

**ИОСИФ БРОДСКИЙ В СЕВЕРНОЙ ССЫЛКЕ:
ПОЭТИКА АВТОБИОГРАФИЗМА**

ВАДИМ СЕМЕНОВ

TARTU 2003

**ИОСИФ БРОДСКИЙ В СЕВЕРНОЙ ССЫЛКЕ:
ПОЭТИКА АВТОБИОГРАФИЗМА**

ВАДИМ СЕМЕНОВ

Отделение русской и славянской филологии Тартуского университета,
Тарту, Эстония

Научный руководитель доктор философии по русской литературе Р. Г.
Лейбов

Диссертация допущена к защите на соискание ученой степени доктора философии по русской литературе 25 июня 2004 г. Ученым советом Отделения русской и славянской филологии Тартуского университета

Оппоненты: проф. Дэвид М. Бетеа
 доктор философии Й. Кюст

Защита состоится 10 сентября 2004 г.

© Вадим Семенов, 2004

Tartu Ülikooli Kirjastuse trükikoda
Tiigi 78, Tartu 50410
Tellimus nr.

Кате и Лене — моим любимым женщинам

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	9
1. Предварительные замечания	9
2. Задачи и объект исследования	11
3. Структура работы	14
4. Норенский корпус	16
5. История вопроса	17
6. Дополнительные замечания	20
Часть I. ПОЭТИЧЕСКАЯ СТРАТЕГИЯ	
Глава 1. «АВТОБИОГРАФИЧЕСКИЙ ТЕКСТ» БРОДСКОГО	21
I.1.1. Бродский в литературном контексте 50-х – 60-х гг.	21
I.1.2. Бродский в роли наследника Серебряного века	26
I.1.3. «Автобиографический текст» Бродского	30
Глава 2. «ТЕАТРАЛЬНЫЙ КОМПЛЕКС» И ПРОБЛЕМА ПОЛИФО- НИИ У БРОДСКОГО	34
I.2.1. Полифоничность стихотворения и театральная атрибу- тика	34
I.2.2. Образ Офелии и лирический герой Бродского	40
Глава 3. К ВОПРОСУ О МИФОЛОГИЗМЕ БРОДСКОГО	53
Глава 4. БРОДСКИЙ И ПАСТЕРНАК. ПОПЫТКА АВТОБИОГРА- ФИЧЕСКОГО ИНТЕРТЕКСТА	63
I.4.1. Несколько амплуа	63
I.4.2. Следы пастернаковского влияния	64
I.4.3. «Вакансия поэта» — ««низвергнут!», «вознесен!»»	69
I.4.4. «Честность»	72

I.4.5. «Мудрец — ребенок»	77
I.4.6. «Простота»	79
I.4.7. Пейзажи у Бродского и у Пастернака	82

Часть II. СТРАТЕГИЯ ПОЭТИКИ

Глава 1. ПОЛИФОНΙΑ НА УРОВНЕ КОМПОЗИЦИИ	86
Глава 2. УРОВЕНЬ СЮЖЕТА	100
II.2.1. Растворение в пейзаже как метасюжет	100
II.2.2. Городские и загородные пейзажи	104
II.2.3. Цветосимволика. Коричневый и голубой	109
II.2.4. Векторное движение	111
II.2.5. Кружение. Повтор и повторяемость	113
II.2.6. Экспликация в норенском корпусе сюжета <i>растворения в пейзаже</i>	115
Глава 3. МЕТАФОРА И МЕТОНИМИЯ	129
II.3.1. Функция тропов в построении картины мира «Большой элегии Джону Донну»	130
II.3.2. Метафоры и метонимии в норенском корпусе	140

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

1. Молодой андеграундный поэт	146
2. Построение биографии. Амплуа отказа от амплуа	147
3. Бродский – Овидий – Пушкин	150
4. «Не слишком известный пейзаж, улучшенный наводнени- ем»	152
5. Заключение	152
ПРИЛОЖЕНИЕ	154
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	157
КОЖКУВЇТЕ	169

ВВЕДЕНИЕ

1. Предварительные замечания

Книга Соломона Волкова «Диалоги с Иосифом Бродским» завершается следующими словами поэта:

Мы живем в обществе, которое рехнулось на идее культуры как продукта. Поэтому оно требует книг, книг, книг. Из-за этой игры культура и зашла в тупик. На самом-то деле, когда ты сочиняешь, ничего не понятно: кто там читает, кто чего понимает? Или ничего не понимает? Или все понимает? И так и должно быть! А если жить ради выпуска книг, то тогда ведь надо и рецензии на книгу читать, небось. А потом, исходя из рецензии, себя как-то соответственным образом вести. Да вы что? Лично меня — знаете, что больше всего устраивает? Вполне устраивает! Судьба античного автора, какого-нибудь Архилоха, от стихов которого остались одни крысиные хвостики, и больше ничего. Вот такой судьбе можно позавидовать [Бродский 1998: 319].

Сегодня исследователи творчества Бродского часто попадают в положение, напоминающее ситуацию исследователя античной литературы. Судьба творческого наследия античности, от которого *«остались одни крысиные хвостики»*, парадоксальным образом в новейшей литературе повторяется текстами самого Бродского, словно реализуя некий тайный замысел поэта¹. Дневники и письма поэта недоступны, поэтому исследователю приходится довольствоваться единичными, зачастую весьма немногословными выдержками, публикующимися в воспоминаниях и научных работах современников и очевидцев. Юношеский дневник Бродского, фигурировавший в деле Шахматова-Уманского и в процессе 1964 г., по всей видимости, пропал в архивах ленинградской госбезопасности. Не лучше обстоит дело и с историей текстов. Черновики поэта, за редкими исключениями,

¹ Ср. с наблюдением В. Куллэ: «В этом смысле биография Бродского напоминает даже не одиссею с ее сциллами и харибдами, но античные периплы безымянных мореплавателей, заполнявших белые пятна географии. Нелюбовь поэта к потенциальным биографам, стремление, даже в посмертии, оставаться частным лицом — есть не только продолжение избранной поэтики экстратекстуальными средствами, но — закономерное ее распространение на всю область экстратекстуального. В том числе на важнейшее из произведений автора — собственную биографию» [Куллэ 2003: 78].

также недоступны, и мы можем только сравнивать варианты более поздних публикаций с ранними. Ситуация осложняется тем, что мы имеем большое количество текстов из неизвестных источников: интернетовский «самиздат», песенные тексты, авторство которых приписывается Бродскому и т. д. Это влечет за собой трудности не только при исследовании эволюции, но порой и при атрибуции текстов. Иногда обмен отдельными рукописями и черновиками Бродского происходит почти в обстановке секретности и напоминает характер распространения текстов в годы расцвета самиздата. В нашем распоряжении сейчас имеются, в основном, те тексты, публикация которых была санкционирована самим поэтом. Проблема соотношения *опубликованного* и *написанного* остается закрытой для изучения.

Плохо изучен и круг чтения Бродского. Главным образом его исследуют, основываясь на отдельных заявлениях поэта, сделанных, по большей части, в эссе и интервью. Определенную информацию о его круге чтения мы получаем также из воспоминаний современников поэта. Следует отметить, что все эти свидетельства поздние, поэтому на их основе трудно представить себе реальную хронологию знакомства Бродского с русской (и не только) литературной традицией². В основном исследователю приходится опираться на известные художественные тексты поэта, в которых те или иные авторы либо названы прямо, либо опознаются в результате анализа цитат, аллюзий и реминисценций.

Принимаясь за изучение проблем, связанных с поэтическим поведением Бродского, мы отдаем себе отчет в том, какие трудности стоят перед нами в связи с вышесказанным. Это будет оправдывать и известную гипотетичность, возникающую из-за сложностей с изучением *всего* наследия поэта, свойственную как всей нашей работе в целом, так и отдельным ее посылкам и выводам. Это налагает некоторые ограничения на объект нашего исследования:

1. Мы не можем рассматривать непосредственно те или иные поступки поэта и те или иные факты его биографии, поскольку не всегда обладаем достаточным объемом информации относительно истинных намерений самого Бродского (которые, впрочем, вообще трудно выявить), и ясной картины обстоятельств дела. По этой причине мы будем рассматривать не *факты биографии*, а то, как поэт их интерпретирует в своих стихотворениях. Здесь мы сразу должны разделить два понятия — литературной *биографии* и *автобиографизма* в художественном тексте. Если в первом случае имеется в виду объективная реальность, то во втором случае мы говорим об интерпретации и преломлении фактов жизни писателя в его

² Попытка описать рецепцию русской литературы Бродским, и, соответственно, его круг чтения была предпринята недавно А. Новиковым [Новиков]. Выявлению влияний в творчестве раннего Бродского (до 1972 г.) посвящена диссертация В. Куллэ [Куллэ 1996].

произведениях. В нашей работе речь пойдет об автобиографизме у Бродского.

2. Мы не всегда можем с уверенностью говорить о конкретных влияниях как на поэзию Бродского так и на его стратегию поведения. Это ограничение заставляет нас говорить не столько об *изучении происхождения*, сколько о *сопоставлении* некоторых поведенческих моделей.

2. Задачи и объект исследования

Мы сразу должны сказать о двойственности объекта изучения в этой работе. С одной стороны, у нас есть собственно стихотворения Бродского, поэтику которых мы исследуем. С другой — эти тексты рассматриваются нами как элементы более общей структуры. С этой точки зрения объектом изучения становятся не стихотворения, а реализованные с их помощью авторские интенции. В данном случае анализ текстов является первым этапом в исследовании структуры более высокого уровня — автобиографии поэта, которую мы рассматриваем вслед за самим Бродским как текст.

Нашей задачей, таким образом, является исследование поэтики стихотворений Бродского периода северной ссылки в связи с поэтикой его литературного поведения. Сразу нужно пояснить, что под термином «литературное (или поэтическое) поведение» мы будем понимать прежде всего художественные тексты Бродского как жесты, поступки, значимые для творческой биографии поэта. Мы полагаем, что между поэтикой и литературным поведением могут устанавливаться отношения эквивалентности. Поэтическое поведение как система знаков порождает биографию поэта, подобно тому, как естественный язык порождает поэтический текст. Биографии, подобно художественным текстам, свойственны не только тема, коллизия и интрига, но и композиция, сюжет, цитаты, аллюзии и реминисценции. Кроме того, между поведенческим и поэтическим текстами иногда возникают отношения, которые можно описать в понятиях экстратекстового перевода³. Допустим, определенные сюжеты будут переноситься на биографию в виде эквивалентных моделей поведения. Так, например, сюжету «растворения в пейзаже» (подробнее о нем — в П.2.) в жизни будут соответствовать стремление поэта к самоудалению из актуального литературного процесса, ссылка, постоянные отъезды из Ленинграда (в Москву, Эстонию, Литву и т. д.), наконец, эмиграция в США в 1972 г.

Посредником между текстами и биографией будут некоторые автобиографические представления самого Бродского. Собственно говоря, они и есть основной объект нашего исследования. Условно назовем этот объект «автобиографическим текстом» Бродского. Это некоторая исследователь-

³ См. об этом: [Тороп].

ская метафора⁴, подобная, например, концепту «петербургского текста» [Топоров]. Мы исходим из того, что отношения текстов и биографии можно представить в виде тернарной структуры: **текст — «автобиографический текст» — биография**.

В связи с этим обнаруживается и двойственная природа самого поэтического текста. Он написан на естественном языке и имеет свою композицию, сюжет и т. д. Одновременно с точки зрения поэтики поведения стихотворение как жест, поступок оказывается композиционным элементом «автобиографического текста». В этом аспекте для нас будут важны не столько отдельные тексты, сколько их последовательность и то, как один текст мотивируется другим. Более того: знаковую функцию часто будет выполнять даже не текст в целом, а отдельные его элементы и уровни: мотивы, образы, использование определенной композиционной техники, наконец, тропы и прочие средства образности.

Исследование поэтики поведения Бродского в период ссылки может показаться на первый взгляд нелогичным. 13 марта 1964 г. Иосиф Бродский на основании указа Президиума Верховного совета СССР от 4 мая 1961 г. был привлечен за тунеядство к административной ответственности, и был сослан в деревню Норенская Архангельской обл.⁵, где пробыл до сентября (по другим источникам — до августа) 1965 г. [Рейн 2004]. Жизнь в Норенской, вырвавшая поэта из литературного быта, была весьма бедной событиями «внешней биографии», особенно по сравнению с ленинградской. Если не считать собственно процесса, то приезды ленинградских знакомых, в частности, Марины Басмановой, сельские работы, пятнадцать суток ареста, полученные весной 1965 года за прогул — вот почти все заслуживающие внимания факты жизни поэта на севере России. Все это упоминается и в стихах Бродского 1964–1965 гг. Но эти события не расцениваются поэтом как значимые для его литературной репутации, не рассматриваются им как *поступки*. Более того: в Норенской Бродский как будто прекращает заботиться о построении этой репутации и литературной биографии. Сам поэт ссылку рассматривает как конец своего творческого пути, который должен повлечь за собой конец личности, сознания, текста и т. д. Как мы покажем в работе, эти убеждения отразятся и на текстах Бродского.

Именно в ссылке Бродский формулирует для себя позицию, которую можно обозначить термином «антибиографизм». Он отрицает у себя наличие сознательно построенной биографии. Он старательно отмежевывается от возможных подозрений в житнетворчестве и в автобиографичности своей поэзии. Вот несколько высказываний поэта, касающихся этой проблемы:

⁴ Именно поэтому везде в работе мы даем этот термин в кавычках.

⁵ См. об этом, напр.: [Гордин 1989: 135–166], [Шульц] и др.

Действительно, я — не литератор. У меня нет таких амбиций, как я уже сказал. Единственная амбиция, которая у меня существует — это амбиция по отношению к процессу, она заключается только в течении процесса, в самом процессе. А жизнь, так сказать, продукта меня совершенно не волнует [Бродский 1998: 314];

Именно поэтому хронология в поэтических сборниках не так уж и важна, честно говоря. Поскольку за развитием поэта следишь либо по его стилистическому движению, либо по увеличивающейся глубине содержания. И в этом смысле ни составитель сборника, ни его читатель ошибки совершить не могут [Бродский 1998: 315].

Таким образом, Бродский в ссылке становится подчеркнуто «антибиографичным» поэтом. Он не создает своей литературной биографии и любое житнетворчество ему чуждо, поскольку «<...> *вся эта забота поэта о своей биографии — моветон*» [Бродский 1998: 315]. Для него становится не важна хронология его стихотворений, он не составляет свои сборники (кроме одного — «Новые стансы к Августе»⁶). В качестве образца для себя он берет антологических поэтов, от которых остались лишь стихотворные отрывки. С точки зрения Бродского, в истории литературы остается отнюдь не личность поэта, но его стихи, и потому строить свою литературную биографию как отдельный текст бессмысленно.

Одновременно с отказом Бродского от строительства собственной биографии, в его лирике, начиная с периода ссылки, усиливаются черты автобиографичности. В этом смысле очень показателен сборник «Новые стансы к Августе», где стихотворения расположены в порядке, который как бы отражает последовательность развития любовной истории.

При том, что Бродский в ссылке перестает подчеркивать знаковость своего литературного поведения, широкая читательская аудитория начинает воспринимать его именно как «поэта с биографией». Начиная с февраля 1964 г. харизматичность поэта начинает расти. Выступления на обоих судебных процессах свидетелей защиты, среди которых были Е. Эткинд, Н. Грудина, В. Адмони, стали началом известности Бродского. Последовавшие за процессом письма и выступления известных людей в его защиту были еще одним подтверждением растущей славы поэта. Досрочное освобождение Бродского, ставшее, между прочим, одной из первых крупных побед правозащитного движения в СССР, одновременно явилось своеобразным признанием поэта официальной властью.

На материале его стихов в этой работе мы увидим, что и сам Бродский в Норенской начинает смотреть на себя как на поэта с *состоявшейся биографией*. О важности этого периода для творчества Бродского говорит Е. Рейн:

⁶ Об этом сборнике см., напр.: [Панн]. О том, что Бродский на самом деле внимательно относился к композиции своих сборников пишет Лев Лосев [Лосев Л. 2003: 331].

И когда я прочел все эти стихи, я был поражен, потому что это был один из наиболее сильных, благотворных периодов Бродского, когда его стихи взяли последний перевал. После этого они уже иногда сильно видоизменяются, но главная высота была набрана именно там, в Норенской, — и духовная, и метафизическая высота. Так что я как раз нашел, что он в этом одиночестве в северной деревне, совершенно несправедливо и варварски туда загнанный, он нашел в себе не только душевную, но и творческую силу выйти на наиболее высокий перевал его поэзии [Рейн 1997: 18].

Вышесказанное заставляет нас говорить о ретроспективности поэтической стратегии Бродского. Эта ретроспективность появляется у Бродского только в Норенской, когда «жизнестроительство» становится невозможным, и сохраняется на протяжении всего последующего творчества. В ссылке у него впервые возникает представление о своей прошлой жизни в литературе как о законченном тексте. Стихотворения же начинают выполнять функцию интерпретаций этого текста, что отражается и на их поэтике. В результате на всех уровнях текста появляются элементы автометаописания, что и является реализацией автобиографизма у Бродского.

3. Структура работы

Исходя из двойственности объекта, мы разбили наше исследование на две части. Первая часть посвящена изучению того, как поведенческие сигналы проецируются на поэтику текстов. Вторая часть работы рассматривает как поэтика стихотворений Бродского видоизменяется под влиянием стратегии литературного поведения.

Первая глава первой части посвящена определению понятия «автобиографический текст». Начинаем мы с того, что рассматриваем контекст, в котором формировалась литературная позиция Бродского до 1964 г. Далее мы даем определение сигналов, с помощью которых поэт указывает на свою принадлежность к той или иной литературной парадигме/традиции. При этом мы обращаем внимание на двойственность самоопределения Бродского. С одной стороны, он стремится получить статус *современного* поэта в актуальном литературном процессе. С другой — осознает себя преемником (а возможно и современником) традиций Серебряного века. Говоря далее об «автобиографическом тексте» Бродского, мы выделяем два полюса — *чужого слова* и *авторской идентичности*, относительно которых этот «автобиографический текст» начинает формироваться у поэта еще до 1964 г.

В следующих главах первой части на материале текстов Бродского мы обнаруживаем следы литературного самоопределения поэта, пытаясь тем самым реконструировать «автобиографический текст».

Вторая глава посвящена исследованию отдельных шекспировских (точнее, гамлетовских) подтекстов и аллюзий у Бродского. На примере поэмы-

мистерии «Шествие» и других текстов мы пытаемся показать, как в ранних стихотворениях Бродский размывает границу между лирическим и драматическим. Это позволяет ему разделить повествователя и лирического героя, в результате чего его тексты приобретают «полифоничность» [Бахтин]⁷. Вследствие этого у Бродского появляется способность к самоотстранению от разных литературных традиций, что обуславливает, в частности, полистилистичность его стихов. Наконец, расподобление повествователя и лирического героя порождает особую композиционную технику у поэта. Кроме того, в этой же главе прослеживаются некоторые переключки стихотворений Бродского с текстами Пастернака.

В третьей главе некоторые мифологические мотивы у Бродского исследуются также в связи со стратегией его поэтического поведения как часть «автобиографического текста». Мы выделяем важную особенность построения образов у поэта: он подменяет одни мифологические образы другими, тем самым реализуя на уровне повествователя ситуацию неразличения базовых оппозиций, а на уровне автора — «ремифологизацию мышления»⁸.

Четвертая глава рассматривает соотношение двух «автобиографических текстов»: Бродского периода ссылки и Пастернака периода создания сборника «Второе рождение». Мы выявляем механизмы появления у поэтов некоторых сходных амплуа, связанных с биографическими обстоятельствами, в которых оказались поэты каждый в свое время. Эти сходства обусловили и отдельные важные параллели на уровне поэтики их текстов. Любопытно, что амплуа, исследуемые в этой главе, такие, как *честный поэт*, *простой поэт* и т. д., вступают в противоречие с «полифоничностью» Бродского, которую мы исследовали ранее. Такая парадоксальность, когда поэт, отделяя себя как автора от повествователя и лирического героя, пытается решить проблему «честности» в лирике, является характерной особенностью Бродского.

Вторая часть нашей работы посвящена тому, как описанные нами в первой части поведенческие сигналы, отрефлексированные в «автобиографическом тексте» Бродского, превращаются в его поэтические приемы. Результатом «полифоничности» стихотворений оказывается возникновение у Бродского своеобразной композиционной техники, когда повествователь отделяется от лирического героя, реализуя тем самым внутренний диалог автора⁹. На примере конкретных текстов норенского корпуса этот прием проанализирован в первой главе второй части.

Во второй главе мы рассматриваем сюжет «растворения в пейзаже». Еще в последней главе первой части мы говорили о близости пейзажной

⁷ Подробнее об определении этого термина мы говорим в главе I.3.

⁸ См.: [Мелетинский 1998: 425].

⁹ О роли диалога в поэтике и философии Бродского см. также: [Плеханова].

техники Бродского и Пастернака. Пастернаковская поведенческая установка на *честность*, *простоту* и *слияние с природой* играет важную роль в «автобиографическом тексте» Бродского. Мотивы *честности* и *простоты* в поэзии, мотив отказа поэта от поэтической индивидуальности и *слияния с природой* становятся важными элементами самоописания Бродского в ссылке. Объединяясь, эти мотивы порождают у поэта сюжет «растворения в пейзаже». Во второй главе второй части мы подробно рассматриваем появление признаков этого сюжета до 1964 г., их реализацию в стихотворениях Бродского периода ссылки, а также развитие данного сюжета в творчестве поэта после 1965 г.

В последней главе мы исследуем, как неразличение у Бродского некоторых базовых оппозиций, «ремифологизация» мышления повествователя приводят к появлению своеобразного тропа, который парадоксальным образом синтезирует в себе черты метафоры и метонимии.

4. Норенский корпус

Нашу задачу усложняет то обстоятельство, что, несмотря на обилие изданий текстов Бродского, ни одно из них не может рассматриваться как достаточно авторитетное. Кроме сборников, изданных при жизни поэта (а также их последующих переизданий, подвергавшихся редакциям), существует два издания «Сочинений Иосифа Бродского», состав которых меняется произвольно, и редакторские принципы изложены неудовлетворительно. Опечатки, а порой и очевидные ошибки редакторов заставляют нас сомневаться в аутентичности всех существующих ныне источников. Тем не менее, в качестве основного источника мы выбираем четырехтомник «Сочинений Иосифа Бродского» [Бродский]¹⁰ как издание, в котором за основу взят марамзинский архив [I: 461–462].

Из стихотворений, не вошедших в издание Пушкинского фонда, мы в этой работе рассматриваем два текста: «За церквами, садами, театрами...» [Бродский 1990] и «Я памятник воздвиг себе иной!..» [Бродский 1992: I, 18].

У Бродского можно выделить три круга текстов, которые относятся к так называемому «норенскому корпусу» (далее в тексте термин будет употребляться без кавычек). Первый круг составляют только те стихи, которые датированы собственно временем пребывания поэта в ссылке, т. е. с (конца) марта 1964 по сентябрь 1965 гг. Это около восьмидесяти стихотворений, имеющих относительно точную (до месяца) датировку. При таком выборе из норенского корпуса выпадают некоторые тексты, явно написанные в ссылке, но не имеющие датировку или приблизительную, или с точностью до года.

¹⁰ В дальнейшем ссылки на это издание даются в квадратных скобках: римская цифра обозначает номер тома, арабская — страницу.

Если исходить из того, что преследования Бродского начались в конце 1963 г., а возвращение в феврале 1964 г. в Ленинград из Москвы, где он скрывался от властей, было сознательным поступком поэта, знавшего, что ему грозит, то с точки зрения поэтики поведения несомненный интерес для нашего исследования представляют все тексты, написанные в 1964–1965 гг. Это соображение и определяет второй, более широкий круг текстов: все стихотворения 1964–1965 гг., включая датированные приблизительно или с точностью до двух лет (например, 1963–1964, или 1964–1965, текстов, датированных 1965–1966 в имеющихся изданиях Бродского мы не встречали). Эта группа включает более ста наименований.

Наконец, третий круг текстов норенского корпуса — это все стихотворения Бродского, в которых отражается тематика ссылки в Норенскую. Выявление этой группы текстов выходит за рамки нашего исследования. Скажем только, что в этот круг войдут и гораздо более поздние стихотворения (например, «Ты забыла деревню, затерянную в болотах...» из цикла «Часть речи»), но одновременно неохваченными останутся некоторые тексты, написанные в ссылке, такие, как «Два часа в резервуаре», или «Письмо в бутылке», поскольку в них «норенская» тематика не затрагивается.

В нашей работе мы будем придерживаться следующего принципа: говоря о норенском корпусе, мы будем иметь в виду прежде всего второй круг текстов. В тех случаях, когда это будет необходимо, мы будем уточнять, что то или иное стихотворение написано в ссылке.

5. История вопроса

На сегодняшний день Бродский не обделен вниманием исследователей. При этом, творчество поэта в ссылке до сих пор специально не изучалось. Поэтому, не ставя целью представить здесь исчерпывающую историю вопроса, опишем работы, которые явились для нас определяющими при выработке научной стратегии подхода к текстам Бродского.

Исходным импульсом своего возникновения настоящее исследование во многом обязано работам Ю. М. Лотмана, посвященным поэтике поведения.¹¹ Ученый дал некоторые очень важные для нас определения. Он разграничил понятия амплуа (т. е. реализацию определенного типа поведения, закрепленного в той или иной социокультурной ситуации) и литературной биографии, являющейся сознательным нарушением этой предписанной человеку обществом роли. Показанное Лотманом на примере А. Н. Ради-

¹¹ См.: [Лотман Ю. 1992]; [Лотман Ю. 1992a]; [Лотман Ю. 1992b]; [Лотман Ю. 1992c]; [Лотман Ю. 1992d].

щева формирование биографии как акта сознательного выбора, проанализированные ученым амплуа *декабриста, авантюриста*, явления эстетизации и «театрализации» быта в культуре конца XVIII в., а также затронутая им тема *мифологизации биографии* в контексте русской культуры начала XIX в. — все это сыграло для нас важнейшую роль при выработке методологии, а также в прояснении понятийного аппарата нашей работы.

Проблеме автобиографизма в лирике посвящено много исследований. В связи с нашей проблематикой особое значение имеет работа Д. Максимова, посвященная идее пути у А. Блока [Максимов]. Рассматривая концепт пути в творчестве поэта, исследователь, по сути вплотную подходит к проблеме поэтического поведения. В этой работе ученый понимает автобиографизм не как изображение реальных фактов жизни Блока в его текстах, но как *отражение рефлексии поэта над своей литературной биографией*. Именно литературная биография, т. е. совокупность текстов как жестов оказывается в центре внимания исследователя. Не случайно, что используемый им понятийный аппарат словно отсылает к вышеупомянутым работам Ю. М. Лотмана (хотя статья Д. Максимова появилась раньше всех их) — среди них и термин *маска*, и описание процесса *выбора* Блоком своей литературной стратегии. Приведем цитату, в которой ученый вплотную подходит к определению того, что мы называем «автобиографическим текстом»:

Поэзия Блока как живая эстетическая структура, организуется лирическими темами, сюжетами, символами, мифологемами — тем, что можно было бы назвать по их функциональному значению — *интеграторами*. В своей совокупности они превращают творчество поэта в исключительно прочную непрерывную вязь — «иерархию интеграторов». Эта целостность поэзии Блока, отличающая его от многих других, по-своему замечательных поэтов, и давала ему и дает нам право видеть в ней «роман в стихах» (1911, т. I, 559), в сущности, единое произведение — признак специфически блоковского своеобразия [Максимов: 48–49].

Исследование такого «романа в стихах» как феномена, затрагивающего проблему поэтики, с одной стороны, и проблему литературного поведения — с другой, позволяет более системно описать процесс *интеграции* моделей поведения и художественных текстов, чему и посвящена наша работа. Выделяемые нами автобиографические сигналы у Бродского и есть те самые *интеграторы*, о которых пишет Д. Максимов.

Во многом настоящее исследование представляет собой развертывание тех положений об основных свойствах поэтики Бродского, которые в сжатом, почти конспективном виде обозначены в совместной работе Ю. М. и М. Ю. Лотманов [Лотман, Лотман]. Исследователи основываются на представлении о Бродском как прямом наследнике поэтики акмеизма. В свете этого рассматривается, как некоторые онтологические представления поэта — о замещении вещи ее формой, о вытеснении автора за границу бы-

тия, о смерти как пустоте — эксплицируются на разных уровнях его поэтики. В частности, в этой работе изучается мотив «ухода автора из пейзажа» применительно к поздней поэзии Бродского¹². Мысли исследователей по этому поводу послужили отправной точкой для изучения нами сюжета *растворения в пейзаже* в стихотворениях норенского корпуса (см. П.2.)

Большое значение для нас имело также знакомство с диссертацией В. Куллэ [Куллэ 1996]. Материал, который привлекается им для анализа, поражает широтой охвата. Несмотря на некоторую размытость методологии и терминологии, это исследование является первой значительной попыткой исследования эволюции поэтики раннего Бродского (в работе рассматривается творчество поэта до эмиграции в США). Выделяя два периода в раннем творчестве Бродского, исследователь основывается прежде всего на детальном анализе особенностей его поэтики. В оформлении базовых концепций нашей работы, а также в формировании подхода к отдельным текстам и нюансам поэтики Бродского большую роль сыграли мысли Куллэ по поводу мифологизации поэтом собственной судьбы в своих стихотворениях, анализ некоторых сквозных образов, наконец, попытка Куллэ связать биографию поэта с особенностями структуры его художественных текстов. Кроме того, работа выполняла для нас функцию своеобразного справочника по жизни и творчеству Бродского до эмиграции.

Ценными оказались для нас также отдельные наблюдения А. М. Ранчина, касающиеся интертекстуальной природы поэзии Бродского [Ранчин 2001a]¹³. В частности, ученый описывает явление, когда поэт маскирует одни цитаты, одновременно подчеркивая другие, тем самым давая ложную отсылку к поэтике одного автора, подразумевая же другого (например, нарочитые реминисценции из Пушкина, комбинирующиеся со скрытыми цитатами из Мандельштама).

О похожем явлении, но уже с точки зрения стратегии поэтического поведения говорит в своей книге Д. Бетеа [Bethea]. Рассматривая концепт *иззнания* в стихах Бродского, ученый выделяет понятие *треугольного видения* (*triangular vision*), описывающее умение поэта заимствовать модель автометаописания у писателя-предшественника. Так, по мысли Бетеа, Бродский соотносит свою модель поведения с биографией Мандельштама. Мандельштам, в свою очередь, обращается к дантовской мифологии. В результате у Бетеа получается своеобразный треугольник Бродский – Мандельштам – Данте, который исследуется ученым на материале поздних стихов Бродского.

¹² Эта проблематика затрагивается и в других работах М. Ю. Лотмана, см.: [Лотман М. 1988]; [Лотман М. 1990].

¹³ Материалы этой работы в дополненном виде вошли в другую книгу [Ранчин 2001], на которую мы и будем ссылаться в этой работе.

Полезными при выработке методологии работы для нас оказались также исследования А. Жолковского¹⁴. Богатый фактический материал был нами почерпнут из книги С. Савицкого [Савицкий]. Имеется также значительное количество исследований, посвященных отдельным стихотворениям, мотивам и тематическим комплексам в поэзии Бродского, каждое из которых так или иначе повлияло на наше исследование.

6. Дополнительные замечания

В данной работе мы будем придерживаться следующего формата ссылок: [CODE(: (X,Y)], где CODE — кодовое обозначение объекта ссылки (в списке литературы предваряет библиографическое описание); X — номер тома (римскими цифрами), Y — номер страницы/номера страниц (арабскими цифрами). Круглые скобки указывают на опциональный элемент: номер страницы мы указываем только в случае прямой цитаты, номер тома — при ссылке на издание в нескольких томах.

Все выделения в цитатах, кроме оговоренных в тексте случаев, принадлежат авторам цитируемых текстов.

Напоследок отметим, что автор не осуществил бы данную работу без помощи своей жены, Елены Семеновой. Также выражаем свою признательность научному руководителю, Роману Лейбову, потратившему много усилий, чтобы корректировать ход работы, направляя ее в нужное русло. Большое значение имели для нас все замечания и поправки А. А. Данилевского, внимательно прочитавшего наше исследование. Наша благодарность Д. Ахапкину и Д. Кузьмину за библиографические справки. Благодарим также И. и Т. Фрайман, Й. Кюста, работников библиотек, коллег, родственников и знакомых, всех, кто так или иначе помогал автору, «словом и делом» поддерживал его при написании этой работы.

¹⁴ [Жолковский 1998]; [Жолковский 1998a].

Часть I

ПОЭТИЧЕСКАЯ СТРАТЕГИЯ

Глава 1

«АВТОБИОГРАФИЧЕСКИЙ ТЕКСТ» БРОДСКОГО

I.1.1. Бродский в литературном контексте 50-х – 60-х гг.

Литературный быт неофициальной молодежной поэтической культуры 50-х – 60-х годов в СССР можно рассматривать в связи с системой жанров поведения, разных амплуа. В эпоху «оттепели» появляется новый стереотип поведения, характеризующий прогрессивного молодого человека¹⁵ в рамках изменившейся культурной ситуации.

Важным свойством советской молодежной культуры периода «оттепели» была ее осознанная двойственность. Эта культура имела как официальную сторону — поэты Вознесенский и Евтушенко, освоение космоса, пересмотр советской истории, зарождение студенческих стройотрядов, так и неофициальную — так называемый «андеграунд»¹⁶. Последний включал в себя самые разные явления — традиционные и нетрадиционные религии, литературу, находящуюся под запретом, подпольную коммерцию прежде всего как способ обмена информацией, культурно маркированные алкоголизм и даже наркоманию (Роальд Мандельштам) и т. п. Литература, в частности, поэзия, в обеих частях этой субкультуры занимала достаточно высокое место. Писание стихов представлялось одним из признаков определенного «жизненного жанра» наряду, например, с демонстративным по-

¹⁵ [Вайль, Генис].

¹⁶ Терминологические вопросы, связанные с ленинградской неофициальной культурой периода позднего соцреализма, подробно рассматриваются в книге Станислава Савицкого [Савицкий: 23–24]. В частности, исследователь выделяет термин «андеграунд», как наиболее удачный для описания той литературной парадигмы, к которой относил себя И. Бродский.

глощением тюри в здании Ленинградского государственного университета¹⁷.

В соответствии с темой этой работы нас будет интересовать прежде всего литературная составляющая этой культуры. А в связи с тем, что после публикации стихов Рейна, Наймана и Бродского в «Синтаксисе» в 1960-м году доступ в официальную литературу для них был закрыт, особое внимание мы уделим так называемому «литературному андеграунду».

Естественным было стремление молодых людей каким-то образом маркировать свою принадлежность к этой культуре. Это приводило к созданию целой системы поведенческих знаков, сигналов на самых разных уровнях бытового поведения — от одежды до сложных жестов наподобие поездки в геологическую экспедицию или занятия подпольной коммерцией. Вербальный уровень этой системы знаков характеризовался соответствующим жаргоном, словами-сигналами. Этот жаргон часто имел литературное происхождение.

Кроме того, подобное маркирование могло также реализовываться на уровне минус-сигналов. В таком случае человек сознательно отказывался от определенной поведенческой модели, которая могла бы его неправильно позиционировать по отношению к предпочитаемой им молодежной культуре. Не читать тексты определенных авторов, не иметь постоянной работы, не интересоваться политикой — все это можно расценивать как такие минус-сигналы.

Для поэта, находящегося внутри такой культуры, создаваемые им тексты являются такими же фактами поведения, жестами, как и все остальные его поступки. Следовательно, в текст должны быть инкорпорированы соответствующие сигналы. В самом простом виде эти сигналы могут выполнять коммуникативную функцию. Тогда их роль будут играть ориентированные на узкий круг читателей характерные словечки, цитаты, образы и мотивы (например, упоминания джазовой музыки и джазовых музыкантов у раннего Бродского)¹⁸.

¹⁷ Вот, например, как В. Уфлянд описывает получившую скандальную известность акцию, которую провели еще в 1951 г. несколько студентов ЛГУ во главе с М. Красильниковым, объединившихся впоследствии, по словам Кривулина, в неофутуристический кружок: «Любопытная такая была демонстрация: футуристическо-славянофильская. Они ходили в каких-то косоворотках, демонстративно хлебали тюрю и распевали стихи Каменского на народные мотивы...» [Якимчук: 80]. Впрочем, В. Кривулин утверждает, что распевались стихи Хлебникова [Кривулин 1997: 349].

¹⁸ Вспомним например фамильярные обращения «старина» и «старик» в стихотворениях «Письмо в бутылке» 1964 г. [I: 365] и «На смерть Роберта Фроста» 1963 г. [I: 245], явно указывающие на распространенный среди читающей молодежи конца 50-х — начала 60-х «хэмингуэвски-ремарковский» сленг. В свя-

Более сложный случай мы наблюдаем, когда такие сигналы входят в художественную задачу текста. Тогда они уже реализуются не просто в виде «модных словечек» и ходовых *bon mot*, а в усложненном виде и на разных текстовых уровнях. Наиболее репрезентативный уровень — тематический.

Литературный андеграунд, по мысли Кривулина, развивается в четырех направлениях, окруженных в официальной культуре того времени ореолом запретности:

1. социально-политическая критика советского режима;
2. эротика и порнография;
3. религиозная пропаганда;
4. «формалистическая» эстетика [Кривулин 1997: 347–348].

Можно описать тематический комплекс, актуальный для неофициальной литературы. Использование той или иной темы соответствующим образом маркирует текст и автора по принадлежности к ней. Список тем, входящих в такой комплекс, может быть обширным (среди табу, нарушаемых ранней лирикой Бродского, следует назвать еврейскую тему, тему страданий и смерти, тему одиночества и введение в лирику философских тем, традиционно относившихся советской критикой к разряду «идеалистических»)¹⁹.

Не всегда автора интересовал сам предмет — упомянуть тему зачастую было гораздо важнее, чем раскрыть ее. Введение тех или иных тем, мотивов и образов становилось знаком, отличающим «своих», нежели выражением оригинальных мыслей.

В качестве иллюстрации остановимся на первом пункте кривулинской классификации. В Ленинграде в 1964-м г. возникает клуб Рылеева, с появлением которого в СССР актуализируется понятие «подпольная литература» (в противовес литературному «андеграунду»). Клуб Рылеева, в частности, становится учредителем газеты «Русское слово», продолжающей традиции русской революционной печати [Савицкий: 23–24]. Несмотря на то, что «Русское слово» наследует традиции русской революции в целом, особое внимание к опыту именно декабристского движения показательное. Особенно важно, что и для 60-х гг. XX в. и для начала XIX в. было характерно различие между простым «фрондерством» и принципиальной политической оппозиционностью. Клуб Рылеева стоял у истоков правозащитного движения, к которому, по справедливому замечанию С. Савицкого, неофициальная литература не имеет прямого отношения²⁰. Другими слова-

зи с «музыкальными» сигналами см. также работы Е. Петрушанской [Петрушанская 2003], [Петрушанская 2003а].

¹⁹ Попытка выявления и систематизации этих тем делается С. Савицким в его работе [Савицкий].

²⁰ Так, рассуждая о громких ленинградских политических процессах 60-х (два из них напрямую связаны с Бродским: во-первых, так называемое дело Шахмато-

ми, критика существующего политического режима в художественном тексте начала 60-х гг. не означала оппозиционности его автора.

Все это позволяет нам рассматривать культурное «подполье» как одну из весьма многочисленных стратегий поведения. Из отдельных высказываний Бродского, сделанных, кстати, достаточно поздно, видно, что он отчетливо отделяет себя от диссидентского движения, хотя в некоторых своих текстах (напр., в «Речи о пролитом молоке») может использовать их поведенческие сигналы, реализуя амплуа «подпольного поэта». Например, рассказывая о тюремном вагоне, который вез поэта по этапу в ссылку, он говорит:

И вот в таком вагоне сидит напротив меня русский старик — ну как их какой-нибудь Крамской рисовал, да? <...> Но все-таки уже какое-то шевеление правозащитное начиналось, но за этого несчастного старика никто бы слова не замолвил — ни Би-Би-Си, ни «Голос Америки». Никто! И когда видишь это — ну больше уже ничего не надо. Потому что все эти молодые люди — я их называл «борцовщиками» — они знали, на что идут, чего ради. Может быть, действительно ради каких-то перемен. А может быть, ради того, чтобы думать про себя хорошо. Потому что у них всегда была какая-то аудитория, какие-то друзья, кореша в Москве. А у этого старика никакой аудитории нет. <...> И когда ты такое видишь, то вся эта правозащитная лирика принимает несколько иной характер [Бродский 1998: 82].

Показательно, что система вербальных сигналов этой «литературной фронды», частью которой был Бродский, может быть описана теми же словами, которыми Ю. Лотман описывает речевое поведение участников «Зеленой лампы»: «Дело в смешении языка высокой политической и философской мысли, утонченной поэтической образности с площадной лексикой. Это создает особый, резко фамильярный стиль, характерный для писем Пушкина к членам «Зеленой лампы». Этот язык, богатый неожиданными совмещениями и стилистическими соседствами, становился своеобразным паролем, по которому узнавали «своего»» [Лотман Ю. 1992с: 324].

ва-Уманского 1961 г. и, во-вторых, собственно процесс над поэтом 1964 г.), Савицкий пишет: «Анτισоветскость андеграунда скрывает за собой игровой религиозно-художественный опыт, сопоставимый с модернистским жизне-творчеством. Процессы над литераторами <...> свидетельствуют не о политизации словесности и причастности к диссидентскому движению, но об опыте эстетизации повседневности, основанном на мощной пока что не до конца проявленной художественной мифологии. «Анτισоветскость» могла входить в кодекс основных идей сообщества, но это не означает, что писатели видели себя борцами на баррикадах политической оппозиции и — тем более — были ими в действительности. <...> пример Т. Горичевой и В. Кривулина относится к тем самым исключениям, подтверждающим правило. Ни И. Бродский, ни С. Довлатов, ни Горожане, ни ВЕРПА, ни Хеленукты, ни многие другие неофициальные авторы не связывали свои литературные занятия с политикой и были изолированы от диссидентской среды» [Савицкий: 55].

Для неофициальной поэзии, по замечанию Кривулина, кроме всего прочего характерно обращение к «формалистической» эстетике, подвергнутой уничтожающей критике в директивных документах и многочисленных официозных изданиях советской эпохи (особенно — в конце 40-х гг.)

«Формалистическая эстетика» — явление сложное. На любом уровне текста могут присутствовать сигналы, указывающие на значимость для поэта выбранной им художественной формы. Приверженцем официозной культуры эти сигналы прочитываются как «идеологически чуждые» формальные эксперименты. «Лесенка» Белого/Маяковского, неклассическая метрика, верлибр, графопоэзия, нарушение графических традиций стиха — от несоблюдения правила большой буквы в начале стиха до асинтаксизма, минимализм, растягивание стиха и прочие приемы вплоть до зауми — все это, несмотря на разное происхождение, рассматривалось как часть единой системы. Причем, такое неразличение было характерно не только для официозных критиков, но и для «адептов» этой «эстетики».

Как и в случае с тематикой, для многих современников Бродского (впрочем, как и для него самого) большинство формальных экспериментов были неорганичными, и часто в более зрелом возрасте поэты от них отказывались. Эти опыты были лишь атрибутами амплуа «неофициального поэта», необходимыми для построения ими своего «автобиографического текста».

Для нас наиболее интересны поэтические сигналы, возникающие в точке пересечения тематической неординарности и «формального» эксперимента. Их выявление представляется наиболее сложным по нескольким причинам. Если общую тематику стихотворения можно понять даже в случае затемненности его содержания, а «внешняя оболочка» стихотворения (метрика, строфика, графическая реализация) распознается легче всего, то сигналы на других уровнях текста чаще всего скрыты для профанного читателя. Именно такие сигналы заставляют некоторых читателей чувствовать «чуждость» той или иной поэтики²¹, и в то же время ставит в тупик

²¹ Стоит вспомнить, к примеру, возмущение критиков по поводу нехарактерных для русской традиции метафор в первых романтических опытах Жуковского (см. об этом, напр.: [Гуковский: 73–78]); или сарказм В. Соловьева по поводу сборника «Символисты» [Соловьев]. В случае Бродского такое неприятие продолжается до сих пор. Вот характерная реплика свидетеля обвинения Николаева (пенсионера) на процессе 1964 г.: «По *форме* (курсив мой — В. С.) стиха видно, что Бродский может сочинять стихи. Но нет, кроме вреда, эти стихи ничего не приносят. Бродский не просто тунеядец. Он — воинствующий тунеядец.» [Гордин 1989: 157]. По сути, это обвинение мало чем отличается, например, от заявлений Карабчиевского об отсутствии духовности в стихах поэта, о том, что они представляют собой исключительно формальный эксперимент [Карабчиевский], или от нелестных определений, которые дает Солженицын поэтическому языку Бродского (см. «Заключение»). Интересно, что когда «сторонники» поэ-

исследователей, пытающихся выделить основные признаки «андеграундной» поэтики²².

Изучению таких сигналов у Бродского и посвящена эта часть работы. Подчеркнем, что все уровни текста находятся в тесной взаимосвязи и провести четкую границу между ними далеко не всегда возможно.

Наша позиция заключается в убеждении, что до ссылки в Норенскую Бродский представлял себе строительство собственной поэтической биографии в виде неотъемлемой составляющей молодежной культуры литературного «андеграунда» 50-х – 60-х годов. В ссылке эта поведенческая установка у него поменялась.²³

I.1.2. Бродский в роли наследника Серебряного века

Тяга поэтического процесса к социализации была также отголоском эпохи модернизма, подъем интереса к которому характеризует литературную жизнь конца 50-х – 60-х гг. Для творческой молодежи этого времени акту-

зии Бродского пытаются защищать его от подобных нападков, это выглядит не очень убедительно (см., напр.: [Куллэ 1990: 78]).

