 с. — Из содерж.: Гл. 2, § 2. Послания И. Бродского: игра с жанровыми признаками. — С. 59–69.
283. **Бараш О. Я.** «Никакой другой Иосиф не есть Осип Мандельштам» (О. Мандельштам в поэзии И. Бродского) // Ostkraft. Литературная коллекция. — 2020. — № 2/3(17). — С. 348–360.
284. **Бараш О.** О мандельштамовских подтекстах у И. Бродского: «Колыбельная Трескового мыса» // Acta Universitatis Lodzianae. Folia Litteraria Rossica. — Łódź, 2020. — [Т.] 13: Poetyka literatury rosyjskiej: podejścia i interpretacje = Поэтика русской литературы: подходы и интерпретации. — С. 40–52.
285. **Бокарев А. С.** Принцип кумуляции в образной структуре лирики Леонида Аронсона и Иосифа Бродского // Проблемы исторической поэтики. — 2020. — Т. 18, № 1. — С. 315–341.
286. **Жуляков С. В.** Стихотворение «Памяти...» как самостоятельная жанровая форма в лирике И. Бродского // Вестник Костромского государственного университета. — 2020. — Т. 26, № 1. — С. 154–159.
287. **К 80-летию Иосифа Бродского** // Звезда. — 2020. — № 5. — С. 54–156. — Из содерж.: *Гордин Я.* Вверх по течению в сторону Рая; *Конасов А.* «Семь лет спустя» или «Шесть лет спустя»?; *Ахалкин Д.* Перечитывая «Декабрь во Флоренции». — С. 61–72, 128–156.
288. **Корчинский А. В.** «Новое оледенение»: Иосиф Бродский и глобальные угрозы // Новый филологический вестник. — 2020. — № 3(54). — С. 213–224.
289. **Кузуб А. В., Суханов В. А.** Жанр дружеского послания в английских стихотворениях Бродского: «For Sara Jangfeldt, on her 13th Birthday» в аспекте поэтического двуязычия // Сибирский филологический журнал. — 2020. — № 3. — С. 128–141.
290. **Орлицкий Ю. Б.** Еще раз о так называемой «силлабике» Бродского и ее объективном контексте — русской силлабике конца

- XX века // Известия Смоленского государственного университета. — 2020. — № 1(49). — С. 33–46.
291. **Плеханова И. И.** И. Бродский vs Г. Сапгир: способы обживания пустоты // Известия Смоленского государственного университета. — 2020. — № 3(51). — С. 23–37.
292. **Ранчин А. М.** Стихотворение Иосифа Бродского «Сан-Пьетро»: опыт анализа // Там же. — С. 5–22.
293. **Романова И. Р.** «Завоеватель! Кур! Наполеон!»: образ Наполеона в художественном мире Иосифа Бродского // Филологический класс. — 2020. — Т. 25, № 2. — С. 58–67.
294. **Фаст П.** Холод, мороз в поэзии Иосифа Бродского // Новый филологический вестник. — 2020. — № 3(54). — С. 195–211.
295. **Федотов О.** «Двадцать сонетов к Марии Стюарт» Иосифа Бродского: из наблюдений над стихопозиткой // Новое литературное обозрение. — 2020. — № 3(163). — С. 278–293.
296. **Федотов О. И.** Об аномальных сонетах И. Бродского, написанных в Крыму: «С видом на море» («Октябрь. Море поутру...») (из наблюдений над стихопозиткой) // Поэзия филологии. Филология поэзии: сборник составлен по материалам конф., посвящ. А. А. Илюшину, которому 12 февр. 2017 г. исполнилось бы 79 лет. — Тверь, 2020. — Вып. 3. — С. 41–50.
297. **Федотов О. И.** «Старик, пишу тебе по-новой...» (Стихотворные письма Бродского к Виктору Голышеву) // Старость как сюжет: статьи и материалы. — Тверь, 2020. — С. 66–84.
298. **Ishov Z.** Joseph Brodsky et Daniel Weissbort: traduction et contestation // Traduire avec l'auteur: études et documents. — Paris, 2020. — P. 195–218.
299. **Lugarić Vukas D.** The I as the Eye: on Poetics of Ruins in I. Brodsky's essay «Homage to Marcus Aurelius» // Mundo Eslavo: revista de cultura y estudios eslavos. Universidad de Granada. — 2020. — No. 19. — P. 141–152.
300. **Rulyova N.** Joseph Brodsky and Collaborative Self-Translation. — London [etc.]: Bloomsbury Publishing PLC, 2020. — 216 p.
301. **Smirnova D. S.** The Language Zone: Joseph Brodsky and the Making of a Bilingual Poet: Academic dissertation (Ph.D.). — Eugene, OR: University of Oregon, 2020. — 233 p.
302. **Tarkowska J.** Egzystencjalny wymiar codzienności w twórczości Josifa Brodskiego (esej «Полторы комнаты») // Przegląd Rusycystyczny. — 2020. — Nr. 2. — S. 11–24.

303. **Wanner A.** The Bilingual Muse: Self-Translation among Russian Poets. — Evanston, IL: Northwestern University Press, 2020. — 216 p. — Fm Cont.: Chapter V. Joseph Brodsky in English. — P. 135–153.

2021

304. **Ахапкин Д. Н.** Иосиф Бродский и Анна Ахматова. В глухонемой вселенной. — Москва: Издательство АСТ, 2021. — 288 с.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Автухович Татьяна Евгеньевна — доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой русской филологии Гродненского государственного университета имени Янки Купалы. E-mail: avtuchovich@mail.ru.