²² Так, Савицкий пишет: «<...> примеры графических стихов А. Вознесенского и Л. Аронсона наводят на мысль о том, что ни поэтика, ни тематика, ни отсылка к традиции не являются организующим началом неофициальной литературы — тем, что объединяет авторов в сообщество институционально не признанных литераторов. Разумеется, можно довольствоваться социальным взглядом на литературу и критикой идеологической интерпретации. Однако это не приблизит нас к ответу на вопросы: как описать историческую разницу между А. Вознесенским и Л. Аронсоном, которые так похожи авангардистскими техниками, их жанровым наполнением и выбором литературных кумиров? Какая связь объединяет Л. Аронсона с неофициальными авторами и исключает близость с официозом? Какова культурная корпоративность неофициальных литераторов, в чем состоит их общность?» [Савицкий: 55]. Далее исследователь выделяет несколько общих признаков авангардной поэтики, основываясь на самооценках представителей самой этой неофициальной литературы. Как нам кажется, автору не вполне удается преодолеть данное противоречие.

²³ Такая стратегия поведения, ориентированная на вписывание себя в определенную культурную парадигму, что была сродни психологическому институту социализации, не была исключительной особенностью изучаемого нами автора. В большей или меньшей степени она затрагивала всех вовлеченных в литературный процесс сверстников Бродского. Этим, на наш взгляд, можно объяснить популярность ЛИТО в Ленинграде середины 50-х – начала 60-х гг. Их посещал и Бродский, в частности ЛИТО Технологического института, с которого началось его знакомство с Рейном, Найманом и Бобышевым. Стремление к объединению молодых литераторов в группы, таким образом, было яркой отличительной чертой неофициальной молодежной культуры, и определяло стратегию поведения большинства ее участников.

ализируется не столько собственно сама поэтика модернизма, сколько его мифология, связанная с литературным бытом, кружками, салонами²⁴ и т. д. Вот как тот же В. Кривулин описывает открытие «Кафе поэтов» в 1962 г.:

В это же время в Ленинграде открывается «Кафе поэтов». Либерально настроенные комсомольские боссы не хотели оставаться в стороне от московской оттепели, но для консервативного Питера уличные чтения стихов — это уже слишком, тем более что местная культура литературных кафе восходила к знаменитым «Бродячей собаке», «Привалу комедиантов» и «Квисисане». Атмосфера в «Кафе поэтов» на Полтавской раз в неделю, по субботам, как бы реанимировала в допустимых дозах вольный воздух серебряного века [Кривулин 1997: 344–345].

Особенную актуальность эта мифология получила для Бродского, который в 1961 г. знакомится с Ахматовой. Тем самым у Бродского появилась возможность узнать о литературном быте эпохи модернизма, что называется, из первых уст.

В связи с этим знакомством мы должны осветить еще один момент. Ахматова как живой наследник эпохи модернизма создавала для поэтов, окружавших ее в последние годы жизни, такую атмосферу, в которой им также приходилось волей-неволей вписывать себя в модернистскую поведенческую парадигму. Не случайны ее замечания, например, насчет десяти поэтов, «не уступающих поэтам серебряного века». Применительно к Бродскому вспоминается фраза Ахматовой и Н. Мандельштам «Боже, как похож на Осипа!», подразумевавшая и внешнее сходство, и совпадение имен двух поэтов²⁵. Соотнося себя с модернистской литературной традицией, молодой поэт начинал соответствующим образом выстраивать и свое поведение.²⁶

Именно это заставляет нас видеть в текстах Бродского, ориентированных на модернистскую поэтику, не только совокупность реминисценций, но и определенный поэтический жест. Бродский пишет стихотворения обращенные к Ахматовой и посвященные ей, оба поэта заимствуют друг у друга строчки для эпиграфов к своим стихам. Эту своеобразную литера-

²⁴ В этой связи вспомним, что и вышеупомянутая красильниковская акция также ориентировалась на авангардно-модернистские модели литературного быта.

²⁵ Приведем в этой связи также красноречивую цитату из воспоминаний Т. Венцлова об Ахматовой: ««Поэты круга Бродского — одна школа, как были когда-то мы, акмеисты. Технический уровень у них всех необычайно высок. Почти нет плохих стихов», — часто говорила она. Сегодня Бродский говорит то же самое о новейших русских поэтах, присылающих ему свои сочинения» [Венцлова 2001: 89].

²⁶ Бесспорно, для самой Ахматовой проблемы поэтического поведения и автомифотворчества были чрезвычайно актуальны. Кроме того, А. Жолковский убедительно показывает, как поэтесса умела проецировать собственные поведенческие модели на биографии других поэтов, в частности, Бродского [Жолковский 1998].

турную игру Бродский явно уже рассматривает прежде всего как продолжение литературного процесса начала века, а себя — как наследника поэтического движения эпохи модернизма²⁷. Это представление о себе как преемнике литературных традиций Серебряного века отразилось в стихотворении 1972 г. «Сретенье»²⁸.

Таким образом, внушенная Ахматовой Бродскому мысль о том, что он является преемником традиций Серебряного века заставляет поэта проецировать собственную литературную стратегию на поэтическое поведение писателей начала XX в. Обнаруживая близость этих литературных ситуаций, Бродский придумывает для себя некоторые закономерности в литературном процессе вообще. По его представлениям, существует инвариантная иерархическая схема распределения ролей в любой литературной ситуации, которая повторяется в периоды поэтического расцвета, будь то пушкинская эпоха, Серебряный век или 50-е – 60-е гг. двадцатого столетия.

Сам поэт говорит об этом в беседе с С. Волковым. Здесь, однако, следует учитывать тот факт, что закономерности, которые Бродский ретроспективно описывает — довольно поздние и во многом выстроены задним числом. Однако мы склонны считать, что сам принцип описания этих закономерностей был актуален для поэта уже в начале 60-х годов. На наш взгляд, именно общение поэта с Ахматовой стали толчком для формирования у него этих представлений. Не случайно в беседе с С. Волковым поэт говорит об этом именно в контексте воспоминаний о своих встречах с Ахматовой:

Мне вот что пришло не так давно в голову, в связи со стихами Лосева, которые я прочитал. Действительно, в свое время в Ленинграде возникла группа, по многим признакам похожая на пушкинскую «плеяду». То есть примерно то же число лиц, есть признанный глава, признанный ленивец, признанный остроумец. Каждый из нас повторял какую-то роль. Рейн был Пушкиным. Дельвигом, я думаю, скорее всего был Бобышев. Найман с его редким остроумием, был Вяземским. Я, со своей меланхолией, видимо играл роль Баратынского. Эту параллель не надо особенно затягивать, как и вообще любую параллель. Но удобства ради ею можно время от времени пользоваться [Бродский 1998: 227].

По представлению Бродского эта иерархия выглядит следующим образом: существует «первый поэт» (Пушкин в XIX в. и Рейн в середине XX в.), а вокруг них формируется поэтическая группа, где каждый поэт играет свою роль: «остроумец» Вяземский — Найман, «патетический поэт» Дельвиг — Бобышев. Кроме того, есть роль «лучшего, но непризнанного поэта». В XIX в. это Баратынский а в современности — сам Бродский.

²⁷ Лев Лосев прямо называет Бродского реинкарнированным Поэтом Серебряного века, законным отпрыском, чудесно появившегося на свет после промежутка в одно-два поколения [Лосев Л. 2003: 333].

²⁸ Об этом стихотворении вообще нужно говорить отдельно в связи с мессианством у Бродского и пастернаковскими аллюзиями.

Подобная иерархия характеризует, по мысли поэта и литературную ситуацию Серебряного века:

Вообще с Петербургом происходит нечто странное. На мистику это не тянет, но очень уж к ней близко. Потому что в начале столетия ситуация там была довольно схожая: опять-таки возникла какая-то группа. Конечно, это было немного более разбросано по времени. Но все-таки: Блок, Мандельштам... Тут, правда, не знаешь, кто из них имеет больше прав на пушкинскую роль. Мандельштам, в общем-то, не был вождем. Скорее эта роль принадлежала Гумилеву с его «Цехом поэтов». Они себя называли «Цехом поэтов»! Мы, надо нам отдать должное, до таких высот не поднимались [Бродский 1998: 227]²⁹.

В начале XX в. место «лучшего, но непризнанного поэта» принадлежит Мандельштаму. «Пушкинскую» же роль он явно приписывает Блоку, не смотря на то, что в вышеприведенном отрывке он дает ложное указание на Гумилева. Это становится понятным из следующих слов Бродского:

И у Мандельштама ничего подобного нет! Заметьте, кстати, как сильна в Мандельштаме «баратынская» струя. Он, как и Баратынский, поэт чрезвычайно функциональный. Скажем, у Пушкина были собственные «пушкинские» клише. Например, «на диком берегу». <...> «Дикий берег пришел из французской поэзии: это «риваж» и «соваж», стандартные рифмы. Или, скажем, проходная рифма Пушкина «радость – младость». Она встречается и у Баратынского. Но у Баратынского, когда речь идет о радости, то это вполне конкретное эмоциональное переживание, младость у него — вполне определенный возрастной период. В то время как у Пушкина эта рифма просто играет роль мазка в картине. Баратынский — поэт более экономный; он и писал меньше. И потому что писал меньше — больше внимания уделял тому, что на бумаге. Как и Мандельштам [Бродский 1998: 228].

В итоге Бродский придумывает для себя амплуа «лучшего, но непризнанного поэта», которое диктует ему определенную стратегию поведения³⁰.

Так у Бродского появляется некоторая противоречивость в самоопределении своей литературной позиции. С одной стороны — он «современный андеграундный поэт», входящий в актуальную молодежную культуру. С

²⁹ Здесь стоит обратить внимание также на эмоциональный подтекст этих реплик. В Бродском борются два отношения к Пушкину — укорененное в культуре и личное. Культурный статус Пушкина — «первый поэт», и его роль в разные эпохи должен играть лучший. Но для Бродского в данном случае *первый* и *лучший* — разные вещи. И Бродский, конечно, знает, «кто имеет больше прав на пушкинскую роль» — Блок с его «дурновкусием» [Бродский 1998: 228]. Тем более, что с личной т. зр. оценка Бродским роли Пушкина не так однозначна. Говоря о «правах» поэтов Серебряного века на пушкинское место, Бродский на самом деле решает дилемму Пушкин vs Баратынский. И это не праздные рассуждения, поскольку на самом деле речь здесь идет о поэтическом амплуа самого Бродского.

³⁰ Такая автопроекция Бродского на фигуры Мандельштама и Баратынского очень похожа на явление, которое Бетеа описывает с помощью понятия «треугольное видение» (triangular vision) [Bethea].

другой — он благословленный Ахматовой продолжатель модернистских поэтических традиций.

1.1.3. «Автобиографический текст» Бродского

Далее предметом рассмотрения будет не стратегия поэтического поведения, а способы репрезентации биографических фактов в лирике. При этом биографические «факты» являются здесь материалом для построения структуры особого типа, захватывающей разные сферы деятельности (собственно художественные тексты, синхронные и ретроспективные непоэтические автометаописания). Эту структуру мы условно называем «автобиографическим текстом». Реальные события можно рассматривать здесь как строительный материал (подобно тому, как естественный язык является строительным материалом для художественных текстов). Это односторонняя аналогия. Причиной тому служит различие между естественным языком и жизнью поэта, рассматриваемой как материал для построения «автобиографического текста». Различие это заключается в способности «автобиографического текста» «порождать» жизненные факты: обуславливать те или иные поступки автора и выбор им тех или иных стратегий поведения. Такой обратной связи не наблюдается у художественного языка по отношению к языку естественному.

Ссылка в Норенское имела особое значение для создания «автобиографического текста» Бродского. Нам представляется, что в описываемый период происходит кардинальный перелом в выстраивании поэтом стратегии своего поэтического поведения. Как нам кажется, до ссылки эта стратегия еще отчетливо не оформилась для поэта. Ранний Бродский как бы колеблется между двумя полюсами (назовем их полюсами «чужого слова» и «авторской идентичности»), что и определяет его позицию в то или иное время. Это проявляется в его текстах до 1964 г.

С одной стороны, он пытается продемонстрировать свою причастность к разным поэтическим традициям. Отсюда — определенное количество ранних подражательных текстов (то, что сам поэт позднее называл «киндергартеном»), в которых для самовыражения используются чужие поэтические манеры. По словам Е. Рейна, Бродский «проходит через бесконечный ряд этапов, всех пережевывая и выходя вперед. Он пропускает через себя бесконечное число влияний, расшелушивает поэтов, как семечки, и продвигается дальше» [Рейн 1994: 187].

Изучению проблемы влияний³¹ разных традиций на раннего Бродского (1958–1965 гг.) уделяет внимание в своей работе В. Куллэ [Куллэ 1996].

³¹ Мы исследуем связи текстов Бродского с текстами других авторов в первую очередь для изучения его поэтической стратегии.

Перечисляя авторов, чьи творческие манеры наиболее повлияли на Бродского в 1957–1960 гг., Куллэ называет: Ф. Г. Лорку («Критерии», «Определение поэзии»), К. Рибаса («Камни на земле»), Н. Хикмета («Стихи об испанце Мигуэле Сервете, еретике, сожженном кальвинистами», «Книга»), М. Цветаеву («Стихи под эпитафией»). Кроме того, Куллэ выделяет стихи «условно-маяковской» ориентации («Гладиаторы», «Художник»). С ростом поэтической самостоятельности Бродский начинает, согласно Куллэ, избавляться от подражательности, но она, тем не менее, остается.

Стратегия поведения в данном случае заключается в том, что поэт позиционирует себя как «один из». Тем самым поэт отрицает свою индивидуальность, а проблема поэтического поведения вообще снимается. Обозначим эту стратегию как *полюс чуждого слова*.

С другой стороны, Бродский стремится построить оригинальный «автобиографический текст». Этот полюс мы обозначим как полюс *авторской идентичности*. Стремление к индивидуальности у Бродского основывается на убеждении в неразрывной связи и взаимовлиянии жизни и творчества писателя. Реализация автобиографизма заставляет поэта выработать систему знаков на уровне поэтики текста, которые отсылали бы читателя к внетекстовой реальности, связанной с личностью самого Бродского.

В связи с тем, что ранний Бродский пытается создавать свою литературную биографию, он выбирает для себя некоторые модели поведения в будущем. Поэтому многие тексты носят отпечаток программности, являясь своеобразным набором правил «как себя вести поэту»³².

В 1962 г. начинается и отчетливо проявляется к 1964 г. другая стратегия поведения Бродского — ретроспективная. Каждое стихотворение рассматривается как последнее. Следовательно, с точки зрения поэтики поведения, стихотворения становятся не элементами строения поведенческого текста, а обозначением верхней его границы и одновременно кодом, ключом к интерпретации всей уже сложившейся биографии.

Именно это изменение поведенческой стратегии натолкнуло В. Куллэ на мысль связать эволюцию поэтики Бродского [Куллэ 1996] с концепцией

³² Характерно, что в ранних текстах поэта форма будущего времени глагола является одной из наиболее употребимых. Достаточно вспомнить зачины наиболее известных стихотворений: «Прощай, / позабудь...» [I: 19], «На Карловом мосту ты улыбнешься...» [I: 62], «Воротишься на родину. Ну что ж...» [I: 87], «Закричат и хлопчат петухи...» [I: 194], «Когда подойдет к изголовью...» [I: 206], «Ни страны, ни погоста / не хочу выбирать. / На Васильевский остров / Я приду умирать...» [I: 225], «Ты поскачешь во мраке, по бескрайним холодным холмам...» [I: 226] и др. И напротив, форма прошедшего времени весьма непопулярна. Рост ее актуализации связан как раз со временем ссылки в Норенскую. Отдельного внимания заслуживает исследование императивов в поэзии Бродского.

Ю. М. Лотмана о *самоописании* и *самосознании* культуры [Лотман Ю. 1992е: 267]. Эту разницу в самоопределении поэта заметил также Лев Лосев, который, опираясь на два его цикла — «Песни счастливой зимы» и «Часть речи», выделяет у Бродского два основных периода творчества, а также пытается выделить у поэта субстрат *чистой лирики*, максимальное приближение к которому он находит в поименованных циклах [Лосев А.].

Переходя от программности к ретроспективности, Бродский тем самым осуществляет отход от полюса «чужого слова». Он больше не стремится позиционировать себя как «одного из», а пытается представить свою автобиографию как уникальный текст.

В результате, когда речь заходит о реальных текстах, в каждом из которых а priori ощущается действие обоих полюсов, мы наблюдаем интересное взаимодействие «чужого слова» и собственных поэтических интенций, столь активно изучаемое нынче исследователями творчества поэта. В итоге мы получаем сложный текст, где, с одной стороны, поэту приходится ссылаться на чье-то авторитетное слово, а с другой — утверждать свою самостоятельность.

В Норенской меняется угол зрения поэта на полюс «авторской идентичности». По представлению Бродского, биография уже построена. Каждый последующий текст является не реализацией программы поведения, а составляющей частью «автобиографического текста». Это сближает стихотворения с традицией элегии³³. Такая обращенность в прошлое становится основой для создания автомифов, что роднит стихотворения интересующего нас периода также с мемуарами³⁴.

Таким образом, в Норенской у Бродского меняется представление о полюсе «авторской идентичности». В связи с этим трансформируется также представление о полюсе «чужого слова». Этот полюс становится более условным, граница между своим и чужим словом размывается.

В связи с этим для нас актуализируется проблема выделения элементов «автобиографического текста» в ранних стихотворениях Бродского. По-

³³ См. об этом: [Курганов 1998]. См. также о жанре элегии у Бродского: [Pilschikov].

³⁴ Сложившиеся в Норенской представления поэта о соотношении литературной биографии и «автобиографического текста» сохраняют для него свою актуальность и далее. Позднее, когда Бродский оказывается в эмиграции, он развенчивает литературную биографию, как миф, характерный для тоталитарного общества. По его словам, в условиях демократического общества этот миф является реальностью только для писателя-изгнанника, попавшего из авторитарного режима в демократию [Бродский 1998: 314–315]. Исходя из этого, Бродский реальность своей литературной биографии, реализовавшейся в СССР, рассматривает как часть «автобиографического текста», по своей природе во многом мифологического. Свое же пребывание в США в качестве американского поэта он снова описывает как конец биографии.

скольку, с точки зрения поэта, его биография завершилась, он может использовать чужие поэтические средства для описания собственной биографии. В ссылке Бродский начинает осознавать себя состоявшимся поэтом, поэтом «с биографией», что позволяет ему не бояться подражательности в своих стихах³⁵. Только при таком взгляде Бродский мог написать, например, «На объективность. Подражание сатирам, сочиненным Кантемиром».

Кроме того, в Норенской переосмысление Бродским системы поэтических жанров³⁶. Например, пейзажная лирика сближается с философской и приобретает автобиографический характер. Взаимопроникновение жанров элегии, баллады, послания, трансформация твердых форм — все это результат неразличения своего и «чужого слова». Бродский может реализовывать отсылки (истинные или ложные) к чужому тексту также и на жанровом уровне, в результате чего порой возникает достаточно сложная интертекстуальная игра.

Надо сказать, что эти изменения в представлениях Бродского дополнялись изменением его статуса в тогдашней поэтической ситуации и повышением интереса к его судьбе со стороны не только собратьев по цеху, но и широкой читательской аудитории. В этом смысле оправданы слова Ахматовой, сказанные в адрес Бродского: «Какую биографию творят нашему рыжему! Как будто он нарочно кого-то нанял» [Найман 1989: 10].

В связи с «автобиографическим текстом» Бродского для нас также будут важны понятия маски и амплуа, которые мы считаем нужным разделить.

Маской мы будем называть определенное лицо (историческое или мифологическое), от чьего лица Бродский в данный момент говорит.

Амплуа мы будем называть устойчивую модель поэтического поведения. *Маска* и *амплуа* — взаимосвязанные феномены. Допустим, если поэт говорит от лица Овидия, он одновременно выступает в амплуа «опального поэта». Выбор Бродским разных амплуа позволял типологически связать окружавший поэта литературный быт с поэтической традицией. В случае Бродского интересно то, что в Норенской, отказываясь от одних амплуа (см. I.2.), он одновременно отказывается от строительства литературной биографии. Другие амплуа (см. I.4.) он приписывает себе задним числом, для того чтобы его «автобиографический текст» приобрел законченность.

³⁵ То, что Блум описывает термином «страх влияния» (anxiety of influence) [Bloom], который в последнее время активно употребляется исследователями творчества Бродского.

³⁶ Проблеме жанра у Бродского посвящена работа Полухиной [Полухина 1995]. См. также исследование Е. Семеновой, посвященное определению жанровой принадлежности цикла «Часть речи» [Семенова].

Глава 2

«ТЕАТРАЛЬНЫЙ КОМПЛЕКС» И ПРОБЛЕМА ПОЛИФОНИИ У БРОДСКОГО

Бродский строит свой «автобиографический текст» из отсылок к тем ранним стихотворениям, которые выполняли функцию жеста, сигнализируя о том, что автор выступает в том или ином литературном амплуа. Иными словами, эти тексты как жесты были важны для поэтического поведения автора. Ниже мы будем рассматривать «театральный комплекс», т. е. ряд стихотворений Бродского, в которых используется театральная атрибутика в связи с проблемой литературных масок и амплуа у поэта. Далее мы проследим, как «театральный комплекс» порождает полифонию в стихах Бродского. Таким образом, эта глава посвящена изучению «театрального комплекса», а первая глава второй части работы — изучению полифоничности текстов Бродского как самостоятельного явления. Иначе говоря, эти главы рассматривают одно явление с разных точек зрения.

1.2.1. Полифоничность стихотворения и театральная атрибутика

Большинство критиков при сравнении стихотворений, написанных Бродским до ссылки, с текстами, созданными в Норенской отмечают утрату эмоциональности его стихов. Именно в ссылке у поэта возникает пресловутый «романтический холод» [Кушнер: 7] и «аннигиляция языка» [Найман 1990: 198]. Однако «эмоциональность» — понятие, реализующееся на разных уровнях текста — как на языковом (экспрессивность, стилистическая окрашенность), так и на уровне строения текста (установка на внутренний диалог, полифоничность текста). Ниже мы будем рассматривать эту «эмоциональность» с точки зрения стратегии поэтического поведения как сознательную установку автора. Это приводит нас к исследованию того, от чьего лица в тот или иной момент говорит повествователь и какой поэтический язык он вследствие этого для себя выбирает³⁷. Такое сосуществование разных поэтических языков в рамках одного текста мы будем называть полифоничностью³⁸. Эта полифоничность может проявляться на разных

³⁷ О связи поэтического языка с литературным бытом, а, следовательно, и с литературным поведением, пишет Тынянов [Тынянов 1977а].

³⁸ Мы трактуем этот термин вслед за Бахтиным как «<...> множественность равноправных сознаний с их мирами» в тексте [Бахтин: 14, 208].

уровнях текста: на уровне композиции — сосуществование нескольких точек зрения; в виде стилистической неоднородности (или «полистилистичности»³⁹) стихотворения, наконец, в виде идеологического полифонизма.

Уже в ранних стихах Бродского мы можем заметить интерес поэта к теме театра, использование театральной атрибутики, «гамлетизм», наконец, размывание границы между лирическим и драматическим в отдельных случаях. Мы полагаем, что полифоничность является результатом реализации этого «театрального» комплекса в поэзии Бродского.

Таким образом полифоничность характеризует те стихотворения Бродского, в которых появляется театральная атрибутика, связывающая их с темой театра вообще или с каким-то конкретным драматическим произведением в частности. Бродский пытается реализовать драматическое начало на разных уровнях лирического текста. Таким стихотворениям становится свойственно размывание границы лирического и драматического. Поскольку основной нашей задачей является исследование полифоничности, то театральную атрибутику в стихах Бродского мы будем рассматривать только как указание на многоголосие в тексте.

Написание поэмы-мистерии «Шествие» стало одной из первых попыток Бродского смешать жанры пьесы и поэмы. В этом тексте активное использование театральной атрибутики сочетается с драматическими композиционными приемами. Бродский сам указывает на это в авторском предисловии к поэме:

Идея поэмы — идея персонификации представлений о мире, и в этом смысле она — гимн баналу.

Цель достигается путем вкладывания более или менее приблизительных формулировок этих представлений в уста двадцати не так более, как менее условных персонажей. Формулировки облечены в форму романсов. Романс — здесь понятие условное, по существу — монолог. Романсы рассчитаны на произнесение — и на произнесение с максимальной экспрессией: в этом, а также в некоторых длиннотах сказывается мистериный характер поэмы. Романсы, кроме того, должны произноситься высокими голосами: нижний предел — нежелательный — баритон, верхний — идеальный — альт. Прочие наставления — у Шекспира в «Гамлете», в 3 акте [I: 95].

Особого внимания заслуживает указание Бродского на экспрессию при произнесении романсов. Это лишний раз подчеркивает, что театральный комплекс для поэта был тесно связан с проблемой экспрессивности в поэзии.

Поэма-мистерия⁴⁰ представляет собой пеструю череду портретов, сменяющих друг друга с калейдоскопической быстротой. Эти портреты под-

³⁹ В этой связи было бы интересно исследовать язык и стиль стихотворений Бродского с точки зрения стилизации и сказа (см., напр.: [Эйхенбаум]).

⁴⁰ Для подзаголовка поэмы характерна явная жанровая отсылка к «Мистерии-Буфф» Маяковского, замеченная еще А. Ранчиным [Ранчин 2001: 399]. Следу-

черкнуто эмоциональны, театрализованы, рассказчик порой переигрывает. Впоследствии Бродский довольно низко оценивал этот текст («Ну, по молодости лет я написал эту ахинею — «Шествие»» [Бродский 1998: 227]). На наш взгляд, создавая поэму, Бродский решал важную для себя задачу: выбранный жанр позволял ему выступить в разных амплуа, примерить на повествователя разные маски. В начале творческого пути Бродского, когда писалось «Шествие», для него обострилась проблема выбора собственного поэтического языка. Поэт, что называется, «искал себя», по-очередно используя языковые и стилистические средства, свойственные разным литературным традициям. Отражением этого поиска становится полифоничность в «Шествии». Поэма отчетливо ориентирована на драматическое произведение, где баллады и романсы выступают в функции реплик и монологов, а авторские комментарии — в функции авторских ремарок. При этом объем «ремарок» непропорционально велик. Впрочем, на синкретизм «Шествия» указывает уже авторское жанровое определение *поэма-мистерия*. Такие драматизированные тексты составляют у Бродского отдельный круг, охватывающий все его творчество: в 60-е годы — «Горбунов и Горчаков», «Посвящается Ялте», в 80-е — «Представление», «Мрамор»⁴¹.

Кроме того, что поэма отражает поиски автором индивидуальной литературной позиции, большое место в этом тексте уделено рефлексии повествователя и героев на тему искренности/честности в поэзии.

Подробнее на проблеме *честного поэта* в «Шествии» мы остановимся в главе I.4. Здесь укажем лишь, что знаком многоголосия в поэме оказывается стилистическая маркированность стихов. Так, в наиболее «игровой» части поэмы — в балладе и романсе Лжеца — Бродский стилизует язык этого персонажа под обобщенный «язык русского символизма», прозрачно намекая на брюсовское «Творчество». Потом, в комментариях именно *слог* (т. е. стиль, поэтический язык) становится предметом рефлексии повествователя, за которым угадывается сам автор: «Да, о Лжеце. Там современный слог / И легкий крик...» [I: 109]. Экспрессивная окрашенность сопровождается выбором стилевых средств (в смысле литературных стилей)⁴². Характерно, что начинается баллада Лжеца словами:

ет также отметить, что Бродский отсылает нас к мистерийной традиции, имевшей свою специфику [Смирнов А.: 141–142].

⁴¹ О том, что «Мрамор» трудно ставить на сцене из-за психологического неправдоподобия пишет В. Кривулин [Кривулин 1991]. См. также у И. Ковалевой о генезисе этой пьесы: [Ковалева 2003].

⁴² О похожем явлении у Пушкина пишет В. Виноградов в своей монографии, посвященной стилю поэта: «Стили Тредьяковского, Ломоносова, Сумарокова, В. Петрова, Державина, Хвостова; стили Жуковского, Батюшкова, Баратынского, Вяземского, Козлова, Языкова, В. Кюхельбекера, Ден. Давыдова, Дель-

Не в новость ложь и искренность не в новость.
Какую маску надевает совесть
на старый лик, в каком она наряде
появится сегодня в маскараде...⁴³ [I: 106].

Повествователю «Комментариев», который говорит от лица автора, свойственна установка на «искренность» и лиризм. В поэтическом языке этих фрагментов поэмы такая установка проявляется в виде «нейтрального» стиля, порой заставляющего думать об отказе автора от всякого стиля. Для баллад и романсов же, наоборот, характерно стремление автора отделить себя от повествующего персонажа, что отражается и на поэтическом языке. В тексте появляется стилевое многоголосие. Повествователь в одном случае подчеркивает стилистическую зависимость от традиции, а в другом — старательно ее затушевывает. Иначе говоря, в одном случае повествователь тяготеет к *полюсу чужого слова*, а в другом — к *полюсу авторской идентичности*. В романах и балладах поэмы Бродский говорит *от чужого лица чужим языком*. Знаки на уровне поэтического языка становятся *жестами*.

На уровне композиции в «Шествии», пожалуй, впервые было реализовано разделение повествователя и лирического героя (подробнее об этом см. в главе II.1.) После 1964 г. этот композиционный механизм продолжал функционировать в текстах Бродского вне театрального комплекса.

Ниже мы рассмотрим театральный комплекс у раннего Бродского. В этой связи нам представляется важным исследование И. Чекалова, посвященное традиции русского «шекспиризма» и его роли в литературной полемике символизма и акмеизма [Чекалов]. По его словам, именно акмеисты ввели шекспировские традиции в арсенал поэтических средств русской модернистской культуры.

По Чекалову, для классической русской литературы были важны только идейные коллизии, так называемые «проклятые вопросы», поднятые английским драматургом. Поэтике Шекспира в России в XIX в. не уделялось должного внимания⁴⁴.

вига, Гнедича; стили Байрона, Шенье, Горация, Овидия, Вордсворта, Шекспира, Мюссе, Беранже, Данте, Петрарки, Хафиза и других писателей мировой литературы служили ему материалом для оригинального творчества» [Виноградов 1941: 484]. Укажем также на другие работы этого ученого, касающиеся проблемы литературного стиля: [Виноградов 1935], [Виноградов 1980] и др.

⁴³ Добавим, что само по себе введение мотивов маски и маскарада уже отсылает к символистской традиции.

⁴⁴ Не случайно Л. Толстой в статье «О Шекспире и драме» пытался выявить якобы нелепость фабулы и надуманность персонажей «Короля Лира». По мысли Ю. Левина [Левин Ю. Д.], отрицая психологизм Шекспира, Толстой невольно продемонстрировал, что этот психологизм не существует вне шекспировской поэтики.

Не в последнюю очередь такое непонимание было обусловлено неприятием поэтического языка Шекспира. Так, о неприемлемости эвфуизмов в русской традиции говорит А. Дружинин в своих пояснениях к переводу шекспировских трагедий:

По национальному развитию своему, по своей врожденной зоркости и насмешливости, может быть, по отсутствию южной пылкости в характере, всякий русский человек есть враг фразы, метафоры, напыщенности и цветистого слова. Литературная реакция, навеки убившая в нашей поэзии псевдоклассицизм и риторiku, именно оттого победила, что за нее стояли все мыслящие русские люди. Высокопарность и даже напряженность речи у нас всегда были недостатками <...>. При всех усилиях наших, мы сами не помиримся никогда с языком и манерой Форда, Марстона, Марлова, Вебстера. Шекспир неизмеримо выше этих драматургов; но у Шекспира есть фразы, обороты, сравнения, способные возмутить современного русского человека» [Дружинин: III, 8–9].

Только к началу XX в. в России поэтический язык Шекспира и его современников перестал восприниматься как абсолютно чужеродный, а Бродский попытался «трансплантировать» его на русскую почву.

Показательна здесь разница между гумилевской и блоковской «шекспириадами», обнаруженная Чекаловым. В стихотворениях Гумилева, затрагивающих тематику пьес Шекспира, в отличие от блоковских, лирическое «я» словно расщепляется на рассказчика и персонажей, что позволяет сделать персонажа не только объектом творчества, но и творящим субъектом. Это то, что Л. Гинзбург назвала *опосредствованным лирическим сюжетом*, и то, что для Жирмунского виделось как основная черта акмеизма — «<...> точную, мало искаженную субъективным душевным и эстетическим опытом передачу отдельных и отчетливых впечатлений преимущественно внешней жизни, а также и жизни душевной, воспринимаемой с внешней, наиболее отдельной и отчетливой стороны» [Жирмунский: 123].

Определяющей для акмеистов стала статья И. Анненского «Проблема Гамлета»⁴⁵. В ней автор «Книги отражений» акцентирует внимание на Шекспире-лирике, стоящем за фигурой Шекспира-драматурга. Из этого он делает и обратный вывод — «<...> о драматургической сердцевине лирической поэзии» [Чекалов: 101–102]⁴⁶. Такое взаимопроникновение драмы и лирики становится важным для понимания полифоничности у Бродского.

⁴⁵ Написанная, кстати, в пик у Л. Толстому.

⁴⁶ По мысли Чекалова, отсюда проистекает и полифоничность поэзии самого Анненского: «Мы *гамлетизируем* все, до чего ни коснется тогда наша плененная мысль» [Анненский: 172]. Отсюда — многозначия, разнообразие вопросительных интонаций у Анненского. Внимание поэта к теме раздвоения личности в античной и западноевропейской драматургии породило мотивы раздвоенности в его лирике.

Для поэтики Мандельштама важна система масок, обеспечивающая игру я — не я. В статье о Вийоне он писал о способности поэта «к бесчисленным расщеплениям во имя внутреннего диалога» [Мандельштам: II, 138].

В связи с этим *расщеплением* Мандельштам вводит также мотив *двулолости, гермафродитизма* лирического поэта, что отразится в таких норенских стихотворениях Бродского, как «Чаша со змейкой» и «Мужчина, засыпающий один...». Характерно, что в последнем тексте последовательно реализуется поэтика разделения повествователя и лирического героя (см. II.1.) Мир призраков, с которыми беседует герой стихотворения, отсылают к интерпретации Анненским образа Гамлета, который сам создает своих персонажей.

Проблематику *расщепления* лирического поэта затрагивает и другая статья Мандельштама — «О собеседнике» [Мандельштам: II, 145–150], которая вообще имеет особое значение для Бродского.

При реализации «расщепления» лирического «я» в стихах Бродского важную роль играют ирония и автоирония, которые занимают столь существенное место в шекспировской поэтике. Обычно Шекспир вводит в действие оппозиционные пары «высоких» (трагических) и «низких» (комических) персонажей. Интерпретация событий поэтом чаще всего бывает двойная — что предполагает момент автоиронии, амбивалентность и полистилистичность. Эта особенность важна для Бродского, начиная с ранних его стихотворений.

Пастернаковский перевод «Гамлета» всегда расценивался как наиболее подходящий для театра⁴⁷. Вспомним в связи с этим известную фразу Ахматовой в пересказе Чуковской: «Перевод Лозинского лучше читать как книгу, а перевод Пастернака лучше слушать со сцены»⁴⁸.

Теперь остановимся непосредственно на «шекспировском комплексе» у Бродского. Шекспир и его персонажи у Бродского встречаются только в ранних текстах, написанных еще до близкого знакомства с английской метафизической поэзией⁴⁹. Эпиграфом из 27-го сонета в переводе Маршака предваряется одно из самых ярких ранних стихотворений Бродского —

⁴⁷ Сам Пастернак подчеркивал, что он опирается на домодернистскую традицию переводов Шекспира: «Я совершенно отрицаю современные переводческие воззрения. Работы Лозинского, Радловой, Маршака и Чуковского далеки мне и кажутся искусственными, неглубокими и бездушными. Я стою на точке зрения прошлого столетия, когда в переводе видели задачу литературную, по высоте понимания не оставлявшую места увлечениям языковедческим.» [Пастернак 1970: 342].

⁴⁸ Цит. по: [Эткинд: 45].

⁴⁹ «Гамлет» Шекспира вообще был одним из культовых текстов среди «поэтов круга Бродского». Стоит вспомнить хотя бы неопубликованную драматическую поэму А. Сергеева на тему «Гамлета» — см.: [Венцлова 2001: 80].

«Пилигримы» (1958 г.) Вообще сонетная форма актуальна для Бродского именно в связи с шекспировской традицией⁵⁰.

Театральный комплекс не теряет своей актуальности для Бродского и в ссылке, хотя из стихов этого периода театральная атрибутика пропадает. В этой связи особый интерес для нас представляет письмо Бродского Я. Гордину, датированное 13 июня 1965 г.:

Главное — это тот самый драматургический принцип — композиция. Ведь и сама метафора — композиция в миниатюре. Сознаюсь, что чувствую себя больше Островским, чем Байроном. (Иногда чувствую себя Шекспиром). Жизнь отвечает не на вопрос: что? — а: что после чего? И перед чем? Это главный принцип. Тогда и становится понятным «что». Иначе не ответишь. Это драматургия⁵¹.

Из сказанного выше важным для нас представляется высказывание Бродского о приоритете композиции. В поздних эссе поэт говорит о том, что «*поэзия — искусство безнадежно семантическое*» [Бродский 1990b: 202]⁵², а музыка, законы композиции для которой важнее содержания — наоборот, «*главным образом несемантична*» [Бродский соч.: VI,87]. Несмотря на это, композиционный принцип оставался для него приоритетным на протяжении всего творчества. (Изучению композиции норенских стихотворений Бродского посвящена глава II.1.)

1.2.2. Образ Офелии и лирический герой Бродского

В предуведомлении к «Шествию» автор отсылает нас именно к третьему, центральному акту «Гамлета», в котором происходят важные события: монолог «быть или не быть», разговор Гамлета с Офелией, представление пьесы «Мышеловка», диалог Гамлета с матерью, убийство Полония. Однако нам представляется, что основное внимание Бродского было все же приковано к четвертому акту.

Уже судя по «Романсу принца Гамлета», для Бродского был актуален пастернаковский перевод этой шекспировской пьесы⁵³.

⁵⁰ О сонетной форме у Бродского в связи с сонетами Шекспира см.: [Подрубая].

⁵¹ Цит. по: [Гордин 2000: 137–138].

⁵² Впрочем, это одно из любимых выражений Бродского, первый раз он приводит эту цитату из Монтале в 1977 г. в эссе «В тени Данте» [Бродский 1999: 109], в 1988 г. она снова встречается в эссе «Как читать книгу» [Бродский соч.: VI,85].

⁵³ При этом в интервью с С. Волковым Бродский скептически отозвался о пастернаковских переводах: «Или возьмем переводы из Шекспира Пастернака: они, конечно, замечательны, но с Шекспиром имеют чрезвычайно мало общего» [Бродский 1998: 139]. Следует заметить, что эти беседы с поэтом записывались в период с 1978 по 1984 годы, когда Бродский достаточно хорошо овладел английским языком и был уже знаком с английской поэтической традицией.

На это указывает, в частности, глагол «*лепечет*»: «<...> *когда давно Офелия моя / лепечет языком небытия*», отсылающий к началу пятой сцены четвертого акта, где Горацио говорит Гертруде про сумасшедшую Офелию: «*Без основанья злится и лепечет / Бессмыслицу*» [Шекспир 1941: 118]⁵⁴. Это же место у М. Лозинского выглядит так: «*И сердится легко; в ее речах — / Лишь полусмысл...*» [Шекспир 1960: 111]. На пастернаковское «происхождение» шекспировской атрибутики в «Шествии» указывает также слово *дружок*, употребляемое в последнем комментарии поэмы («*Стучит машинка. Вот и все, дружок*»).

Несомненно, оно отсылает нас к излюбленному словечку безумной Офелии в четвертом акте в пятой сцене: «*Вот розмарин, это для памяти: возьмите, дружок, и помните. А это анютины глазки: это чтоб думать*» [Шекспир 1941: 125] — из разговора Офелии с братом. Разговаривая с Гертрудой, Офелия поет:

А по чем я отличу
Вашего дружка?
Шлык паломника на нем,
Странника клюка [Шекспир 1941: 119]⁵⁵.

В переводе М. Лозинского в обоих случаях употребляется слово *милый*. Слово «*дружок*» в «Шествии» появляется также в «Романсе для Крысолова и Хора» («...*вечный мальчик, / любовник, / дружок...*» [I: 144]).

Финал «Шествия» вполне сопоставим с авторской ремаркой в финале «Гамлета»: «*Похоронный марш. Уходят, унося трупы, после чего раздаётся пушечный залп*» [Шекспир 1941: 168]. Колокольный звон перекликается с похоронным маршем. Мотив молчания персонажей в финале поэмы соотносится с последними репликами в «Гамлете» («Дальнейшее — мол-

⁵⁴ Судя по всему, именно это издание и было в распоряжении Бродского в 1962 г. Кстати, это единственное издание первоначального варианта пастернаковского перевода, напечатанного в 1940 г. в журнале «Молодая гвардия» (см. об этом: [Шекспир 1968: 777]). Известно, что Пастернак подвергал неоднократной правке текст перевода (в основном, по настоянию В. И. Немировича-Данченко — см. об этом, напр.: [Пастернак Е.: 548–550]), и все последующие издания «Гамлета» выходили с изменениями. Поэтому во всех остальных прижизненных изданиях перевода, вплоть до последнего, появившегося в 1953 г. эти строки звучали по-другому: «*Бьет в грудь себя и плачет и бормочет / Бессмыслицу...*» [Шекспир 1953: 280]. То, что в последней правке, сделанной поверх печатного текста издания 1953 года, Пастернак вернулся к первоначальному звучанию этих строк, лишний раз говорит в пользу того, что вариант с глаголом «*бормочет*» был создан под давлением театралов. Эта правка была учтена при первом посмертном издании пастернаковского перевода трагедии [Шекспир 1968: 209].

⁵⁵ В издании 1953 года слово «шлык» заменено словом «плащ» [Шекспир 1953: 280].

чанье»). Стук машинки служит аналогом пушечного залпа. Строчка «<...> шаги моих прохожих замело...» дает отсылку к эпизоду выноса трупов в финале трагедии. Колокольный звон может также коррелировать со словами Офелии, понимающей, что Гамлет сошел с ума: «Теперь, когда могучий этот разум, / Как колокол надбитый, дребезжит...») [Шекспир 1941: 77]⁵⁶, а также с сообщением священника о том что Офелию хоронили с колокольным звоном.

С этой точки зрения «Романс принца Гамлета», фактически завершающий череду монологов «Шествия», можно рассматривать как эксплуатацию своеобразного «приема Офелии»: лирический герой романса совершает комически-безумный перифраз трагедийной коллизии. В этом стихотворении ощущается также влияние пастернаковского «Гамлета» из романа «Доктор Живаго»⁵⁷. По словам В. Кривулина, пик популярности «Стихов из романа» приходится на вторую половину 50-х – начало 60-х годов⁵⁸. Бродский не мог в конце 1961 г. находиться в стороне от этой литературной моды. Из пастернаковского стихотворения Бродский заимствует способность лирического героя занимать позицию метаописателя: «Когда-нибудь и мне такая роль... / А впрочем — нет...» (ср. у Пастернака: «Но сейчас идет другая драма, / И на этот раз меня уволь») [Пастернак 1990: II,56]); «Далеко ль до конца, ВИЛЬЯМ ШЕКСПИР?» [I: 147].

После «Шествия» слово «дружок» мы снова встречаем в «Стансах» («Ни страны, ни погоста»), написанных в следующем 1962 г. Близость к шекспировскому тексту здесь подчеркивается драматическим сюжетом

⁵⁶ При этом, возможно, своим происхождением этот мотив обязан поэзии Дж. Донна, известная выдержка из стихотворения которого стала эпиграфом к роману Э. Хэмингуэя «По ком звонит колокол».

⁵⁷ Здесь нужно сказать пару слов о своеобразии пастернаковского гамлетизма. Этот вопрос раскрывается А. Семененко в его диссертации [Семененко]. Автор исследования наглядно показывает, как Пастернак «вписывает» в образ Гамлета актуальные для себя тематические комплексы, и одновременно проецирует гамлетовские черты на собственную поэтику: мессианство, самопожертвование, как поэт соотносит своего лирического героя с Гамлетом и с Христом (что тоже было хорошо изучено) [Clayton, Douglas]. Несмотря на то, что шекспировские мотивы стали появляться у Пастернака еще в ранних стихах, для нас особенно интересно преломление этой тематики в позднем творчестве писателя, в стихотворениях «Гамлет», «Гефсиманский сад». Мессианские мотивы у Пастернака появляются и раньше (см., например, финал поэмы «Лейтенант Шмидт», где казнь героя описывается как Крестный путь, а место казни — как Голгофа [Пастернак 1990: I,298–301]. Связь мессианских мотивов с театральной тематикой появляется в стихотворении 1930 года «О знал бы я, что так бывает...», о котором мы будем говорить отдельно (см. I.5.).

⁵⁸ «С середины 50-х их переписывали от руки, перепечатывали, заучивали наизусть уже далеко за пределами околосредовой среды» [Кривулин 1997: 345–346].

стихотворения, а фраза «девочек-сестер» на прощанье умирающему «мальчику» — «до свиданья, дружок!» [I: 225] может рассматриваться как отсылка к образу Офелии и ее «безумным песенкам».

Отдельного внимания в этом отношении заслуживает стихотворение «Черные города...» (1962–1963) [I: 241–242]. Стихотворение написано трехиктным дольником. Однако этот размер у Бродского имеет амбивалентную ритмическую природу, что позволяет прочитывать его также как двухиктный тактовик. Мы исследовали подобное явление применительно к поздним стихам Бродского [Семенов 1998]. Двухиктный тактовик, по замечанию Гаспарова [Гаспаров 2000: 279–280], стал особенно популярным в советской поэзии благодаря его частушечному происхождению. Пастернак переводил песенки Офелии хореем с урегулированным чередованием четырех- и трехиктных строк:

Помер, леди, помер он,
Помер, только слег,
В головах зеленый дрок,
Камушек у ног [Шекспир 1941: 119].

Пастернак отчетливо ассоциирует этот размер с размером русской частушки. Стоит вспомнить хотя бы его стихотворение «Свадьба» 1953 г.:

И опять, опять, опять
Говорю частушки
Прямо к спящим на кровать
Сорвался с пирушки [Пастернак 1990: II, 65].

Однако этот размер, а именно: чередование длинных четырехиктных и коротких трехиктных строк, отсылает нас также к балладным размерам. По замечанию того же Гаспарова, урегулированное чередование четырех- и трехиктных стихов в классических размерах рассматривается поэтической традицией, начиная с Жуковского, как русский аналог германского балладного септинария [Гаспаров 2000: 125–127]⁵⁹. Пастернак как будто сплавляет традиции западноевропейской баллады и русской фольклорной комической наррации, что придает «семантическому ореолу»⁶⁰ размера дополнительную коннотацию ненормальности, «безумия».

Несмотря на кажущуюся «далековатость» двухиктного тактовика и Х43⁶¹, генетически они очень близки. Не случайно, оба они достаточно хорошо ложатся на канонический частушечный мотив. Мы предполагаем, что при формировании этой ритмической инерции Бродский во многом ориентируется как раз на песенки Офелии.

⁵⁹ Именно хореем с урегулированным чередованием четырех- и трехиктных строк была написана «Светлана» Жуковского.

⁶⁰ См., напр.: [Гаспаров 1979].

⁶¹ Хорей с урегулированным чередованием четырех- и трехстопных строк.

Кроме того, в стихотворении «Черные города...» [I: 241–242] мы усматриваем некоторую тематическую близость с песнями Офелии. Это, например, обилие образов, связанных с водной стихией стихотворении (*сапожок <...> чавкать приговорен*, мотивы слезы, росы, мотив сливания с пейзажем и растворения), вполне корреспондируют с «водными» мотивами в сценах, сопровождающих сумасшествие Офелии. Вспомним слезы, которые она проливает в пьесе, и слезы, которые появляются в ее песенках («*И лицо поднять от слез / Мне не вмоготу*» [Шекспир 1941: 119], «*Ручьями слезы в гроб текли...*» [Шекспир 1941: 125]). Лазрт в конце седьмой сцены указывает на обилие влаги, подчеркивая, что вода символизирует женское, хтоническое начало, и, в свою очередь, удивляется своим слезам:

Офелия, довольно вокруг тебя
Воды, чтоб доливать ее слезами.
Но как сдержать их? Несмотря на стыд,
Природа льет их. Ими вон исходит
Все бабье в нас. Прощайте, государь.
В душе пожар, а эта дурья слабость
Мне портит все [Шекспир 1941: 135].

Бродский в стихотворении также подчеркивает, что лирический герой плачет впервые («<...> *что для слезы впервой...*»), причем здесь соотносятся также мотивы пожара (сгоревший Феникс⁶²), заливаемого слезами («*Впрочем, итог разрух — / С фениксом схожий смрад*»). Наконец, мотив утопленничества просматривается в финальных строчках: «<...> *чтобы не только бог / <...> / слиться с пейзажем мог / и раствориться в нем*». Заслуживают также внимания упоминания лебеды и строчки «*Вдохновлены травой, / мы делаемся как все...*», которые указывают на «травяной» аспект офелианского комплекса.

Мотив грязи, к прозябанию в которой *приговорен* лирический герой, указывает на то место в диалоге Гамлета с Гильденстерном, где первый обвиняет второго в желании им манипулировать: «*Смотрите же, с какой грязью вы меня смешали!*» [Шекспир 1941: 94], а также на разговоры Гамлета с могильщиком в пятом акте трагедии⁶³.

⁶² В связи с этим образом вспоминается поэма Шекспира «Феникс и голубка», а также поэма Цветаевой «Феникс».

⁶³ «В свое время это мог быть крупный скупщик земель, погрязший в разных закладных, долговых обязательствах, судебных протоколах и актах о взыскании. В том ли пеня на пеню и взысканье по взысканью со всех его земельных оборотов, что голова его пенится грязью и вся набита землей?» [Шекспир 1941: 140–141]. См. также разговоры с могильщиком о глине, в которую превратился Александр Македонский. [Шекспир 1941: 145–146]. Отсюда, собственно, происходит и мотив глины в связи с мотивом смерти в позднем стихотворении «Я входил вместо дикого зверя в клетку...» («*И пока мне рот не забили гли-*

В норенских текстах «травяная» тематика будет продолжена Бродским в стихотворении «Колокольчик звенит...» 1965 г. [I: 426]. Все стихотворение строится как сознательная отсылка к образу Офелии. Перечисление трав отчетливо повторяет соответствующие реплики безумной героини «Гамлета»:

Офелия: Вот розмарин, это для памяти: возьмите, дружок, и помните. А это анютины глазки: это чтоб думать.

<...> Вот укроп для вас, вот водосбор⁶⁴. Вот рута. Вот несколько стебельков для меня. Ее можно также звать богородичной травой. В отличие от моей, носите свою как-нибудь по-другому. Вот ромашка. Я было хотела дать вам фиалок, но все они завяли, когда умер мой отец. Говорят, у него был легкий конец [Шекспир 1941: 125].

Сравним их со стихами из второй строфы стихотворения Бродского:

Пестрота полевых
злаков пользует грудь от удушья.
Кашка, сумка пастушья
от любых болевых
ощущений зрачок
в одночасье готовы избавить [I: 426].

В обеих цитатах перечисляются полевые цветы. Сам образ шута в стихотворении «Колокольчик звенит...», хоронящегося «...*под защитой / травяного щита*...» есть контаминация образов Офелии, Гамлета и Йорика. Заметим, что в этом стихотворении, написанном двухстопным анапестом с тремя строчками анапеста трехстопного и одной строкой двухстопного амфибрахия, отдаленно сохраняется ритмическая инерция двухиктного тактовика, которая наметилась еще в стихотворении «Черные города...». Ритмически это стихотворение напоминает еще один пастернаковский текст — поэму «Девятьсот пятый год»⁶⁵. Мотив колокольчика, кроме указания на непрменный атрибут шутовского колпака, отсылает нас к колокольному звону, под который, вопреки правилам погребения самоубийц, хоронили Офелию в пьесе английского драматурга.

Как мы уже сказали, сам образ лирического героя-шута в стихотворении отсылает к образу Офелии. Надевая костюм шута, герой, таким обра-

ной, / из него раздастся лишь благодарность» [III: 7]). «Гамлет», таким образом, является еще одним претекстом этого стихотворения — в добавление к трем, обнаруженным В. Полухиной [Полухина 1998: 51]. Кстати, рефлексия над темой ссылки в этом стихотворении играет большую роль.

⁶⁴ В издании 1953 года это предложение звучит иначе: «*Вот вам укроп, вот водосбор*» [Шекспир 1953: 283].

⁶⁵ Характерно, что стихотворение в некоторых местах воспроизводит ритмический рисунок пятистопного анапеста. И. Кукулин [Кукулин], исследовавший семантический ореол пятистопного анапеста у Бродского, подчеркнул близость содержания некоторых его текстов с «Девятьсот пятым годом».

зом, претендует на маркированную особым образом речь — речь безумца. При этом наблюдается не только тяготение к «безумству литературному», но и к «безумству театральному»⁶⁶:

Жизнь, дружок, не изба ведь.
Но об этом — молчок,
чтоб другим не во вред
(всюду уши: и справа, и слева) [I: 426].

В связи с «театральным безумством» отдельного внимания заслуживает *костюм шута*, в который рядится лирический герой. Шут в западноевропейской традиции — аналог юродивого/безумца, устами которого «глаголет истина». В статье Н. Зубовой⁶⁷ исследуется различие между клоунами и шутами в шекспировских пьесах. Если клоун — комик, задача которого просто рассмешить зрителя, то шут выполняет функцию сатирика, мудреца под маской безумца.

Остановимся на композиции этого стихотворения. Оно состоит из трех строф и представляет собой монолог лирического героя. Однако между первыми двумя строфами и последней можно заметить существенное различие. В первых двух строфах лирический герой и повествователь не разделены. Сначала повествователь рассказывает о растениях, а потом обращается к читателю, которого называет *дружок*. Первые две строфы напоминают структуру басни: повествование + поучение, мораль («*Лишь пучку курослепа / доверишь секрет*»). Однако в этом случае становится непонятной функция последней строфы. В ней впервые появляется я. Одновременно с этим появляется элемент наррации («*Я на год постарел...*») и автометаописания («*от жестокости многоочитой / хоронюсь под защитой / травяного щита*»). Основная функция этой строфы — отделить слова «разумного» повествователя здесь от монолога «безумного» лирического героя в первых двух строфах. «Безумство» героя подчеркивается и оксюморонным образом *травяного щита*. Сочетание особенностей композиции с полистилистичностью, приводит к появлению полифонии на разных уровнях этого текста.

Кроме того, стихотворение может прочитываться как развертывание поговорки «*Жизнь прожить — не поле перейти...*», которая отсылает нас к известному пастернаковскому тексту [Пастернак 1990: II, 56], а в конечном итоге — опять-таки к «Гамлету».

⁶⁶ Традиция литературного «безумного дискурса» тесно связана с «театральным безумством». Вспомним, напр., что в финале гоголевских «Записок сумасшедшего» Поприщин говорит языком Шекспирова Короля Лира.

⁶⁷ См.: [Зубова Н.]. В этой статье также приводится цитата из «Возвращения с Парнаса», в которой основным признаком мастерства клоуна считается способность *искривить рот* [Зубова Н.: 187]. Ср. это с мотивами искривленного рта в стихотворениях «Строфы» и «Вдоль темно-желтых квартир», которые мы разбираем ниже.

В композиции стихотворения «Как славно вечером в избе...» 1965 г. [I: 429] снова наблюдается разделение повествователя и лирического героя. В первых двух строфах рассказ идет от лица лирического героя, совершающего бессмысленные действия, а в последней — от лица повествователя, с которым лирический герой не отождествлен⁶⁸.

К «корпусу Офелии» [I: 438] мы склонны также относить стихотворение «Под занавес» 1965 г. Написано оно незадолго до возвращения из ссылки, поводом к написанию стихотворения послужило скорее всего известие о возможном скором освобождении. Кроме того, что в названии стихотворения Бродский напрямую обращается к театральной тематике, он еще пишет этот текст двухстопным анапестом, что отсылает нас к стихотворениям «Черные города...» и «Колокольчик звенит...», размер которых отсылает читателя к «Офелиевой частушке». Также здесь наблюдаются и сюжетные параллели с пятой сценой четвертого акта «Гамлета»: безумный герой раздает свое «имущество», накопленное в ссылке:

Номинально пустынный,
но в душе — скандалист,
отдает за полтинник —
за оранжевый лист —
свои струпья и репья,
все вериги — взвес, —
деревушки отрепья,
благолепье небес [I: 438].

Герой, раздающий *струпья и репья* за *оранжевый лист*, именуется в последней строфе *песнопевцем листвы*, каковой была и безумная Офелия.

При этом герой отмечает, что его «пустынничество» было лишь маской, театром. Возможно, возникающая здесь же *чаша* пришла из пастернаковского стихотворения «Гамлет», которое отсылает к евангельскому «Молению о Чаше»:

Отыскав свою чашу,
он, не чувствуя ног,
устремляется в чашу,
словно в шумный шинок... [I: 438].

⁶⁸ Характерно, что в некоторых текстах такая композиционная техника будет связана с жанром басни, напр., в стихотворении с характерным названием «Притча» 1962 г. (несмотря на то, что басня и притча — жанры разные, Бродским они воспринимаются как близкие, особенно учитывая, что он был хорошо знаком с поэтической традицией XVIII в.) В «Притче» монолог лирического героя написан предложениями с затемненной субъектной структурой. Завершается стихотворение строчкой «*И он сошел во тьму с холмов еврейских*» [I: 221], где повествователь говорит о лирическом герое в третьем лице. Об исконном родстве жанров басни и притчи см.: [Гаспаров 1991]. Вообще, влияние басенной традиции в творчестве Бродского следует изучать отдельно.

Несмотря на посвящение Ахматовой, дающее ложное указание на традицию акмеизма, весь текст строится на отсылках к пастернаковскому «мессианско-гамлетическому» комплексу. Интересно, что здесь поэт не говорит о своем пребывании в ссылке как об изгнаничестве, хотя он и употребляет при этом слово «чужбина». Разлука с родиной рассматривается им как род аскезы (*пустынник, струпья, вериги, разговенье*), что говорит в пользу интерпретации Бродским ссылки как «ухода из мира».

У позднего Бродского обращение «*дружок*» снова встречается в стихотворении «Строфы» 1978 г. [II: 455–461]. Стихотворению, размер которого можно охарактеризовать как переходную метрическую форму, свойственно ритмическое напряжение между трехстопным дактилем, трехиктным дольником и двухиктным тактовиком. Характерно, что оно адресовано М. Б. — налицо ретроспекция, причем, в основном, отсылающая к периоду жизни поэта с 1962 по 1965 гг. Этот период включает и ссылку в Норенскую. Кроме метрико-ритмического маркера, относящего это стихотворение к «офелианскому» корпусу, Бродский инкорпорирует в него еще несколько знаков.

Это, в частности, цветочно-травяная лексика. Во второй строфе мы встречаем слово «чистотел» («*Луна в кусты чистотела / льет свое молоко...*»). Человеческое тело повествователь рассматривает как сено («*Иголку / больше не отыскать / в человеческом сене...*»). Цветы возникают в связи с темой безумия в X строфе: «*Жухлая незабудка / мозга кривит мой рот...*». Образ незабудки, кроме того, что она относится к полевым цветам, еще и отсылает нас к реплике Офелии «*Вот розмарин, это для памяти. Возьмите, дружок, и помните.*» Кроме того, здесь имеет место тема старческого безумия («*Эти строчки по сути / болтовня старика...*», «*Разговор о грядущем — / тот же старческий бред*»). В этом виде образ выжившего из ума старика переключается с образом героя стихотворения «Колокольчик звенит...», кстати, одним из первых текстов Бродского, в котором разрабатывается тема старения: «*Я на год постарел / и в костюме шута...*»⁶⁹.

⁶⁹ Образ искривленного рта встречается ранее в стихотворении «Вдоль темно-желтых квартир...» (1962–1963): «*Страшное слово «вперед» / губы мои кривит...*» [I: 239–240]. Оно, кстати, находится тоже в рамках этой ритмической инерции и выстраивается в соответствии с «поэтикой безумия». Образ лампочки объединяет его со стихотворением «Черные города...» Вспомним также строчку «*И смех мой крив...*» [I: 387] из «Новых стансов к Августе».

Отдельно в этом стихотворении следует отметить отсылки к блоковским стихотворениям, прежде всего — к «Фабрике». Желтизна окон здесь трансформируется в желтизну квартир, но метонимическая замена образа жильцов образом окон в одном случае, и образом квартир — в другом — остается неизменным. Герой идет у всех на виду, на посмешище, как рабочие на фабрику в

Отсылки к Маяковскому в начале «Строф» не случайны.

Наподобье стакана,
оставившего печать
на скатерти океана,
которого не перекричать,
светило ушло в другое
полушарие, где
оставляют в покое
только рыбу в воде[II: 455].

Переклички Бродского с Маяковским были исследованы еще А. Ранчиным [Ранчин 2001: 384–404], который пишет о том, что эти переклички связаны с обращением поэта к традиции зауми. На наш взгляд, «маяковские» аллюзии выполняют у Бродского иную функцию. С их помощью поэт конструирует «безумный язык», отсылая к традициям литературного «безумства». Это подтверждается и тем, что в раннем творчестве для Маяковского разработка тематики безумия и юродства (в связи с созданием собственного поэтического языка) играла более важную роль, чем следование традиции футуристической зауми в духе В. Хлебникова. Первые строчки «Строф» отсылают нас к «офелианскому корпусу», а именно к мотиву утопленницы-Офелии из «Гамлета». В первой строфе повествователь говорит, что спокойное существование (т. е. *не-существование* в картине мира Бродского) в *другом полушарии*⁷⁰ возможно только под водой. Сам герой по отношению к адресату находится если не *под* водой, то *за* водой (т. е. отделен от него океаном) — что в некотором смысле одно и то же, т. к. означает небытие героя. Повествователь говорит от лица уже умершего героя:

Дорогая, что толку
пререкаться, вникать
в случившееся <...> [II: 455].

стихотворении Блока. В обоих случаях тени играют роль второстепенных персонажей. Похожи эти стихотворения и по композиции: у Блока повествователь смотрит (точнее, слушает) сверху («Я слышу все с моей вершины...»), что объясняется биографическим контекстом, о чем пишут комментаторы Блока (см. комментарии к этому стихотворению [Блок: I,610]). У Бродского же герой одновременно и повествователь и персонаж, поэтому он может занять позицию наблюдателя сверху («...взгляд мой еще парит...»).

В этом тексте интересно также то, что он строится как разворачивание пословицы «Что написано пером — не вырубишь топором».

⁷⁰ Интересен здесь двухплановый образ полушария, сопоставляющий земной шар с человеческим мозгом. Такое сопоставление мы встречаем также в стихотворении «К Урании» (см. гл. II.3.).

Кроме собственно шекспировского подтекста для этого стихотворения важен также пастернаковский слой. Восьмая строфа представляется нам отчетливой отсылкой к стихотворению «Гамлет» (*«На меня наставлен сумрак ночи / Тысячью биноклей на оси...»* [Пастернак 1990: II,56]), — ср. у Бродского:

Свет на сцене, в кулисах
меркнет. Выходишь прочь
в рукоплесканье листьев
в американскую ночь.

Кстати, мотив *аплодисментов* растительности появляется еще в нескольких поздних стихотворениях у Бродского: в «Пятой годовщине» (*«Овацию листья унять там вождь бессилён»* [II: 421]), в стихотворении «V. Три рыцаря» из цикла «В Англии» (*«<...> аплодисменты боярышника ты не разделишь на три»* [II: 438]).

Таким образом, «Строфы» демонстрируют актуальность для Бродского театральной, в частности, шекспировской атрибутики и в позднем творчестве:

<...> Уже не ждешь
занавеса, антракта,
как пылкая молодежь.

В этом стихотворении еще одной значимой отсылкой к шекспировской традиции служит инфинитивная серия, связанная с рефлексией на тему смерти (*«<...> пререкаться, вникать / в случившееся...»*). Инфинитивное письмо у Бродского, исследованное А. Жолковским, по мысли ученого, тесно связано с традицией гамлетизма, в центре которой — монолог «Быть или не быть...» [Жолковский 2000]. Интересно, что ранее такая инфинитивная серия уже встречалась в другом стихотворении периода ссылки, отмеченном Жолковским же — «В канаве гусь, как стереотруба...» [I: 447]. Остановимся на этом стихотворении подробнее. Текст, ориентированный на жанр идиллии, использует приемы нескольких комических поэтов, прежде всего бурлеска (*«В канаве гусь, как стереотруба, / и жаворонок в тучах, как орел...»*) и нонсенса (*«цветами яркими балкон заставь, / и поливать их молоком заставь...»*). К традициям раешного стиха отсылает омонимическая рифма *заставь – заставь*. Омонимы и синонимы в тексте вообще играют важную роль. Обратим внимание на строчку *«дверями друг от друга притворяться...»*. Здесь глагол имеет два значения: ‘закрываться’ и собственно ‘притворяться’. Эта неоднозначность передается и последним двум стихам: *«священника встречать / в притворе»*⁷¹. Мотив

⁷¹ Интересно, что в «норенском корпусе» церковная тематика часто сочетается с тематикой игры, театра. В коротеньком стихотворении «Отскакивает мгла...» 1964 г. [I: 342] мотив *двуличия*, о котором говорит повествователь в связи с

притворства несет особую нагрузку в контексте стихотворения, привнося в текст театральную атрибутику и заставляя соотносить лирических героев с центральными персонажами шекспировской трагедии — Гамлетом и Офелией.

На «гамлетовский» подтекст отчетливо указывают как инфинитивное письмо, так и «безумный» дискурс повествователя. К «офелианскому корпусу» в стихотворении отсылают упоминания цветов (*барвинок* и *«цветами яркими балкон заставь»*). Важен здесь также мотив растворения, перекликающийся с мотивом утопленничества Офелии:

Как хорошо нам жить вдвоем,
мне — растворяться в голосе твоём,
тебе — в моей ладони растворяться... [I: 447].

Можно предположить, что идиллическая жизнь героев в этом стихотворении наделяется «загробными» коннотациями, в контексте чего образы *дверей*, *чревоущания*, *молчания*, наконец, финальное описание посещения церкви приобретают многозначность. В этом смысле знаменательным является образ *стереотрубы* в начале стихотворения: как показала Е. Петрушанская, образ трубы (равно как *дуды* и *дудки*) у Бродского всегда возникает в связи с темой гласа свыше, трубы Архангела, Апокалипсиса, вообще темы надвигающейся смерти⁷².

Еще одно из поздних стихотворений Бродского, о котором следует сказать в связи с песнями Офелии, — стихотворение «То не Муза воды набирает в рот...» 1980 г. [III: 12], написанное через два года после «Строф». Оно адресовано М. Б. Снова налицо ретроспективность. Правда, скорее всего Бродский вспоминает здесь период своей жизни в Ленинграде непосредственно после ссылки. Образы воды, мотивы утопленничества здесь особенно важны (*«точно рыба — воздух, сырой губой / я хватал что было тогда тобой?»*, *«но и в черном пруду из дурных коряг / я бы всплыл перед тобой, как не смог «Варяг»*).

Отдельно следует сказать о метрико-ритмической структуре этого стихотворения. В наших работах⁷³ мы показывали, как путем сращения двух коротких дольниковых стихов рождается пяти- и шестистопный такт у Бродского. Данное стихотворение наглядно демонстрирует этот механизм и перед нами новые возможности для его объяснения. Здесь упоминается и *дружок* Офелии:

Навсегда расстаемся с тобой, дружок.
Нарисуй на бумаге простой кружок.

маскарадность дома лирического героя, появляется в связи с мотивом колокольного звона.

⁷² См.: [Петрушанская 1997], [Петрушанская 1998a].

⁷³ См.: [Семенов 1998], [Семенов 1998a].

Это буду я: ничего внутри.
Посмотри на него — и потом сотри [III: 12].

К растительной тематике Бродский возвращается в стихотворении «Ты — ветер, дружок. Я твой...», написанном около 1983 г. [III: 82]. Образы листьев, *изъеденных гусеницей письма* и ритмическая инерция стихотворения также заставляют соотнести этот текст с «Офелиевыми частушками».

Отдельно заметим, что обращение «дружок» мелькает также в «Горбунове и Горчакове», где сама тема безумия связывает героев поэмы с образом Офелии⁷⁴.

Из поздних текстов следует отметить также стихотворение «Ritratto di donna» 1993 г. [III: 267–268]. Портрет дамы, который мы здесь видим — это постаревшая Офелия, увиденная глазами Гамлета. Она держит в руках увядшие цветы («*Один гербарий*»). Ее нога в чулке *«блестит, как будто вплавь пересекла / Босфор и требует себе асфальта...»*. Складчатость, характеризующая ее лицо и одежду наводит на мысль о театральном занавесе. Автор посредством образа героини с *камеей в низком декольте* травестирует образ Офелии с полевыми цветами. Учитывая отождествление Бродским Стамбула с Ленинградом, можно предположить, что стихотворение — карикатура на М. Б. Оно представляет «нереализованное будущее» Офелии. Образ лица, кричащего *«накрашенным закрытым ртом...»*, отсылает также к пятому акту «Гамлета», где герой трагедии рассуждает о черепе Йорика, а затем говорит: *«Ну-ка, ступай в будуар великосветской женщины и скажи ей, какую она будет»*⁷⁵, *несмотря на румяна в дюйм толщиною. Попробуй рассмешишь ее этим пророчеством*» [Шекспир 1941: 145].

Итак, театральная атрибутика и шекспировские подтексты в стихах Бродского связаны со стратегией поведения поэта. Он пытался соотнести себя с актуальной литературной традицией, частью которой для поэта был культовый пастернаковский перевод «Гамлета». Эта установка обусловила выбор Бродским некоторых устойчивых масок (Гамлета, Офелии и т. п.), реализацию которых в его поэзии мы рассмотрели выше.

⁷⁴ Вопрос о том, являются ли Горбунов и Горчаков двумя разными персонажами, или это один герой, претерпевший раздвоение личности, давно занимает исследователей (см. [Проффер]), но так и не получил окончательного решения, так как в тексте это остается загадкой. Вопрос не праздный, так как в одном случае в тексте будет доминировать драматическое начало, а в другом — лирическое. См. об этом также: [Змазнева 2000a]; [Змазнева 2000b].

⁷⁵ В издании 1953 г. — *«<...> какую она делается когда-нибудь...»* [Шекспир 1953: 291].

Глава 3

К ВОПРОСУ О МИФОЛОГИЗМЕ БРОДСКОГО

Современными исследователями активно изучается проблема влияния мировой литературы XX в. на поэзию Бродского⁷⁶. Во многом это влияние было обусловлено определенной стратегией поэтического поведения в рамках ампула «андеграундного поэта». Цитаты, аллюзии и реминисценции из зарубежной поэзии и прозы XX в. выполняли в поэзии Бродского функцию сигналов, указывающих читателю на принадлежность текста к определенной литературной парадигме. Однако, эту функцию могли выполнять явления не только на уровне интертекста, но и на уровне поэтики.

Одной из важных черт мировой литературы XX в. является мифологизм⁷⁷. Мифологизирующий текст как явление западноевропейской литературы прошлого века был рассмотрен в работах Е. Мелетинского⁷⁸. Ученым был описан также процесс ремифологизации на материале текстов Д. Джойса, Т. Манна и Ф. Кафки. На рубеже 50-х – 60-х гг., на которые приходится «культурное взросление» Бродского, эти тексты, минуя запреты, только начинают проникать в массовое чтение. Стихотворение «Я как Улисс», в котором впервые отчетливо возникают образы античной мифологии, написано Бродским в 1961 г. Это свидетельствует об уже состоявшемся к этому времени знакомстве поэта с «Улиссом» Джойса.

Несомненно, влияние Джойса на поэтику Бродского требует отдельного изучения, которое выходит за рамки нашего исследования. Нас интересует то, как Джойс повлиял на формирование мифологизма у Бродского. Вот как Мелетинский характеризует ремифологизацию у Джойса:

В «Улиссе» мифологические античные параллели (с концентрацией на персонажах «Одиссеи») служат фоном и способом характеристики героев. Используется путь их сравнения с героями мифологическими. При этом пер-

⁷⁶ См., напр.: [Куллэ 1996], [Ковалева 2000], [Грудзинская-Гросс] и др. Сразу скажем, что влияние конкретных текстов мировой литературы XX в. на поэзию Бродского не является предметом рассмотрения в этой главе.

⁷⁷ Мы будем использовать этот термин вслед за Е. М. Мелетинским (см.: [Мелетинский 1976], [Мелетинский 1998]). Мы сознательно не используем термин «неомифологизм», также описывающий это явление, поскольку он также употреблялся З. Г. Минц по отношению к отдельным текстам Серебряного века [Минц].

⁷⁸ В основном мы имеем в виду его фундаментальное исследование посвященное мифу (см.: [Мелетинский 1976]).

сонажи сравниваются с античными или библейскими героями не только разными, но прямо противоположными. Последнее должно подчеркнуть универсальную вместимость души среднего человека, every man'a [Мелетинский 1998: 425].

Способность повествователя соотносить (лирического) героя одновременно с разными, подчас противоречащими друг другу мифологическими образами характеризует и поэзию Бродского.

Мелетинский выделяет такие признаки мифологического сознания, как *«невыделенность человека из природы, черты диффузности мышления, неотделимость логической сферы от эмоциональной, <...> отождествление природных и культурных объектов, <...> неразличение предмета и знака, символа и модели, вещи и слова, чрезмерное сближение качества и количества, пространства и времени...»* [Мелетинский 1998: 421]. С этой точки зрения сюжет многих стихотворений Бродского представляет собой историю ремифологизации, как сознание лирического героя изменяется от исторического к мифологическому. Кроме того, эта ремифологизация реализуется у поэта не только на уровне поэтики⁷⁹ и сюжетостроения его текстов, но и на уровне автометаописания.⁸⁰ Образ поэта, возвращающегося в некоторое «мифологическое состояние»⁸¹ из поэтического приема превращается в сигнал, представляющий его стихотворения как часть «автобиографического текста».

Исследованию сюжетов и образов античной мифологии у Бродского посвящено несколько работ⁸². Чаще всего их задачей становится поиск в античной мифологии «прототипов» лирического героя и «протосюжетов» текстов Бродского. Мы исследуем то, как, обращаясь к античной мифологии, поэт создает мифологизирующие тексты и какие устойчивые маски в связи с этим появляются у повествователя. Кроме того, мы рассмотрим, как в норенском корпусе и более поздних текстах эти маски наделяются

⁷⁹ Отсюда, в частности, мотив *кружения*, (подробнее о нем — в П.4.), что отсылает к размышлениям Стивена из романа Джойса об истории как кружении на одном месте. Эта проблема требует отдельного изучения.

⁸⁰ Ср. с рассуждениями А. Ставицкого по поводу образа *вещи* у Бродского как способа создания автомифа и языка метаописания [Ставицкий].

⁸¹ Неслучайно, что у многих исследователей изучение хронотопов в лирике Бродского часто перерастает в рассуждения о пространстве и времени как о квазифилософских категориях в «философской системе» поэта, которую которую корректнее было бы рассматривать как авторскую мифологию. Такие тенденции наблюдаются уже в работе М. Ю. и Ю. М. Лотманов [Лотман, Лотман]. См. также: [Найман 1990], [Вайль 1995], [Ваншенкина] и др.

⁸² В первую очередь мы имеем в виду работы И. Ковалевой [Ковалева 2000], [Ковалева 2001], [Ковалева 2003], [Ковалева 2003а]. Косвенно эту проблему затрагивают очень многие работы, см., напр.: [Куллэ 1996], [Зубова Л.], [Петрушанская 1998] и др.

функцией сигналов, указывающих читателю на автобиографичность текста, т. е., на то, что данное стихотворение является частью «автобиографического текста». В этой главе мы остановимся лишь на наиболее существенных для «автобиографического текста» отсылках к античной мифологии у Бродского.

Миф об Ариадне и Тезее упоминается впервые в стихотворении 1961 г. «В темноте у окна»⁸³. Образ Ариадны у Бродского смыкается с образом Парок (в греческом варианте — Мойр), точнее — мойры Клото, плетущей нить судьбы. Метафора сердца лирического героя в двустишии «*Сзади прялкой в груди / Ариадна стучит...*» [I: 155] отсылает не столько к образу спасительницы Тезея, сколько к мотиву нити Парки, заимствованному Бродским, как показал Ранчин [Ранчин 2001: 84–85], у Ахматовой.

Образ Парки как таковой у Бродского появился только в 1968 г., в стихотворении «Памяти Т. Б.» [II: 75–84]. Что характерно: там этот образ тоже выступает в паре с мифологическим персонажем, но другим — Персефой. Образ девы, полгода проводящей в Тартаре, полгода — на земле, нужен Бродскому для изображения героини стихотворения. В этом стихотворении Персефона, подобно Ариадне, тоже плетет нить. Парка же, наоборот, эту нить режет. Образ нити, ленты, с которого начинается стихотворение, служит его лейтмотивом. Стоит отметить, что эти образы идут в рамках сюжета об утонувшей девушке.

В стихотворении «Осень...» 1970–1971 гг. [II: 260], где изображается осенний город, можно усмотреть отсылку к образу нити Парки — Ариадны. Нить, которую плетет осень — *паутина дождя*. Впоследствии этот образ вновь будет использован только после эмиграции — в стихотворении 1977 г. «Пятая годовщина», в котором Бродский дает подробный анализ своей литературной биографии до отъезда и о котором вообще следует говорить отдельно. В нем Бродский перечисляет все основные мифы, связанные с его представлением о собственной литературной биографии.

В завуалированном виде параллель с Паркой возникает во втором стихотворении цикла «С февраля по апрель» (1969–1970 гг.) — «В пустом, закрытом на просушку парке...» [II: 255–256]. Мифологическое пространство здесь легко угадывается. Старуха, которая вяжет красный свитер *в парке* в этом контексте становится Паркой, в собаке, которая ее окружает, легко угадывается Цербер, за мальчишкой-лирником стоит орфически-аполлонический образ. Изображение заката (или того, как тянется старухина прясть из клубка) подтверждает это:

...и пунцовый шар
садится в деревянную корзину,
распластывая тени по газону;
и тени ликвидируют пожар [II: 256].

⁸³ Об этом стихотворении см. также: [Ковалева 2003а: 172].

Попытаемся представить себе картину мира, изображенную в стихотворении «В пустом, закрытом на просушку парке...». Упорядоченный, аполлонический мир живых оказывается побежден царством мертвых, хаосом. Река в этом контексте получает черты Леты, в которую суждено погрузиться лирическому герою. Следующие строфы композиционно представляют именно «подводную» точку зрения: *«Остатки льда, плывущие в канале, / для мелкой рыбы — те же облака»*. Тишина, характеризующая пространство в стихотворении (*В проулке тихо, как в пустом пенале*), как будто подчеркивает разрыв лирического героя с миром живых, несмотря на декларацию героя: *«и счастлив ты, и, не смотря ни на / что, жив еще...»*. Единственным признаком жизни лирического героя является способность видеть:

Из всех щедрот, что выделила бездна,
лишь зренье тебе служит безвозмездно... [II: 256].

Осень в этих стихотворениях, несомненно соотносимых с жанром элегии, (прежде всего в духе Баратынского⁸⁴), отсылает и к другим элегическим текстам в русской поэзии. Мы имеем в виду прежде всего стихотворение В. Ходасевича «Элегия» 1921 г. Для этих двух текстов («Элегии» Ходасевича и «В пустом, закрытом на просушку парке...» Бродского) характерны одинаковая экспозиция: одинокий лирический герой в старинном городском парке (в случае Ходасевича это Кронверкский сад); одинаковый сюжет — лирический герой расстается со своей душой в парке. В обоих случаях присутствует мотив арфы-лиры (Ходасевич: *«Там все огромно и певуче... / И арфа в каждой есть руке...»* [Ходасевич: 146]; у Бродского — иносказательно: *«Мальчишка, превращающий в рулады / посредством палки кружево ограды...»*). Объединяет стихотворения также мотив ветра (Ходасевич: *«Деревья Кронверкского сада / Под ветром буйно шелестят»*; Бродский: *«и налетевший на деревья ветер, / терзая волосы, щадит мозги»*).

Отдельного исследования в связи с проблемой «христианской ремифологизации» в этом стихотворении требуют также образы колокола, святцев⁸⁵.

⁸⁴ См., напр. [Pilschikov], [Курганов 1997].

⁸⁵ Относительно этого стихотворения стоит также отметить его связь с «Гуернавакой» 1975 г. из цикла «Мексиканский дивертисмент». При похожих схеме рифмовки и ритмико-метрической структуре у этих текстов есть много общего на сюжетном уровне: оба текста с помощью пейзажа изображают ремифологизацию, превращение реального пространства в «зарисовку с того света». Ср., например, переход упорядоченного, «аполлонического» пейзажа в хаотический, «дионисийский»: *Сады и парки переходят в джунгли*. Здесь можно говорить о субжанре «мифологических пейзажей» у Бродского. О «Мексиканском дивертисменте» см. также: [Тименчик 2000].

Образ подростка-Аполлона возникает у Бродского не однажды. Его связь с «комплексом Парок» станет более очевидной, если вспомнить, что в греческой мифологии Аполлон управлял судьбами людей и носил также имя Мойрагет, т. е., водитель Мойр [Лосев А. Ф. 1991а]. Связь образа ограды парка с образом аполлоновой лиры мы встретим и в упомянутом выше стихотворении «Осень...» 1970–1971 гг. Здесь, как и в стихотворении «В пустом, закрытом на просушку парке...» используется рифмопара *ограда – рулада* указывающая и на близость сюжетов этих текстов. В «Осени...» вместе со сменой музыкального инструмента меняются «мифологические приоритеты» лирического героя, на место Аполлона как воплощения упорядоченности приходит вакхоподобный Перун.

Еще одна аполлонова лира возникает в «Желтой куртке» 1970 г. [II: 229]. Здесь образ «*подростка в желтой куртке*» проецируется на Аполлона, хотя автор и указывает на миф о Персее как на сюжетообразующий. Образ ограды, изображающей *оружную пасть мадам Горгоны*, — это та самая аполлонова лира (см. выше), которая приобретает амбивалентность (например, по признаку *музыка – шум*).

В этом стихотворении повествователь последовательно сопоставляет образ подростка с образом Аполлона (*автобус* отсылает к образу аполлоновой колесницы, *размазанное желтое пятно* — к образу солнца как аполлоническому символу). Таким образом, все образы и мотивы в стихотворении приобретают многозначность. В зависимости от того, какими значениями читатель будет наделять эти образы и мотивы, будет меняться и сюжет стихотворения. С одной стороны, оно может быть прочитано как городская зарисовка, с другой — как мифологизирующий текст.

Интересная подмена происходит в стихотворении «Я начинаю год и рвет огонь...» (ок. 1969 г.) [II: 185]. Третья и пятая строки указывают на то, что городской пейзаж в этом стихотворении должен восприниматься как подводный (остов ели на пустыре, как *обглоданного окуня скелет*, «и *солнце в небесах плывет, как остров*»). Упоминание плавающего острова несомненно указывает на обстоятельства рождения Аполлона на плавающем острове Делос. Затем и сам герой, двигаясь, рождает за собой море («и *тень растет от плеч моих покатых, / как море, разевающее зев*»). Наконец, в последней строфе у Аполлона откуда-то появляется Посейдонов трезубец («так *причешу мой пенный след трезубцем!*»), заставляющий вспомнить, что Посейдон был отцом Тезея.

Интересен здесь также образ лирического героя-безумца, который выбирает *буколический букварь*, чтобы не быть посмешищем *августа*. Неоднозначность слова «август»⁸⁶ тоже обращает на себя внимание. С

⁸⁶ О значимости совместного упоминания *января* и *августа* в других стихах Бродского пишет П. Вайль [Вайль 1998: 6].

одной стороны, за ним скрывается восьмой месяц года, с другой — римский император Октавиан, покровителем которого, как известно, был Аполлон [Лосев А. Ф. 1991]. В связи с этим фраза «я начинаю год», повторяющаяся в стихотворении дважды, приобретает многозначность.

Лирический герой в этом стихотворении отождествляет себя с разными мифологическими персонажами (Аполлоном, Посейдоном, Тезеем). Одновременно герой вступает с ними в диалог. Подчас непонятно, когда повествователь прекращает говорить от лица одного персонажа и начинает говорить от лица другого. Вследствие этого текст приобретает полифоничность. С этим связано и появление формы второго лица в последней строфе, которая, с одной стороны, выглядит как обращение, а с другой — как внутренний диалог героя, «расщепляющегося» на собственно героя и на повествователя⁸⁷. Обратим внимание, что композиция этого стихотворения напоминает построение текста, написанного еще в Норенской — «Колокольчик звенит...».

Обратимся к норенским стихам. Стихотворение «Без фонаря» 1965 г. [I: 415] целиком построено на взаимозаменяемости пространственных и временных парадигм:

И сердце что-то екает в груди,
напуганное страшной тишиной
пространства, что чернеет впереди
не менее, чем сумрак за спиной.

Сумрак за спиной здесь прочитывается не только как пространственный образ, но и как метафора прошедшей жизни, а *чернеющее впереди пространство* — не только как ночной пейзаж за окном, но и как будущее лирического героя. Факт существования героя должен подтвердиться временным действием — протягиванием нити сквозь зубы. Это действие символизирует собственно течение жизни от прошлого к будущему. В этом контексте образ нити выполняет функцию нити Парки. Таким образом из бытовой зарисовки текст превращается в рефлексии лирического героя над своей судьбой и одновременно приобретает черты автобиографичности⁸⁸.

В стихотворении «Из ваших глаз пустившись в дальний путь...» 1965 г. [I: 416] ощущается сильное влияние метафизической поэзии. Это влияние выражается в запутанной метафорике в духе Донна, основанной на сложных логических связях. Стихотворение написано в форме сонета. С одной

⁸⁷ Родственный случай расщепления авторского я между персонажами стихотворения обнаруживают Г. Амелин и В. Мордерер, рассматривая строчку «...Цезарь бродит по спящему форуму, кличет Брута...» из стихотворения «Колыбельная Трескового мыса» [Амелин, Мордерер: 144].

⁸⁸ Мотив *невидимой улыбки хитреца* отсылает к мотиву *кривого смеха*, о котором мы говорили в предыдущей главе.

стороны, лирический герой изображен в виде отпечатка на сетчатке глаза героини («Из ваших глаз пустившись в дальний путь...»), но сам герой увидеть ее не может. Вместо нее у героя в глазах образ «<...> Ариадны, вкравшейся в зрачок». С другой стороны — линия взгляда, символизируемая прядущейся нитью, постепенно сужается и обрывается из-за *закругления земли*. Процесс прядения сопоставляется с процессом зрения: лучи сходятся в фокусе зрачка, как пучок пряжи превращается в нить. Как и в предыдущем стихотворении образ нити становится метафорой, одновременно описывающей пространство в стихотворении и судьбу героя как временную категорию.

Основной мифологический сюжет в этом стихотворении — это миф об Ариадне и Тезее. Образ Ариадны здесь тоже во многом сближается с образом Мойры-Парки (см. упоминание здесь хрустального станка), не зря в последней строфе упоминается *судьба*. Характерно, что обрыв нити — основной сюжет этого стихотворения. При этом, в соответствии с мифологическим сюжетом о Тезее и Ариадне, движение не сближает, а отдаляет героя от адресата стихотворения.

Впоследствии эти мифологические фигуры снова возникают в стихотворении «По дороге на Скирос» (1967 г.) [II: 48]⁸⁹. В этом стихотворении наиболее полно отражен миф об Ариадне и Тезее. Оно целиком строится на уподоблении и отождествлении пространственных и временных парадигм. В тексте доминирует мотив центробежного движения. Точка начала движения героя — *город*, сравниваемый с Лабиринтом, конечный пункт — мифологическое пространство Скироса. В шестой строке возникает мотив движения в связи с мотивом подвига (*Апофеоз подвижничества!*), который размывает границу между язычеством и христианством. Бог в одной строфе и божество — в другой. Героизм оборачивается аскезой. Стихотворение не только строится вокруг двух сюжетных линий — любовной и героической, но и вокруг двух религиозных философий — любви и героизма. Эти линии пересекаются в первом четверостишии. Во втором, где идет рефлексия над понятиями «подвиг — преступление», читателю предлагается псевдо-силлогизм: *чудовища смертны; люди смертны ergo люди чудовищны*. Таким образом, победитель уподобляется побежденному (*добыче*), он так же унижен, как и его жертва. В конце третьей строфы герой выпадает из поля зрения повествователя, — в тексте дается только вид города за спиной героя⁹⁰. Город воспринимается как нечто чужое (Тезей был пленником Лабиринта).

⁸⁹ См. подробный разбор мифологии этого стихотворения в: [Ковалева 2003а: 180–181].

⁹⁰ Этот пейзаж, оставшийся за спиной, отсылает нас к стихотворению «Я обнял эти плечи и взглянул...» 1962 г. Характерно, что в этом тексте значимо умалчивание повествователем любовной линии, которая дана только в первой стро-

В последней строфе стихотворения описывается возвращение *домой*, где наблюдается также отсылка к мифу об Эдипе:

Дай Бог тогда, чтоб не было со мной
двуострого меча, поскольку город
обычно начинается для тех,
кто в нем живет, с центральных площадей
и башен.

А для странника — с окраин [П: 48–49].

Мифологический сюжет убийства Лаийя молодым Эдипом наслаивается здесь на историю поисков Тезеем своего отца Эгея. Во втором случае фабула инвертируется: отец, околдованный Медеей, не узнает сына и хочет его убить. Иными словами, здесь вместо уже привычной нам у Бродского мифологической пары Ариадна – Парка появляется новая: Тезей – Эдип. Фигура Ариадны на этом фоне становится не столь значима, из главной героини она превращается в (не)случайную встречную. Этот образ отходит на периферию: это уже не хрустальный станок, не метафора сердца лирического героя, а реальная женщина. Роль ее как спасительницы Тезея редуцируется, о ее влиянии на судьбу героя говорится уничижительно. Эта роль отводится в стихотворении Вакху. Для Диониса Бродский использует римское имя, тем самым не только акцентируя алкогольную тематику, но и указывая на его «иноземность» в контексте стихотворения. Для этого стихотворения исключительно важным становится также противостояние Тезея — как аполлонического героя — дионисийскому культу, в то время, как при упоминании божества повествователь демонстрирует синкретическое неразличение монотеизма (победа Тезея над Минотавром как *апофеоз подвижничества*) и дионисийства. Упоминающееся в тексте *божество* разрушает порядок, придает бытию непредсказуемость, превращая выигрыш в поражение, подстраивая встречи и отнимая любовь.

Еще один важный для этого стихотворения момент — происхождение Тезея. Согласно мифу, Тезей был сыном Посейдона, поэтому когда речь идет о возвращении домой, автор понимает это как возвращение к отцу либо в земной ипостаси — возвращение в Афины к Эгею, либо в божественной (Ликомед сбросил Тезея со скалы в море, тем самым как бы возвратив героя отцу; характерно, что Эгей тоже утонул). Повествователь обсуждает именно первый вариант (недаром упоминается двуострый меч Тезея, по которому он и был узнан Эгеем).