Азаренков Антон Александрович — кандидат филологических наук, научный сотрудник НИУ ВШЭ в Санкт-Петербурге. E-mail: azarenkov.aa@yandex.ru.

Аллева Аннелиза — поэт, эссеист, переводчик из Рима (Италия). В 1980 году получила диплом по русскому языку и литературе в Римском университете La Sapienza и стипендию на академический год 1981/1982 в Ленинграде. Преподавала литературный перевод с русского языка в университете La Sapienza с 2004 по 2007 год. Автор двуязычной (на итальянском и русском) книги стихов *A memoria / Наизусть*, которая вышла в издательстве «Пушкинский Фонд» (СПб., 2016). Лауреат Премий «Lerici Pea Москва» (2008, за перевод, составление и примечания антологии *Poeti russi oggi*), «Россия-Италия» (2010, за самый лучший перевод Толстого), «Sandro Penna» (2010, за поэтический сборник *La casa rotta*), «Белла/Bella» (2015, за эссе о Бродском как самое лучшее эссе того года на русском, опубликовано в журнале «Звезда») «Viareggio Giuria» (2019, за поэтический сборник *Caratteri*). E-mail: annelisa.alleva@gmail.com.

Балашова Елена Анатольевна — доктор филологических наук, профессор кафедры литературы Калужского государственного университета имени К. Э. Циолковского. E-mail: e-balashova@rambler.ru.

Бараш Ольга Яковлевна — научный редактор издательства «Academic Studies Press» (г. Москва). E-mail: barasolga@yandex.ru.

Большаков Андрей Александрович — аспирант кафедры литературы Калужского государственного университета имени К. Э. Циолковского. E-mail: bolshakovandrew@list.ru.

Гавриков Виталий Александрович — доктор филологических наук, профессор кафедры менеджмента, государственного и муниципального управления Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации, Брянский филиал. E-mail: yarosvettt@mail.ru.

Каргашин Игорь Алексеевич — доктор филологических наук, профессор кафедры литературы Калужского государственного университета имени К. Э. Циолковского. E-mail: iakargashin@gmail.com

Колымагаин Борис Федорович — кандидат филологических наук, преподаватель Школы добровольцев милосердия (г. Москва). E-mail: kolymagin1@yandex.ru.

Комаров Сергей Анатольевич — доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы Тюменского государственного университета. E-mail: svetlana_cebanova@mail.ru.

Кормилов Сергей Иванович — доктор филологических наук, профессор Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова. E-mail: profkormilov@mail.ru.

Марков Александр Викторович — доктор филологических наук, профессор кафедры кино и современного искусства Российского государственного гуманитарного университета (г. Москва). E-mail: markovius@gmail.com.

Орлицкий Юрий Борисович — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник учебно-научной лаборатории мандельштамоведения ИФИ РГГУ (Москва). E-mail: ju_b_orlitski@mail.ru.

Павлова Лариса Викторовна — доктор филологических наук, профессор кафедры литературы и журналистики Смоленского государственного университета. E-mail: pavlar@inbox.ru.

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

Подлубнова Юлия Сергеевна — кандидат филологических наук, доцент, научный сотрудник Института истории и археологии УрО РАН (г. Екатеринбург). E-mail: tristia@yandex.ru.

Радионова Алла Владимировна — доктор филологических наук, профессор кафедры литературы и журналистики Смоленского государственного университета. E-mail: allarad1@rambler.ru.

Ранчин Андрей Михайлович — доктор филологических наук, профессор кафедры истории русской литературы Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова. E-mail: aranchin@mail.ru.

Романова Ирина Викторовна — доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой литературы и методики ее преподавания Смоленского государственного университета. E-mail: irina.romanova@bk.ru.

Савицкая Яна Александровна — студент бакалавриата Института Издательского дела и журналистики Московского политехнического университета. E-mail: yana.serber21@gmail.com.

Скоропанова Ирина Степановна — доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы Белорусского государственного университета (г. Минск, Республика Беларусь). E-mail: victor.khalipov@gmail.com

Степанов Александр Геннадьевич — кандидат филологических наук, доцент кафедры истории и теории литературы Тверского государственного университета, преподаватель Института иностранных языков Ланьчжоуского университета (Китай). E-mail: poetics@yandex.ru.

Тарасов Михаил Иванович — кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка Смоленского государственного университета. E-mail: tarasovmihail123@yandex.ru.

Федотов Олег Иванович — доктор филологических наук, профессор кафедры русской классической литературы Московского педагогического государственного университета. E-mail: o_fedotov@list.ru.

Чевтаев Аркадий Александрович — кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка и литературы Российского государственного гидрометеорологического университета (г. Санкт-Петербург). E-mail: achevtaev@yandex.ru.

Чижов Николай Сергеевич — кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры русской и зарубежной литературы Тюменского государственного университета. E-mail: n.s.chizhov@utmn.ru.

Научное издание

Поэтика Иосифа Бродского и векторы развития русской поэзии

Сборник статей
Смоленск, 15 мая 2020 года

Выпускающий редактор И. Штырова
Технический редактор В. Флиманков
Дизайн обложки А. Азаренков
Корректор
Издательство «Свиток», 214025, Смоленск, ул. Нормандия–Неман, 31–216.
Тел.: 8–910–787–82–59
Подписано в печать ..2020. Формат 60×90¹/16. Усл. печ. л. 28. Тираж экз.
Бумага офсетная. Печать офсетная.
Гарнитура «Uni Sans».