В том же 1967 г. в стихотворении «Прощайте, мадемуазель Вероника» имя Ариадны возникает в смоделированной повествователем ситуации,

ке, а весь остальной текст представляет собой натюрморт (повествователь, при этом, называет это пейзажем). Вид за спиной снова становится актуальным в стихотворении того же года «Прошел сквозь монастырский сад...», где волны становятся важным элементом «заспинного» пейзажа.

когда лирический герой остается без спутницы жизни («и в сем лабиринте без Ариадны <...> / я останусь один...» [II: 52]). Образ Ариадны, таким образом, окончательно закрепляется за вполне определенным персонажем любовной лирики и означает возлюбленную, которой больше нет. Интересно, что античные мотивы здесь играют второстепенную роль на фоне общего христианского контекста стихотворения (описываемые события относятся к Страстной пятнице 1967 г.). Адресат здесь наделяется атрибутами божества, соотносимого с христианской мифологией (*новый вид христианства* [II: 51]).

В эмиграции миф о Тезее у Бродского снова актуализируется в стихотворении «1972 год» («Птица уже не влетает в форточку...») 1972 г. [II: 290–293] с посвящением В. Голышеву. Здесь рефлексия над эмиграцией представляет жизнь до отъезда как Лабиринт, заграница предстает как пустое пространство, отсутствие цивилизации и небытие, поглощающее прожитую жизнь:

выйдя на воздух и шкуру вынеся,
не горизонт вижу я — знак минуса
к прожитой жизни... [II: 293].

Здесь лирический герой находится в промежуточном состоянии (Ср. в стихотворении «Назо к смерти не готов...» [I: 396]). *Старение* как временное явление получает также свое пространственное выражение — это эмиграция Бродского. Смена возраста сопровождается сменой точки зрения на прожитую жизнь. В этом плане отождествление себя с Тезеем продуктивно для конструирования пространственно-временной метафоры *прошлая жизнь как лабиринт*. Лирический герой совершает движение в противоположную сторону от цивилизации, которая есть жизнь, но одновременно — несвобода, а также в какой-то степени вакуум (см.: «<...> выйдя на воздух...»), — к пустоте, природе, вещности, архаике, смерти и свободе. Заметим, что стихотворение было написано 18 декабря 1972 г., т. е. на момент написания стихотворения автору было 32 года, и приближалась его 33-я годовщина, с этим может быть связано и возникновение в стихотворении евангельских мотивов.

Ариадна в этом тексте не упоминаются, хотя отсылки к этому образу все равно есть, они опосредованы стихотворением «По дороге на Скирос»:

Бей в барабан о своем доверии
к ножницам, в коих судьба материи
скрыта. Только размер потери и
делает смертного равным Богу [II: 293].

Многозначность слова «материя» вкупе с мотивом ножниц заставляют вспомнить Парок-Мойр, ткущих и разрезающих нить судьбы. Метафора «ножницам, в коих судьба материи / скрыта...» заставляет прочитывать образ ножниц как иконический знак: соединяясь, ножницы разъединяют

материю⁹¹. Одновременно ножницы выступают как знак разлуки, подобно образу циркуля в английской метафизической поэзии⁹².

Мотив уравнивания героя с божеством в связи с образом Ариадны мы встречали и в стихотворении «По дороге на Скирос»:

Бог отнимает всякую награду
(тайком от глаз ликующей толпы)
и нам велит молчать... [II: 48];

и далее:

И в этом пункте планы Божества
и наше ощущение униженья
настолько абсолютно совпадают... [II: 48].

Мы склонны рассматривать стихотворения, в которых используется миф о Тезее как единый цикл. В этом плане последнее стихотворение цикла о сыне Посейдона как бы суммирует его образ, одновременно делая маргинальным образ Ариадны Мойры/Парки, который был столь значимым для ранних стихотворений Бродского. В образе Тезея есть сильный элемент автопародии. Одновременно этот образ и отсылки к нему становятся маской, указывающей на появление в тексте автобиографичности.

К сожалению, за рамками данной работы остается изучение образа Одиссея в стихах Бродского. Трансформируясь и постепенно приобретая новое смысловое наполнение, этот образ возникает на протяжении всего творческого пути поэта. Этот образ может быть периферийным в тексте (см. о местоимении «никто» как одного из имен Одиссея, о чем писали Ранчин и Ковалева⁹³) или становиться центральным (как в стихотворении года эмиграции «Одиссей Телемаку»), даже когда он завуалирован (например, образ капитана Немо в «Новом Жюль Верне» [Павлов: 28]). В любом случае введение этого образа становится сигналом «автобиографического текста». Однако в норенском корпусе этот образ практически не представлен. Он станет актуальным для более поздней версии «автобиографического текста» Бродского, — той, что создавалась в эмиграции.

⁹¹ См. об этом также: [Павлов: 24].

⁹² Об образе циркуля в метафизической поэзии и у Бродского см., напр.: [Шайтанов].

⁹³ См.: [Ранчин 2001: 372, 452], [Ковалева 2000], [Ковалева 2001], [Ковалева 2003а]. Интересные наблюдения о мандельштамовских и ахматовских подтекстах в стихотворении «Одиссей Телемаку» мы встретили в работе Л. Зубовой [Зубова Л.]

Глава 4

БРОДСКИЙ И ПАСТЕРНАК. ПОПЫТКА АВТОБИОГРАФИЧЕСКОГО ИНТЕРТЕКСТА

I.4.1. Несколько амплуа

Вернемся к стихотворению «1972 год» («Птица уже не влетает в форточку...»), анализом которого мы завершили предыдущую главу. При внимательном прочтении становится очевидным, что одним из наиболее важных его претекстов является пастернаковское стихотворение «Гамлет». Во многом этот текст Бродского строится как сознательная полемика с автором «Стихов из романа».⁹⁴

Основные мотивы, наличествующие в пастернаковском стихотворении, Бродским либо травестируются, либо оспариваются. На отождествление лирического героя «Гамлета» с Христом, проходящее через все стихотворение, герой «1972 года» возражает: *«Но не ищу себе перекладыны: / совместно братья за труд Господень»*. Вместо сумрака ночи, направленного на пастернаковского героя *тысячью биноклей на оси*, у Бродского *«<...> черный прожектор в полдень / мне заливает глазные впадины»*. Если герой Пастернака выходит на подмостки, *прислонясь к дверному косяку*, то в стихотворении «1972 год» *«Но уже те самые, / кто тебя вынесет, входят в двери»*.

Сама театральная тематика травестируется: если у Пастернака речь идет о начале действия, о *выходе* героя, то в тексте Бродского повествуется скорее о финале драмы: *«Что бы такое сказать под занавес?»* Неотвратимость *чаши* для героя «Гамлета» обращается обделенностью героя «1972 года»: *«чаши лишившись в пиру Отечества, / нынче стою в незнакомой местности»*. Цитирование русской пословицы в финале стихотворения Пастернака (*«Жизнь прожить — не поле перейти»*) у Бродского превращается в былинный клич *«...дайте выйти во чисто поле!»*

⁹⁴ Отметим, что это не единственный опыт создания полемического текста у Бродского. К таким стихотворениям можно отнести более позднее «Посвящается стулу». Как убедительно показал в своей работе Р. Спивак [Спивак], это стихотворение Бродского является пародией на цикл «Стол» М. Цветаевой, причем пародией не столько на цветаевские тексты, сколько на саму ее философию творчества.

Сам мотив слабости героя перед лицом неотвратимой судьбы, отсылающий к евангельскому сюжету («Если только можно, авва отче, / Чашу эту мимо пронеси») у Бродского девальвируется в мотив трусости, который задает эмоциональный тон всем речению: «Боязно! то-то и есть, что боязно...» в пятой строфе, «Впрочем, дело, должно быть, в трусости. / В страхе» — в восьмой (кстати, эти строки идут сразу вслед за репликой о невозможности повторения героем крестного пути), «Чувство ужаса / вещи не свойственно» — в четырнадцатой. Такая трансформация мотива указывает на иной — общий для Пастернака и Бродского претекст — на собственно шекспировского «Гамлета», точнее — на монолог «Быть или не быть»: «Так всех нас в трусов превращает мысль...» [Шекспир 1953: 263]. Отсылки к Шекспиру вообще являются важной составляющей стихотворения⁹⁵, что, как мы показали в I.2., характерно для поэзии Бродского в целом.

Центральной для «1972 года» является тема старения. В связи с ней возникают еще несколько мотивов, которые необходимо упомянуть: это мотивы бессилия/усталости, успеха, изгнания, смерти/небытия, боли/мучения, равенства с Богом/богооставленности. На уровне «автобиографического текста» введение этих мотивов становится сигналом того, что автор задним числом приписывает себе определенные амплуа. В этой главе мы рассмотрим, какое влияние Пастернак оказал на формирование поэтической стратегии Бродского, в частности, в период северной ссылки. Нашей целью мы полагаем сопоставление поэтических амплуа Пастернака 1930–1932 гг. и Бродского в ссылке, а также рассмотрение того, как эти амплуа, превращаясь в автобиографические сигналы, формируют затем «автобиографический текст».

Сразу следует оговориться, что мы не рассматриваем модель поведения Бродского как безусловно сознательную автопроекцию пастернаковской модели. Несмотря на то, что первое собрание стихов с биографией Пастернака вышло в СССР только в 1965 г., Бродский, несомненно, был хорошо с ней знаком.

I.4.2. Следы пастернаковского влияния

Влияние Пастернака на раннего Бродского сейчас не подвергается сомнению⁹⁶. Товарищи по поэтическому цеху характеризовали его раннюю поэ-

⁹⁵ Это, в частности, образ людей с лопатами (могильщики), мотив превращения тела в голую вещь (ср. рассуждения Гамлета об Александре Македонском, который превратился в затычку бочки), мотив полрой дудки, отсылающий к образу флейты из разговора Гамлета с Гильденстерном и т. д.

⁹⁶ Так, например, о влиянии пастернаковских переводов на переводы Бродского из Донна говорит Вяч. Иванов [Иванов: 198], о перекличках рождественских текстов Бродского с «Рождественской звездой» Пастернака пишут С. Минаков [Минаков] и О. Лекманов [Лекманов 2000].

зию так: «Он воспитывался на поэзии, которая была гибридом Пастернака и Лебедева-Кумача, и выковырять одно из другого невозможно: они проникали друг в друга, как молекулы, а не перемешивались, как семечки» [Найман 1990: 196]⁹⁷. При этом сам Бродский, не отрицая факта знакомства с пастернаковскими стихами, отказывал им в существенном влиянии на свое раннее творчество. Интересно, что, по свидетельству самого Бродского, перелом в восприятии им Пастернака приходится именно на изучаемый нами период:

Я не мог тогда, в возрасте семнадцати-восемнадцати лет, читать Пастернака — я ничего не понимал. Не понимал Пастернака до двадцати четырех лет. Понимать Бориса Леонидовича я начал со “Спекторского”. А так, я помню, специально брал “Поверх барьеров”, “Сестра моя — жизнь” — ни черта не понимал, мне это казалось если не абракадаброй, то чем-то в этом роде [Бродский 1996: 43].

Несмотря на это, переключки с пастернаковскими стихами у Бродского наблюдаются уже в самых ранних стихотворениях. Это, например, стихотворение «Петухи» 1958 г. [I: 22–23], отсылающее к одноименному пастернаковскому тексту 1923 г. Обращает на себя внимание сходство сюжетов: у Пастернака петухи пророчат общее изменение жизни

Перебирая годы поименно,
Поочередно окликая тьму,
Они пророчить станут перемену
Дождю, земле, любви — всему, всему [Пастернак 1990: I,213].

У Бродского крик петухов сопровождает *рождение* жизни:

В этом сиплом хрипении
за годами,
за веками
я вижу материю времени,
открытую петухами [I: 23].

В обоих случаях важны мотив сравнения с прошлым и мотив почвы: у Пастернака *земля дымится, словно щей горшок*, у Бродского *«петухи зарывались / в навозные кучи»*.

Пастернак оказал сильное воздействие и на позднюю поэзию Бродского. В качестве примера следует привести стихотворение «Полонез: вариация» 1981 г. [III: 65–66], в котором прослеживается развитие тематики первого текста в сборнике Пастернака «Когда разгуляется» — «Во всем мне хочется дойти...». Главная идея стихотворения — былые страсти превращаются в факты искусства — пародируется Бродским. Пастернак пишет:

⁹⁷ См. также у Кушнера: «И поэтов он любил других: он — Пастернака и особенно Цветаеву, я — акмеистов и особенно Мандельштама. Сходились мы на Батынском» [Кушнер: 7].

Так некогда Шопен вложил
Живое чудо
Фольварков, парков, рощ, могил
В свои этюды [Пастернак 1990: II,88].

Бродский переосмысляет образ, говоря про «*в тианино ушедшего Фредерика...*».

О линейности построения пейзажа в стихотворении Пастернака пишет М. Ямпольский [Ямпольский: 222]. Интересно, что Бродский выстраивает цепочки образов, подобные пастернаковским, от *черепицы фольварков* (вспомним шопеновские фольварки в «Во всем мне хочется дойти...») до *распаханных туч*. Однако Бродский травестирует пастернаковские образы, подчеркивает их ветхость и придает им мрачный колорит. Пастернаковский *сенокос* оборачивается у Бродского *стогами, завалившиеся в Буг; летней грозы раскаты* — в *свинцовый плуг*⁹⁸ в *распаханных тучах*. Даже натянутый лук превращается у Бродского в уже взорвавшуюся нейтронную бомбу.

Если Пастернак стремится обратить время вспять («*Во всем мне хочется дойти <...> / До сущности прошедших дней...*» [Пастернак 1990: II,87]), то Бродский фиксирует жизнь и героиню в предсмертном состоянии, потому что

и к тому, как мы будем всегда, в веках,
лучше привыкнуть уже сегодня [III: 66].

Следы знакомства Бродского со «Вторым рождением» мы находим уже в стихах 1962 г. В стихотворении «Письмо к А. Д.» («*Все равно ты не слышишь, все равно не услышишь ни слова...*») [I: 160–161] строчки

Добрый путь, добрый путь, возвращайся с деньгами и славой.
Добрый путь, добрый путь, о, как ты далека, Боже правый! [I: 160].

по всей видимости отсылают нас к стихотворению Пастернака «Не волнуйся, не плачь, не труди...» 1931 г., а именно — к последнему четверостишию:

Добрый путь. Добрый путь. Наша связь,
Наша честь не под кровлею дома.
Как росток на свету распрямясь,
Ты посмотришь на все по-другому [Пастернак 1990: I,355].

⁹⁸ Эти строчки одновременно отсылают еще к одному пастернаковскому тексту — стихотворению «В низовьях» из цикла «Стихи о войне» (сборник «На ранних поездах»).

Мы уже отмечали в наших работах⁹⁹, что это стихотворение выявляет генезис «длинного стиха» у Бродского. Текст представляет собой переходную метрическую форму: на 30 строк пятистопного анапеста приходятся 10 строк, написанных другим размером (четырёхстопный анапест — 2 строки, шестистопный анапест — 4, пятииктный тактовик — 4). При этом тактовик образуется в результате удлинения междуиктового интервала на второй стопе — на месте ожидаемой цезуры. Таким образом, стих словно составляется из двух полустий, не потерявших сильную ритмическую самостоятельность. Характерно, что в пастернаковском стихотворении в четырех четверостишиях из шести на каждые две строки текста приходится по одному предложению. Скорее всего, в данном случае Бродский берет в качестве ритмической единицы пастернаковскую синтагму, которая в среднем длиннее стиха и растягивает, в соответствии с новым ритмическим рисунком, свою стихотворную строку.

В обоих стихотворениях описывается ситуация расставания лирического героя с адресатом. Однако имеются здесь и существенные отличия. Герою Пастернака расставание еще предстоит, у Бродского расставание уже произошло. Герой первого осознает возможность будущей коммуникации только на расстоянии, Бродский утверждает обратное: чтобы общение состоялось, необходимо возвращение героини, но это невозможно. Если у Пастернака героиня на чужбине должна обрести жизнь (*«Как росток на свету распрямлясь...»*), то у Бродского она *как будто мертва*. Обращает на себя внимание мотив молчания у Бродского, и выбранная в связи с этим для стихотворения форма письма. Героиня *все равно не услышит ни слова*, тем не менее герой все равно ей пишет. Похожий сюжет расставания уже был ранее реализован Пастернаком в стихотворении «Не волнуйся, не плачь, не труди...». Здесь мотив письма возникает в виде *переписки с горизонтом*. У Пастернака изменения, которые должны произойти с героиней, связаны с тем, что она должна поменять язык общения (*«Заведи разговор по-альпийски...»*). У Бродского героиня именно на чужбине обретает дар речи: *молчаливая юность* остается на родине, а в новой стране она *говорит в микрофон*. Однако при этом она теряет способность слышать лирического героя. Оба стихотворения объединяет также мотив полета, во время которого героиня смотрит на землю сверху.

Для норенского корпуса характерна ориентация на пастернаковские тексты. Остановимся на стихотворении «Развивая Крылова», одном из первых произведений Бродского, написанных в ссылке. При внимательном прочтении в нем обнаруживаются переклички с известным пастернаковским стихотворением «Объяснение» 1947 г. Они проявляются уже при сопоставлении сюжетов стихотворений: в пастернаковском тексте герой

⁹⁹ См.: [Семенов 1998], [Семенов 1998а].

заявляет о разрыве с женщиной, в тексте Бродского это же событие описывается метафорически. Сам мотив *разрыва*¹⁰⁰, приобретающий двусмысленность в контексте сравнения персонажей с проводами («*Мы провода под током...*» [Пастернак 1990: II, 62]), у Бродского трансформируется в столь же двусмысленный мотив *изоляции*¹⁰¹. Сам момент прекращения взаимоотношений в обоих текстах обозначается вполне конкретным жестом. У Пастернака: «*Сними ладонь с моей груди...*», у Бродского: «*он высвободил руку...*».

Однако композиция и некоторые структурообразующие мотивы и образы стихотворения «Развивая Крылова» отсылают нас к другому тексту Пастернака — к «Вечерело. Повсюду ретиво...» из сборника «Второе рождение». Экспозиции обоих стихотворений схожи: герои вышли на природу и наблюдают за ней. Упоминание *фарфорового шарика* изоляции на телеграфном столбе, где сидела ворона («Развивая Крылова»), отсылает нас к *фарфоровым гнездам* телеграфа в пастернаковском тексте.

Из пастернаковского стихотворения «Любимая — молвы слащавой» 1931 г. Бродский заимствует мотив рифмы, связывающей героя и его возлюбленную в «Сонете» 1964 г. («Ты, Муза, недоверчива к любви...») [I: 384]; из «Весенней распутицы» 1947 г. («Стихи из романа») — сюжет, размер и некоторые образы для стихотворения «В распутицу» 1964 г. [II: 333–334]. Примеры можно продолжать.

Мы показали наиболее важные случаи обращения раннего Бродского к поэзии Пастернака. Тема взаимосвязи двух этих поэтов (и двух поэтик) требует отдельного изучения, не входящего сейчас в нашу задачу. Обратимся теперь к собственно интересующей нас проблеме: как на уровне поэтики у обоих авторов реализуется определенная поведенческая стратегия,

¹⁰⁰ В одном из поздних интервью Бродский буквально цитирует эту строчку Пастернака, описывая свою биографию: «<...> когда мне было 22 или 23 года, у меня появилось ощущение, что в меня вселилось нечто иное. И что меня, собственно, не интересует окружение. Что все это — в лучшем случае трамплин. То место, откуда надо уходить. Все то, что произошло, все эти бенцы, *разрывы* <курсив наш. — В. С.> с людьми, со страной. Это все <...> всего лишь иллюстрация такой тенденции ко все большей автономии, которую можно сравнить с автономией <...> космического снаряда. На протяжении человеческой жизни на вас действуют две силы, две гравитации — одна, которая вас тянет к земле, к дому, к друзьям, к любви; и другая, которая вас как бы немножечко вовне вытаскивает. И так со мной случилось, <...> что на самом деле меня действительно испытывает *страсть к разрывам* <курсив наш. — В. С.>, даже не страсть к разрывам, а тяга вовне, из дому.» [Бродский 1990d: 72–73].

¹⁰¹ Наделение этого мотива эротическими коннотациями свидетельствует также в пользу заимствования Бродским пастернаковской техники иносказания, особенно когда дело касается любовной лирики. Об эротике у Бродского см.: [Лосев Л. 1995].

и как общность поведенческих установок обуславливает общность на уровне сюжетного и мотивного строения текстов.

1.4.3. «Вакансия поэта» — ««низвергнут!», «вознесен!»»

В 1930–1932 гг. Пастернаком декларируется стремление к упрощению своего поэтического письма. Время написания «Второго рождения» — довольно сложный отрезок в жизни поэта. В апреле 1930 г. покончил с собой В. Маяковский. Его смерть открывает *вакансию поэта*, которую Пастернак в стихотворении «Борису Пильняку» характеризует как *опасную* [Пастернак 1990: I, 202]. В этих обстоятельствах Пастернака начинают рассматривать как наиболее подходящую кандидатуру на «должность» первого поэта, но одновременно появляются и первые признаки его отторжения официальной советской культурой. Первые намеки на антисоветскость поэта появляются именно тогда в РАППовской критике; с расформированием ассоциации они не прекращаются, то затухают, то возобновляются с новой силой, принимая порой форму откровенной травли¹⁰². Иначе говоря, в ситуации 30-х годов Пастернак ощущал себя и первым и опальным поэтом одновременно¹⁰³. Это противоречие заставило поэта пересмотреть свой статус в литературной системе, что повлекло за собой также изменение его отношения к собственному поэтическому слову.

По свидетельству биографа, сложно в это время складывается и личная жизнь поэта. В 1930 г. у Пастернака назревает разрыв с женой. В результате к 1931 г. в его личной жизни складывается ситуация, соотносимая с противоречиями в его творческой деятельности: хотя поэт имеет *de facto* две семьи, ему из-за этого часто приходится оставаться в одиночестве. Итогом семейных и литературных неурядиц становится неудавшаяся попытка самоубийства, которую в то же время можно трактовать как удавшуюся попытку «второго рождения» поэта. Рубеж 1931–1932 гг. становится разделительной чертой не только между двумя его браками, но и между двумя стратегиями поведения Пастернака как поэта.

Здесь нужно отметить чуткость, с которой Пастернак относился к проблеме построения собственной поэтической стратегии, несовместимой с парадигмой современной ему культуры. Как известно, убеждение в собственной неординарности (часто — гениальности) было своеобразным «родовым признаком» поэтов начала XX в. (вспомним поэтические декларации Маяковского или Северянина). Однако Пастернак поднял новую проблему: он придал тексту статус поступка, за который автор несет ответственность. Еще в 1923-м году Пастернак заметил:

¹⁰² Подробнее об этом см.: [Пастернак Е.].

¹⁰³ См. об этом, напр.: [Седакова].

Я оглядываюсь кругом, присматриваюсь к себе и одновременно готов прийти к двум выводам. Что никто сейчас из живущих не чувствует искусство в его специфической требовательности к автору с той остротой, что я, и никто, вероятно, не настолько, как я, — бездарен. Все что-то делают, что-то или о чем-то пишут, и за двумя-тремя исключениями, друг друга стоят. Ни труда этого (легкого и почетного), ни благополучья я разделить не в состоянии. Есть какой-то мне одному свойственный тон [Пастернак 1983: 691–692].

Подчеркивая инфантилизм своего окружения, Пастернак непроизвольно вплотную подходит к мысли об ответственности не только за свои тексты, но и за литературный процесс в целом, а следовательно — и к мысли о своей руководящей роли в этом процессе. К моменту «второго рождения» это представление о высокой общественной значимости собственного поэтического поведения как *первого* поэта оформилось окончательно¹⁰⁴. Еще одной иллюстрацией этому могут служить следующие строки из «Второго рождения»:

О знал бы я, что так бывает,
Когда пускался на дебют,
Что строчки с кровью — убивают,
Нахлынут горлом и убьют! [Пастернак 1990: I, 366].

В этой связи для нас важен еще один момент: поведенческая установка на роль «администратора» литературного процесса не была субъективной моделью Пастернака. Она поддерживалась и другими литераторами, окружавшими поэта в это время¹⁰⁵.

Не случаен в связи с этим и сильный автобиографизм, характерный для прозы Пастернака. Д. Бетеа справедливо отмечает, что для Пастернака отдельные его тексты не были самоценными. Они рассматривались им как разные реализации инвариантной «книги жизни», способной адекватно

¹⁰⁴ В этом смысле особый интерес представляет диалог Е. Б. Пастернака, сына поэта, с отцом, когда они наблюдали в окно похороны Надежды Алиллуевой: «Помню свое недоумение, высказанное папе: как Сталин может после случившегося продолжать жить по-прежнему. Боря мне объяснял, что для царей семейные драмы имеют другое, не абсолютное значение, что это им не так важно и вместе со всем остальным входит в их политическую жизнь» [Пастернак 1998: 379]. По нашему убеждению, это указывает, в частности, на рефлексию Пастернака относительно подчиненности его личной жизни собственным поэтическим стратегиям поведения. Проблематика «поэт и власть» была актуальна и для Бродского — см. об этом: [Прохорова].

¹⁰⁵ См., напр., отзыв Цветаевой о «Сестре моей — жизни» («Световой ливень»), сделанный кстати, в 1927 г. — ближе ко времени выхода «Второго рождения» [Цветаева: V, 233]. О цветаевской оценке роли Пастернака, как *лучшего русского поэта*, прямого преемника Пушкина, который обязан думать об *ответственности* за свои стихи, пишет в своей кн. И. Шевеленко [Шевеленко: 384].

описать то, что мы называем «автобиографическим текстом»¹⁰⁶ [Бетеа: 379]. Это стремление поэта претворить в текст всю свою жизнь наглядно демонстрируют первые строки из стихотворения «Волны», открывающего сборник «Второе рождение»: «Здесь будет все: пережитое, / и то, чем я еще живу...» [Пастернак 1990: I, 340].

При всей сложности изучения поведенческих моделей Бродского (закрытость переписки поэта, обрывочность информации о биографических обстоятельствах), можно с большой долей уверенности говорить о схожести ситуации, в которой оказался поэт к моменту процесса 1964 г., с ситуацией Пастернака в 1930–1932 гг.

С одной стороны, он *опальный поэт*. Он осужден на ссылку, официальная культура его отторгает. С другой — он одновременно получает новый статус — признанного поэта, т. е. признанного и опального поэта одновременно. Причем признание Бродского неофициальной культурой во многом подкреплялось и своеобразным признанием со стороны официальной власти¹⁰⁷. Это противоречие, подобно пастернаковским дилеммам, рассмотренным выше, дает нам право на сближение этих двух поведенческих моделей. Причем, как нам кажется, в этом смысле гораздо более оправданное, нежели ставшее уже традиционным соотнесение двух «изгнанников» — Бродского и Мандельштама, хотя бы потому, что ссылка Мандельштама, к сожалению, не означала повышения его литературного статуса и не сопровождалась им. Именно в ссылке к Бродскому приходит осознание того, что поэзия — не игра, не досужее развлечение и что она влечет за собой ответственность (в том числе и административную).

Так, в стихотворении 1965 г. «Как славно вечером в избе...» [I: 429] мы встречаем строки:

Как славно вечером собрать
листки в случайную тетрадь
и знать, что некому соврать:
«низвергнут!», «вознесен!» [I: 429].

Здесь отчетливо выразилась рефлексия Бродского над проблемой своего литературного статуса. Заметим, что здесь поэт прибегает к автоцитации:

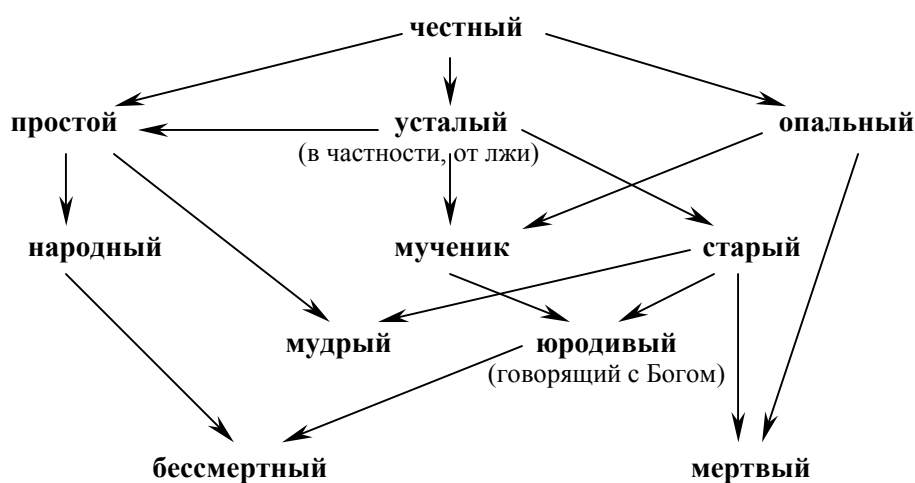
¹⁰⁶ Здесь следует добавить, что о Пастернаке, как о писателе, который, наряду с Блоком, организует «свое творчество вокруг идеи саморазвития, темы пути» пишет также Д. Максимов [Максимов: 33].

¹⁰⁷ Не случайно московская партийная верхушка пыталась впоследствии представить дело Бродского как перегиб ленинградского партруководства. Характерно, как в Москве реагировали на подобные дела (по воспоминанию Н. Грудининой): «Лернер организовал общественный суд на «Электросиле» и над молодым преподавателем, ушедшим из института имени Герцена. <...> Но этот преподаватель поехал в Москву, в ЦК комсомола, там весь этот суд высмеяли и сказали: поезжайте домой и устраивайтесь на работу» [Якимчук: 81].

ранее в стихотворении «Я памятник воздвиг себе иной...» 1962 г. [Бродский 1992: 18] он уже писал о том, что на высоту памятника его *усталость вознесла*, и он равнодушен к тому, что его, возможно, *низвергнут и снесут*, а также *в самоуправстве обвинят*.

При этом в стихотворении 1965 г. Бродский выбирает «третью позицию»: он сознательно отдаляется от житнетворческих игр, связанных с обозначением своего литературного статуса. Ссылка оказывается удобным способом самоустранения поэта, способом показать, что он «вне игры», а потому его поэзия — «настоящая».

Таким образом, общей для Бродского и Пастернака будет последовательная смена стратегий поэтического поведения. Эту последовательность можно представить в виде сменяющих друг друга амплуа, которых оба поэта более или менее сознательно придерживались. Причинно-следственные связи между этими амплуа можно изобразить в виде следующей схемы:



I.4.4. «Честность»

Рассмотрим теперь выделенные нами амплуа по отдельности. Представление о том, что поэзия — не игра, влечет за собой для Бродского несколько важных выводов. Один из них заключается в обретении поэтом убеждения в том, что поэт должен быть *честен*. «Честность» мы рассматриваем как родовое понятие, которое включает в себя видовые понятия «искренность», «откровенность» и т. п.

В ранних стихах поэта очень волнует проблема искренности творчества. В стихотворении «Сад» 1960 г. повествователь просит:

Великий сад!
Даруй моим словам
стволов круженье, истины круженье... [I: 45].

Тема искренности лирического героя возникает также в стихотворениях 1961 г.: в «Петербургском романе» (*«На всем, на всем лежит поспешность / <...> На полуискренних стихах. / Увы, на искренних...»*) [I: 71], в стихотворении «Люби проездом родину друзей...» (*«Приходит моментальное забвенье / десятилетия искренних трудов, / но вечного, увы, неоткровенья»*) [I: 86].

Характерно, что *неоткровенность* Бродский в эту пору связывает с молодостью: *«Несвоевременной печати / неоткровенных наших лет»* («Петербургский роман»). Она также связана с жизнью родного города, как в стихотворении «Воротишься на родину. Ну что ж...»: *«Как хорошо, на родину спеша, / поймать себя в словах неоткровенных...»* [I: 87].

Тема честности становится очень актуальна для «Шествия». Сам жанр поэмы-мистерии, выбранный Бродским, неслучаен. Он как будто пытается разобраться в своей *неискренности*, понять, чьи роли он играет. Отсюда и построение поэмы: монологи действующих лиц перемежаются многословными авторскими комментариями. Таким образом честность и неискренность становятся одной из основных тем поэмы-мистерии. Не случайно одним из главных персонажей является Честняга, который высказывает прописные истины и является своеобразной суммой образов «положительных» персонажей поэмы.

Характерно, что реплики некоторых персонажей в поэме настойчиво «деверифицируются» другими персонажами или повествователем. Колумбина опровергает Арлекина. Поэт говорит о себе как о вечном мальчике, а в Комментарий повествователь отмечает:

Вот наш поэт, еще не слишком стар,
он говорит неправду, он устал
от улочек ночных, их адресов... [I: 102].

Отдельного внимания в этом смысле заслуживает баллада Лжеца. Бродский подчеркивает неискренность повествователя с помощью стилистических средств. Используя разорванные строки, он указывает на модернистскую эстетику и подчеркивает игровой момент в изложении. Вводя в балладу мистические и урбанистические мотивы, Бродский отсылает нас к эстетике символизма. Это подтверждается и скрытыми реминисценциями в балладе:

И новая весна уже лежала,
любовников ногами окружала
и шарила белесыми руками
и взмахивала тонкими кругами... [I: 429].

Это четверостишие отсылает к брюсовскому «Творчеству»¹⁰⁸:

Фиолетовые руки
На эмалистой стене
Полусонно чертят звуки
В звонко-звучной тишине. [Брюсов: 70].

Таким образом, модернистская эстетика для Бродского обладает признаками инфантильности, игры, и, как следствие — *нечестности*. Интересно, что эта стилистическая маркированность подчеркивается в последующем «Комментарии»: «*Да, о Лжеце. Там современный слог / И легкий крик...*» [I: 109].

Мотив неискренности в поэме связывается с искусственностью и наигранностью слога:

...Я столько говорил,
прикидывался, умничал, острил
и добавлял искусственно огня...
Но кто-то пишет далее меня [I: 141–142].

Последняя строчка приведенного отрывка сообщает нам очень важную деталь: все попытки поэта проявить индивидуальность приносят в стихи неискренность. В комментариях повествователь словно стремится по возможности избавить изложение от этой наигранности и деланности, отсюда в них как бы случайная строфика, монотонный ямб, порой путающееся изложение, на фоне которого романсы выглядят кунштюками. Это первое приближение Бродского к реализации идеи поэта, *отдающего во власть языка*, которая отчетливо будет сформулирована лишь в Нобелевской лекции. Характерно, что в последней строке процитированного отрывка возникает образ вневещного повествователя, который отделяется от лирического героя.

Во многом здесь давали себя знать традиции советской поэзии, на которых воспитывался Бродский до знакомства с более широким поэтическим контекстом. Соцреалистический канон¹⁰⁹ находил в любом проявлении усложненных форм поэтики, свойственных прежде всего модернизму, неискренность автора. В связи с этим интерес для нас представляют наблюдения А. Жолковского об эволюции писателей эпохи модернизма в советское время. Он пишет о тенденции к упрощению стиля, свойственной этим писателям, начиная с 30-х гг.:

Общим для всех является при этом и элемент ориентации на некоторую «почвенную простонародность»: у Зощенко — в виде здоровой экзистенциальной, физической и стилистической простоты, у Пастернака — в виде

¹⁰⁸ Хотя можно говорить и о другом претексте — о «Столбцах» Заболоцкого.

¹⁰⁹ О соцреалистическом каноне см.: [Гройс], [Берг].

стремления слиться с природой и простыми людьми и вообще «впасть в неслыханную простоту», у Ахматовой — в виде простой, непритязательной до обезличенности героини, растворенной в коллективном «мы» [Жолковский 1998а: 68].

Характерно, что, по справедливому замечанию того же Жолковского, такое «опрошение» парадоксальным образом не приводило Пастернака к *искренности*:

<...> фундаментальная утопичность центрального тропа <«мы с жизнью на один покров» — В. С.> обрекает их на принадлежность к романтизму, от которого сам поэт столь усиленно отрекся, но традиционной синонимии которого с поэзией в смысле возвышающего обмана так и не смог избить. Более того, обман оказывается не только возвышающим, но часто и спасительным в самом прямом смысле [Жолковский 1998а: 64].

Пастернаковский «миметизм», почти в духе классицизма нацеленный на достижение некоторой «объективности» поэтического слова (по Жолковскому), вместо того приводит поэта к романтическому субъективизму.

Тем не менее, за размышлениями Бродского об искренности в поэзии стоит если не пастернаковский по происхождению, то пастернаковского толка «миметизм». Честность означает отказ от своей индивидуальности. Отказ же этот влечет за собой установку на «простоту». Не случайно в поэме «Гость» 1961 г. появляются следующие строки:

Когда-нибудь, со временем, пойму, <...>
что проще и значительней пейзажа
не скажет время сердцу моему.
Но до сих пор обильностью врагов
меня портрет все более заботит... [I: 56].

То, как реализуется это «опрошение» у Бродского в пейзажной лирике на уровне поэтики, мы рассмотрим в главе II.2. Здесь же отметим, что еще до ссылки во всех стихотворениях, затрагивающих, например, тему геологических экспедиций, так или иначе возникают мотивы *искренности* жизни вне города и, соответственно, *неискренности* городской жизни (вспомним, хотя бы стихотворение «Воротишься на родину...», написанное после возвращения поэта из Якутии, в котором это различие прописано наиболее отчетливо).

Таким образом противопоставление искренности игре у Бродского скоро трансформируется в оппозицию *объективное ↔ субъективное*. Парадоксальным образом для него *личное* (субъективное) становится противопоставленным *всеобщему* (объективному). Именно всеобщему присваивается статус истинного, в отличие от субъективного, которое часто оказывается ошибочным. Все это типологически сходно с пастернаковским «*братанием со всем миром*», описанным Жолковским в качестве доминантной поведенческой стратегии поэта, начиная с 30-х гг.

Посмотрим, как эта установка на «честность» реализуется у Бродского в «норенских» текстах. Стихотворение 1965 г. «Как славно вечером в избе» [I: 429], на первый взгляд, посвящено традиционной для русской поэзии проблеме противостояния поэта и толпы. Реальность здесь делится на два мира: один — внешний, открытый (*сволочной*), другой — ближний, закрытый (*в избе*). Причем этому закрытому миру будет свойственна тотальная изоморфность на всех уровнях. *Печной позвоночник*, в котором *разбушевалась мысль* — это несомненно аллюзия на *растекашеся мышью по древу*. Эта аллюзия вскрывает механизм повторяемости замкнутых пространств: герметичное пространство избы повторяется на уровне внутреннего мира замкнутого человека. Этот механизм имеет своеобразную методическую природу, и он проявляется во многих текстах, в первую очередь — в «Большой элегии Джону Донну», а также, например, в стихотворении «В горчичном лесу» 1963 г. (Подробнее см. об этом в II.1. и в II.3.)

Мышь при таком прочтении будет центральной метафорой стихотворения. На протяжении текста распределение ролей в нем меняется. В начале текста повествователь и лирический герой — одно лицо. Он (или его мысль) запутывается в своей судьбе, как мышь запутывается в дымоходе. Следующий этап — остранение: герой абстрагируется от своей мыслительной деятельности (*и притворясь, что спишь*), пытается найти стороннюю позицию по отношению к собственному внутреннему диалогу:

Как славно вечером собрать
листки в случайную тетрадь
и знать, что некому соврать:
«низвергнут!», «вознесен!».
Столпотворению причин
и содержательных мужчин
предпочитая треск лучин
и мышеловки сон.

С этой точки зрения строки «и знать, что некому соврать: / «низвергнут!», «вознесен!»...» передают внутренний диалог лирического героя, от которого повествователь отделен. Не случайно в конце второй строфы возникает *мышеловки сон*. Повествователь, таким образом, абстрагируется от неправоты/неискренности лирического героя. В этом смысле «толпа» и «поэт» оказываются фикциями, симулякрами, необходимыми для создания внутреннего диалога. Не случайно, являясь продуктом психической деятельности героя, и *причины*, и *содержательные мужчины* ставятся в один ряд. Им предпочитается *сон мышеловки* — словосочетание, близкое к оксюмору, означающее мнимый сон, бдительность, прикрывающуюся личиной сна (вспомним: *и притворясь, что спишь*). Мышеловка должна поймать мышь, подобно тому, как повествователь, прикидываясь равнодушным, ловит лирического героя на неискренности. В третьей строфе впервые появляется местоимение первого лица (*мне*) и меняется модаль-

ность высказывания. Строфа является резюмирующей. Повествователю *«быстрей закутаться в кашне, / чем сердце обнажить»*. Парадоксальным образом получается, что обнажение сердца (под которым понимается напряженный внутренний диалог лирического героя) ведет к неискренности, и только позиция стороннего наблюдателя позволяет повествователю объективно взглянуть на внутренний мир лирического героя.

1.4.5. «Мудрец — ребенок»

Еще один момент, который необходимо подчеркнуть в связи с проблемой *честности* и *простоты* у Пастернака и Бродского, связан с проблемой инфантильности. Как мы уже говорили, начиная с 30-х гг. Пастернак занимает позицию взрослого по отношению ко всем остальным участникам актуального литературного процесса. По мысли М. Берга, преодоление инфантильности было характерно для литературных установок позднего соцреализма:

<...> официальная советская версия весьма симптоматична, потому что носит откровенно антропологический характер: переход от более сложных поэтических систем 1910–1920-х годов к упрощенной поэтике в 1930–1950-е объясняется механизмом естественного старения-мудрения. Не только поздним Пастернаком модернистский период 1910–1920-х оценивается как инфантильная практика, а предзакатная прозрачность в виде акта взросления [Берг: 46].

Самого Берга такое объяснение не устраивает и он предлагает собственную интерпретацию:

Почвенная простонародность, физическая простота, тяга к природе, естественность в противовес искусственности и жесткая, добровольная зависимость от коллективистских оценок — достаточно точное сведение воедино параметров доминирующего психотипа ребенка-дикаря, приобретающих характер своеобразной индуцированной инфантильности. Сама лексическая формула «впасть в простоту» оказывается транскрипцией более распространенного лексического оборота «впасть в детство», где детство представляет тождественным психоисторической простоте и руссоистской естественности, обогащенных процедурой обезличивания и растворения в коллективе [Берг: 46].

«Второе рождение» — первая книга Пастернака, в которой тема старения приобретает для поэта актуальность. Прежде всего мы имеем в виду стихотворение «О знал бы я, что так бывает...». Кроме театральной атрибутики в этом тексте важна еще одна деталь. Когда Пастернак поднимает тему старости (*«Но старость — это Рим, который...»* [Пастернак 1990: I,367]), он еще не является старым в общепринятом смысле. Стихотворение написано в начале февраля 1932 г., т. е. написание его скорее всего совпадает с сорок вторым днем рождения поэта (29 января по ст. ст.). Напомним, что

третьего февраля Пастернак совершает попытку самоубийства [Пастернак Е.: 475–476]. Отсюда в стихотворении строчки насчет *полной гибели всерьез*. *Старость* в стихотворении представляется читателю не столько как пора жизни конкретного человека, сколько как некоторый литературный возраст. Заметим, что вместо слова «молодость» в начале стихотворения употребляется слово «дебют», которое заставляет прочитывать и «старость» в определенном смысле. Характерно, что основная коллизия стихотворения заключается в следующем: то, что было игрой в молодости, в старости превращается в жестокое испытание. Парадоксально, но о «*полной гибели всерьез*» [Пастернак 1990: I,367] повествователь говорит в контексте древнеримских боев гладиаторов, которые были хоть и игрой, но все-таки насмерть. Таким образом, несмотря на изначальную установку поэта на честность и простоту («*И тут кончается искусство, / И дышат почва и судьба*»), лирическому герою не удастся выйти за рамки игрового пространства, что только подчеркивает трагизм стихотворения. *Почва и судьба* оказываются включенными в границы *искусства*, которое, по версии повествователя, *кончается*.

Несмотря на то, что тема старости, старения у Бродского появилась только в Норенской, в «Чаше со змейкой», есть несколько функционально с ней сопоставимых мотивов, возникающих еще до ссылки.

1. Мотив **усталости**. Она имеет романтическое (байроническое) происхождение. Большинству «честных» персонажей в «Шествии» свойственна «усталость» (Арлекин, Поэт, Усталый Человек). Этот признак подчеркивает «возраст души», следствием которого является мудрость, пусть и в молодом теле. В связи с темой усталости следует также вспомнить строку «*меня сюда усталость вознесла*» из стихотворения «Я памятник воздвиг себе иной...» 1962 г. [Бродский 1992: 18]. Характерно, что эта тема сочетается с темой безумия: «*Рассудок мой теперь как решето, / а не богами налитый сосуд...*».

Стремление к позиции *старого, мудрого* поэта объясняет, почему Бродский еще будучи молодым человеком поднимает в своих стихотворениях тему старения (уже в Норенской, в стихотворении «Чаша со змейкой», написанном осенью 1964 г.). Здесь возникает тема «возраста души», которая может не совпадать с «возрастом тела». Тем самым готовится появление темы старения у 25-летнего Бродского.

В стихотворении 1962 г. «Уже три месяца подряд...» возвращение лирического героя из Москвы в *Петроград* трактуется как акт старения: «— *Прошла ли молодость твоя. / Прошла, прошла...*» [I: 162]. В стихотворении «Ни тоски, ни любви, ни печали...» «старость души» лирического героя («*будто целая жизнь за плечами...*» [I: 185]) подчеркивается введением образа *молодого постового*, который является своеобразным фоном для развития действия стихотворения.

2. К 1964 г. для Бродского становится актуален еще один мотив — **сумасшествия/безумия**. В биографическом контексте он актуализируется в связи с тем, что в начале 1964 г. Бродский некоторое время провел в психиатрической больнице им. Кащенко, куда, по одной из версий, его поместили знакомые, чтобы скрыть от преследовани¹¹⁰.

Одновременно мотивы безумия связываются с шекспировскими подтекстами поэзии Бродского, которые мы рассматривали в главе I.2. Причем, амплуа безумца, совмещающее гамлетовские и офелианские мотивы с темой старости/мудрости в пастернаковском контексте, оборачивается новым амплуа — юродивого/шута¹¹¹.

В итоге инфантилизм лирического героя в сочетании с тематикой старости приводят к тому, что он начинает играть роль юродивого. Атрибутика безумия/юродства наблюдается во многих стихотворениях норенского корпуса: от «С грустью и нежностью» до «Номинально пустынный...». Отсюда «безумство», которое характеризует повествователя во многих стихотворениях, начиная, пожалуй, еще с 1963 г. (см., напр., в II.1. разбор стихотворения «В горчичном лесу»). В связи с этим особую важность приобретает мотив *неясного голоса*, который противостоит неясной мысли и в то же время является подтверждением пресловутой *простоты* в пастернаковском понимании.

I.4.6. «Простота»

Таким образом, эту установку на *честность* повествователя у Бродского мы рассматриваем в контексте пастернаковского «опрощения». В этом плане для нас интересен итоговый текст «Второго рождения» — «Волны». Это стихотворение было написано во время путешествия по Грузии в 1931 г. Пастернак посвятил его Н. И. Бухарину, хотя это был не самый подходящий момент для такого жеста. «Волны» стали декларацией приятя Пастернаком социализма.

Стихотворение написано в жанре, который получил впоследствии большое распространение у Бродского — в жанре «большого стихотворения»¹¹². Этот текст подробно разбирает биограф Пастернака [Пастернак Е.:

¹¹⁰ См., напр.: [Рейн 2004].

¹¹¹ Об образе юродивого у Бродского см. также: [Минаков].

¹¹² Термин был применен к текстам Бродского Я. Гординым: «Для Иосифа это было время появления «больших стихотворений», особого жанра, который и до конца остался для него главным — время «Шествия», «Большой элегии Джону Донну», «Холмов», грандиозной, но, увы, незаконченной поэмы «Столетняя война», сохранившейся у меня с авторской правкой» [Гордин 2000: 147] (см. также: [Бродский 1991: 11], [Гордин 2003]).

471–475]. Особое внимание исследователь уделяет следующему фрагменту «Волн»:

Нельзя не впасть к концу, как в ересь,
В неслыханную простоту.
Но мы пощажены не будем,
Когда ее не утаим,
Она всего нужнее людям,
Но сложное понятней им [Пастернак 1990: I,347].

В качестве комментария к этому месту у Пастернака биограф указывает на рассуждения Скрябина о музыкальной композиции в «Охранной грамоте», которая, кстати, писалась в этот же период, и отражала размышления Пастернака:

Он говорил о вреде импровизации, о том, когда, зачем и как надо писать. В образцы простоты, к которой всегда следует стремиться, он ставил свои сона- ты, ославленные за головоломность. Примеры предосудительной слож- ности приводил из банальнейшей романсной литературы. Парадоксаль- ность сравнения меня не смущала. Я соглашался, что безличье сложнее ли- ца. Что небрежливое многословье кажется доступным, потому что оно бессодержательно. Что, разращенные пустотою шаблонов, мы именно не- слыханную содержательность, являющуюся к нам после долгой отвычки, принимаем за претензии формы [Пастернак 1985: II,143].

Из приведенного отрывка хорошо видно, как оппозиция *простота* – *сложность* увязывается с проблемой построения модели поведения. Гово- ря о *явлении простоты*, Пастернак несомненно имеет в виду *явление* тв о р я щ е г о и н д и в и д а, несущего в своих произведениях эту *просто- ту*. Таким образом, эта фраза наглядно показывает механизм перенесения явлений с уровня поэтики текста на уровень поэтики поведения. Это пред- ставление о явлении творца, для произведений которого характерна такая *неслыханная содержательность, простота*, позднее станет основой для формирования пастернаковского мессианства, выразившегося в «Докторе Живаго»¹¹³ и в поздней лирике (начиная с книги «На ранних поездах»).

Важное место у Пастернака занимает тема **поэтического бессмертия** и связанный с ней мотив **посмертной славы**. При этом к концу 20-х гг. его трактовка поэтом сильно видоизменилась. Один из самых ранних текстов, где он поднимает эту проблему — стихотворение «Брюсову» 1923 г. В нем бессмертие рассматривается как результат ученичества:

Что я затем, быть может, не умру,
Что, до смерти теперь устав от гили,
Вы сами, было время, поутру
Линейкой нас не умирать учили? [Пастернак 1990: I,216].

¹¹³ См. об этом: [Смирнов 1996].

В стихотворении «Цветаевой» 1928 года посмертная слава трактуется уже по-другому. После физической смерти поэт «...двинется подобно дыму / Из дыр эпохи роковой...», а затем

Он вырвется, курясь, из прорв
Судеб, расплющенных в лепеху,
И внуки скажут, как про торф:
Горит такого-то эпоха. [Пастернак 1990: I,205].

Во «Втором рождении» посмертная слава как слияние с природой было сформулировано Пастернаком в стихотворении «Любимая — молвы слащавой...»: «А слава — почвенная тяга...» [Пастернак 1990: I,359].

У раннего Бродского этот тематический комплекс также претерпевает изменения. Мотивы поэтического бессмертия и посмертной славы возникают еще до ссылки (вспомним, хотя бы «Большую элегию Джону Донну»). Однако только в норенском корпусе появляются стихотворения, в которых повествователь сигнализирует о том, что сам автор рассматривает тему посмертной славы всерьез по отношению к себе. Интересно, что в стихотворении «Я памятник воздвиг себе иной...», в котором инкорпорируется прямая отсылка к этому тематическому комплексу, речь о поэтическом бессмертии все-таки не идет. Стихотворение представляет собой метафорическое описание не посмертной судьбы, а будущей земной жизни поэта. В стихотворении, написанном ок. 1961 г., повествователь напрямую заявляет: «Бессмертия у смерти не прошу...» [I: 153].

Вообще когда Бродский до ссылки писал о славе, то чаще всего подразумевалась слава земная, прижизненная, равная успеху, а также имеющая материальное выражение. «Пуškai о славе радио споем нам» [I: 39], — говорит герой стихотворения «Теперь все чаще чувствую усталость...» 1960 г. Успех и слава соположены, например в «Романсе Коломбины» из «Шестивия». «Добрый путь, добрый путь, возвращаясь с деньгами и славой» [I: 160], — напутствует повествователь адресата стихотворения «Письмо к А. Д.» 1961 г.

как будто будут свет и слава,
удачный день и вдоволь хлеба... [I: 151].

Так описывается возможное будущее адресата «Рождественского романса» 1961 г.

В ссылке у Бродского впервые в полной мере развернут мотив посмертной славы, хотя в стихотворении «Холмы» 1962 г. уже появляется словосочетание вечная слава [I: 234], а также образ славы, связанный с образом Леты в «Большой элегии Джону Донну» [I: 248].

Мотивы посмертной славы и поэтического бессмертия несколько раз возникают у поэта в стихотворениях норенского корпуса. В «Прощальной оде» 1964 г. подснежная слава [I: 309] возникает в связи с мотивом сна/смерти лирического героя. В «Сонете» того же года («Прислушиваясь к грозным голосам...»), говоря о судьбе своих стихов, поэт заявляет:

Их звуки застревают (как я сам)
на полпути к гибели и славе... [I: 353].

В стихотворении «Услышу и отзовусь» повествователь сулит героине (адресату текста): «*И охватит тебя тишиной и посмертной славой...*» [I: 370].

Мотив смерти в непосредственной связи с мотивом поэзии мы встречаем в стихотворении «Сжимающий пайку изгнания...» [I: 319], написанном еще в архангельской пересыльной тюрьме, для которого Бродский сознательно выбрал высокий слог.

В этом стихотворении наблюдаются отсылки к стихотворению Пушкина «Памятник». Строки

Но тень за спиной на Россию,
как птица на рошу, кричит,
да гордое эхо рассеян
засело по грудь в белизну [I: 319].

отсылают к пушкинскому тексту, — вспомним хотя бы строку *слух обо мне пройдет по всей Руси великой*. С «Памятником» это стихотворение Бродского сближает также мотив *языка*, который становится центральным для этого текста. *Язык* здесь представлен в трех значениях: часть тела поэта, национальный язык, пламя свечи. При этом лирическому герою свойственно неразличение этих значений. Герой *шевелит языком*, подобно свече, *сияние русского ямба* светит *жарче*, чем лампа. В результате такого неразличения читателю сложно понять, которое из трех значений автор имеет в виду под *великим пламенем* в конце стихотворения, которое *колеблется* вместе с героем, — первое, второе, третье, или все вместе. Однако это не мешает автору донести до читателя основное послание: после физической смерти поэта остается язык, в котором поэт обретает бессмертие.

Кроме того, мотив посмертной славы у Бродского в период ссылки тесно связан с сюжетом *растворения в пейзаже* (см. II.2.), что заставляет нас понимать поэтическое бессмертие не только как известность среди людей, но и как слияние с природой.

I.4.7. Пейзажи у Бродского и у Пастернака

С пастернаковской строкой «*А слава — почвенная тяга...*» связаны мотивы *родства со всем, что есть*, и *растворения в дали социализма* (которая, кстати, понимается как вполне конкретная, пейзажная даль) из сборника «Второе рождение». Можно сказать, что Пастернак создает некоторый метасюжет, к которому весьма близок метасюжет *растворения в пейзаже* у Бродского (см. II.2.)

Возникновение этого сюжета у Пастернака стало следствием синтеза исследованных нами выше амплуа *честного — простого — первого — опаль-*

ного – старого – бессмертного поэта. Бродский во многом с оглядкой на Пастернака повторяет эту стратегию поведения, в результате чего возникает подобие поэтик двух писателей. Однако Бродский идет дальше: он актуализирует для себя амплуа *безумного/юродивого* поэта как логическое завершение мотива *мудрости/старости*. Это позволяет автору занять внеположную позицию и одновременно избежать ответственности «администратора» литературного процесса.

Бродский еще в ранних стихотворениях перенимает у Пастернака своеобразную манеру субъективизации пейзажа. Говоря о пейзаже в поэзии романтизма, Г. А. Гуковский описывает способность героя наделять окружающее пространство чертами своего эмоционального состояния [Гуковский: 40–41]. М. Ямпольский сближает это явление с тыняновским понятием «единства и тесноты стихового ряда» и на примере стихотворения Бродского «Представь, чиркнув спичкой, тот вечер в пещере...» 1989 г. показывает, как происходит такое экстраполирование:

Представь, чиркнув спичкой, тот вечер в пещере,
используй, чтоб холод почувствовать, щели
в полу, чтоб почувствовать голод — посуду,
а что до пустыни, пустыня повсюду [III: 190].

Однако уже по этому отрывку мы видим существенное отличие пейзажной техники Бродского от романтической. В стихотворении происходит не наделение явлений природы атрибутами психологического свойства, а *построение* пейзажа исходя из некоторой предзаданной концепции (в данном случае задача лирического героя — описать ситуацию Рождества). В свою очередь, пейзаж, составленный в соответствии с концепцией, *диктует* определенное эмоциональное и физиологическое состояние лирическому герою. Грубо говоря, в ситуации Бродского не пейзаж уподобляется герою, а наоборот. Чтобы воссоздать пейзаж, герой должен достигнуть определенного психофизиологического состояния, а для этого он должен представить себе детали этого пейзажа.

Наглядно показать зависимость пейзажной техники Бродского от поэтики Пастернака позволяет сопоставление двух текстов этих поэтов: стихотворения «Все сбылось» 1958 г. из сборника «Когда разгуляется» и «Новых стансов к Августе» 1964 г., центрального текста норенского корпуса.¹¹⁴

Многие мотивы стихотворения Бродского перекликаются с пастернаковским текстом. Это, например, мотив грязи под ногами героя (Пастернак: «Я с глиной лед, как тесто, квашу, / Плещу по жидкой размазне...» [Пастернак 1990: II, 125], Бродский: «сапог мой разрывает поле...», «Стучи и хлюпай, пузыришь, шуришь. / Я шаг свой не убыстрою» [I: 386]).

¹¹⁴ О сопоставлении «Новых стансов к Августе» с пастернаковским переводом «Стансов к Августе» Байрона см.: [Макфадьен].

Бродский заимствует сюжет пастернаковского стихотворения: лирический герой входит в лес. То, что он оказывается в природном пространстве, обуславливает определенное изменение его мышления. У Пастернака герой перестает различать прошлое и будущее:

Я вижу сквозь его <березняка. — В. С.> пролеты
Всю будущую жизнь насквозь.
Все до мельчайшей доли сотой
В ней оправдалось и сбылось [Пастернак 1990: II,125].

Затем герой утрачивает свою идентичность, превращается в повествователя. Сравнивая себя с птицей («*Как птице, мне ответит эхо...*» [Пастернак 1990: II,125]), повествователь делает птицу в пятой и шестой строфах основным объектом наррации, стирая тем самым грань между субъектом повествования и окружающей его природой. Вхождение в лес, таким образом, преподнесено как обретение героем своего естественного места обитания и одновременно растворение в пейзаже.

В стихотворении Бродского достижение рассказчиком состояния тотального неразличения также становится сверхзадачей повествования:

Вот я стою в распахнутом пальто,
и мир течет в глаза сквозь решето,
сквозь решето непониманья [I: 389].

В финале стихотворения пишущий стихи герой представлен как органичная часть природы, лесного пейзажа («*Но тень еще глядит из-за плеча / в мои листы и роется в корнях...*» [I: 389]).

Подобная пейзажная техника в целом и отдельные мотивы пейзажной лирики характерны и для других стихотворений норенского корпуса. В таких стихотворениях, как «Малиновка», «Дни бегут надо мной...», «Дом тучами придавлен до земли...» и др. появляются «сюжетные пейзажи», характерные для поэзии Пастернака периода «Второго рождения» (вспомним, напр., стихотворение «Волны»). Стихотворение «Дни бегут надо мной...» сближают с «Волнами» кроме всего прочего сближают некоторые общие мотивы: туч, изображенных в виде стада овец, изогнутого горизонта и др.

Если в романтической традиции душевный мир героя описывался языком пейзажа, то у Бродского пейзаж часто описывается с помощью понятий из области идей. Это явление мы бы назвали *концептуализацией* пейзажа¹¹⁵.

Итак, сопоставление пастернаковских текстов 30-х гг. с норенским корпусом позволяет нам сделать следующие выводы. Бродский несомненно находился под влиянием Пастернака, хотя следы этого влияния у него

¹¹⁵ Подробнее о технике пейзажных стихотворений см. II.3.

часто завуалированы. При этом для Бродского становятся важны пастернаковские автобиографические элементы на уровне его поэтики и литературная позиция Пастернака на уровне поэтики поведения. Они и становятся объектами подражания для Бродского, что влечет за собой и текстовые переклички между обоими писателями.

Часть II

СТРАТЕГИЯ ПОЭТИКИ

Глава 1

ПОЛИФОНΙΑ НА УРОВНЕ КОМПОЗИЦИИ

Ниже на материале норенского корпуса мы рассмотрим, как описанные в первой части нашей работы поэтические стратегии Бродского, отрефлексированные в его текстах, повлияли на формирование поэтики этих текстов. Иными словами, мы исследуем, как «автобиографический текст» формирует поэтику Бродского. Речь пойдет в первую очередь о пейзажных стихотворениях периода ссылки. Эти тексты мы выделяем условно, поскольку сам Бродский часто сознательно размывал границы жанров, особенно в исследуемый нами период.

Отдельного внимания заслуживает явление полифонии у Бродского, о котором мы говорили выше в связи с театральной атрибутикой. В этой главе мы проанализируем, как полифоничность текста реализуется на уровне композиции. Мы считаем, что полифония на этом уровне имеет наибольшее значение для лирического текста. Для прозы важны идеологическое многоголосие, а также сосуществование своего и «чужого слова», при этом они могут никак не влиять на композицию произведения в целом. В лирике же, где повествователь особенно тесно связан с авторским «я», а лирический герой проецируется на автора, полифоничность, выражающаяся в смене точек зрения повествователя, непосредственно влияет на композицию стихотворения.

У раннего Бродского полифоничность стихотворений главным образом была связана с театральной атрибутикой. Она свойственна, в частности, «Романсу принца Гамлета» из поэмы «Шествие», для которого характерны разделенность повествователя, автора и лирического героя, отрывочность суждений повествователя. Автор колеблется между лирическим и драматическим началами, в результате чего в тексте появляется полифония.

Даже тексты, в которых театральная тематика не представлена, все равно содержат отсылки к «театральному комплексу». Вспомним, например, стихотворение «Диалог» [I: 186] с ярко выраженной композиционной по-

лифонией. Оно прямо указывает на цветаевский «Диалог Гамлета с совестью» как на свой основной претекст¹¹⁶.

В этой главе основным объектом нашего изучения станут те тексты норенского корпуса, на уровне композиции которых мы усматриваем полифонию. Под композиционной полифонией мы понимаем способность повествователя к смене точек зрения. Чаще всего такая смена сопровождается и сменой лица, от которого идет повествование. Способность повествователя одновременно описывать те или иные события с разных точек зрения — явление вообще характерное для Бродского¹¹⁷.

Двойная точка зрения свойственна, например, раннему стихотворению «Глаголы» 1960 г.: *«Земля гипербола лежит под ними, / как небо метафор плывет над нами!»* [I: 41]. Повествование здесь идет одновременно и от лица лирического героя и от лица *глаголов*, которые выступают как персонажи стихотворения.

Полифоничность свойственна и поэме «Гость» 1961 г. Характерно, что во многом эта поэма сближается с «Шествием». Сигареты, любовники, Гаммельн, описание квартиры и окрестностей — все эти мотивы роднят «Гостя» с поэмой-мистерией. Переключки есть и на уровне композиции. В начале «Шествия» герой поэмы заявлен повествователем, но не назван:

Я попытаюсь вас увлечь игрой:
никем не замечаемый порой,
запомните — присутствует герой [I: 96].

Обозначение *гостя* в поэме 1961 г. — только функциональное, он также не назван. Все определения, которые дает повествователь, относятся не к нему, а к тем явлениям, среди которых он оказывается (*«Гость белой нищеты и белых сигарет. / Гость юмора и шуток непоместных»* [I: 58]). Все эти признаки характеризуют мир, который окружает лирического героя, а потому и *гостя*. Повествователь, таким образом, раздваивается на себя и на *гостя*. Поэма представляет собой развернутую метафору, с помощью которой автор описывает литературный быт.

Так, лирический герой раздает своим гостям-друзьям *портреты*, т. е. предписывает каждому персонажу определенную роль (*«Вот вам прия-*

¹¹⁶ В этой связи мы считаем, что полифоничность «Диалога» и «Горбунова и Горчакова» имеют единую природу. Вспомним, что в жанровом отношении «Горбунов и Горчаков» тяготеет к пьесе.

¹¹⁷ Эту способность воплощают также многие графические автопортреты Бродского. В рамках одного рисунка лицо поэта изображено и в профиль (физически невозможная точка зрения на самого себя) и в фас. За счет сосуществующих точек зрения поэт словно хочет достичь максимальной объективности изображения. Это как бы графический рассказ о себе одновременно в первом и в третьем лице. Об автопортретах Бродского см. также: [Коробова].

тель — Гость. Вот вам приятель — ложь» [I: 58]). Объединяя повествователя с героем, для которого характерны *искренность*, автобиографичность (он показывает квартиру, рассказывает об отце и т. п.), автор одновременно вводит в действие alter ego героя — *гостя*, которому свойственны *фальшь* и *неискренность*. Здесь мы снова наблюдаем отделение повествователя от автора и лирического героя от повествователя. Это обуславливает полифоничность стихотворения. Одновременно в связи с этим в тексте появляются мотивы раздвоенности героя. Впервые в этом контексте Бродский противопоставляет портрет и пейзаж как разные способы автомета-описания:

что проще и значительней пейзажа
не скажет время сердцу моему.
Но до сих пор обильностью врагов
меня портрет все более заботит [I: 56].

Мотив раздвоенности героя играет важную роль также в поэме «Зофья» 1962 г. [I: 165–183]. Здесь плоскостью раздвоения становится окно, в которое смотрит лирический герой. Глядя вечером на улицу, он видит то фрагменты пейзажа за окном, то свое отражение в оконном стекле:

ты смотришь на заржавленный карниз,
ты смотришь не на улицу, а вниз,
ты смотришь из окна любви вослед,
ты видишь сам себя — автопортрет,
ты видишь небеса и тени чувств,
ты видишь диабаз и черный куст,
ты видишь это дерево и ад,
в сей графике никто не виноват [I: 180].

Отметим здесь также реализацию сюжета *растворения в пейзаже* (подробнее о нем — в II.2.).

Проанализируем теперь, как меняется точка зрения повествователя в стихотворении 1962 г. «Прошел сквозь монастырский сад». При том, что повествование в целом воспринимается как рассказ от третьего лица, оно не дает нам ясного представления о субъекте. В последней строке первой строфы появляется «гость рыжеволосый», а в последней строке стихотворения — местоимение «он». Таким образом, большинство предложений в стихотворении представляют собой бессубъектные конструкции, что позволяет прочитывать зачин как от первого, так и от третьего лица¹¹⁸:

Прошел сквозь монастырский сад,
в пролом просунулся, согнулся,
к воде спустился и назад
нетерпеливо оглянулся [I: 164].

¹¹⁸ Ср. с наблюдениями М. Мейлаха о композиции этого стихотворения: [Мейлах].

Затемняя глубинную структуру предложений, автор создает в стихотворении игру между первым и третьим лицом повествователя. Вообще обилие глаголов движения, утаивание лица повествователя, стремление к нарративности в тексте напоминает пастернаковскую композиционную технику, в свое время исследованную М. Лотманом [Лотман М. 1997]¹¹⁹. Однако в отличие от Пастернака, который с помощью этой техники размывал границу между лирическими и эпическими текстами и усиливал нарративность, это стихотворение реализует внутренний диалог и как следствие — приобретает полифоничность¹²⁰.

В этой связи особый интерес представляет смена точки зрения повествователя в тексте. Начиная с пятой строки, читателю дается общий план. Это вид с в е р х у, с п я т и блестящих куполов. Судя по тому, что затем обрисовывается пейзаж, частью которого является сам герой (*и там внизу, к стене лицом / маячил гость рыжеволосый*), этот вид открывается не ему.

Обратим внимание на словосочетание «*рыжеволосый гость*». Оно отсылает нас к поэме «Гость», где, как мы уже говорили, за образом *гостя* у Бродского закрепляются признаки лживости, неискренности, театральности.

Так в стихотворении появляется две одновременно сосуществующие точки зрения. Одна направлена сверху вниз — с куполов на героя. Другая — снизу вверх. Герой должен *на эту высоту подняться*, этот путь — снизу вверх — представлен как возвращение. Обращает на себя внимание также смена общего и крупного планов. Герой стремится занять точку зрения повествователя, т. е., подняться наверх, однако это невозможно, поэтому, то, что видит герой, описано крупным планом. («*И то, что было за спиной, / он пред собой увидел, — волны*»). Характерно, что в этот момент Бродский второй раз отчетливо разделяет повествователя и героя. Повествователь находится не просто наверху, он занимает внеположную позицию, которая позволяет ему видеть то, чего не может увидеть герой. Создавая композиционное напряжение между повествователем и героем, автор моделирует в тексте подобие диалогичности.

Такое разделение точек зрения повествователя обнаруживается уже в ранних стихотворениях, например, в «В деревне никто не сходит с ума», написанном ок. 1961 г. [I: 154]. Давая сначала общий план, автор называет точку зрения повествователя, указывая одновременно на его внеположность: «с белой часовни, аляповат и суров, / *смотрит в поля Иоанн Богослов...*». Когда повествователь спускается вниз, композиционный план начинает укрупняться:

¹¹⁹ Снова напомним заявления Бродского о том, что композиция в его стихотворениях доминирует над смысловым наполнением.

¹²⁰ Отдельно следует исследовать также «кинематографичность» композиции этого текста.

В пальто у реки посмотри на цветы,
капли дождя заденут лицо,
падают на воду капли воды
и расходятся, как колесо [I: 154].

Характерно, что эта композиционная техника применяется в стихотворении с деревенской тематикой¹²¹.

В стихотворении «Я шел сквозь рощу, думая о том...» 1962 г. [I: 199] происходит смена крупного плана общим. Интересно, что крупный план лишь плод воображения лирического героя. **За** героем сосны *гниют и растворяются ночами*, **перед** ним — «*например, бетон, который залит / в песок...*». При этом в тексте повествователь говорит от лица лирического героя. Герой поднялся на *бугор*, и тогда роща *показалась* герою иной, чем прежде. Для этого стихотворения принципиальное значение имеет мотив *оборачивания вспять*, взгляда назад, который, например, лейтмотивом проходит через поэму «Зофья», или через стихотворение «Эстонские деревья озабоченно...». Характерно, что для этих текстов чрезвычайно важен также мотив *грядущего*; *поворачивание вспять* напрямую связано с ретроспективой всей прожитой жизни.

Подобное разделение точек зрения мы наблюдаем и в поздних стихах, например, в стихотворении «Дидона и Эней» 1969 г. [II: 163], где автор вводит двух героев, представляя текст как нарративный, но на самом деле основанный на внутреннем диалоге. За Энеем будет сохраняться общий план, за Дидоной — крупный. В этом стихотворении вместе с полифонией на уровне композиции реализуется также мировоззренческое многоголосие персонажей. В этом тексте лирический герой скрыт за двумя персонажами¹²², из-за чего не всегда ясным остается то, от чьего лица в данный момент говорит повествователь¹²³.

Особый случай мультипликации точек зрения повествователя наблюдается в стихотворении 1962 г. «Мы вышли с почты прямо на канал...» [I: 211]. Проследим, как меняется точка зрения повествователя в этом тексте. В первой строке позиция повествователя совпадает с позицией героя. Во второй же строке взгляд устремляется вверх, по каналу, *который начал с облаком сливаться*, а в третьем стихе уже дается вид сверху: «*и сверху букву «п» напоминал*». В следующей строфе читателю снова навязывается

¹²¹ Здесь следует отметить приблизительность датировки стихотворения, которое могло быть написано и в Норенской.

¹²² Это касается и других поздних текстов Бродского, затрагивающих тематику Империи. См. в связи с этим наблюдения В. Куллэ о скрытом авторском «я» в «имперских» стихотворениях поэта.

¹²³ См. также о проблеме времени повествования в связи с этим текстом: [Воронинская]. О музыкальных «претекстах» стихотворения см.: [Петрушанская 1998].

позиция лирического героя: «он быстро уменьшался для меня...». В третьем четверостишии перед нами опять противоположная точка зрения, которая, как мы видели, в третьей строке стихотворения открывала вид сверху. В четвертой строке обобщение плана сочетается с укрупнением размеров самого приближающегося персонажа:

Настал момент, когда он заслонил
пустой канал с деревьями и почту,
когда он все собой заполнил.
Одновременно превратившись в точку [I: 211].

Последняя строка возвращает нас к исходной точке зрения. Создается своеобразное композиционное кольцо: крупный план изображения — общий план — крупный план — общий план — крупный план.

Такое сосуществование двух точек зрения является структурообразующим во многих стихотворениях Бродского этого периода. Благодаря такому умножению точек зрения в его текстах иногда реализуется прием, который мы назовем приемом *обратной перспективы*¹²⁴, создающей эффект *приближения при удалении* (в дальнейшем — *прием обратной перспективы*). Он был отчетливо сформулирован в последних двух строчках стихотворения «Мы вышли с почты прямо на канал...»: «когда он все собой заполнил, / одновременно превратившись в точку». Определяется он так: чем дальше точка зрения повествователя удаляется от объекта описания, тем более крупным планом этот объект предстает.

Этот же прием используется и в стихотворении «Холмы». Герои стихотворения утонули в *пруду*. Однако венки с цветами автор предлагает бросить в *реку*:

Прошу отнести их к берегу,
вверить их небесам.
В реку их бросить, в реку,
она понесет к лесам.
К черным лесным протокам,
к темным лесным домам,
к мертвым полесским топям,
вдаль — к балтийским холмам [I: 233].

Движение **от** здесь оказывается движением **вспять**. Парадоксальное приближение при удалении подчеркивается и дальше:

Холмы — это край земли.
Чем выше на них восходишь,
тем больше их видишь вдали [I: 233].

¹²⁴ Этот иконографический термин мы используем, учитывая то, что Бродский мог ознакомиться с теорией Флоренского [Флоренский: II, 43–106], не читая его книги, — напр., из уст Бобышева или от Ардовых.

Проследим теперь, как композиционная полифоничность реализуется у Бродского в норенском корпусе. При анализе стихотворения «Колокольчик звенит» мы отметили сходство композиции этого текста с басней. Вообще жанр басни был предметом рефлексии Бродского начиная с «Шествия». Третья строка в первом романсе Любовников здесь напрямую обозначает жанр повествования («Я расскажу вам басню о союзе...» [I: 138]). Не случайно в ходе дальнейшего изложения Любовники оборачиваются *воронами* («Любовник-оборотень, где же ты теперь, <...> / в каком окошке вороном поешь» [I: 140]). В стихотворении «Воронья песня» [I: 303] Бродский дает прямую отсылку к басне Крылова «Ворона и лисица»¹²⁵.

К этому тексту он снова обратится в стихотворении «Развивая Крылова» [I: 321], одном из первых, написанных в ссылке. Посмотрим, с каких точек зрения говорит здесь повествователь. В первой строфе, экспозиционной, перед читателем открывается вид сверху, с точки зрения двух ворон, севших на телеграфный столб. Главные герои при этом являются лишь частью этой панорамы:

Одна ворона <...>
 <...>
 облюбовала маковку столба,
 другая — белоснежный изолятор.
 <...>
 они расположились над крыльцом,
 возвысаясь над околицей белесой,
 над сосланным в изгнание певцом,
 над спутницей его длинноволосой [I: 321].

Затем точка зрения меняется на противоположную: теперь повествователь — внизу, вместе с героями. Заметим, что в первой строфе план обзора все время обобщается (начиная с *маковки столба* и *изолятора* до *крыльца* и *околицы*). Во второй строфе происходит укрупнение плана, сопровождаемое интроспекцией, утрирующей детальность изложения:

Одно обоим чудится во мгле,
 <...>
 она — все об уколе, об игле...
 А он — об «изоляции», должно быть [I: 321].

В последней части стихотворения представлены несколько точек зрения. Это и точка зрения героя, который хлопает в ладоши, и точка зрения вороны, оставшейся на столбе; заканчивается текст повествованием с точки зрения вороны, которая *взвилась под небеса*. Несложно заметить, что раздвоение в этом стихотворении происходит не только на уровне наррации. Ворон — две и героев — двое. Очень четко «распределены» вороны меж-

¹²⁵ См. об этом: [Пярли], [Pärli].

ду героями: герой смотрит на взлетевшую ворону, сидевшую на *изоляторе*, героиня — на оставшуюся сидеть на столбе. Параллельно с освобождением героя («он высвободил локоть...») происходит освобождение птицы от *изоляции/изолятора* (в актуальном биографическом контексте строчки про *изоляцию* не могли не звучать для поэта двусмысленно¹²⁶). Наконец, на уровне повествования происходит постоянное включение речи комментатора в речь повествователя (что выделено в тексте частым использованием скобок), и это привносит диалогичность в решение внешне простой нарративной задачи.

Во-первых, здесь появляется несколько сопоставимых парных мотивов. Поэт высвобождает локоть и издает звук — Ворона взлетает и издает звук — это функционально тождественные, хотя и внешне далекие мотивы. Белые валуны, *забредшие в болото* (т. е., находящиеся внизу) и фарфоровый шарик (*над нами*) — нетождественны, хотя и сходны, так же, как нетождественны герой и героиня, сидящая птица и взлетевшая птица. В стихотворении, таким образом, образуется две функционально сходные группы образов: 1) поэт — ворона на изоляторе — фарфоровый шарик; 2) героиня — ворона на вершине — болотные валуны.

Во-вторых, благодаря этому стихотворение приобретает, в частности, вид развернутой метафоры: поэт — птица. Это позволяет также говорить о своеобразном метасюжете стихотворения. В тихой стране, *не помышляющей о бунте*, происходит взлет героя (причем, именно того из них, который был на *изоляторе*, то есть изолирован), благодаря чему он занимает некую внеположную позицию. Этот взлет оказывается событием, сравнимым с бунтом, революцией. Однако этот «взлет» героя одновременно предполагает нормальное, «земное» существование героини.

В связи с подобного рода организацией плана наррации интерес представляют рождественские стихотворения Бродского. Сам этот композиционный принцип имманентно присутствует в рождественском сюжете, связанном с вочеловечиванием Бога. В большинстве рождественских текстов подчеркивается сосуществование «земной» и «небесной» точек зрения.

Одно из первых стихотворений этого корпуса — «Рождество 1963 года» («Спаситель родился...») [I: 389]. Написано оно на рубеже 1963–1964 гг. Начинается повествование с описания обстановки, в которой родился Христос. С самого начала форсируется постоянное укрупнение плана изображения: пастушьи костры, цари, доставляющие дары Младенцу, нако-

¹²⁶ Например, вот как Бродский характеризует свое положение в обществе на момент процесса 1964 года: «Вы становитесь инородным телом, и в этот момент на вас автоматически начинают действовать все соответствующие физические законы — изоляции, сжатия, вытеснения» [Бродский 1998: 75]. В данном тексте ситуация осложняется тем, что у мотива *изоляции* есть также эротические коннотации (см. гл. I.4.)

нец, лохматые ноги верблюдов. Затем взгляд повествователя устремляется вверх: «Звезда, пламеня в ночи...». С этого момента повествование ведется с точки зрения звезды, т. е. сверху: «смотрела, как трех караванов дороги / сходились в пещеру Христа, как лучи». Обобщая план, Бродский демонстрирует изоморфность двух пространств — земного и небесного. Пещера Христа, благодаря сходящимся к ней лучам, становится похожей на звезду, которая однозначно связывается с Отцом (см., напр. в позднем стихотворении «Рождественская звезда»: «звезда смотрела в пещеру. И это был взгляд Отца»¹²⁷ [II: 127]). Кроме того, здесь можно усмотреть сходство пейзажа пустыни, усеянного кострами пастухов, со звездным небом.

Это представление об изоморфности небесного и земного пейзажей отразится и в стихотворении «Рождество 1963» («Волхвы пришли. Младенец крепко спал...») [I: 314]. Несмотря на то, что композиционно оно не похоже на предыдущий текст, в скрытом виде две точки зрения представлены и здесь. Звезда сияет с *небосвода*, а ясли окружают *крутые своды*. (Более подробно мы будем рассматривать композицию этого стихотворения в последней главе исследования).

Иногда подобное раздвоение точки зрения реализуется в качестве минус-приема, как в другом рождественском стихотворении — «1 января 1965 года» («Волхвы забудут адрес твой...») [I: 414]. Здесь разработка евангельского сюжета сочетается с отсылкой к корпусу рождественских текстов самого Бродского. Стихотворение рассказывает о неудачной попытке соотнести лирического героя с образом Младенца. Герой сознательно противопоставляет свою ситуацию ситуации Рождества. Волхвы забыли адрес, звезд над головой нет. В отличие от протосюжета, где описывается ситуация начала жизни, здесь описывается ситуация старости, упоминается мотив *смертного часа*.

В связи с этим меняется и распределение точек зрения в тексте. Вторая, внеположная точка зрения здесь не только отсутствует, она *принципиально невозможна*. Если мы вспомним все предыдущие стихотворения, выполненные в этой композиционной технике, то увидим, что смена плана изображения с крупного на общий возможна только тогда, когда возможен сам этот взгляд *снизу вверх*. Переход от крупного плана к общему возможен лишь по направлению взгляда (т. е., снизу вверх). В этом стихотворении взгляд вверх не позволяет герою увидеть верхнюю точку наблюдения, между ними — непреодолимая преграда («Не будет звезд над головой...», «И молча глядя в потолок...»). Таким образом, взгляд повествователя возвращается к лирическому герою, обеспечивая возможность только внутреннего диалога («и вдруг почувствуешь, что сам / — чистосердечный

¹²⁷ Ср. с начальными строчками стихотворения «Гефсиманский сад». О претекстах этого пастернаковского текста пишет И. Смирнов [Смирнов 1995].

дар»). Характерно, что повествование в стихотворении ведется от второго лица, что демонстрирует разделенность повествователя и лирического героя и подчеркивает внутренний диалогизм стихотворения.

До этого сюжет «нереализованного диалога с Небом» уже был разработан Бродским в стихотворении «Новый год на Канатчиковой даче», написанном в январе 1964 г. [I: 304–305] Как и в «1 января 1965 года» здесь подчеркивается, что обстоятельства, в которых оказался лирический герой, не соответствуют атрибутике рождественского сюжета: «*Ни волхвов, ни осла, / ни звезды, ни пурги...*». Повествование начинается с череды императивов. Герой, который отождествляется с *рождественским гусем*, — противоречивый образ. С одной стороны, он отсылает нас к рождественскому сюжету: он спит в окружении *яблок и слив, головой в сельдерей*¹²⁸. С другой — мотив сна — это не только отсылка к спящему Младенцу, но одновременно и к теме смерти, подобно образу *спящего* Джона Донна в «Большой элегии Джону Донну», где тема сна — лейтмотив. С рождественской тематикой связывает и тема рождественской звезды, которая подменяется образом глаза (*зрачка*) героя. Сначала *хрусталик* загорается во сне, *словно искорки бус*, затем в пятой строфе говорится о «<...> *сверканье зрачка / сквозь большой институт*». Наконец, строки «*ужас <...> облаков — от глазниц*» заставляет читателя двояким образом интерпретировать слово «глазница» как метонимическое обозначение глаз, наблюдающих за облаками снизу, и, одновременно, рождественской звезды, репрезентирующей здесь *взгляд Отца*, сверху. Для картины мира в этом стихотворении важен образ круга: он выражается сначала в образе пурги, напоминающей форму нимба, затем нимба, который напоминает форму пурги.

Композиционно стихотворение напоминает «1 января 1965 года». Сначала моделируется крупный план. Затем говорится о невозможности повествователя занять позицию наблюдателя сверху. При этом подчеркивается его *не-существование*:

Ни волхвов, ни осла,
ни звезды, ни пурги,
что младенца от смерти спасла,
расходясь, как круги
от удара весла.
Расходясь будто нимб
в шумной чаще лесной
к белым платьицам нимф,
и зимой, и весной
разрезать белизной
ленты вздувшихся лимф
за больничной стеной [I: 304].

¹²⁸ Ср., напр., с последней строкой стихотворения «Рождество 1963»: «*Лежал младенец и дары лежали.*»

Невозможность общего плана в этой ситуации влечет за собой укрупнение плана в следующих строфах. Оно сменяется диалогом со сверчком, для которого пространство под больничной кроватью превращается в собственную модель мира: «*в облаках простыни, <...> / где рулады растут*». После этого наблюдается интроспекция. Теперь уже не пурга напоминает нимб, а наоборот. Далее предметом повествования становится человеческое сознание («*достигая ума...*») и тело («*край, где царь — инсулин*»).

Таким образом у Бродского композиционная схема «крупный план — взгляд вверх — общий план» инверсируется: «крупный план — неудачный взгляд вверх — еще более крупный план — интроспекция». Одновременно с этой инверсией травестируется сам рождественский сюжет, превращая евангельскую благодать рождения Христа в «*ужас тел от больниц, / облаков — от глазниц, / насекомых — от птиц*».

Похожая перелицовка рождественского сюжета производится и в стихотворении «На отъезд гостя» [I: 381]. В первой экспозиционной строке точка зрения повествователя обозначается двусмысленно: «*Покидаешь мои небеса...*». Небо здесь может трактоваться и в метафорическом плане, как место жительства богов, и как метонимия места¹²⁹. В связи с этим двояко прочитывается и второй стих («*и один оборот колеса...*»). С одной стороны, колесо — метафора солнца, что отсылает нас к аполлоническому комплексу у Бродского (см. I.3.); композиционно это подразумевает общий план повествования. С другой стороны, здесь перед нами — образ автомобильного колеса, введение которого свидетельствует об укрупнении плана. Затем, после рефлексии повествователя относительно крупного и общего планов («*Чем дорога длинней, / тем суждение уже о ней*»), план становится более общим. Сначала о лирическом герое говорится в третьем лице («*<...> страстотерпца / поджидает зимой торжество...*»). Это обобщение плана хорошо видно в предпоследнем трехстишии:

Тихо блеет овца.
И кидается лайка с крыльца.
Трубы кашляют. Вот я и дома [I: 381].

¹²⁹ Ср. пушкинское «Под небом Африки моей» [Пушкин: V,26]. К 1-й строфе первой главы «Евгения Онегина» отсылает также зачин стихотворения Бродского, созвучный пушкинским строкам «*Пора покинуть скучный берег / Мне неприятной стихии...*». Строфы из «Евгения Онегина», рассказывающие о неудавшейся попытке эмиграции Пушкина [Пушкин: V,25–26], затрагивают очень важный для обоих поэтов амбивалентный мотив побега-изгнания (см. «Заключение»), порожденный обстоятельствами их биографии. В соотнесении с пушкинским контекстом образ небес у Бродского также приобретает амбивалентность: с одной стороны — это место ссылки, изгнания лирического героя, с другой — место, куда он сбежал.

В следующих двух строчках взгляд повествователя устремляется вверх: «И, картава кричит с высоты / негатив Вифлеемской звезды...», а последняя строка уже дает вид сверху: «проводя волхва-скопидама». Так в стихотворении реализуется композиционный принцип «крупный план — взгляд вверх — общий план». Травестийный образ вороны, выступающей в роли негатива Вифлеемской звезды 130, позволяет повествователю деконструировать соответствия между сюжетом стихотворения и евангельской историей.

Двойная точка зрения организует и «Новые стансы к Августе», где она мотивируется введением образа Полидевка — одного из Диоскуров. (Об этом стихотворении мы будем говорить отдельно в связи с *растворением в пейзаже* в П.2.).

В стихотворении «Неоконченный отрывок» («Ну, время песен о любви, ты вновь...») [I: 392–393] наличие двойной точки зрения подчеркивается двухчастной структурой самого текста. В первой части дан крупный план, во второй — общий. При этом крупный план (детальное изображение избы, а затем лирического героя) дает уменьшенную модель окружающей дом героя природы. (Об этом стихотворении см. также в П.3.)

Особого внимания заслуживает аспектная композиция стихотворения «В горчичном лесу» 1963 г. [I: 264–266]. Оно повторяет мотивы стихотворения «Все чуждо в доме новому жильцу», в частности, тему *лирический герой глазами дома*¹³¹. Кроме того, здесь много переключек с определенным корпусом текстов, названным нами «экзистенциальными стихотворениями» у Бродского (напр., «Огонь, ты слышишь, начал угасать» 1962 г. и более позднее «Вечером входишь в подъезд, и звук...» 1972 г.).

Композиция стихотворения тесно связана с пространственным противопоставлением дома и лесного пространства, его окружающего.

Первая и вторая строфы изображают героя и участок глазами дома. Герой подходит к дому. *Дождь и снег, пробивающий дым*, дятел, который не стремится достучаться (ложный знак), ключ, «вползающий» в скважину. Ключ в замке — это момент единения дома с его будущим хозяином и соответствующего перехода: теперь повествование ведется не с точки зрения дома, а с точки зрения человека.

¹³⁰ Этот образ по-разному толковался в исследовательской литературе. Укажем на комическую интерпретацию «негатива Вифлеемской звезды» как памятника Ленину в работе: [Поливанов].

¹³¹ Этот излюбленный композиционный прием Бродского был отмечен еще М. Крепсом. Рассматривая стихотворение «Все чуждо в доме новому жильцу...», он говорил о том, что в стихотворении повествование может вестись не только с точки зрения героя, но и с точки зрения вещей, на которые герой смотрит, тем самым «делегируя» им функцию повествователя [Крепс].

Третья строфа представляет дом с точки зрения его нового хозяина. Дом рассматривается как граница, отделяющая героя от окружающего мира.

В четвертой строфе наблюдается неразличение повествователем героя и обстановки (дома). Образ тепла от затопленной печи (и огонь печи), которое распространяется по пространству дома, как по телу героя расползается страх становится метафорой, которая приобретает черты метафоры структурной¹³². Отметим здесь также, что эта метафора носит оксюморонный характер: *страх* отождествляется с *теплом*, тогда как традиционно он имеет признак *холода*.

В следующей строфе пространство расширяется за счет развития метафоры: деревья за окном изображаются как ребра, а дятел — как стучащее в них сердце.

Шестая строфа развивает цепочку уподоблений. В этом антропоморфном пространстве дом выполняет функции головы. Уже в первой строфе в связи с темой дома мелькает тема безумия. Интересно, что начиная с шестой повествователь имитирует «безумную речь» («повторяя на всех этажах, что безумие — лучший строитель»). *Пища уму* — дом растет, как хлеб на дрожжах. Здесь также появляется тема *повторов*, которая затрагивает важную для Бродского мысль: метонимический признак (соседство) порождает подобие в жизни и метафору в тексте (*этажи* как лучшее эмблематическое изображение этого: они близки пространственно и подобны; подробнее об этой особенности поэтики Бродского см. в П.3.).

«Безумный дискурс» получает свое развитие в седьмой строфе. Смешиваются природное-культурное (*из земли вырастает чердак*, затем сразу говорится о *кусте*). Нагнетаются повторы: хлеб на дрожжах — опара, которая в шестой строфе росла, а здесь *уменьшается втрое*. Отметим также снова возникающий здесь мотив *кружения*.

Восьмая строфа вновь изображает дом глазами героя. По контрасту с предыдущими строфами здесь подчеркивается разумность речи. Повествователь пытается занять объективную позицию, обезличивая стих за счет повествования от второго лица. Сюжетно в строфе раскрываются взаимоотношения *герой — дом*.

В девятой строфе снова наблюдаем неразличение героя и обстановки. Возвращается «безумная» речь. Здесь опять основной коллизией становятся сложные отношения *дома и участка*, его окружающего. Деревья так же враждебны дому, как сам дом — герою, и, дальше, — как тело героя — его сердцу и душе.

Десятая строфа: герой постепенно приводит в порядок дом и самого себя. Вся строфа строится на повторах. Само слово «повтор» здесь упоминается дважды.

¹³² О понятии «структурная метафора» см.: [Лакофф, Джонсон].

Еще раз обратим внимание, что в этом стихотворении особенность разделения точек зрения повествователя связана с особым характером метафор и метонимий, подобно стихотворениям «Стекло» [I: 297] и «Неоконченный отрывок» («Ну, время песен о любви, ты вновь...») [I: 392–393], о которых мы будем говорить отдельно в последней главе. Этот принцип — включения друг в друга нескольких изоморфных пространств — было бы назвать «принципом матрешки». Сюжет, реализующийся в границах каждого из этих пространств, оказывается лишь вариантом единого метасюжета, как, например, в стихотворении «Сбегают капли по стеклу...», где сопоставляются три сюжета: 1) капли дождя стекают по стеклу окна; внутри дома бродит лирический герой; 2) капли воска стекают по свече, горящий фитиль дрожит; 3) капли стекают по лицу героя; в его голове *трепет* *мозг*. Это явление, имеющее типологическое сходство с иносказанием, эзоповым языком, можно было бы описать как тривиальный параллелизм (который мы в чистом виде наблюдаем, напр., в стихотворении 1964 г. «Ветер оставил лес» [I: 302]), если бы между пространственными парадигмами не было бы столь сложной метонимически-метафорической связи (см. II.3.)

Как мы убедились, прием обратной перспективы в поэтике Бродского тесно связан с мотивами двойничества, раздвоения. Мотивы же эти часто сами обусловлены композиционно — способностью сосуществования нескольких точек зрения у повествователя. Рассматривая такие стихотворения, как «Мы вышли с почты прямо на канал...», «Развивая Крылова» и др., мы выявили способность автора описать лирического героя одновременно с двух и более точек зрения. Отдельного изучения требует явная кинематографичность этого приема¹³³.

¹³³ Ср. с размышлениями Ю. Лотмана о типологической близости некоторых «монтажных» приемов раннего Пастернака с поэтикой кино в работе: [Лотман Ю. 1996: 717]. О языке кинематографа см.: [Лотман, Цивьян].

Глава 2

УРОВЕНЬ СЮЖЕТА

II.2.1. Растворение в пейзаже как метасюжет

В предыдущей главе мы рассмотрели, как с помощью некоторых композиционных приемов автору удается отделить повествователя от лирического героя. Это позволяет автору «объективно» и беспристрастно описать последнего. Однако эта композиционная техника не является обязательным условием того, чтобы стихотворение можно было рассматривать как часть «автобиографического текста» Бродского. Знаком принадлежности к «автобиографическому тексту» становится сюжет стихотворения, точнее говоря, некоторые общие, повторяющиеся элементы сюжетного уровня. Эти элементы логично объединить в *метасюжет*, который мы и попытаемся выделить в этой главе.

Достаточно беглого взгляда на норенский корпус Бродского, чтобы убедиться, что самым актуальным жанром для поэта в ссылке была пейзажная лирика. При этом только отдельные стихотворения (таких около десятка) являются собственно пейзажными, например, «Малиновка», «Дни бегут надо мной...», «Неоконченный отрывок» («В стропилах воздух ухает, как сыч...») и др.

В некоторых стихотворениях природа русского Севера вовсе не упоминается, хотя в них могут упоминаться реалии ссылки: деревянный дом, предметы быта и т. п. Это, в частности, «Письмо в бутылке», «Einem alten Architekten in Rom», «Отрывок» («Я не философ. Нет, я не солгу...») и др.

В других текстах пейзаж изображается лишь эпизодически (как, напр., в стихотворении «Два часа в резервуаре» — там окружающая героя природа, обрисовывается только двумя-тремя строчками в конце стихотворения). Однако и в подобных случаях, и даже там, где пейзаж не упоминается вовсе (но ощущается как значимое отсутствие), он имеет большое значение для повествователя.

Мы уже говорили о том, что поэт часто использует определенную композиционную технику, родственную психологическому параллелизму. В результате на уровне сюжета возникает явление, которое можно охарактеризовать в терминах субъективации пейзажа, актуальной для романтической традиции в русской поэзии. Можно сказать, что в норенском корпусе лирический герой немыслим без окружающего его пейзажа. В большин-

стве стихотворений герой позиционирует себя относительно окружающего его пространства. В некоторых случаях лирический герой целиком описывается через пейзаж. Во многих текстах граница между лирическим героем и пейзажем размывается.

Обычно выделяется четыре основных функции пейзажа в художественной литературе:

1) сюжетно-композиционная, которая создает фон для героев и персонажей и описывает хронотоп;

2) символическая, или психологического параллелизма — собственно то, что Гуковский и называет субъективацией пейзажа, когда с помощью описания природы передается внутренний мир героя;

3) функция создания эмоциональной тональности, направленная не на героя, а на читателя;

4) эстетическая, когда пейзаж становится самоцелью¹³⁴.

Для пейзажей Бродского актуальны все эти функции. Однако они играют у него роль служебных по отношению к другой функции — сюжетостроительной. Взаимоотношения лирического героя и пейзажа во многих стихотворениях становятся основным содержанием текста. Пейзаж перестает играть иллюстративную функцию. Он становится важной составляющей сюжета. Как мы увидим, он может напрочь заменять собой сюжет. Иногда поэт тем самым обманывает читательское ожидание, подменяя наррацию описанием пространства. Характерно, что пейзажи Бродского, при том, что их у него довольно много, строго говоря, не очень разнообразны. Причина этого однообразия заключается в повторяемости единой повествовательной схемы. Схема эта, в свою очередь, основывается на представлении, которое в виде «постпрограммы» было высказано Бродским в стихотворении 1993–1995 гг. «Посвящается Пиранези»:

Очарованный дымкой, далью,
глаз художника вправе вообще пренебречь деталью
— то есть моим и вашим существованием. Мы —
то, в чем пейзаж не нуждается как в пирогах кумы.
Ни в настоящем, ни в будущем. Тем более — в их гибриде.
Видите ли, пейзаж есть прошлое в чистом виде,
лишившееся обладателя [Бродский соч.: IV, 146].

Схематически этот сюжет можно описать следующим образом: определенные сигналы в тексте заявляют стихотворение как автобиографическое; но затем повествователь отказывается от первоначального намерения, и последующее изложение строится как пейзажная зарисовка.

¹³⁴ См. об этом: [Толова].

В связи с этим меняются в тексте и отношения автор — повествователь — лирический герой. Сначала текст прозрачно намекает, что лирический герой и повествователь — одно лицо. Для многих текстов характерно подробное описание обстановки, скрупулезное бытописание, упоминание реалий современной жизни. Часто повествователь подчеркивает, что создание текста происходит одновременно с описываемыми событиями; некоторые стихотворения представляют собой истории их написания. Все это имеет целью создание иллюзии единства автора и лирического героя.

Следующий шаг — разделение повествователя и лирического героя, которое мы исследовали в предыдущей главе. Затем лирический герой как бы вовсе перестает интересовать повествователя, и рассказ о нем подменяется пейзажной зарисовкой. Однако на поверку этот пейзаж оказывается метафорическим повествованием о герое. Таким образом, лирический герой остается в центре сюжета стихотворения как значимое отсутствие, как минус-прием.

Этот метасюжет мы назовем растворением героя в пейзаже. Он тесно связан с композиционной техникой Бродского, а также мотивирован эмпирически: когда объект удаляется вглубь пейзажа, он визуально уменьшается. Одновременно он растворяется в окружающем пространстве, становится его частью, т. е., его увеличение есть следствие приобщения к более обширному целому — пейзажу.

Прежде, чем мы рассмотрим, как этот метасюжет реализован в стихотворениях Бродского периода ссылки в Норенскую, нужно сказать несколько слов о том, как он начал формироваться в ранней поэзии.

Пейзажи в стихотворениях Бродского начали возникать задолго до ссылки. И уже в самых ранних стихотворениях они играли бóльшую роль, нежели просто описание места действия или эмоционального состояния героя. Пожалуй, ближе всего к иллюстративной функции пейзажа в ранней лирике стоит стихотворение «Сад» 1960 г. Однако уже здесь мы видим, что: а) осенний сад является адресатом повествователя, т. е. непосредственно включен в сюжет стихотворения; б) описание пейзажа сопровождается рефлексией над поэтической биографией.

Легко узнаваемое влияние Мандельштама в этом стихотворении, написанном, кстати, вскоре после первого знакомства Бродского с «Камнем», давно замечено исследователями¹³⁵.

В аспекте сюжета *растворения в пейзаже* для нас будет важен другой претекст этого стихотворения — хрестоматийное пушкинское послание «К морю» 1824 г. [Пушкин: II, 180–181]. И на уровне сюжета, и на уровне

¹³⁵ См. об этом: [Куллэ 1996], [Burnett]. Куллэ говорит также о влиянии на этот текст Бродского поэтики Станислава Красовицкого.

композиции образ сада играет в стихотворении Бродского ту же функцию, что и море в пушкинском тексте. Оба текста строятся как прощание уезжающих навсегда героев с морем/садом, которые должны стать для них источником вдохновения. Причем сходятся даже формы обращения: у Бродского — «*Прощай, мой сад!*», у Пушкина — «*Прощай же, море!*» Оба героя подчеркивают, что им предстоит жить земной, прозаической жизнью, а удел моря/сада — недостижимая идеальная жизнь, основанная на естественных порывах. У Бродского герой сравнивает «*Мой дольний путь и твой высокий путь...*», у Пушкина герой уезжает «*в леса, пустыни молчаливы*». Наконец, и для моря у Пушкина, и для сада у Бродского характерен гул. У первого:

И долго, долго слышать буду
Твой гул в вечерние часы [Пушкин: II, 181].

Сравним у Бродского:

и гул плодов, покинувших тебя,
как гул колоколов, тебе не близок? [I: 45].

Сад у Бродского *нем* («*О, как ты пуст и нем!*»), как и море у Пушкина. При том, что море может звать, оно не может говорить, для него характерен *грустный шум, глухие звуки и бездны глас*.

По мысли Томашевского, для Пушкина прощание с морем означало прощание с романтизмом [Томашевский: II, 272]. Здесь нужно подчеркнуть, что «Сад» тоже несет сильный оттенок программности — Бродский впервые сознательно указывает здесь на обращение к пейзажной лирике.

Обращение Бродского к пушкинской традиции показывает, что сюжет *растворения в пейзаже* еще не приобрел у него отчетливую форму. Он использует романтическую модель субъективации пейзажа, хотя и в гораздо более сложной — пушкинской модификации. В послании Пушкина уже проявляется это свойство — наделения пейзажного пространства атрибутами сюжета. Пейзаж перестает быть «зеркалом души» лирического героя. Он наделяется чертами самостоятельного персонажа, точнее, значимой заменой персонажа — адресата текста. В данном случае — Наполеона и Байрона, олицетворявших романтическую юность поэта. Иначе говоря, поэт обманывает читательское ожидание, скрывая один жанр под маской другого. С этой точки зрения «Сад» Бродского — это первая «пробирка» молодого поэта к подобной поэтической технике.

Характерно, что в связи с квази-сменой жанра Пушкиным темпоральные признаки заменяются топографическими. В послании «К морю» «мартиролог кумиров» — Наполеона и Байрона — предстает перед читателем в виде географической карты:

Один предмет в твоей пустыне
Мою бы душу поразил.

Одна скала, гробница славы...
Там погружались в хладный сон
Воспоминанья величавы:
Там угасал Наполеон [Пушкин: II, 181]¹³⁶.

«Пейзаж биографии»¹³⁷ ко времени ссылки становится одной из центральных метафор у Бродского. О соотношении пейзажа с «автобиографическим текстом» поэт пишет мельком, как о чем-то само собой разумеющемся, отсюда некоторые метафоры, которые воспринимаются в идиолекте Бродского как стертые. Например, в «Стрельнинской элегии» (1960): «*какой родной пейзаж утрат внезапных...*» [I: 46]; или в стихотворении «Теперь все чаще чувствую усталость» (1960): «*Скажи, душа, как выглядела жизнь, / как выглядела с птичьего полета*» [I: 39].

В стихотворении 1961 г. «Июльское интермеццо» [I: 91–92], где потеря друзей и близких (*они умерли*) ознаменовала начало новой жизни лирического героя, и эта *новая жизнь* звенит **над** ним. В стихотворении «Проплывают облака» [I: 93–94] Бродский вновь делает актуальным соотношение пейзажа с биографией, оживляя стертые метафоры: «*Проплывают облака, это жизнь проплывает, проходит...*». Важную роль играет пейзаж в стихотворении «Рождество 1963 года», о композиции которого мы уже говорили. Пути караванов здесь сходятся в пещере, как лучи звезды. С помощью пейзажа декамуфлируется изоморфность небесного и земного пространств.

Прежде чем описать экспликацию сюжета *растворения в пейзаже* в «норенских» текстах, попытаемся выделить у Бродского несколько сопутствующих этому сюжету мотивов. Для этого удобнее обратиться к ранней лирике Бродского (до 1964 г.), чтобы понять их происхождение.

II.2.2. Городские и загородные пейзажи

Для Бродского очень важно разделение пейзажей на городские и загородные (как лесные, так и деревенские). К ним примыкают и так называемые *окраинные* стихотворения. Это разделение во многом соответствует оппозиции *природа – культура*. Естественно, интерпретация судьбы поэта при помощи городского и загородного/пригородного пейзажей будет варьироваться.

¹³⁶ Отметим, что похожую «историзацию» морского пейзажа мы встретим у Бродского в связи с образами моря и водной стихии, которые вообще нуждаются в отдельном исследовании.

¹³⁷ Вспомним термин «пейзаж пути», который Д. Максимов употребляет применительно к автобиографической лирике А. Блока: [Максимов: 55].

В некоторых текстах это разделение пейзажей акцентировано. Противопоставление природного и городского пейзажей мы наблюдаем, например, в стихотворении «Описание утра» 1960 г. [I: 43–44]. Трамвай идет из пригорода в город,

к озаренной патрицианскими
светильниками
метрополитена
реальной улыбке
человеческого автоматизма [I: 44].

Появление трамвая описывается как *возникновение* среди пространства природы, «из-за деревьев / в горизонтальном пейзаже / предместия и залива». Трамвай нарушает пейзаж. Лирический герой стремится его восстановить:

Соскочить с трамвая
и бежать к заливу,
бежать к заливу,
в горизонтальном пейзаже
падая, утопая [I: 44].

Здесь мы видим реализацию сюжета растворения в пейзаже. Характерно, что он связан:

а) с отчетливым разделением природы и цивилизации. Для города в стихотворении характерны следующие атрибуты: множественность vs единство (*вагоны, пассажиры, грузовики, светильники метрополитена* противопоставляются в тексте *заливу, пейзажу, рассвету*), сложность (*витиеватые автострады*), малые размеры (*бесконечное утро* vs *короткие жизни, пассажиры — маленькие*);

б) с утопленничеством. Этот мотив следует рассматривать отдельно в связи с «морскими» текстами Бродского; обратим внимание также на то, что трамвай в тексте называется *корабликом*; то обстоятельство, что лирический герой — *утопает в пейзаже*, указывает на шекспировский подтекст стихотворения, не случайно здесь и использование инфинитивной серии (*соскочить — бежать — бежать*).

Другой пример разделения природного и культурного пейзажей — стихотворение «В деревне никто не сходит с ума» 1961 г. [I: 154]. Здесь повествователь сталкивает цивилизацию и деревню. Деревенская жизнь «природоцентрична» — дома растут *вдоль* деревьев. Цивилизация здесь предстает, во-первых, как прошлое (цветы у деревьев — *к былому мосты*), во-вторых, — как внутренний мир лирического героя («*блещет в твоём мозгу велодром, / умолкшей музыки ровный треск...*»). Пространство деревни — цикличное. На это указывают и образы *круглых* деревьев (*вдоль* которых парадоксальным образом стоят дома), и постоянное повторение мотивов: деревья (строки 3, 8, 12), сумасшествие (строки 1, 10, 17, 28),

цветы (12, 29), река (7, 23, 28). Эта «кругообразность» стихотворения на всех уровнях подчеркивается в последних его строках также описанием расходящихся кругов на воде, сравниваемых с колесом. Сам тавтологический образ *падают на воду капли воды* намекает на круговорот воды в природе. Отметим, что образ велодрома, возникающий как воспоминание лирического героя о цивилизации также представляет собой окружность, как и образ крутящейся грампластинки. Получается, что несмотря на свою противопоставленность друг другу, пространства цивилизации и деревенской природы изоморфны (неспроста в третьей строфе появляется *почтальон-велосипедист*). В этой связи образы парома и поезда в стихотворении приобретают особое значение. Они являются связующими звеньями между двумя мирами. Однако лирический герой не способен преодолеть это пространство, поскольку он не владеет атрибутами и навыками цивилизованной жизни («*А ты не уедешь, здесь денег нет / в такую жизнь покупать билет...*»). Более того, в конце стихотворения появляется образ *человека в пальто*, который, как уже было не раз замечено, имеет у поэта устойчивое значение «никого»¹³⁸. Таким образом, у лирического героя не только нет денег — самого его не существует, он растворен в пейзаже.

Интересное взаимопроникновение природного и культурного пейзажей лирического героя мы наблюдаем в стихотворении 1962 г. «За церквами, садами, театрами...» [Бродский 1990]. Здесь даются городской, окраинный и лесной пейзажи. Интересно, что в этом тексте пейзажи **отделяют** (и отдалают) героя от той, кому посвящено стихотворение, т. е., от Ахматовой. С помощью разных пейзажей нам преподносится своеобразный конспект ахматовской судьбы: церкви — сады — театры — тюрьмы — *река, осененная замужеством* — Ленинград — *дальние острова* — Россия (природный пейзаж):

Где-то близко холодная Родина
за Финляндским вокзалом лежит.

Героиня осмысливается теперь как протяженность, как пространство, от которого герой просит *безразличной ласковости доброй*. Иными словами, в данном случае перед нами также вариант сюжета растворения в пейзаже. В данном случае этот сюжет здесь отсылает не к «автобиографическому тексту» Бродского, а к биографии адресата стихотворения.

Подмена биографического повествования пейзажем наблюдается и в других посвященных Ахматовой текстах, например, в стихотворении «Когда подойдет к изголовью...» 1962 г. [I: 206]. В зачине повествователь представляет «предсмертную» точку зрения, и предполагается, что дальнейшее повествование будет касаться прожитой жизни:

¹³⁸ См., напр.: [Ковалева 2001]. Об образе человека в пальто см. также в главе о Бродском и Ходасевиче у Ранчина [Ранчин 2001: 377].

Когда подойдет к изголовью
смотритель приспущенных век,
я вспомню... [I: 206].

Однако далее изображается пейзаж, в котором перемешиваются природные и культурные элементы. Тем самым стихотворение представляет собой образец пригородного пейзажа, который располагается на границе между культурой и природой. Интересно также, что стихотворение имеет двухчастную композицию. В первой части смерть повествователя описывается как растворение в пейзаже, во второй описывается рождение стиха, которое становится средством этого растворения. А сам стих — связующим звеном между путем поэта и пейзажем:

Потом он звучит безучастно
и тает потом в лесу.
И вот, как тропинка с участка,
выводит меня в темноту [I: 206].

Пейзаж маркирует большинство «ахматовских» текстов Бродского: «Утренняя почта для А. А. Ахматовой из г. Сестрорецка» [I: 228], «Блестит залив и ветер несет...» [I: 252], «В деревне, затерявшейся в лесах...» [I: 324], «Номинально пустынный...» [I: 438], «Сонет» («Выбрасывая на берег словарь...» [I: 374]). Особую роль играет отождествление природного пейзажа с интерьером храма в стихотворении «Сретенье» 1972 г. [II: 287–289].

Позднее тему противопоставления природного и культурного пейзажей мы встретим в стихотворении «Садовник в ватнике, как дрозд...» 1964 г. [I: 301]. Интересно, что здесь противопоставление происходит и по пространственному признаку: садовник как птица движется вверх, а не горизонтально.

Сюжет *растворения в пейзаже* встречается главным образом в загородных стихотворениях. Для городских реалий характерен несколько иной семиозис у раннего Бродского, хотя порой и родственный функционированию у него загородных мотивов (как, напр., в стихотворении «Бессмертия у смерти не прошу...», написанном ок. 1961 г. [I: 153]¹³⁹).

Одним из центральных текстов, репрезентирующих городской «пейзаж биографии», является стихотворение «От окраины к центру» [I: 217–220]. На примере этого текста хорошо видна особенность семантизации «городского» пейзажа. Если для «природного» пейзажа очень важен географический момент (стороны света, высота, глубина), то город — это пространство артефактов-знаков, топология которых имеет второстепенное

¹³⁹ Вообще до эмиграции городской пейзаж у Бродского тесно связан с темой Ленинграда/Петербурга, которую мы в этой работе не рассматриваем. Об образе Петербурга у Бродского см., напр.: [Köpnien].

значение. Его композиция напоминает композицию стихотворения «За церквами, садами, театрами...». В отличие от последнего, здесь перед нами целиком ленинградский пейзаж и олицетворенная юность героя, соотносимого с автором текста.

Некоторые моменты указывают на наличие в этом тексте отдельных компонентов сюжета растворения в пейзаже. Повествование строится как своеобразное подведение итогов. Пейзаж здесь также выстраивается хронологически в соответствии с эволюцией поэта. Мотивы и темы подаются последовательно, как они появлялись в поэзии Бродского: река – трамвай – джаз – девочка – холмы – поезда – зима – фонарь – смерть – невский ветер – ад и рай (Ева и Адам) – возвращение. Интересно, что как только тема возвращения прозвучала, мотивы из начала стихотворения начинают повторяться. В частности, мотив реки-судьбы (одна из новых для этого времени метафор у Бродского, вспомним хотя бы «Сонет» («Великий Гектор стрелами убит...») того же года). Отметим, что похожим образом строятся повторы в «Большой элегии Джону Донну» (см. I.3.). Другими словами, в этом стихотворении перечисление пространственных реалий приобретает черты перечня событий.

В норенских текстах природный и культурный пейзажи оригинально отразились в «Стансах» («Китаец так походит на китайца...») 1965 г. [I: 448–449], где подражание природе заявляется как общечеловеческий принцип бытия. Все стихотворение строится на размывании границ между культурным и природным. В этом тексте задействованы сложные механизмы отождествления и остранения. Монголоидная раса сопоставляется с животными (зайцами, кукушкой) — это сближение происходит по признаку внешнего подобия; нация сопоставляется с букетом; брак — со смертью (это сближение происходит по принципу подобия символики — см. в связи с этим образ *венка*). Далее читателю предлагается сложная цепочка сопоставлений/отождествлений: *Предел китайской мощи – желтолицые китайцы – белый фарфор*, возможно китайская живопись (*в сень вступив вечнозеленых сосен*). В итоге повествователь приходит к тотальному неразличению природного и культурного. Подражание природе обезличивает, уничтожает своеобразие индивидуума (*Предпочитая исключенью массу*). *Перевернутая икона* как символ смерти одновременно означает победу природы. Мотив переворачивания влечет за собой инверсию сюжета чуда Георгия о змии, который получает обратное истолкование, в связи с тем, что змей оказывается сверху. Это размывание границ культурного и природного завершается в финальной строчке *поставь в ту вазу с цаплями — герань*. Подчеркивается языковая деформация, связанная с изменением представлений о природном и культурном: ваза, на которой изображены цапли, превращается в *вазу с цаплями*.

Эта тема была затем развита в «Неоконченном отрывке» («Отнюдь не вдохновение, а грусть...») 1966 г. [II: 15–16]. В этом стихотворении впер-

вые возникли «космические» образы. Описание вазы как вещи сводится к описанию героя как неодушевленного предмета. Схема «ухода из мира» здесь реализована в рамках сюжета растворения в пейзаже: от цивилизации — к природе. В строчке *«И я верчусь, как муха у виска»* герой сравнивается с мухой (одушевленный мир), но муха отсылает к образу небесного тела (неодушевленный мир), столь популярного у Бродского. Повозки с лошадьми и лица, запечатленные на вазе, теряют свою связь с историческим и житейским контекстом, теряя одушевленность, как и герой, вырванный из контекста, *«<...> за тридцать земель, / от жизни захороненный во мгле»*.

II.2.3. Цветосимволика. Коричневый и голубой

Одной из составляющих сюжета *растворения в пейзаже* является устойчивая цветосимволика. Вернемся к стихотворению «Описание утра». Там есть такие строки: *«Пусть останутся краски / лишь коричневая да голубая»*. Семантика коричневого цвета в связи с мотивами небытия у Бродского была замечена еще И. Ковалевой [Ковалева 2001]. Она отметила, что образ *человека в коричневом пальто* синонимичен образу *никого*, в свою очередь отсылающего к образу Одиссея. В качестве примера не-существования коричневого цвета она приводит строки из стихотворения Бродского «Дни расплетают тряпочку, сотканную Тобою...» 1980 г.:

Зеленая нитка, следом за голубую,
становится серой, коричневой, никакой [III: 20].

Заметим, что в нашем стихотворении мы видим такое же сочетание коричневого и голубого цветов. Сочетание коричневого как цвета земли и голубого как цвета неба/моря есть описание идеального пейзажа, в котором нет ничего лишнего, который ничем не нарушается. И герой растворяется в нем.

Связь коричневого цвета с небытием в системе цветовых символов Бродского очевидна. Этот вопрос требует отдельного изучения. Скажем пару слов о контексте, в котором коричневый цвет возникает в стихах. В поэме «Гость» улица уходит одним концом *в коричневую мглу* [I: 55]. Этот образ снова появляется в стихотворении «5. А. Чегодаев» (цикл «Из школьной антологии»): *«Шоссе ушло в коричневую мглу / обоими концами»* [II: 174]. В стихотворении «Всегда остается возможность выйти из дому на...» [II: 412] из цикла «Часть речи» (1975–1976) возникает *коричневая длина* улицы — образ, явно ведущий свое происхождение от образа улицы, уходящей в коричневую мглу.

Коричневый цвет у Бродского — часто признак вещи, такой, как диван, сверкающий *коричневою кожей* в «Я обнял эти плечи и взглянул...» [I: 163].

В стихотворении «Натюрморт» 1971 г. коричневая вещь прямо соотносится с пустотой и небытием:

Вещь. Коричневый цвет
вещи. Чей контур стерт.
Сумерки. Больше нет
ничего. Натюрморт [II: 273].

Коричневая способна женщина/вещь в стихотворении «Ты, гитарообразная вещь со спутанной паутиной...» 1978 г. [I: 154]. Коричневый глаз в «Римских элегиях» «<...> *впитывает без усилий / мебель того же цвета, штору, плоды граната*» [II: 444]. В стихотворении «Посвящается стулу» 1987 г. вещи сделаны «<...> *из общей <...> / коричневой материи*» [III: 145]. В «Посвящении» этого же года снова возникает *коричневая мебель*, причем на фоне *ультрамарина* за шторой [III: 148]. *Коричневая вешалка* возникает в стихотворении «Дождь в августе» [III: 162].

Коричневый город в стихотворении «Мерида» 1975 г. пуст и стар: вечер «<...> *садится / за пустующий столик*» [II: 368]. Обращает на себя внимание также следующий образ в этом тексте — *ультрамарин неба*, заставляющий вспомнить о сочетании коричневого и голубого. Коричневый цвет используется Бродским и для описания захолустного городка Сан-Пьетро в одноименном стихотворении, городка, «*затерявшегося в глухом уголке / Северной Адриатики*» [II: 428].

Коричневый цвет птицы в «Осеннем крике ястреба» предвещает ее уход в небытие. Образ птицы редуцируется до «*еле видного глазу коричневого пятна*» [II: 378], сравнимого с *пустотой* в лице ребенка. Характерно, что сюжет разворачивается на фоне *осенней синевы* неба. В стихотворении «Классический балет есть замок красоты...» (посвященном М. Барышникову) *силы зла* выходят на сцену в *коричневом трико*. В финале «Нового Жюль Верна» «*Женщина в чем-то коричневом хватается за косяк / и оседает на пол*». И следующая строчка: «*Горизонт улучшается*» [II: 393]. *Коричневость* вкупе с *квадратностью* является одним из признаков члена правительства в стихотворении «Ответ на анкету» 1993 г. [III: 243].

Такое сочетание коричневого и голубого цветов в связи с растворением лирического героя в пейзаже мы встретим позднее в стихотворении 1981 г. «К Урании» [III: 64]:

<...> Дальше, к югу,
то есть к юго-востоку, коричневеют горы,
бродят в осоке лошади-пржевали;
лица желтеют. А дальше — плывут линкоры,
и простор голубеет, как белье с кружевами.

Стихотворение начинается с размышлений о небытии лирического героя: «*Да и что вообще есть пространство, если / не отсутствие в каждой точке тела?*» Стихотворение передает размышления героя, рассматрива-

ющего глобус. При этом глобус и затылок сопоставляются: «и, глядя на глобус, глядишь в затылок...», что служит своеобразным признаком неразличения повествователем героя и окружающего его пространства. Взгляд повествователя находит на глобусе родину поэта («город, в чьей телефонной книге / ты уже не значишься...»), затем перемещается на юго-восток. Таким образом, коричневые горы могут быть истолкованы как Тибет, а голубой простор — как Тихий океан.

Повествователь сталкивает муз Клио и Уранию, тем самым переводя сюжет из плоскости временной, «исторической» в плоскость пространственную, «астрономическую». Описание молодости, старости и смерти подменяется в стихотворении перечислением трех топосов: северо-западной части России («Вон они, те леса, где полно черники, / реки, где ловят рукой белугу...»¹⁴⁰), Монголии/Китая (лица желтеют) и Тихого океана (простор голубеет, как белье с кружевами). Причем если при описании первых двух топосов так или иначе упоминается человеческое тело (те леса, руки в первом случае и желтеющие лица — во втором), то при описании океана называется только атрибут тела — кружевное белье¹⁴¹. Таким образом, в этом позднем стихотворении мотив растворения в пейзаже реализуется в том виде, в каком он был сформирован уже к 1964 г.

II.2.4. Векторное движение

Мотивы движения играют важную роль в автобиографическом сюжете Бродского¹⁴². Интересным образом тема пейзажного представления поэтической биографии развита в тексте «Ночной полет» 1962 г. [I: 213–214].

Полет на Юг представляется лирическому герою побегом от судьбы. Путем изменения пространственного вектора можно изменить судьбу. Герой меняет представление о мире, состоящем из углов, на представление о

¹⁴⁰ Обратим внимание на *чернику* и *белугу*. Черно-белая гамма в этом фрагменте маркирует его как воспоминание, как то, чего нет в реальности. Отметим, что этот прием имеет свои аналогии в языке кинематографа, несомненно важного для поэтики Бродского. Эта проблема требует отдельного внимательного изучения. Укажем здесь также на возможную игру слов *те леса* – *телеса*. Образ человеческого тела очень важен для всего стихотворения, тем более, что эта строка идет сразу вслед за стихом, где сопоставляется глобус с человеческим затылком.

¹⁴¹ Причем коричневый/желтый цвета приобретают в этом контексте характер переходных — от черно-белого (или бесцветного, *никакого* в смысле не-существования, предшествовавшего становлению Космоса) до иссиня-белого (голубого, *ультрамарины* в смысле Небытия, следующего за концом Космоса).

¹⁴² И не только Бродского. Не случайно, именно метафора *пути* занимает центральное место в системе блоковского автобиографизма [Максимов].

земле как шарообразном теле. Тем самым он *прогрызает дыру* в тупике судьбы. Адресность заменяется безадресностью. Путь представляется не как путь *к*, а как путь *от*. Только отсутствие чего-либо вызывает воспоминание о присутствии¹⁴³.

Но услышишь, когда не найдешь меня ты
днем при свете огня,
как в Быково на старте грохочут винты:
это — помнят меня.

Здесь впервые автор отчетливо говорит о *векторном* движении героя в пространстве, что и позволяет ему применить к автобиографии некоторые пространственные характеристики. В принципе, подвижность как свойство пейзажа упоминалась и раньше. Чаще всего — в противопоставлении пейзажей культурного и природного. Первый — динамичен. Второй — статичен, открыт для объективного изучения/описания.

В норенском корпусе «самолетная» метафора в связи с сюжетом растворения в пейзаже встречается в стихотворении 1964 г. «Не знает небесный снаряд...» [I: 339], где также возникает мотив безадресности движения. Там же говорится о противопоставлении углов и круглой Земли.

Утрата адресности движения и обретение вектора прочитываются и в стихотворении 1962–1963 гг. «Черные города...»:

То-то идут домой
вдоль большака столбы —
в этом, дружок, прямой
виден расчет судьбы,
чтобы не только бог,
ночь сотворивший с днем,
слиться с пейзажем мог
и раствориться в нем [I: 241–242].

Здесь растворение в пейзаже связывается с пантеистическими представлениями повествователя. Подчеркивается также мотив прямизны пути в строчках «<...> *прямой / виден расчет судьбы...*». Эта метафора позволяет осуществить подмену автобиографического повествования описанием пейзажа.

В стихотворении 1963 г. «Вот я вновь принимаю парад...» растворение в пейзаже подается как конечная точка направленного движения:

Больше некуда мне поспешать
за бедой, за сердечной свободой.
Остается смотреть и дышать
молчаливой, холодной природой [I: 255].

¹⁴³ См. об этом в работе: [Лотман, Лотман].

Такое растворение описывается как естественное явление, подобное осенней заре, называемой в стихотворении «...головой октября, / утопающей в мокром тумане»¹⁴⁴.

С этой точки зрения интересно рассмотреть текст 1963 г. «Переселение» («Дверь хлопнула, и вот они вдвоем...»)¹⁴⁵. Стихотворение рассказывает о двух людях, несущих вечером по улице столик. Мы наблюдаем взаимопроникновение персонажей и окружающего пространства: ветер *обхватил* героев, вечер *покрывался* их взглядами, столик покрывался темнотой, *тени их мешались*. Персонажи практически не описываются, изображаются две фигуры, из повествования даже не ясно, какого они пола (хотя посвящение М. Б. позволяет отнести этот текст к разряду условно-«любовных» стихотворений¹⁴⁶). Подчеркивается безадресность движения: «*Они пошли, должно быть, прочь отсюда*» [I: 26]. Вероятностное *должно быть* заставляет читателя ожидать, что автор скажет, **куда** пошли герои, а не **откуда**, что и так очевидно.

Еще один «Сонет» 1962 г. («Прошел январь за окнами тюрьмы...») [I: 223] впервые представил «пейзажную биографию» в контексте тюремной тематики. Схема, апробированная еще в стихотворении «Ночной полет», здесь реализуется вновь:

а я опять задумчиво бреду
с допроса на допрос по коридору
в ту дальнюю страну, где больше нет
ни января, ни февраля, ни марта [I: 223].

Таким образом, здесь мы снова наблюдаем потерю адресности и, в то же время, возникновение векторного движения — иными словами, перед нами здесь *направленное движение в никуда*.

II.2.5. Кружение. Повтор и повторяемость

Кроме этого направленного движения для Бродского важен мотив кружения¹⁴⁷, связанный с мотивами повторяемости, цикличности и т. п.¹⁴⁸

¹⁴⁴ Вновь обратим внимание на мотив утопания, возникающий в рамках сюжета растворения в пейзаже.

¹⁴⁵ У этого стихотворения имеется важный претекст: «Зимняя ночь» Пастернака (цикл «Стихи из романа»), связь этих текстов и переклички между ними следует изучить отдельно в связи с корпусом «любовных» стихотворений Бродского.

¹⁴⁶ Не случайно строчки «<...> *И каждый о своем / задумался, чтоб вздрогнуть вслед за этим*» описывают мотив, впоследствии развернутый в стихотворении «Развивая Крылова», написанном уже в ссылке.

¹⁴⁷ См. об этом также: [Шайтанов: 28].

¹⁴⁸ Эти мотивы отсылают также к философии «вечного возвращения» (об актуальности этой концепции для автобиографической стратегии А. Блока писал

Этот мотив наиболее ярко представлен в стихотворении «Сад» [I: 45]. Осенний сад, где деревья сбрасывают листву и плоды, сравнивается с судьбой поэта. Судьба поэта развивается горизонтально — сад растет вверх. Затем в стихотворении возникает мотив кружения:

Великий сад!
Даруй моим словам
стволов круженье, истины круженье.

Прагматика ввода этого мотива — продемонстрировать иллюзорность линейности. То, что при крупном плане напоминает линейное движение, при взгляде сверху оказывается цикличностью, повторяемостью. С помощью этого мотива поэт отсылает нас к английским поэтам-метафизикам.

В последней главе на примере «Большой элегии Джону Донну» мы рассмотрим, как этот метафизический принцип кружения реализуется в поэтике Бродского с помощью повторов, как бы возвращающих читателя к одной и той же точке взгляда.

Мотив кружения встречается во многих ранних текстах Бродского: в «Стрельнинской элегии» [I: 46–47], «Песенке» («По холмам поднебесья...») [I: 49], «Приходит март. Я сызнова служу...» [I: 51], «Петербургском романе» [I: 64–83], «Шествии» [I: 95–149], «Я обнял эти плечи и взглянул...» [I: 163], «Зофье» [I: 165–183] и др. Для нас этот мотив особенно важен в связи с метасюжетом *растворения в пейзаже*.

Тема повтора и повторяемости возникает в стихотворении «В твоих часах не только ход, но тишь...» 1963 г. [I: 267]. Изображается цикличная работа часов. Она представляется как жизнь, которая сводится к небытию посредством бесконечной повторяемости. Противопоставление дома и окружающего пейзажа развивается также в стихотворении «Окна» [I: 284] того же года. В нем имеют место мотивы регулярно сменяющих друг друга борьбы и растворения в пейзаже, соответствующие двум временам суток.

Расходящиеся круги находим также в стихотворении «Новый год на Канатчиковой даче»; *темных мыслей круженье* мы встречаем в уже рассматривавшемся нами тексте «В горчичном лесу». Как мы уже видели, образ круга как принципа мироздания структурно важен для поэтики стихотворения «В деревне никто не сходит с ума».

Образ зимнего пруда, *окруженного* петлей из деревьев, возникает также в стихотворении «Деревья окружили пруд» [I: 246]. Здесь реализуется та же пространственная модель, что и в стихотворении «В деревне никто не сходит с ума»: круговое строение мира, имеющее признаки стабиль-

Д. Максимов [Максимов]. См. в связи с этим рассуждения Бродского о том, как слова и фразы теряют свой смысл в результате многократного повторения: [Бродский 1998: 76].

ности, статичности, нарушается тропинкой, образ которой наделен признаком линейности, сопровождающимся признаками динамизма, изменчивости:

Деревья окружили пруд,
белеющий средь них, как плешь,
почти уже кольцом, но тут
тропинка пробивает брешь.

Следует обратить внимание также на антропоморфность пейзажа. Образ замерзшего пруда, напоминающего плешь и окруженного петлей деревьев, напоминает сопоставление глобуса с затылком в стихотворении «К Урании». Отметим, что точка зрения повествователя в этом стихотворении находится сверху. Вкупе с упоминанием *свистящих* и *галдящих детей* такая композиция заставляет воспринимать этот текст как первое приближение к технике создания «Осеннего крика ястреба» 1975 г.

В связи с выделенным нами сюжетом *растворения в пейзаже* особый интерес для нас представляет стихотворение «Я памятник воздвиг себе иной!..» 1962 г. [Бродский 1992: 18]. В нем повествователь преподносит превращение героя в часть пейзажа как превращение в материальный объект — памятник. При этом сам «миметический» (по Жолковскому — см. I.4.) принцип сюжета отвергается:

Какой ни окружай меня ландшафт,
<...>
я облик свой не стану изменять.
Мне высота и поза та мила.
Меня туда усталость вознесла.

Становясь частью пейзажа, герой тем не менее не сливается с ним, *гипсовый бюст во дворе* культурно маркирован в пространстве *большой страны*.

При этом вся прожитая жизнь и более широкий исторический контекст (*постыдное столетие*) описываются с помощью пространственных характеристик. В этом смысле *ландшафт*, окружающий героя, может пониматься как биографический/исторический контекст.

Таким образом, уже в ранних стихотворениях Бродский особым образом семантизирует пейзаж, связывая его с судьбой лирического героя и собственной биографией. Загородный пейзаж становится своеобразным кодом, с помощью которого создается «автобиографический текст» в поэзии Бродского.

II.2.6. Экспликация в норенском корпусе сюжета *растворения в пейзаже*

Рассмотрим теперь, как основные признаки выделенного нами метасюжета разрабатываются в текстах Бродского периода ссылки. Чтобы нагляднее

представить себе эволюцию этого сюжета, мы сосредоточимся на двух текстах, в которых лирическое повествование тесно связано с природным пейзажем. Первый — «Полевая эклога», имеющий датировку ок. 1963 г., написан, видимо, незадолго до ссылки. Второе стихотворение — «Новые стансы к Августе», мы склонны считать ключевым для понимания сюжета растворения в пейзаже в период ссылки.

«Полевая эклога» [I: 292–296] скорее всего связана с пребыванием Бродского в какой-то из геологических экспедиций. Незамысловатая фабула (герой спускается в колодец) становится отправной точкой для интроспекции и сложных метафизических построений повествователя. Спуск героя в колодец тождествен его уменьшению, подъем же — увеличению. В этом тексте, так же, как в «Большой элегии Джону Донну» (см. П.3.), реализуется принцип изоморфности макро- и микромиров, благодаря чему лирический герой, подобно Гулливеру может становиться то великаном, то лилипутом.

Эта изоморфность различных пространственных парадигм наблюдается и в других стихотворениях. Целиком на соотнесенности разных пространств, на игре метафоры и метонимии построено стихотворение «В горчичном лесу». Композиция стихотворения обусловлена пространственным со/противопоставлением дома и лесного пространства, его окружающего, на одном уровне и со/противопоставлением лирического героя и дома, в котором он находится, на другом. Замещение одного уровня другим по смежности незаметно подменяется метаморфозой метафорического свойства. Макро- и микромиры повторяют друг друга, находясь в пространственной близости друг с другом. Мотив повторов и собственно повторы, растворение героя в окружающем пространстве, — все это делает стихотворение близким «Большой элегии Джону Донну». Этот комплекс мотивов и приемов разбросан и по другим текстам Бродского этого времени: «В твоих часах не только ход, но тишь...», «Окна», «Стекло» и др. (см. П.3.).

Интересно проследить, как такое взаимозамещение разных пространственных парадигм развернуто в стихотворении «Песни счастливой зимы» [I: 307]. Пространства здесь — зимний морской пейзаж, комната, человеческое тело, стихи на бумаге. Их пространственное соседство порождает метафорическое сходство и взаимопревращаемость. Кровь в венах — море подо льдом, снежный покров — покрывала в комнате. *Ангелок*, смотрящий в потолок и двойной вход в бессмертие, который подобен рифмам на конце стиха, подразумевают также наличие метафизического пространства. Основное содержание стихотворения — фиксация в памяти лирического героя счастливой поры — эксплицировано здесь посредством представления временного отрезка с помощью пространственных категорий.

Прошлое как пейзаж возникает также в стихотворении «Ломтик медового месяца» [I: 329]. Воспоминания о любовном романе выстраиваются

не сюжетно, а через описание пространства, в котором этот сюжет разворачивался. И снова, как в «Песнях счастливой зимы», посредником между былым и пространством выступает здесь текст, *обрывок*, который *бьется* и *трепещет* в сердце адресата стихотворения. Так вырабатывается механизм пейзажного представления Бродским своей поэтической автобиографии.

В «Прощальной оде» [I: 308–313] впервые возникает соотнесение «пейзажа биографии» с дантовскими мотивами — *сумрачный лес середины жизни*¹⁴⁹. Интересно, что при видимом нагнетании аллюзий на Данте метафизика и построение пространства стихотворения — отчетливо донновские: *кружащийся двуглавый лес*, осью которого является лирический герой (циркуль); сон как смерть; оксюмороны (*подвиг грешный*). Отметим здесь также мотив кружения, выступающий как важный признак сюжета *растворения в пейзаже*. Дальше формулируется «пейзаж жизни»:

Жизнь — возвращенье слов, для повторенья местность
и на горчайший зов — все же ответ: хоть эхом [I: 311].

Прозрачная метафора, описывающая жизнь как стихотворный текст, заодно позволяет описать жизнь как темпоральный феномен с помощью пространственных категорий.

Сам разрыв с адресатом стихотворения порой прочитывается то как любовный, то как разрыв пространства:

Боже! Что она жжет в этом костре? Не знаю.
Прежде, чем я дойду, может звезда остынуть.
Будто твоя любовь, как и любовь земная,
Может уйти во тьму, может меня покинуть [I: 312].

Такую трактовку разлуки мы снова встретим в стихотворениях «Для школьного возраста» («Ты знаешь, с наступленьем темноты...») [I: 323], «Фламарион» [I: 457–458] и «Моя свеча, бросая тусклый свет...» [I: 419].

На протяжении текста метафора плавно перетекает в метонимию. Прекращение божественной любви описывается как отлив; герой отождествляет себя с материком, с морским дном, метонимически следуя от одной реалии к другой и последовательно превращаясь в них. Это один из вариантов разворачивания сюжета *растворения в пейзаже*, который мы наблюдаем и в других текстах, например, в стихотворении «К северному краю» [II: 327–328], целиком построенном на нем. Одно из первых стихотворений, где этот сюжет был использован — «Вот я вновь принимаю парад...» [I: 255]. Но там не было метаморфозы, говорилось только о взаимопроникновении природы и героя. В «Прощальной оде» *растворение в пейзаже* впервые предстает как **превращение** героя в пейзаж. Здесь текст це-

¹⁴⁹ Дантовские мотивы у Бродского исследовались Ранчиным [Ранчин 2001: 82–84].

ликом строится на мотиве мимикрии и превращения. Достаточным условием этой метаморфозы становится безадресное векторное движение **от** людей, **через** поля (окультуренная природа), *сквозь леса и горы* (дикая природа). Сравним со стихотворением «В распутицу»:

и двадцати пяти
от роду
пою на полпути
в природу [I: 333–334].

В «Прощальной оде» лирический герой умоляет: «*Боже, продли ей жизнь, если не сроком — местом...*». Героиня должна совершить переход из земного пространства в метафизическое (*к холмам небесным*). Этот трансцензус так же чудесен, как проекция пространства бумажного текста на пространство человеческой души. На уровне метаописания этот переход реализуется в виде звукописи, которую мы находим в 14-й строфе: *в руке вместо запястья — запись*. Замещение одного денотата другим сопровождается уподоблением знаков¹⁵⁰.

Иными словами, процесс создания стихотворения изображается в «Прощальной оде» как превращение законченного временного отрезка в ограниченное пространство. Судьба завершается текстом, который является с этой точки зрения «последним фактом биографии». Текст «растворяет» повествователя (что наглядно иллюстрируют последние две строфы стихотворения). Кроме того, в результате такого растворения биография автора реализуется в категориях топоса, поскольку стихотворный текст характеризуется пространственными признаками (он — плоскость, он похож на *местность*)¹⁵¹. Одновременно с таким превращением биографии автора в текст происходит растворение лирического героя в пейзаже. Последняя строфа стихотворения изображает ситуацию полного неразличения повествователем лирического героя и окружающей его природы (повествователь перестает понимать, от чьего лица он говорит: от лица героя или птицы).

Дантовский мотив леса как рубежа *минувшего с грядущим* мы встречаем также в стихотворении «В деревне, затерявшейся в лесах...». Здесь эта граница предстает также как *межа меж Голосом и Эхом*. Мотив эха, отголоска, отзыва всегда идет у Бродского рядом с темой рифмы. В этом смыс-

¹⁵⁰ Интересен в 18 строфе также случай смыслового и фонетического анаграммирования образа/слова *пена*: «*фразум готов нырнуть в пенне*» <выделено нами. — В. С.> *правды нервной...*». Этот образ, в свою очередь, отсылает к целому комплексу мифологических мотивов, например, рождения Афродиты из морской пены.

¹⁵¹ Помимо исследования метафор, сопоставляющих мир с текстом [Ахапкин 1998], было бы интересно сравнить также соотношение у Бродского концептов *стихотворения* как написанного текста и *песни* как текста произносимого, в связи с комплексом мотивов, противопоставляющих, например, *голос* и *лист бумаги*.

ле поэт придерживается мифологии рифмы, распространенной в русской традиции еще со времен Пушкина¹⁵². В этом стихотворении также говорится о безадресном движении лирического героя — он откликается на некий зов и идет на него безмолвно. Интересно здесь также, как земное превращается в метафизическое: далекие московецкие *корпуса* — место обитания адресата стихотворения — описываются в тексте как *небесные*.

Мотив эха является одним из определяющих в стихотворении «Услышу и отзовусь» [I: 370]. Уже название указывает на то, что сам текст представляет собой «эхо», отклик. В этой связи и вся картина мира в стихотворении изображается как материализовавшееся эхо, как условное воплощение произнесенного адресатом слова «осень». Растворение лирического героя в природе происходит посредством вовлечения его в это ритмическое повторение. Сам текст не передает содержания *отклика* лирического героя как такового, он является лишь рефлексией повествователя на тему «Услышу и отзовусь».

Интересно, что нижняя граница текста проходит по фразе «*забыть и навеки смолкшее эхо*». Эхо и повторение — то, что выводит слово и явление за рамки культуры. Стихотворение начинается с мотива счета (*сбились со счета дни, Борей пересчитывает стропила*) и постепенно приходит к синкретичности сознания повествователя, заканчиваясь звуковым парадоксом: отклик героя несет с собой *тишину*, и *навеки смолкшее эхо*. Сам этот мотив отклика, который выполняет функцию жеста лирического героя, информирующего адресата о том, что герой жив, превращается в мотив *посмертной славы*. Отметим, что в этом стихотворении также фигурируют дантовские мотивы.

Мотив эха вновь возникает в стихотворении «Тебе, когда мой голос отзвучит...» [I: 355]. Отсутствие эха там рассматривается как конец текста. Человек превращается в текст — жизнь лирического героя отодвигается *за скобки века, бровей*. (Образ скобок как границы текста появляется также в стихотворении «Орфей и Артемида» [I: 357]. Здесь образ следов на снегу сопоставляется с образом текста, который зима берет в скобки). Герой моделирует свой уход, представляя его не как смерть, но в первую очередь как **конец текста**. Отметим здесь также, что сквозной образ часов, в частности — упоминание *брегет* в этом тексте связывает его с некоторыми другими — «Мужчина, засыпающий один...», «В твоих часах не только ход, но тишь...», «Неоконченный отрывок» («Ну, время песен о любви, ты вновь...») и др., реализуя на сверхтекстовом уровне поэтику повторов (см. II.3.), создающую у Бродского иллюзию пластической картины мира.

Наложение друг на друга временных и пространственных категорий наблюдается также в стихотворении «В феврале далеко до весны...» [I: 317]

¹⁵² Вспомним, к примеру, стихотворение Пушкина «Рифма» [Пушкин: III, 173].

из цикла «Инструкция заключенному», что видно уже по заглавной строке. *На пределе* (пространственная характеристика) *февраля* (темпоральное явление) бродит *белое поле* (пространственное явление). Бродский соединяет в одной метафоре зимний пейзаж и тему человеческого старения, конца человеческой судьбы¹⁵³, описывая, как белизна зимы настигает *седину* роши. Менее ярко сюжет растворения в пейзаже проявляется в других стихотворениях этого цикла.

В стихотворении «Дни бегут надо мной...» [I: 337] облака, которые столпились *за спиной у леса* и стремятся бежать, сравниваются с днями лирического героя. Интересно, что герой упоминается только в самом начале стихотворения, в целом же оно пейзажное. Подобное отстранение лирического героя от себя самого — основная тема стихотворения «Дом тучами придавлен до земли...»:

Стихи его то глуше, то звончей,
то с карканьем сливаются вороньим.
Так рошу разрезающий ручей
бормочет все сильнее о постороннем [I: 338].

Стихотворение «Как тюремный засов...» [I: 341] построено на последовательном замещении материального — идеальным, рационального — иррациональным. Отодвигающийся тюремный засов и отступающая любовь описаны как взаимосвязанные события. Боль разлуки вытесняет действительность. В последней строфе разница между действительностью и сверхреальностью стирается.

Сюжет растворения в пейзаже реализуется и в стихотворении «Настеньке Томашевской в Крым» [I: 345], где декларируется, что память о лирическом герое должна сохраниться не в *толпах*, *холмах* и *фолиантах*, а в природе русского Севера.

В «Сонете» («Прислушиваясь к грозным голосам...» [I: 353]) мотив творчества проецируется на ветхозаветный сюжет об исходе евреев из Египта. Здесь главным действующим лицом в сюжете растворения в пейзаже и безадресного движения оказывается не столько лирический герой, сколько его стихи.

В «Письме в бутылке» [I: 362–369] метафора кораблекрушения используется для обозначения границ текста. Перечисление знаковых фигур (Попов, Маркони, Фрейд, Ньютон и т. д.) предназначено для описания определенной культурной парадигмы, с которой герой расстается, уходя в небытие. Функционирование героя в культуре не прекратилось — оно превратилось в текст. Интересно, что смерть представляется герою как пробу-

¹⁵³ Ср. со строчками 1969–1970 гг. «и налетевший на деревья ветер, / терзая волосы, щадит мозги» [II: 256] (см. I. 4.), где также сопоставляются образы головы и деревьев.

ждение. Тонущий корабль совершает безадресное, но векторное движение. Направление определяется лишь отправной точкой — от культуры. Сам текст представлен как превращение всей культуры в текст письма, опущенного в бутылку: «*И в этой бутылке <...> Вы сыщете то, чего больше нет*».

«Неоконченный отрывок» («Ну, время песен о любви, ты вновь...» [I: 392–393]) напоминает стихотворение «В горчичном лесу» (см. II.1.) — в нем тоже происходит соположение разных пространств (тело, дом, окружающая природа). Соединение пространства и времени символизирует образ часов, стрелки которых *нарушают* пространство циферблата¹⁵⁴. Стихотворение делится на две части. Первая описывает телесное (дом, замкнутое пространство), вторая — духовное (пейзаж, открытое пространство)¹⁵⁵. Тема времени здесь напрямую связана с темой поэтической биографии: герой — первый поэт, с которым время при помощи календаря так жестоко обходится: «*склоняешь сердце к тикающей лире*». Первая часть стихотворения портретная, вторая — пейзажная. Из расхожих поэтических символов (*сердце, нервы*) вырастает физиологическая метонимика и метафорика.

В «Отрывке» («Я не философ. Нет, я не солгу...» [I: 397]) повествователь моделирует ситуацию конца жизненного пути. Ретроспекция становится основой повествования, причем она реализуется в виде пространственных метафор. Особое значение здесь приобретают мотивы пути, ходьбы (*прогулка нагишом* как проявление юродства/безумия, *зрелища*, которые *башимак втаптывает в мерзостную жижу* — все это атрибуты «театрального комплекса» у Бродского в данном тексте). В последнем четверостишии актуализируется проблема позиционирования поэта — «*<...> стоя в стороне / настаивать, что «нет, я в промежутке»...*». Таким образом, в этом стихотворении автор использует большинство «пастернаковских» амплуа — старого, мудрого, простого, безумного/юродивого поэта¹⁵⁶.

¹⁵⁴ О символике образа часов и циферблата у акмеистов и символистов см. в работе О. Лекманова [Лекманов 1998].

¹⁵⁵ Отдельно следует рассматривать толстовские подтексты в этом стихотворении, прежде всего — отсылки к «Войне и миру».

¹⁵⁶ Отметим упоминание *философии* в этом стихотворении. «Философичность» поэзии в понимании Бродского требует отдельного изучения. Нам представляется, что оппозиция *философия vs риторика* была чрезвычайно значимой для поэта, напр., в связи с «риторичностью» власти. А пример Пастернака как поэта-философа был особенно актуален для Бродского. См., напр., реплику последнего про *занятия философией в нежном возрасте* в Нобелевской лекции [I: 6], скорее всего отсылающие к биографии автора «Доктора Живаго». Показательно, что среди большого количества имен авторитетных для Бродского литераторов, упомянутых им в Нобелевской лекции, Пастернак остался нена-

Стихотворения «Неоконченный отрывок» («В стропилах воздух ухает, как сыч...» [II: 14]) и «Осень в Норенской» [II: 197–198] — целиком посвящены пейзажу. Природа в этих стихотворениях антропоморфна, лирический герой второстепенен по отношению к ней, особенно во втором тексте. Лирический герой начинает играть роль медиума, о чем открыто заявляется:

Эти виденья — последний признак
внутренней жизни, которой близок
всякий возникший снаружи призрак... [II: 197]

Заметим, что в стихотворении, которое начинается с местоимения *мы*, ни разу не употребляется личное местоимение первого лица единственного числа. Центральным образом текста оказывается *ветер*. Вследствие неразличения индивидуального и коллективного в стихотворении возникает описание лирического героя как суммы внешних атрибутов: *грабель* (которые видят дальше, чем глаза), *кирзовых голенищ*, к которым липнет земля. В обоих стихотворениях подчеркивается *нищета* пейзажа.

«Фламарион» [I: 457–458] является перифразом стихотворения «Моя свеча, бросая тусклый свет...» [I: 419]. Отдельные стихи — отчетливые автоцитаты: «*Чем дальше ты, тем дальше луч / И тень проникнет...*» («Фламарион») — «*Чем дальше ты уйдешь, тем дальше луч, / тем дальше луч и тень твоя проникнет!*» («Моя свеча...»). В обоих стихотворениях изображаются два человека; она уходит вперед, он смотрит ей вслед, между ними — свеча. Их тени расходятся в противоположные стороны. В «Моей свече...» речь идет только о пространственных парадигмах: тень героини в перспективе уводит в *твой новый мир*, тень персонажа — в мир иной. Во «Фламарионе» пейзаж изображает временные явления: *царство Божье*, на которое отбрасывает тень герой, опосредовано его *жизнью и колыбелью*, а *новый мир* героини в этом тексте именуется миром *грядущим*. Иначе говоря, повествователь во «Фламарионе» подчеркивает, что у героя осталось только прошлое, которое и несет свет героине.

Вернемся к «Полевой эклоге» [I: 292–296]. Уже в самом начале вещи разных размеров выстраиваются повествователем в один образный ряд (*ведра, банки, склянки, избы, дворы*). Спуск в колодец оборачивается для героя погружением в «микромир», сопровождающимся укрупнением плана обзора. Ведро сравнивается с наперстком, стрекоза — с самолетом, сруб колодца достигает бедра, равно как и сруб избы; упоминается *церковь в человеческий рост*. На поверхности воды в колодце — не рябь, а *волны*.

званным. См. в связи с этим также высказывания Пастернака по поводу языка и стиля перевода «Гамлета»: «В период фальшивой риторической пышности очень велика потребность в прямом независимом слове, и я невольно подчинился ей» (цит. по: [Пастернак Е.: 551]).

Своего рода конспектом этого смыслового слоя представляется нам образ стрекозы и ее отражение на поверхности воды, фигурирующее в первой строфе:

Стрекоза задевает волну
и тотчас устремляется кверху,
отраженье пуская ко дну,
словно камень, колодцу в проверку,
чтобы им испытать глубину
и захлопнуть над воротом дверку [I: 292].

Если во время спуска в шахту колодца герой устремляет взгляд вверх, то после этого точка зрения меняется на противоположную. Причем метаморфоза, происходящая с героем далее (*«Сруб избы достает до бедра, / да и церковь здесь в рост человеческий»*), не фантастического, а пространственно-оптического свойства: герой, поднимаясь, смотрит на удаляющееся отражение в воде колодца того, что видно снаружи (разумеется, изба и церковь — модель, некоторое пространственное продолжение «маленького» мира отражения). Окончательно макро- и микромир сталкиваются в седьмой строфе:

Кто же ты, гулливер из лесов,
распростившийся с сумрачной пущей,
отодвинувший ногтем засов,
но протиснуться в дверь не могущий... [I: 293].

Герой знает, как пользоваться колодезным журавлем (*твердо помнящий принцип весов*), но при этом пьет *из лужи пригоршней*.

Над колодцем герой строит крышу, в крыше — окно. Герой-великан может просунуть в него мизинец, но до дна колодца не достает — *конек заскребет по запястью*. Потом колодец как артефакт пропадает, значимым становится его отсутствие. Герой пространственно определяет его местонахождение (там, где журавль, где после дождя больше воды, где только что пролетела стрекоза).

Композиционно такие значимые отсутствия очень важны: в пейзаже появляется интрига и он наделяется сюжетом. Такое придание пейзажу сюжетности свойственно, например, стихотворению «Малиновка» [I: 322]. Подробное описание деревенского пейзажа заканчивается так: *ночь «настойчива, как память о былом — / безмолвном, но по-прежнему живущем»*. Весь текст предстает как метафора превращения *былого* в ограниченное пространство текста, обретающего сюжет.

Далее в «Полевой эклоге» в связи с образом стрекозы возникает тема самолета-изгнанника. Вспомним, что в контексте с безадресного движения самолет уже появлялся в «Ночном полете» 1962 г. Похожий мотив безадресного полета встречается в стихотворении «Не знает небесный снаряд...» [I: 339]. Там же возникал и мотив противопоставления мира, состо-

ящего из углов, круглой земле. «Самолетная» тема в соединении с мотивом побега также связана для Бродского с делом Шахматова и Уманского (около 1958 г.), которые хотели сбежать из СССР, угнав самолет в Афганистан¹⁵⁷.

Так в тексте «Эклоги» появляется самолет-изгнанник. Далее повествователь приводит сложные дефиниции понятия «изгнанник». Изгнанник — тот, кто уносит все с собой (в том числе отражения). Изгнанник — не тот, кого толкает ветер и кто тонет, как Овидий; не тот, который противен даже своей тени (поэтому у него нет отражения), а тот, кто бродит бестелесный, как решето, и огромный, как овраг. Герой смотрит в небеса до тех пор, пока облака не *обращаются к сознанию пейзажем*.

Мотив изгнанничества у Бродского следует рассматривать отдельно. Здесь же нужно будет сказать о его роли в моделировании оппозиции *свобода — заточение*, о том, что изгнание рассматривалось поэтом не столько как заключение и заточение, сколько как освобождение.

В связи с темой изгнанничества актуализируются несколько мотивов. Во-первых, мотив отражения и тени. Метафора *прошлая жизнь как тень за спиной* становится актуальной начиная со стихотворения «Письма к стене» [I: 315–316]. Она возникает, например, в стихотворении «Сжимающий пайку изгнанья...» [I: 319], где происходит превращение лирического героя сначала в стену, а потом и в тень, которую он на нее отбрасывает. Пламя свечи колеблется вместе с героем.

Продолжается игра с пространствами макро- и микромиров. Точка зрения повествователя способна подчас парадоксальным образом сочетать общий и крупный планы: волны *мельчат* (общий план), в то же время срубы колодцев — *как дома на татарских могилах* (крупный план), *веревки бушуют в стропилах* (еще более крупный план). В результате такого неразделения крупного и общего планов возникает своеобразная картина мира, в которой нарушаемы привычные размеры и пропорции; так создается комбинированный образ *низкорослой страны*. В предпоследней строфе герой уподобляется стрекозе и в связи с этим появляется мотив *кружения* (см. II.2.5. и II.3.): «*Ты не весь совершаешь круженье*» — т. е. герой не видит своего отражения в воде.

Несмотря на то, что в этом стихотворении герой и пейзаж разделены, тем не менее, граница между ними остается размытой. Герой здесь величиной с овраг. Колодец описан как место столкновения культуры и природы. Снаружи колодец напоминает дом, внутри он — часть природы, в которой все слито:

Черный мох напоздаст вокруг
на венцы, так что все они слитно

¹⁵⁷ См. об этом, напр.: [Бродский 1998: 65].

растворяются в сумраке вдруг,
меж собой разделенные скрытно [I: 292].

Отметим также мотив сливающегося с землей неба:

Что ж. Замри и смотри в небеса
до поры, когда облачным пряжам
нужно вдруг превращаться в леса,
становиться оврагами, скажем,
набегая кустом на глаза,
обращаясь к сознанию пейзажем [I: 295].

Мотив безадресного движения и последующего растворения подразумевается уже в самом спуске в колодец и подчеркивается в строках об изгнанниках:

Настоящий изгнанник — никто¹⁵⁸
в море света, а также средь мрака.
Тот, чья плоть, словно то решето:
мягче ветра и тверже, чем влага [I: 295].

И здесь происходит раздвоение точки зрения: герой смотрит на себя извне, говорит о себе в третьем лице. Такое расщепление авторского «я» на героя и повествователя мы можем наблюдать, например, в стихотворении «Забор пронзил подмерзший наст...» [I: 325], где личное местоимение заменяется вопросительным «кто?»

Именно из-за сильной «автопортретности» таких текстов Бродского мы не можем строго выделить среди его стихотворений пейзаж как жанр.

Когда Бродский описывает картину в жанре портрета в стихотворении «Иллюстрация» (Л. Кранах, «Венера с яблоками») [I: 320], он все равно «съезжает» в другие жанры, в частности, в пейзаж. Поэт как бы пытается охватить всю жанровую палитру живописи (портрет, пейзаж, сюжетное полотно, натюрморт). Здесь бросается в глаза кинематографичность композиции стихотворения: первые две строки — крупный план (Венера); затем идут обобщения (холм, река, охота, роща); в третьей строфе дается средний план (яблоня, Венера с ребенком); наконец, в последних строчках крупным планом изображается ребенок; таким образом, в этом тексте выстроена кольцевая композиция.

Интересно в этом стихотворении также нивелирование лирического героя («как бы мимо меня»), из-за чего персонажи Кранаха кажутся более реальными, нежели автор стихотворения. Похожие явления наблюдаются в автопортретных текстах («Смотритель лесов, болот...» [I: 346] и «Забор пронзил подмерзший наст...» [I: 325]), которые у Бродского на самом деле оказываются пейзажными¹⁵⁹.

¹⁵⁸ За этим словом «никто» автор несомненно прячет отсылку к образу Одиссея.

¹⁵⁹ Об «автопортретности» поздних стихотворений Бродского, посвященных живописи, рассуждает К. Верхейл [Верхейл: 230]; см. также: [Служевская: 22–23].

Наконец, в свете всего вышесказанного рассмотрим «Новые стансы к Августе» [I: 386–390] — стихотворение, написанное осенью 1964 г. Сюжет *растворения в пейзаже* представлен в нем наиболее ярко. Первая строфа начинается с определения времени года, а заканчивается географическим позиционированием героя («мне Юг не нужен»¹⁶⁰). Далее идут параллелизмы: «сапог мой разрывает поле...» — «И прутья верб, / вонзая мыс / в болото...»; *четверг* (который, кстати, *бушует*¹⁶¹ над героем — здесь мы вновь наблюдаем перенесение пространственных признаков на темпоральные явления) *стучит* дождем, так герой *стучит* подошвой по камням.

В третьей строфе герой смотрит в ручей. С четвертой строфы начинается размывание границ между героем и окружающим пространством: кепка венчает не то сумрак лица, не то сумрак ночи. Борода впитала сырость, в глазах *легла бессмысленности тень* <выделено нами. — В. С.>. Далее (в пятой строфе) происходит разделение героя на него и его двойника, который настолько слит с природой, что непонятно, кому адресованы строки шестой строфы. Это раздвоение связано с мотивами умирания природы и человека, отделения души от плоти (см. в начале второй строфы: «здесь, захороненный живьем...»). Затем, в седьмой строфе описывается отстранение природы/жизни *от самой себя*:

жизнь отступает от самой себя
и смотрит с изумлением на формы,
шумящие вокруг.

Отстранение героя от самого себя и его слияние с природой описывается и в следующей строфе. В ней повествователь декларирует свое отстранение от той реальности, в которой существует (или не существует) лирический

¹⁶⁰ Отметим здесь явную перекличку со строчкой из «Евгения Онегина» «Но вреден север для меня» [Пушкин: V, 9].

¹⁶¹ Укажем на возможное смысловое анаграммирование: корень глагола «бушевать» фонетически совпадает с английским словом *bush* 'куст' (о подобном явлении в поэтике Мандельштама см.: [Амелин, Мордерер]), тем самым реализуя сопоставление *четверга* с кустом вербы: «бушует надо мной четверг, / но срезанные стебли лезут вверх...». Образ куста отсылает к другим стихотворениям раннего Бродского (начиная со «Стихов о принятии мира», в стихотворениях «Теперь все чаще чувствую усталость...», «Под вечер он видит, застывши в дверях...», «Пограничной водой наливается куст...», «Я шел сквозь рощу, думая о том...», «Топилась печь. Огонь дрожал во тьме...», «Загадка ангелу», «Сонет» («Великий Гектор стрелами убит...») и др. Само слово «куст» употребляется до 1965 г. в стихах Бродского более сотни раз. Особенно важен этот образ для поэмы «Зофья», стихотворений «Холмы» и «Исаак и Авраам» (в последнем слово «куст» употреблено 31 раз, не считая случаев анаграммирования). Образ куста играет важную роль и в «Полевой эклоге».

герой («Да, здесь как будто вправду нет меня...»). Благодаря внеположной позиции повествователя создается иллюзия объективного изображения природы в ее целостности, а не как продукта личного восприятия, интерпретации. Все это приводит к парадоксальному сочетанию синкретизма и раздвоенности в девятой строфе («Друг Полидевк, тут все слилось в пятно...»). В этой же строфе возникает мотив эха, причем эхо должно повторять *не песнь, а кашель*, т. е. уже повторяющиеся, ритмичные (симметричные) элементы. Раздвоенность героя здесь предстает как разновидность повторения, а повторение — как обесмысливание и слияние с природой. Неслучайно перед строчкой «Я глуховат. Я, Боже, слеповат» упоминалось *пальто*, образ, являющийся, как мы не раз уже подчеркивали, знаком не-существования лирического героя.

В десятой строфе встречаем *тень*, которая *глядит из-за плеча*, и *твой призрак*, Эвтерпа упоминается в паре с Каллиопой¹⁶² — эти образы расширяют «круг двойников» в стихотворении. Повторения повторений, идущие друг за другом, указывают на полную недискретность мышления повествователя, при котором он не может сказать, где заканчивается лирический герой и начинается природа, где кончается природа и начинается текст.

Мы рассмотрели лишь наиболее репрезентативную часть пейзажных текстов «норенского» периода. Стремление к гипертекстуальности, характерное для Бродского вообще, порождает ситуацию, когда буквально **каждый** текст добавляет тот или иной нюанс к общей картине. Однако уже на этом материале можно сделать некоторые выводы и выделить несколько признаков *пейзажа биографии* Бродского.

Во-первых, это осмысление своей (и не только) поэтической биографии в терминах гео- и топографии, связанное со своеобразными представлениями поэта о взаимоотношениях пространства и времени.

Во-вторых, это способность повествователя взглянуть на пространство пейзажа одновременно с двух точек зрения (чаще всего добавляется обший план). Неслучайно графические автопортреты поэта изображают нам его одновременно в двух ракурсах — в фас и в профиль¹⁶³.

В-третьих, это метонимическое представление о лирическом герое как о части пейзажа, отсюда способность героя раствориться в нем, теряя свою индивидуальность, свой *портрет*.

Наконец, пространство, подобно судьбе поэта, может быть линейным, а также иметь вектор.

Конечно, не очень корректно рассматривать «Полевую эклогу» и «Новые стансы к Августе» как этапы эволюции поэтической системы Брод-

¹⁶² Напомним, что, согласно мифу, у Каллиопы имелась раздвоенная флейта, что позволяло ей играть на два голоса (т. е. *раздваивать* голос) [Тахо-Годи].

¹⁶³ Об автопортретах Бродского см.: [Коробова].

ского — хотя бы из-за отсутствия достоверной датировки текстов. Но некоторые замечания мы все же осмелимся сделать. Во-первых, мотив изгнанничества, с одной стороны, сменяется мотивом сознательного ухода («*Эвтерпа, ты? куда забрел я, а?*») С другой — мотивом смерти (*захороненный живьем*). Во-вторых, более актуальным становится мотив раздвоения. А вследствие этого и прием двойной точки зрения. В обоих текстах с лирическим героем и с окружающим его пейзажем происходит метаморфоза, и этот сюжет становится сквозным для большинства текстов норенского корпуса.

Глава 3

МЕТАФОРА И МЕТОНИМИЯ

Ниже мы будем говорить о синтактике текстов Бродского, однако, основным объектом нашего исследования будет метафора¹⁶⁴, точнее, механизмы ее формирования. Мы рассматриваем не лингвистические единицы, а знаки более высокого уровня и последовательность их расположения. При этом мы исходим из того, что для Бродского синтагматическое измерение текста имеет первостепенное значение.

Думается, на сегодняшний день уже ни у кого не вызывает сомнений тот факт, что в текстах Бродского отразилась устойчивая авторская модель действительности, которая мало изменялась с эволюцией его как человека и как поэта. Об этом немало написано, начиналось же все с работ Ю. М. и М. Ю. Лотманов¹⁶⁵. Они впервые показали, насколько глубоко текст у Бродского связан с реальностью, которую он описывает. Это даже не столько отношения описания, сколько отношения репрезентации, метонимического замещения частью целого. Поэтому по всем признакам и на всех уровнях, от графики до семантики, текст оказывается своеобразным субститутом реальности.

По сути, это же самое явление, только несколько с другой точки зрения, исследуется в работах Д. Ахапкина. В этой связи он предлагает термин «филологическая метафора» [Ахапкин 1998]. За основу исследователь берет понятие «структурная метафора», выдвинутое Лакоффом и Джонсоном [Лакофф, Джонсон]. Метафора *мир есть текст*, по мысли Д. Ахапкина, является структурообразующей для поэтики Бродского. При внимательном рассмотрении выявляется некоторая разница между метафорой

¹⁶⁴ В случае Бродского, как мы увидим дальше, этот термин нужно использовать с осторожностью. Ставшее традиционным разделение метафоры и метонимии [Якобсон] не всегда будет у него очевидным. Для Бродского характерно сложное комбинирование тропов разной природы, что создает трудности для исследователей (см. в связи с этим, напр., «Словарь тропов Бродского» [Полухина, Пярли], составители которого пытались привести в систему достаточно непростой материал).

¹⁶⁵ В первую очередь мы здесь имеем в виду работу [Лотман, Лотман]. Отчасти в этом аспекте поэтика Бродского рассматривается также в работе: [Лотман М. 1990].

мир есть текст и метонимией *текст есть мир* (*его репрезентативная часть*), которая подразумевалась выше, но для нашего исследования это несущественно, хотя вторая позволяет более точно описать некоторые нюансы.

И в том и в другом случае актуализируется эквивалентность и взаимозаменяемость понятий *мир* и *текст* в поэтическом сознании Бродского. Это убедительно показали упомянутые выше исследователи на материале разных текстов Бродского, каждый со своей точки зрения.

Для нас более интересным выяснение того, *каков конкретный механизм* такой взаимозаменяемости. Разумеется, каждое новое стихотворение дает новый способ решения задачи. При этом, на наш взгляд, есть несколько универсальных для Бродского приемов, с помощью которых он строит свои модели. Поэтому даже исследование небольшого корпуса текстов даст представление о том, по каким правилам строится система тропов у Бродского в целом.

Данная глава состоит из двух частей. В первой части, основываясь на стихотворении Бродского «Большая элегия Джону Донну»¹⁶⁶ [I: 247-251] 1963 г., мы попытаемся выделить некоторые особенности реализации в нем метафор и метонимий. Во второй части мы рассмотрим, как обнаруженные нами закономерности проявляются в норенском корпусе.

II.3.1. Функция тропов в построении картины мира «Большой элегии Джону Донну»

В этом тексте важную роль играет композиционный прием обратной перспективы (см. II.1.) Способность повествователя к мультипликации точек зрения отражается на всех уровнях текстовой организации. Начнем с того, что содержание стихотворения, в основном, составляет рефлексия по поводу парадоксальной способности приближаться при удалении. Душа Джона Донна сообщает герою, что поэзия предоставляла ему возможность внеположной точки зрения (*«Ты птицей был и видел свой народ / повсюду...»*), но настоящему отстранению героя от мира препятствует его тело (*«Но этот груз тебя не пустит ввысь...»*). Интересно, что расставание

¹⁶⁶ Традицию изучения этого текста заложил сам Бродский в своем интервью, данном И. Померанцеву (см.: [Померанцев]). Часто поэтика стихотворения рассматривается в связи с поэтикой Донна, что естественно. В диссертации В. Куллэ [Куллэ 1996] заслуживает внимания исследование аспектной композиции. Интересным представляется исследование сквозных метафор «Большой элегии» в работе А. Нестерова [Нестеров]. Проблема взаимосвязей поэзии Бродского с творчеством поэтов-метафизиков активно изучается. См., напр.: [Иванов 1988], [Иванов 1997], [Шайтанов], [Bethea], [MacFadyen], [Нiero].

Джона Донна со своей душой описывается с помощью пространственной метафоры: сначала дается пейзаж (непаханные поля, окруженные лесом), затем — образ дровосека, с помощью которого реализуется прием обратной перспективы. Дровосек забирается на дерево и видит знакомый огонь вдали, причем та даль, в которую он смотрит, обозначается как *здесь*, т. е. место, где находится повествователь — душа Донна; однако пытаясь вернуться *сюда*, он удаляется, исчезает, становится «<...> лишь сном библейским...». Душа плачет, потому что для не имеет возможности **уйти** («вернуться суждено мне в эти камни»). Итак, сама попытка взглянуть на мир с высоты становится лишь приближением к нему, вглядыванием в каждую деталь. В стихотворении в целом и особенно в первой его части это реализуется при помощи перечислений.

Рассмотрим более внимательно первую часть стихотворения. Мы приводим ее целиком в Приложении (см. в конце работы).

Перечисление как нанизывание мотивов в «Большой элегии» можно сравнить с сюжетостроением детского стихотворения о доме, который построил Джек: каждый новый образ связан с предыдущим по смежности, что в сумме дает иллюзию целостной картины мира. Новые образы, являясь в поэтике Бродского, не самодостаточны. Поэт обязательно подыскивает им структурную позицию в своей модели мира. Возникает цепочка: новый образ цепляется за старые, за счет чего общая картина каждый раз переосмысливается. В «Большой элегии» это представлено особенно отчетливо.

Попробуем описать собственно технику формирования модели реальности в этом стихотворении.

В Приложении приводятся первые 92 строки «Большой элегии» с указанием пространственных ареалов, которые описывает текст. Мы поделили первую часть элегии на отрывки, соответствующие тематическим блокам. Каждый такой блок описывает особое пространство. У нас получилось 6 основных отрывков. В скобках мы указываем номера начальной и конечной строки отрывка. Эти номера условны, так как часто Бродский переходит от описания одного пространства к другому не с красной строки.

- 1) интерьер дома Джона Донна (1–16);
- 2) город и архитектура (17–34);
- 3) природа: сначала растения и рельеф местности, затем животные (35–48);
- 4) самая короткая часть — люди, мертвые и живые (49–52), эту часть можно даже объединить с третьей, четкой границы между ними нет;
- 5) мистические/мифологические реалии (ангелы, святые, ад и рай, Бог, херувимы, дьявол, архангелы) (56–68);
- 6) мир текстов (стихи, речи, пророки, пороки, беды, книги) (69–88).

Между четвертым и пятым отрывками, а также в конце всей этой части элегии идут небольшие метабазисы. После 4-й:

53 Спят звери, птицы, мертвый мир, живое.
54 Лишь белый снег летит с ночных небес.
55 Но спят и там, у всех над головою.

В 53-й строке подводится промежуточный итог описанию земного мира перед тем, как начать описать мира мистического.

После 6-й:

89 Все крепко спят: святые, дьявол, Бог.
90 Их слуги злые. Их друзья. Их дети.
91 И только снег шуршит во тьме дорог.
92 И больше звуков нет на целом свете.

Иными словами, происходит подытоживание всего перечисленного. Создается впечатление, что в начале текста Бродский структурно описывает мир, «раскладывая по полочкам» разные явления. Но при внимательном рассмотрении такая системность нарушается одним обстоятельством.

Обращают на себя внимание повторы в перечислениях. Эти повторы как бы связывают один отрывок с другим. Сквозной мотив — мотив снега. Снег выступает как нечто, соединяющее разные миры. Недаром, он часто упоминается на границах отрывков (первого и второго, второго и третьего) и является лейтмотивом всей первой части «Большой элегии». Образ снега связывает описание мира природы и мира человека, а также мистического и текстового пространств, тем самым словно подчеркивая родственность и симметричность этих пар. (Как тело человека принадлежит природе, так его душа, объективированная в тексте, принадлежит Богу). Образ снега, таким образом, осуществляет следующую связь по смежности: мира дома с миром улицы-города (этот пространственный ареал описывается как мир артефактов); потом его связь с миром природы (*под кузовом* парусника — *вода со снегом*, которая сливается с небом. Следует заметить, что небо — это область, соединяющая природу с мистическим пространством: «*Но спят и там, у всех над головою*» <выделено нами. — В. С.>»

Стихотворение начинается перечислением разных предметов в доме Джона Донна. Попытаемся проследить за взглядом повествователя. То, что мы здесь наблюдаем, можно условно назвать «метонимической композицией». Герой стихотворения — Джон Донн — описывается через его атрибуты (одежда, мебель, личные вещи). Затем по смежности перечисляются снег за окном, соседние дома, город. Повествователь претендует на полное описание пространства. Для повествования свойственна континуальность, когда нельзя описать два явления независимо друг от друга. Любые две вещи (явления) пространственно опосредованы другими предметами, которые также необходимо включить в повествование. Этот прием напоминает гомеровскую ретардацию¹⁶⁷, закон хронологической несовме-

¹⁶⁷ См. об этом, напр.: [Ауэрбах].

стимости, с тем отличием, что в нашем случае речь идет не о времени повествования, а о «нарративном пространстве», характеризующемся признаками «застывшего» времени. Эта континуальность приводит, в частности, к связи мира реального с миром мистическим по признаку смежности:

Спят звери, птицы, мертвый мир, живое.
Лишь белый снег летит с ночных небес.
Но спят и там, у всех над головою.

Иначе говоря, взгляд повествователя как бы останавливается на падающем снеге, затем поднимается, и, наконец, фокусируется на обитателях небесного, «сакрального» пространства. Такая континуальность характерна для всей первой части «Большой элегии».

Уже с самого начала в тексте задается некоторая инерция повтора и возврата (здесь нужно указать на мотив *кружения*, важный для поэтики Бродского в этот период). Это *кружение*¹⁶⁸ можно сравнить с хождением по лабиринту, когда неизбежен возврат к одному и тому же месту. Но возврат этот имеет одну особенность: тому, кто оказался в этом месте второй раз, оно видится по-другому, и, соответственно, получает новую интерпретацию. Повествование в «Большой элегии» напоминает именно такое хождение: одно и то же явление, упоминаясь в разных контекстах, наполняется новыми смыслами. В результате повторения слова теряют жесткую соотнесенность со своими денотатами и приобретают метафоричность¹⁶⁹. Причем повествователь как будто сознательно обнажает этот «прием возвращения» уже в начале текста. Сначала он упоминает *уснувшие* среди прочей домашней утвари *тазы*, а спустя несколько строк сообщает, что *ночь повсюду*, в частности, *опять в тазу*, тем самым указывая читателю на важность повторов.

Повествование начинается с описания весьма ограниченного пространства (дом Донна). Обратим внимание на начало стихотворения: «*Джон Донн уснул. Уснуло все **вокруг*** <выделено нами. — В. С.>» Наречие «вокруг» подчеркивает «кружение взгляда» повествователя. Постепенно радиус этого кружения увеличивается¹⁷⁰.

Чтобы описать модель мира в этом стихотворении, нужно представить себе несколько миров, выстроенных иерархически (мир дома, мир города, мир природы, мир земли, мир небесный, мир текстов). Все эти миры изоморфны, они имеют «кругообразное» строение и пересекаются друг с другом в отдельных точках. В тексте эти точки пересечения обозначены по-

¹⁶⁸ См. о том, как этот мотив используется поэтами-метафизиками в: [Шайтанов: 28].

¹⁶⁹ См. об этом также: [Полухина 1998].

¹⁷⁰ Ср. с рассуждениями самого Бродского о «концентрических кругах» в стихотворении [Бродский 1995: 14–15].

вторыми. Явления, названные в тексте как минимум дважды, оказываются связующими звеньями между этими мирами.

Постараемся схематически представить эти совпадения в метонимической цепи повествования. Иначе говоря, перечислим повторы мотивов в этой части «Большой элегии». Цифры обозначают отрывок в той нумерации, которую мы указали выше. Число в скобках мы приводим, когда мотив располагается на границе отрывков. Часто та или иная деталь повторяется с некоторыми вариациями, тогда мы через тире указываем эти варианты.

1 – 1	стол; таз; постель — кровать — простыни, башмаки — туфли
(1) 2 – 3 – 4 – 5 – 6	снег
1 – 2	стены; окна; двери
1 – 3 – 4	кровать/постель в доме Джона Донна — люди в кроватях — залез медведь в постель.
1 – 5	глаза
1 – 6	речи
(2) 3 – 6	вода под парусником — летейские воды
2 – 2	омонимич.: замки — замки.
2 – 2 – 6	цепи — цепные псы — цепи речей
2 – 3	мыши — мыш с повинной; запоры
2 – 5	конек крыши — кони; дома — дом
2 – 5 – 6	своды — свод церкви Павла — ямбов строгий свод
3 – 4	море — моря рубях
3 – 5	простор английский — английское поле
3 – 3 (4) – 6	ручьи — реки — реки слов
4 – 5 – 6	люди спят в объятьях — херувимы обнявшись — стихи бок о бок.
5 – 6	Рай — райские врата

Итак, внутри первого отрывка повторяются: *стол* (возможно, имеются в виду два стола: кухонный и письменный, на что указывают лежащие на них предметы), *таз* (причем этот повтор акцентируется повествователем). Происходит синонимический возврат к теме *постели*: постель, белье, кровать, простыни (затем к образу *кровати* Бродский вернется в четвертом отрывке: «В кроватях / живые спят в морях <см. море. — В. С.> своих рубях»). Пара *башмаки* – *туфли*, строго говоря, повтором не является, но она лишний раз подчеркивает «кружение взгляда» повествователя. *Стены*, с которых собственно начинаются перечисления в первом отрывке, повторяются во втором (уже не изнутри, а снаружи). Завершается фрагмент упоминанием окна как границы между домом и улицей. При внимательном чтении строчки «Уснуло все. Окно. И снег в окне» можно увидеть, за счет чего в данном случае возникает иллюзия пластичной реальности, непрерывности взгляда. Предлог «в», употребленный вместо ожидаемого «за», демонстрирует включенность «законого» пространства в мир дома Донна, а, следовательно, и в число его атрибутов. Когда повествователь опи-

сывает границу между домом и улицей, на уровне текста происходит размывание границы между метафорой и метонимией:

Уснуло все. Окно. И снег в окне.
Соседней крыши белый скат. Как скатерть
ее конек. И весь квартал во сне,
разрезанный оконной рамой насмерть [I: 247].

Квартал, сам по себе имеющий форму квадрата, не только напоминает квадратную раму окна, он еще ею *разрезан* и буквально находится внутри нее.

Во многом этот уменьшенный наружный мир подобен пространству внутри первого отрывка. В нем тоже есть *окна*, *двери*. Конек крыши похож на скатерть, которая метонимически отсылает нас к образу стола в первом фрагменте (а метафорически — к простыне, покрывалу). Сам же образ *конька* одновременно связывает этот отрывок с пятым, где говорится о *конях* в связи с небесным Воинством.

В описании города превалируют архитектурные реалии, но и природные элементы здесь упоминаются, особенно ближе к нижней границе отрывка: городские животные (кошки, собаки, мыши), а также люди представляют живую природу, *свиные туши* в лавке — мертвую. В этом смысле для нас интересно введение образа *мыши*, который будет снова упомянут в конце третьего отрывка, т.к. в обоих случаях вслед за этим образом повествователь будет говорить о людях. Здесь это метонимическое соседство представлено максимально сжато: *Спят мыши, люди*. В пятом отрывке «переходность» образа подчеркнута наделением мыши человеческими качествами («<...> *мышь идет с повинной*...»), метафоричность образа соответственно усилена.

Внутри второго отрывка повторяются *цепи* и *цепные псы*. Цепь, которая, на наш взгляд, является наиболее удачной метафорой для описания композиционной техники этого стихотворения, еще раз упомянута в шестом отрывке (*цепи речей*). Стоит отметить и омонимический повтор *замки* — *зámки*, который лишний раз подчеркивает своеобразное «кружение образов» в тексте.

В третьем отрывке внутренних повторов нет. Повествование приобрело размах, это произошло незаметно, но радиус повторов стал больше, чем площадь ареала и соответствующего ему текстового сегмента. Так, здесь происходит возврат к теме постели из первого отрывка — *медведь залез в постель*. Одновременно здесь медведь уподобляется спящим людям из следующего отрывка.

Ни в четвертом, ни в пятом, ни в последнем, шестом отрывке мы внутренних повторов тоже не найдем. Однако чем ближе к концу, тем сильнее текст строится на лексических и смысловых отсылках к предыдущим и последующим отрывкам. В четвертом это *моря* рубях, в которых спят люди (ср. *море* в третьем); *кровати*, в которых они спят; люди спят *в обнимку*,

как *херувимы* в пятом (*стихи* в шестом спят *бок о бок*¹⁷¹). В пятом отрывке мы встречаем *коней* (ср. *конек крыши* во втором); *своды*, которые во второй части упоминались как архитектурная деталь, здесь превращаются в *свод церкви Павла* — налицо двусмысленность: херувимы могут быть просто изображениями херувимов под сводом собора, и — «реальными» херувимами под метафорическим сводом вселенской первоапостольской Церкви. В шестом отрывке мы встретим *ямбов строгий свод*, где двусмысленность заложена в самом слове *свод*. Упомянутый в пятом отрывке *рай* повторен в шестом в виде *райских врат*, от которых *далеки* стихи. В шестом отрывке кроме уже упомянутых нами повторов есть *речи* из первого (здесь — *цепи речей*); вода под парусником на границе второго и третьего отрывков превращается в *лелейские воды*; ручьи и реки из третьего превращаются в *реки слов*.

Характерно, что метафоричность к концу первой части «Большой элегии» повышается. Вначале слова выступают только в качестве знаков конкретных вещей (не считая того факта, что они одновременно являются атрибутами героя стихотворения; заодно исключим из поля зрения *спящие* вещи, что является сквозной метафорой всей первой части стихотворения). Первое сравнение употребляется на границе начального и второго отрывков (*конек крыши*, как *скатерть*). Постепенно метафоричность речи усиливается. Можно предположить, что Бродский приходит к метафоре через метонимию. Собственно метафора появляется только во втором отрывке и то не в чистом виде, как мы видели (квартал, *разрезанный оконной рамой насмерть*). В третьем фрагменте имеется уже три метафоры: *залез медведь в постель*; *мышь идет с повинной* и *совиный смех*.

В коротком четвертом отрывке лишь одна метафора (*моря рубях*), а в пятом — нет ни одной (кроме общей метафоры сна и строчки *никто не выйдет в этот час из дому* — поскольку дом в метафизическом пространстве может вообще считаться метафорой). Кроме того, как мы уже говорили, существует определенная двусмысленность в строках «*И херувимы все — одной толпой, / обнявшись спят под сводом церкви Павла*».

¹⁷¹ В связи с этим образом стихов, спящих в тесноте, вспоминается тыняновское понятие «единства и тесноты стихового ряда», когда семантика с одного слова в стихе переносится на другое, в результате чего возникают смысловые наложения, то, что Тынянов называет «колеблющимися признаками значения», или «видимостью значения» [Тынянов 1924: 87]. Мы с большой долей вероятности можем предположить, что Бродский был знаком если не с данной работой Тынянова, то с самой идеей «единства и тесноты». Мысль о смысловом отождествлении единиц языка, обусловленном их пространственным соседством очень созвучна художественной технике всего стихотворения. То, как «теснота стихового ряда» реализуется Бродским при описании места действия (на примере рождественских стихотворений), подробно рассматривает в своей книге М. Ямпольский [Ямпольский: 222].

В шестом отрывке видим сразу семь метафор: *порок, тоска, грехи... лежат в своих **силлабах***; стихи ***шепчут*** друг другу; *ямбов строгий **свод***; *толпы книг*; ***реки** слов*; ***лед** забвенья*; ***цепи** речей*. Большинство метафор этого отрывка совпадает с повторами, что еще раз наглядно демонстрирует «кружение повествования». Одновременно ближе к концу стихотворения метонимическая связь между образами становится все более условной, а сами перечисляемые реалии — все более абстрактными. И чем менее очевиден предмет, о котором в данный момент говорит автор, тем сильнее его метафорическое обоснование. При этом повествователь сильнее подчеркивает неочевидную связь явлений по смежности с помощью языковых средств.

Попробуем теперь в общих чертах охватить всю картину реальности, представленную нам в тексте. Для этого проследим, как движется взгляд повествователя: дом Джона Донна — окно — снег — улица — город — порт, парусник (граница культурного и натурального пространства) — вода со снегом — море — берег — природа, горы, животные — мышь — люди (мертвые, потом живые, т. е. кладбища на окраине, потом снова город, деревни) — снег с небес — взгляд вверх — ангелы, святые — геенна (взгляд вниз?) — рай (взгляд вверх?) — дьявол и вражда — *английское поле*¹⁷², поле (в том числе как поле боя — Армагеддон) — всадники — архангел с трубой — кони — изображения херувимов под сводом церкви Павла (снова город, а также пространство внутри дома-церкви) — Джон Донн — стихи — порок, тоска, грехи в этих стихах — ямбов строгий свод — слева, справа — хореи, — в них — виденье летейских вод — за ним — слава — беды и страдания в стихах — снег (белизна) и черных пятен малость (буквы) — толпы книг, реки слов, цепи речей.

Таким образом, мы можем говорить об определенной симметрии композиции первой части «Большой элегии». Сначала план повествования обобщается (дом Джона Донна, улица, город, страна), затем взгляд направляется вверх, к небу. Связующим звеном между земным и небесным является падающий снег. Потом взгляд повествователя возвращается вниз, к герою стихотворения. На этот раз роль посредника играет свод церкви. Когда рассказ возвращается к исходной точке, начинается укрупнение плана.

В начале «Большой элегии» собственно Джон Донн и его стихи рассматриваются вскользь и только в качестве материальных объектов:

Повсюду ночь: в углах, в глазах, в белье,
среди бумаг, в столе, в готовой речи,
ее словах, в дровах, в щипцах, в угле

¹⁷² Отметим возможный ассонанс ангел/Англия, ангельский/английский.

В шестом отрывке мир текстов Донна изображается как микромир, изоморфный реальности. Пространственно граница между этими мирами проходит по дому Донна, а именно по письменному столу. И эта изоморфность закрепляется повторами в метафорическом ряду:

- реальный снег превращается в метафорический снегопад над темными пятнами букв;
- рифмы и образы — сильные и слабые, подобны людям (4);
- человеческими качествами (*порок, тоска, грехи*) наделяются (наполняются) **силлабы** (отметим глубокую рифму, вновь построенную на двусмысленной метафоре: **сильных нет и слабых**);
- Стихи как братья (4);
- Они, как и люди, далеки от райских врат (5);
- Ямбы образуют свод (2, 5) — вновь двусмысленность;
- Хореи-стражники (4, 5)
- Виденье летейских вод (3, 5) — внутри хореев. Внутри них также — слава, беды, пороки, пророки;
- Реки слов (3);
- Лед забвенья (см. парусник и воду со снегом — на границе второго и третьего отрезков);
- Цепи речей (2).

Таким образом, в шестом отрывке метонимическая цепь суммирует образы всех предыдущих фрагментов, при этом наполняя их новым смыслом, и выводя их на новый уровень интерпретации. Интересно, что когда говорится о мире текстовом, то смежность явлений сознательно подчеркивается, в первую очередь при помощи предлогов: *в* [стихах], *за* ними, *слева, справа* и т. п. Мир текстовый, буквально *внутри* которого находится содержание, подобен миру реальному, потому что он — по соседству с ним. С одной стороны, он способен к репрезентации внетекстовой реальности, с другой — является его частью.

На примере этого стихотворения отчетливо и наглядно видно, как Бродский синтагматически изображает нам парадигматическое строение мира. Весь мир, его реальный, метафизический и другие уровни изображаются как части единой синтагмы, которая хоть и является единой, тем не менее, членится на сегменты. Текстовые синтагмы не только являются ее подобием, но и ее органической частью, ее продолжением, так же как отношения изоморфности и смежности реализуются между стихами в любом стихотворном тексте.

Кроме того, в этом тексте происходит нивелирование лирического героя. Это одна из важных для Бродского тенденций в 60-е годы. Во-первых, образ автора здесь неочевиден. Изложение намеренно неэмоционально, экспрессия появляется только в прямой речи от лица души героя. Для этого текста характерна такая особенность как «антилиризм». Джон Донн, на-

ходящийся в центре повествования, уже не существует и одновременно, весь мир, который описывается — это **его** мир, являющийся его частью (описание мира строится как описание самого героя). Происходит *растворение* героя в окружающем его тело макро- и микропространстве.

Первая часть «Большой элегии» — это ключ к пониманию всего текста. Здесь не столько демонстрируется картина мира, сколько предлагается технический принцип ее создания, что позволяет затем правильно истолковать, например, дальнейшее сравнение души Донна с дровосеком, забирающимся на дерево¹⁷³. Образ дровосека — это попытка пространственно изобразить метафизические искания души героя. Конь приносит его на заброшенное поле (см. *английские* — ангельские — *поля*), забираясь на сосну, дровосек видит, что его родной мир находится *вдали* и дальше его путь становится безадресным (*к лесам*). И в этот момент он теряет плоть, становится *сном библейским*.

Интересно, что похожая метаморфоза с человеком, взбирающимся на дерево, представлена в стихотворении 1964 г. «Орфей и Артемида». Там лирический герой, взбираясь на сосну (*sic!*), во-первых, мифологизируется (*новый Орфей*), а во-вторых, попадает в пространство текста («*В скобки берет зима / жизнь...*»). Это усиливается и устойчивой у Бродского метафорой *заснеженное пространство — лист бумаги*. В результате граница между миром и языком размывается (словарь vs бестиарий).

Так же и душа мертвого Джона Донна, оставляя тело, взлетает ввысь, туда,

откуда этот мир — лишь сотня башен
да ленты рек, и где, при взгляде вниз,
сей страшный суд совсем не страшен.
И климат там недвижим, в той стране.
Откуда всё, как сон больной в истоме.
Господь оттуда — только свет в окне
туманной ночью в самом дальнем доме.

Мертвое тело не может поспеть за душой. Интересно, что в этой бессмысленной погоне ему бы пришлось *плыть*, «*чтоб сшить своею плотью, сшить разлуку*». Вспомним, что подобное «сшивание» земного и небесного *по воде* мы наблюдали уже в первой части, на границе второго и третьего отрезков (парусник, вода под ним, снег, небеса). Траектория возносящейся души повторяет направление взгляда повествователя.

¹⁷³ Мотивы залезания на дерево, спуска в колодец (взаимосвязанные друг с другом) также присутствуют в стихотворениях «Садовник в ватнике, как дрозд...» 1964 г. и «Полевой эклоге» (ок. 1963 г.).

II.3.2. Метафоры и метонимии в норенском корпусе

Подобная метафорическая техника используется Бродским и в стихотворениях, написанных в ссылке. Конечно, она не будет с точностью повторяться, и говоря о норенском корпусе, нельзя утверждать, что картина мира «Большой элегии Джону Донну» будет актуальна и для других стихотворений. Однако тесная связь метафоры и метонимии, а порой и подмена одного другим с 1964 г. в связи с сюжетом растворения лирического героя в пейзаже и «ремифологизацией» мышления повествователя становится важной чертой поэтики Бродского.

Для «Большой элегии» особую актуальность имеет мотив соотношения макро- и микромиров, который проявляется также на метапоэтическом уровне. Эта же проблематика затрагивается и в стихотворении «Стекло» (ок. 1963 г.) [I: 297]. Герой спускается здесь по лестнице в темноту. Такая же лестница в уменьшенном виде находится внутри него самого. Душа сопоставляется с огнем, который скрывается внутри полупрозрачной плоти. Выпуклость груди скрывает, *кто увеличил, кто кого уменьшил* — она похожа на линзу, и окружающее поэта пространство представляет собой скорее проекцию пространства внутреннего.

Это «двоемирие», строящееся по принципу изоморфизма, реализуется и на уровне композиции: автор расподобляет повествователя и лирического героя, заставляя их вступать друг с другом в диалог. В главе II.1. мы на примере стихотворений «1 января 1965 года» и «Новый год на Канатчиковой даче» показали, как невозможность для повествователя дать общий план влечет за собой интроспекцию лирического героя. Эта техника применяется и при построении данного текста.

В качестве одного из важнейших мотивов «Большой элегии» мы выделили тождество объективной реальности и мира текстов, которое реализуется также на уровне автометаописания. Такое неразличение мира и текста характеризует стихотворение «Воронья песня» 1964 г. [I: 303]. Претекстом для него послужила крыловская басня. Лирический герой надевает маску вороны, выронившей сыр, но поймавшей *чернильного червяка*. Червяк — это буквы на листе бумаги, которые превращаются в песню, *оглашающую роици*.

Таким образом, в стихотворении сталкиваются три разных мира, между которыми устанавливаются сложные связи по признаку подобия/смежности: реальная жизнь поэта, мир природы и мир текста.

В стихотворении «Рождество 1963» [I: 314] интересен мотив кружащегося снега. Как мы помним, в «Большой элегии» падающий снег был связующим звеном между землей и небом. Причем для повествования было характерно мифологическое представление о небе как сакральном пространстве. Подобно «Большой элегии», в стихотворении «Рождество 1963» движению взгляда повествователя то вверх, к небу, то вниз, к земле,

сопутствует упоминание падающего снега, создающее особую образность текста, основанную на неразличении метафорического и метонимического механизмов.

Общая композиция этих текстов, описывающая спящего героя как центр мироздания, также сближает их друг с другом. В обоих стихотворениях мир описывается как абсолютно неподвижное явление, подобно фотографии. В связи с этим образы, наделенные характеристиками движения, в обоих текстах приобретают особую значимость. В «Рождестве 1963» динамичные образы снега, огня и ветра как явлений природы противопоставляются статичным образам мира культурного, человеческого: волхвов (которые уже *пришли*), младенца, *крутых сводов*, *даров*. Отметим также, что особую важность для стихотворения приобретает мотив кругового движения, сочетающийся с «кружением взгляда» повествователя на композиционном уровне.

«Пришла зима, и все, кто мог лететь...» [I: 398–408] — самое большое стихотворение, написанное Бродским в ссылке (431 стих). Оно в два с лишним раза длиннее «Большой элегии» и сопоставимо с такими ранними текстами, как «Зофья» и «Исаак и Авраам». В этом стихотворении Бродский пытался реализовать поэтическую технику этих трех текстов, словно закрепляя поэтику того своеобразного жанра «большого стихотворения». На примере этого произведения можно наблюдать весьма своеобразную реализацию сюжета растворения в пейзаже:

в былую жизнь прожектор луч простер,
но в данный миг пред ним лишь горстка пепла.
А в нем пейзаж (не так ли жизнь в былом) —
полесский край, опушка в копнах сена,
изгиб реки...

Сюжет представляет собой последовательное переосмысление отношений между элементами, из которых состоит мир. В результате в тексте развивается своеобразная «ремифологизация» на разных его уровнях.

В качестве центральных признаков такой «ремифологизации» следует назвать синкретизм сознания и неразличение структурообразующих картины мира оппозиций. Причем эти признаки характерны как для лирического героя, так и для повествователя и для самого автора. Лирический герой перестает различать природное и культурное, линейное и цикличное, земное и небесное, начало и конец.

Повествователь перестает различать субъект и объект, лирического героя и окружающее его пространство, реальный мир и пространство текстов, свое и чужое слово. Особенно интересны случаи, касающиеся последних двух оппозиций, когда повествователь наводит текст цитатами из других авторов, внедряя их в контекст собственных устойчивых обра-

зов. Вот как изображается зимний пейзаж в предпоследней «гиперстрофе»¹⁷⁴:

Свисти, Борей, и мчись, норд-ост, меж просек!
Труба дымит. Лиса скользит с холма.
Овца дрожит. Никто не жнет, не косит.
Никто не жнет. Лишь мальчик, сжав снежок,
стащив треух, ползет на приступ скрытно.
Ура, сугроб! и ядра мечет в бок.
Ура, копна! хотя косцов не видно [I: 407].

Как видно из этого отрывка, сложная игра цитатами из Пастернака (*норд-ост*), Крылова (*лиса*) и Пушкина сопрягается с привлечением образов из поэзии самого Бродского. Символизация (или концептуализация) пейзажа происходит, таким образом, и на металитературном уровне. Вспомним в связи с этим строчку «*пускай воззрится дрозд щеглиным взглядом*». С помощью двух образов — дрозда, позаимствованного из поэзии Пастернака, и мандельштамовского щегла, Бродский дает автометаописание собственной поэтической стратегии.

В свою очередь, автор перестает различать жанр, границу текста (отсюда отсутствие эксплицированной композиции текста, сюжетных элементов), пытается в один текст инкорпорировать все характерные для его поэзии признаки.

В «Большой элегии Джону Донну» образы объединялись друг с другом то по смежности, то на основании подобия, в результате чего получилась единая образная цепочка. В стихотворении «Пришла зима, и все, кто мог лететь...» такое сцепление образов достигается более сложным образом. Бродский вырывает отдельные детали явлений, чтобы показать их как часть более общего целого, в котором эти части смешались. Все стихотворение отдаленно напоминает первую часть «Большой элегии» в стремлении дать полное описание окружающего пространства. В результате возникает картина мира, в которой все становится взаимосвязанным — цивилизация, природа и человек.

В последней части стихотворения этот «разобранный мир» соединяется в случайных связях и трансформациях: *чугунный брус прижался к желтым стульям, буфер* поезда готов воткнуться в *буфет* дома. Причем связь между явлениями происходит на самых разных основаниях: по смежности, по сходству, по сходству звучания названий. Предметы могут меняться друг с другом свойствами: *прожектор бьет в затылок*; вино *бежит*, ночь, звезды *льются*, щель *дрожит* и *хлебают*, печь *плывет*, мускат *шипит*, торец *глядит*, *чугунный брус прижался*, рельс *сплелся* с кулисой, трава *ослепла*, бывшее *спит*, труба *глядит вверх*, луна *ведет подсчет убыткам ОРСа*.

¹⁷⁴ Подробнее об этом термине см.: [Лотман М. 1995].

Композиционно структуру стихотворения можно описать как трехчастную: 1) опьянение природы зимой — движение — все улетает, выпадает снег, все успокаивается; 2) введение лирического героя — приближение поезда — распитие вина — опьянение — поезд врывается в изображаемое пространство; 3) успокоение — отстраненная рефлексия над окружающим — изображение зимнего пейзажа — растворение героя в пейзаже. Повествование представляет собой своеобразный «анализ»: от явлений отчуждаются их свойства и функции. Затем они перемешиваются и ими наделяются другие явления, часто не имеющие к ним отношения. Затем вырисовывается общая картина этого видоизмененного мира. Так изображение смены времени года превращается в метаописание трансформации мира и лирического героя (соответственно текста и автора как его неотъемлемой части) на всех уровнях.

Любопытно, как в этом тексте происходит «обнажение конструктивного приема». Вот как описывает повествователь метонимическую природу своих метафор: *«пускай предстанет дятел вдруг таким, / каким был тот, кто вечно был с ним рядом»*. Отношения смежности вообще являются структурно важными для поэтики стихотворения:

<...> о чем в последний миг
подумаешь, тем точно станешь после, —
предметом, тенью, тем, что возле них,
птенцом, гнездом, листвою, тем, что подле.
При смерти нить способна стать иглой,
при смерти сил — мечта — желаньем страстным,
холмы — цветком, цветок — простой пчелой,
пчела — травой, трава — опять пространством [I: 400].

«Миметизм» Бродского в данном случае становится все больше похож на мимирию. Прагматика текста — сделать сам текст органичной частью той картины мира, которая в нем моделируется, и как следствие — ввести в этот мир вслед за лирическим героем и самого автора текста.

К повествовательной технике «Большой элегии Джону Донну» близко также стихотворение «Менуэт (Набросок)» [I: 418]. Замкнутый мир избы здесь изоморфен миру культуры. Пространство письменного стола изображается как городской (культурный) пейзаж (на фоне *фейерверка мимозы* — *колонны «элегий, свернутых в рулоны»*). Повествователь представляет неделю как диаграмматический знак всей жизни героя, в связи с чем наступление четверга прочитывается как приход старости¹⁷⁵. В свою очередь, старость сопоставляется с закатом культуры (изображение рулонов стихов как колонн, *рассыпанных по столу*). Прошлое находится слева от

¹⁷⁵ См. также мотив четверга в связи с наступающей осенью в «Новых стансах к Августе» [I: 386].

лирического героя, будущее справа (*«И в ошую уже видней / не более, чем в одесную дней»*). Течение жизни, изображенное с помощью традиционной метафоры *жизнь — река*, в свою очередь, само описывает процесс письма, которое, подобно жизни, имеет направленное движение слева направо. Таким образом, приход старости описывается как ремифологизация сознания лирического героя и повествователя, для которого свойственно неразличение пространства и времени (*«холодный март овладевает лесом...»*), одушевленного и неодушевленного (*«свеча на стены смотрит с интересом...»*), тождества и смежности (*«<...> табурет сливается с постелью...»*), внешнего и внутреннего (*«<...> город выколот из глаз метелью...»*).

К «Большой элегии Джону Донну» отсылает также стихотворение «Мужчина, засыпающий один...» 1965 г. [I: 441–444]. Особенно интересна его четвертая часть, в которой описывается, как лирический герой забирается на дерево (вспомним образ дровосека из «Большой элегии»). При этом образ дерева здесь мифологизируется: перед нами своеобразное *arbor mundi*, оно является структурной основой картины мира. С помощью этого образа повествователь изображает любовное чувство как явление, имеющее пространственные характеристики.

Герой, сидящий на дереве, оказывается низшей ступенью «иерархии любви». Над ним — ревность, над ней — нежность, выше — страсть, *«что смотрит с высоты / бескрайней...»*. Еще выше — боль и ожидание. Повествователь *«венчает иерархию любви / блестящей пирамидой Брегета»*, т. е. время оказывается вершиной этой конструкции. Собственно, эта лестница из семи ступеней служит эмблематическим изображением расставания души и плоти лирического героя, освобождения души от земных страстей (еще один мотив, сближающий этот текст с «Большой элегией») ¹⁷⁶. Сближает эти стихотворения и мотив сна-смерти, которым завершается повествование в одном случае (*«Но на этот раз / он не захочет просыпаться»*) и с которого рассказ начинается — в другом (*«Джон Донн уснул...»*).

Параллельно с мотивом смерти героя в стихотворении «Мужчина, засыпающий один...» реализуется сюжет растворения в пейзаже, когда герой

¹⁷⁶ Образ лестницы в связи с темой «судьбы поэта» вообще является мифогенным у Бродского. См., напр., цитату из письма поэта Р. Дериевой: «Существует точка — буквально: зрения, — с которой то, как складывается у человека жизнь (счастливо или кошмарно — не так уж много у жизни вариантов) — совершенно безразлично. Точка эта находится над жизнью, над литературой и достигается с помощью лесенки, у которой порой всего лишь шестнадцать (как в Вашем «Мне не там хорошо, где я есть») ступенек... И чем ближе человек к этой точке, тем больший он — или она — поэт... Вы до этой точки — над жизнью, над собой — добрались; радость от чтения поэтому еще и душе-раздирающая» (цит. по: [Ефимов: 18]).

себя вверяет темноте и снегу,
невидимому лесу, бегу,
дороги, предает во власть
Пространства [I: 443].

В заключение отметим, что подобная техника метафорического переосмысления отношений смежности будет применена Бродским и в других стихотворениях. Проявляется она, в частности, в «Полевой эклоге», рассмотренной нами выше. Представлением о «пластичности пространства» характеризуется также стихотворение «Исаак и Авраам». Техника эта будет сильно видоизменяться в последующем творчестве, что должно стать предметом отдельного исследования. Картина мира, представленная в стихотворениях Бродского, не соответствует обыденным представлениям. Ее особенность заключается в иллюзорности и часто двусмысленности границы между разными пространствами. Однако именно эта двусмысленность придает метафоре Бродского своеобразие.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

1. Молодой андеграундный поэт

Едва ли не более важной, чем собственно создание текстов, для писателя всегда является проблема выбора. Выбор того, относительно какой традиции автор будет себя позиционировать, какую модель литературного поведения он возьмет для себя за основу, является первым важным шагом к созданию художественного текста. Стихотворение как жест всегда интерактивно, даже в традициях поэтического «аутизма», когда читательская аудитория — *толпа* или *далекие потомки*. Потому поэту приходится посылать читателю сигналы, которые отсылали бы того к знакомому художественному языку. Изучению некоторых из таких сигналов мы и посвятили нашу работу.

Поведение человека обладает высокой степенью знаковости. Человек **всегда** выбирает ту или иную стратегию поведения, даже когда он отказывается от какой-либо стратегии. Исключением здесь являются ситуации, когда человек невольно лишен возможности сознательно выстраивать свое поведение.

Хотя до ссылки Бродский примеряет очень много литературных масок, можно говорить о том, что по большому счету он придерживался одного амплуа, которое можно квалифицировать как амплуа «молодого андеграундного поэта». Этому амплуа была свойственна некоторая амбивалентность. С одной стороны, он *современный, модный* поэт, но одновременно — продолжатель прерванных традиций эпохи символизма и постсимволизма, в том числе — наследник запретных или полуполюгальных авторов (Цветаева, Мандельштам). Он подчеркивает свою принадлежность к русской культуре и в то же время ориентируется на современную западную поэзию (в частности, польскую¹). Тяга к маргинальности у него сочетается с размышлениями о славе и стремлением к широкой известности. Он экспериментатор и традиционалист одновременно. Такие попытки «испробовать» все возможные модели поведения, желание «сочетать несочетаемое» не были исключительным свойством поэзии Бродского. В той или иной степени эти признаки были свойственны всей молодежной поэзии

¹ О том, что Бродский выучил польский язык еще в конце 50-х гг., пишет, например, В. Куллэ [Куллэ 1996], см. также об этом: [Куллэ 1996а]. На тему «Бродский и Польша» см. статью И. Грудзинской-Гросс [Грудзинская-Гросс].

советского «андеграунда», начиная с 50-х годов вплоть до конца 80-х – начала 90-х. Собственно, эта амбивалентность, и отличала литературный «андеграунд» от конформистской послевоенной поэзии в СССР.

Следование такой модели поведения обогатило поэтический язык Бродского. Это привнесло в его стихи полистилистичность, придало автору чуткость к штампам и «чужому слову», наконец, создало систему сигналов, определяющих «целевую аудиторию» его поэзии. Эти признаки остались характерны для его поэтики на протяжении всего последующего творчества. А. Солженицын имеет в виду, по нашему мнению, именно их, давая следующую характеристику поэзии Бродского:

Бродский – очень талантливый поэт, но характерно у него следующее: лексика его замкнута городским интеллигентским употреблением, литературным и интеллигентским. Это облегчает его перевод на иностранные языки и облегчает ему самому быть как бы поэтом интернациональным. И естественно, что он пользуется на Западе таким большим успехом².

2. Построение биографии. Амплуа отказа от амплуа

В ссылке поэтическая стратегия Бродского меняется. Он отказывается от описанного выше амплуа и меняет модель поведения. Главной чертой этой модели становится отказ от какой бы то ни было знаковости поведения. В Норенской появляется значительное количество стихов, написанных «для себя», или для конкретного адресата (самая обширная группа текстов периода ссылки — это стихотворения, посвященные М. Б.). Основным жанром норенского корпуса является пейзажная лирика. Иными словами, стихотворения как будто теряют для Бродского статус публичного жеста. Он делает сознательный выбор, отказываясь от предписанной ему роли «андеграундного» поэта, тем самым приобретая статус поэта «с биографией»³.

Но и после перелома не исчезли сигналы, о которых мы говорили выше. Они претерпели трансформацию и, утратив свою связь с программой поведения, в виде приемов вошли в арсенал поэтических средств Бродского. В этой работе рассматривались, в частности, «театральные знаки» в его поэзии. Мы убедились, что в раннем творчестве с помощью театральной атрибутики, отсылок к Шекспиру и русской шекспириане Бродский реали-

² Цит. по: [От Мережковского: 335].

³ Вообще говоря, такой перелом в самопозиционировании был редкостью для современной Бродскому поэзии. Интересно, что многие поэты (напр., М. Еремин, Л. Виноградов, В. Уфлянд и др.), у которых в годы «оттепели» сложилась своя поэтическая манера, после эмиграции продолжали себя реализовывать так, как если бы они оставались в контексте прежней «андеграундной» культуры. В других случаях переопределение своей роли превращалось в отказ от поэзии (Л. Лосев). Бродский же отказывается от биографии в пользу поэзии. Говоря образно, «судьба кончилась, а тексты остались».

зует свою стратегию поведения, соотнося свое творчество с определенными поэтическими традициями (вспомним «Шествие», где он пытается играть роль «поэта-модерниста»). Это заставляет его выработать особую поэтическую технику, с помощью которой в стихотворении реализуются диалогизм и расщепление повествователя. В Норенской проблема соотношения себя с традицией в общем и целом перестает быть актуальной. Однако прием расщепления повествователя и лирического героя, с помощью которых реализуется внутренний диалогизм в стихотворении, композиционный прием «приближения при удалении», — все это продолжает работать у Бродского, хотя и служит собственно цели поэтического самовыражения писателя.

Образы античной мифологии Бродский вводит в ранних стихах тоже как поведенческий сигнал: в рамках амплуа «андеграундного» поэта он соотносит свое творчество с ремифологизационной тенденцией в мировой литературе середины XX в. (одновременно демонстрируя свою принадлежность к русской классической поэтической традиции, у которой были свои «ремифологизаторы»: А. Блок, А. Белый, Вяч. Иванов и проч.). Отдельного внимания заслуживают случаи, когда лирический герой отождествляется с разными, порой взаимоисключающими мифологическими персонажами (например, образы Ариадны и Мойр). Использование этих образов влечет за собой формирование у поэта ко времени ссылки сюжета «ремифологизации», а на уровне тропов — возникновение сложного явления — своеобразного «сплава» метафоры и метонимии.

Особенностью литературного поведения Бродского можно назвать способность одновременно выступать в противоречащих друг другу амплуа. Так, полифоничность его ранних стихов, связанная с «театральным комплексом», когда лирический герой постоянно прячется под той или иной маской, сочетается с размышлениями повествователя на тему об искренности в поэзии. Это объясняется той самой амбивалентностью, что свойственна амплуа «молодого андеграундного поэта»: солидаризируясь с «игровыми» аспектами модернистской традиции (которую отличали черты инфантилизма, субъективности), он одновременно соотносит себя с «соцреалистическим каноном», которому была свойственна установка на объективность, классичность и классицистичность, высокую степень ответственности автора за написанное. Ближайшей моделью такой конверсии модернистской эстетики в поэтику соцреализма на уровне системы поведения было творчество Бориса Пастернака.

Начиная со времени написания сборника «Второе рождение» (1930–1932 гг.), Пастернак особым образом позиционирует себя в литературе. К этому времени для него особую роль начинает играть мотив ответственности поэта за свое творчество. Этот мотив обусловил появление некоторых амплуа, одни из которых сохранили актуальность в дальнейшем (как, напр., установка на *простоту*, которая будет определяющей и для поэтики

его последних сборников), другие же получили развитие и видоизменились. Так, амплуа *первого поэта* в сочетании с амплуа *опального поэта* привело Пастернака к мессианству, которое появится впервые в «Стихах из романа».

Переключки с пастернаковскими текстами играют важную роль у Бродского. В ранних текстах эти цитаты, аллюзии и реминисценции можно рассматривать как результат простого, условно говоря, «текстового» влияния⁴. Однако к 1964 г. внимание Бродского начинает привлекать сама личность автора сборника «Второе рождение». Элементы поэтики, которые он заимствует у Пастернака, являются у того одновременно сигналами, с помощью которых маркируется статус автора по отношению к актуальному литературному процессу. Иными словами, можно говорить о том, что ко времени ссылки проблема заимствований на уровне текстов превращается в проблему поиска поведенческих ориентиров. Бродский заимствует у Пастернака модель самоопределения по отношению к литературному процессу эпохи: он намекает на отстранение автора от «пустозвонства» современной поэтической жизни, предпочитает «неслыханную простоту» «современному слогу», жертвует прижизненным успехом ради «посмертной славы» (ср.: «*Быть знаменитым некрасиво*»), а также идеей уникальности авторского «я» ради идеи слияния с природой. Последняя установка явилась основой для возникновения в поэтике Бродского автометаописательного сюжета «растворения в пейзаже». Реализуясь на разных уровнях поэтического текста, этот сюжет, таким образом, выполняет функцию метаописания стратегии поведения автора. «Пастернаковский слой» представляется нам исключительно важной генетической составляющей поэтики Бродского. Этот слой — не разрозненные подтексты, а целая система цитат, аллюзий, реминисценций и влияний на разных уровнях — от атомарных до уровня свертхтекстовых структур. Особая значимость этой системы для Бродского подчеркивается тем, что поэт ее старательно скрывает, прячет, «отвлекая» читателя ложными отсылками к другим авторам⁵.

В Норенской у Бродского вырабатывается, так сказать, «антибиографическая» стратегия литературного поведения. Отказ от знаковости поступка, лишение текста статуса жеста привело поэта к формированию новой

⁴ Косвенно это подтвердил и сам Бродский, когда в интервью с Рейном заявил о том, что он до ссылки в поэзии Пастернака «ни черта не понимал, мне это казалось если не абракадаброй, то чем-то в этом роде.» [Бродский 1996: 43].

⁵ Ср. с моделью интертекста у самого Пастернака, о которой пишет И. Смирнов: «Интертекстуальное отношение строится Пастернаком так, что влечет за собой уничтожение медиатора. Проективная интертекстуальность, свойственная зрелому и позднему творчеству Пастернака, опустошает содержание источника-посредника, расположенного между первичным antecedentом и консеквентом» [Смирнов 1995: 123]. Смирнов демонстрирует эту особенность поэзии Пастернака на примере стихотворения «Гефсиманский сад», где за отсылками к Евангелию поэт «прячет» реминисценции и цитаты из Рильке.

системы знаков. Массу интересного сулит исследование эволюции этой новой поведенческой стратегии в годы эмиграции. Однако на пути всех этих исследований стоят две значительные лакуны: во-первых, нет научного издания текстов Бродского, которое учитывало бы архивы поэта, а во-вторых — нет научной биографии поэта.

Напоследок мы хотели бы коротко сказать о тех темах, которые мы не успели рассмотреть в нашей работе. Это, во-первых тема «Бродский, Овидий и Пушкин», которая приобретает особую значимость для поэта в ссылке в связи с амплуа *изгнанника*. Во-вторых, за рамками работы осталось исследование смежного у Бродского с мотивом «растворения в пейзаже» тематического комплекса моря и водной стихии. «Пушкинский слой» поэтики Бродского, так же, как пастернаковский, нуждается в отдельном серьезном изучении.

3. Бродский – Овидий – Пушкин

Одним из проявлений «пушкинского субстрата» можно считать формирование у Бродского в ссылке амплуа *поэта-изгнанника*. Тематический комплекс, который порождается этим амплуа, тесно связан с «овидиевской» (а также «дантовской») мифологией изгнания. Говоря о Бродском, большинство исследователей считают, что поэт заимствует эту мифологию от Мандельштама⁶. Во многом это представление сформировал сам Бродский, который называл Мандельштама своим предшественником.

Мы полагаем, что на амплуа изгнанника у Бродского большое влияние оказал «овидиевский» миф у Пушкина, формирование которого относится ко времени южной ссылки. Так думать нас заставляет хотя бы типологическая близость ситуаций, в которых оказались оба автора. Исторически сложилось так, что Пушкин стал первым поэтом, с которым тема Овидия вошла в русскую литературную традицию как тема автобиографическая⁷. Причиной тому, кроме биографических обстоятельств Пушкина, стал изменившийся к тому времени статус поэта в России. Поэт перестал восприниматься как государственный деятель [Немировский: 9–10].

В похожей ситуации оказался и Бродский. Эпоха «оттепели» создала видимость освобождения поэзии от служения интересам государства. Бродский был одним из первых, кто это освобождение начал реализовывать на практике. И Овидий, и Пушкин, и Бродский были сосланы, по расхожей версии, «за поэзию», иными словами: за творчество, которое не служит государственным интересам⁸.

⁶ См.: [Bethea], [Ичин], [Грациадеи].

⁷ См. об этом, напр.: [Томашевский: I, 149–155].

⁸ Еще один нюанс касается «порнографической поэзии», инкриминировавшейся Бродскому на процессе 1964 г. [Гордин 1989], — ср. с расхожим мнением, что Овидий был сослан за аморальность своей «Науки любви». См. в связи с этим

Еще один момент касается фигуры «хитрого Августа». И. Немировский в первой главе своей книги делает правдоподобное предположение, что изначально Александр не собирался ссылать Пушкина [Немировский]. Ссылка на юг скорее должна была рассматриваться как выгодное назначение. Однако сторонние наблюдатели воспринимали ее именно как ссылку, в то время как сам Пушкин в стихах пытался представить свое пребывание в Бессарабии как добровольное бегство. Немировский называет две литературные маски, актуальные для Пушкина в южной ссылке — Байрон и Овидий⁹. Причем первую маску он сменяет на вторую, когда понимает, что его «выгодное назначение» превращается в настоящую ссылку. Центральными текстами «овидиевского» комплекса у Пушкина являются послание «К Овидию», стихотворение «Из письма к Гнедичу» 1821 г., а также «южные» строфы первой главы «Евгения Онегина».

В судьбе Бродского (скорее всего, не подозревавшего об описанной современными пушкинистами коллизии) мы можем обнаружить зеркальное отражение пушкинского сюжета. Мотив изгнанничества наиболее ярко выражен в стихах первой половины ссылки. Ближе к освобождению, когда поэт узнает о развернувшемся в СССР движении в его защиту, в его поэзии появляются мотивы добровольного бегства. Достаточно сравнить, например, стихотворение «Сжимающий пайку изгнания...» — одно из первых, написанных в ссылке, с созданными незадолго до возвращения в Ленинград «Как славно вечером в избе...», «Под занавес» и др., чтобы увидеть эту разницу в самоопределении поэта. Важнейшими стихотворениями «овидиевского корпуса» у Бродского являются стихотворения «Полевая эклога», «Отрывок («Назо к смерти не готов...»)» и «Ex ponto». Кроме того, связь этого амплуа с пушкинской мифологией *изгнания/бегства* прослеживается и по другим стихотворениям Бродского периода ссылки. Именно в связи с этой мифологией следует изучать явление, которое можно было бы назвать «репетицией изгнания»¹⁰ поэта.

опровержение Пушкиным популярной версии изгнания римского поэта, по которой тот был сослан за роман с Юлией, дочерью Октавиана. [Пушкин: V,510].

⁹ Об интересе Пушкина периода южной ссылки к личности Овидия пишет также А. Ахматова [Ахматова 1989d: 177–178]. С пушкиноведческими работами Ахматовой (см: [Ахматова 1989], [Ахматова 1989a], [Ахматова 1989 b], [Ахматова 1989c]) Бродский мог познакомиться достаточно рано. Нужно заметить, что в этих работах большое внимание уделяется проблеме интерпретации пушкинской биографии в текстах поэта, о чем пишет также Э. Герштейн: «<...> Ахматова выступает как автор художественной концепции жизни поэта, находит сюжетный стержень для реконструкции этой части биографии поэта, что конечно, не имеет ничего общего с беллетризацией литературоведения...» [Герштейн: 350]. Ахматовские представления о пушкинской биографии также могли повлиять на формирование автобиографической стратегии Бродского.

¹⁰ См., например: [Лотман, Лотман]. В последнее время учеными часто высказывается мысль о том, что все «изгнания» Бродского вплоть до эмиграции были

4. «Не слишком известный пейзаж, улучшенный наводнением»

Когда мы говорили о «растворении в пейзаже», то почти не рассматривали в качестве составляющих этого сюжета мотивы утопания героя и вообще образы моря/водной стихии. На материале стихотворений Бродского, повествующих об «утонувшем герое», можно выделить самостоятельный сюжет «растворения в морском пейзаже», как вариант сюжета, рассмотренного нами во второй главе второй части. Генезис его обусловлен во многом «овидиевским текстом» Бродского. Море в стихотворениях «Ex ponto» и «Отрывок» («Назо к смерти не готов...») изображается как небытие, по крайней мере — как граница между бытием и небытием, между землей и загробным миром. Центральным текстом норенского корпуса, где наблюдается этот сюжет «растворения в морском пейзаже», выступает стихотворение «Письмо в бутылке». В нем разворачивается мотив бегства лирического героя, которое одновременно играет роль ухода в небытие. Мотив «растворения» лирического героя в море очень важен для «Прощальной оды», «Ломтика медового месяца» и др. текстов. Наиболее ярко этот сюжет был разработан Бродским только после его эмиграции в таких стихотворениях, как «Колыбельная Трескового мыса», «Новый Жюль Верн» и др. Однако в этих поздних текстах представлены те же сюжетные признаки, которые были характерны для сюжета «растворения в пейзаже» еще в норенском корпусе.

5. Заключение

До нашего исследования творчество Бродского в период ссылки отдельно не изучалось. Выше мы попытались заполнить эту лакуну. Наше исследование демонстрирует, что норенский корпус играет особую роль в эволюции поэтики Бродского. Каждая глава этой работы потенциально могла бы вырасти в большое самостоятельное исследование. Более подробное исследование темы «Бродский и Пастернак» помогло бы ответить на многие вопросы, касающиеся литературной позиции Бродского и его роли в литературном процессе второй половины XX века.

Изучение композиции стихотворений Бродского должно коснуться также текстов с посвящением М. Б., в которых особый интерес представляет проблема соотношения повествователя и адресата. Именно в норенских любовных посланиях у Бродского сложилась своеобразная поэтика «безадресного» монолога, которая получила затем наивысшее развитие в цикле «Часть речи».

Наше исследование можно было бы рассматривать как точку. Мы не имеем в виду сравнения ее со знаком пунктуации, которым обычно обо-

реализацией единой поведенческой установки поэта на «побег», описанной еще в его самых ранних текстах.

значается конец синтагмы, или с точкой над *i*. К ней скорее бы подошла характеристика, данная Ю. М. Лотманом роли настоящего в истории: «<...> это вспышка еще не развернувшегося смыслового пространства. Оно содержит в себе потенциально все возможности будущих путей развития» [Лотман Ю. 1992е: 28].

Одной из таких точек для Иосифа Бродского оказался период жизни 1964–1965 гг.

ПРИЛОЖЕНИЕ

ПЕРВЫЕ 92 СТРОКИ ИЗ «БОЛЬШОЙ ЭЛЕГИИ ДЖОНУ ДОННУ». ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ АРЕАЛЫ

1. Джон Донн уснул, уснуло все вокруг.	
2. Уснули стены, пол, постель, картины,	Внутри дома:
3. уснули стол, ковры, засовы, крюк,	стены}
4. весь гардероб, буфет, свеча, гардины.	
5. Уснуло все. Бутылъ, стакан, тазы,	бумаги в столе!,
6. хлеб, хлебный нож, фарфор, хрусталь, посуда,	речь!
7. ночник, бельё, шкафы, стекло, часы,	распятъя\,
8. ступеньки лестниц, двери. Ночь повсюду.	
9. Повсюду ночь: в углах, в глазах, в белье,	глаза)
10. среди бумаг, в столе, в готовой речи,	
11. в ее словах, в дровах, в щипцах, в угле	
12. остывшего камина, в каждой вещи.	
13. В камзоле, башмаках, в чулках, в тенях,	
14. за зеркалом, в кровати, в спинке стула,	
15. опять в тазу, в распятъях, в простынях,	
16. в метле у входа, в туфлях. Все уснуло.	16
17. Уснуло все. Окно. И снег в окне.	} окно — снег в окне
18. Соседней крыши белый скат. Как скатерть	} город
19. ее конек. И весь квартал во сне,	} архитектура
20. разрезанный оконной рамой насмерть.	}
21. Уснули арки, стены, окна, всё.	} стены
22. Булыжники, торцы, решетки, клумбы.	}
23. Не вспыхнет свет, не скрипнет колесо...	}
24. Ограды, украшенья, цепи, тумбы.	}
25. Уснули двери, кольца, ручки, крюк,	} детали
26. замки, засовы, их ключи, запоры.	}
27. Нигде не слышен шепот, шорох, стук.	}
28. Лишь снег скрипит. Все спит. Рассвет не скоро.	} снег
29. Уснули тюрьмы, замки. Спят весы	}
30. средь рыбной лавки. Спят свиные туши.	} свиные туши →
31. Дома, задворки. Спят цепные псы.	} городские животные
32. В подвалах кошки спят, торчат их уши.	} мыши — люди

33. Спят мыши, люди. Лондон крепко спит.	} 18
34. Спит парусник в порту. Вода со снегом	} парусник, снег
35. под кузовом его во сне сипит,	] природа
36. сливаясь вдалеке с уснувшим небом.	] морской пейзаж
37. Джон Донн уснул. И море вместе с ним.	]
38. И берег меловой уснул над морем.	]
39. Весь остров спит, объятый сном одним.	]
40. И каждый сад закрыт тройным запором.	]
41. Спят клены, сосны, грабы, пихты, ель.	] деревья
42. Спят склоны гор, ручьи на склонах, тропы.	] леса и горы
43. Лисицы, волк. Залез медведь в постель.	] звери
44. Наносит снег у входов нор сугробы.	]
45. И птицы спят. Не слышно пенья их.	] птицы
46. Вороний крик не слышен, ночь, совиный	]
47. не слышен смех. Простор английский тих.	]14
48. Звезда сверкает. Мышь идет с повинной.	] мышь
49. Уснуло всё. Лежат в своих гробах	) люди:
50. все мертвецы. Спокойно спят. В кроватях	) мертвые
51. живые спят в морях своих рубях.	) живые
52. По одиночке. Крепко. Спят в объятьях.	) 4
53. Уснуло всё. Спят реки, горы, лес.	)]
54. Спят звери, птицы, мертвый мир, живое.	)]
55. Лишь белый снег летит с ночных небес.	)]/ снег
56. Но спят и там, у всех над головою.	/ мистическое:
57. Спят ангелы. Тревожный мир забыт	\ ангелы
58. во сне святыми — к их стыду святому.	/ святые
59. Геенна спит и Рай прекрасный спит.	\ ад и рай
60. Никто не выйдет в этот час из дому.	/
61. Господь уснул. Земля сейчас чужда.	\ Бог
62. Глаза не видят, слух не внемлет боле.	/
63. И дьявол спит. И вместе с ним вражда	\ дьявол
64. заснула на снегу в английском поле.	/ 13 — снег
65. Спят всадники. Архангел спит с трубой.	\ всадники,
66. И кони спят, во сне качаясь плавно.	/ Архангел
67. И херувимы все — одной толпой,	\] кони
68. обнявшись, спят под сводом церкви Павла.	/} херувимы под сводом
69. Джон Донн уснул. Уснули, спят стихи	! стихи.
70. Все образы, все рифмы. Сильных, слабых	! рифмы
71. найти нельзя. Порок, тоска, грехи,	! грехи, пороки
72. равно тихи, лежат в своих силлабах.	!
73. И каждый стих с другим, как близкий брат,	! стихи как
74. хоть шепчет другу друг: чуть-чуть подвинься.	! подобие человеческих
75. Но каждый так далек от райских врат,	! отношенй
76. так беден, густ, так чист, что в них — единство.	!

77. Все строки спят. Спит ямбов строгий свод.	! размеры
78. Хореи спят, как стражи, слева, справа.	!
79. И спит виденье в них летейских вод.	!
80. И крепко спит за ним другое — слава.	!
81. Спят беды все. Страдания крепко спят.	! беды, страдания
82. Пороки спят. Добро со злом обнялось.	!
83. Пророки спят. Белесый снегопад	! пророки
84. в пространстве ищет черных пятен малость.	!
85. Уснуло всё. Спят крепко толпы книг.	!
86. Спят реки слов, покрыты льдом забвенья.	!
87. Спят речи все, со всею правдой в них.	! речи
88. Их цепи спят; чуть-чуть звенят их звенья.	!
89. Все крепко спят: святые, дьявол, Бог.	{})/!
90. Их слуги злые. Их друзья. Их дети.	{})/!
91. И только снег шуршит во тьме дорог.	{})/! Снег
92. И больше звуков нет на целом свете.	{})/!

Условные обозначения:	— пространство дома
	} — пространство города
	] — пространство природы
	) — пространство человека
	\ / — мистическое пространство
	! — пространство текста

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

ИСТОЧНИКИ

I

- Бродский:** Сочинения Иосифа Бродского: В 4 т. СПб., 1992–1995.
- Бродский соч.:** Сочинения Иосифа Бродского. СПб., 1997–2000. Т. 1–6.
- Бродский 1965:** *Бродский И.* Стихотворения и поэмы. Washington; New York, 1965.
- Бродский 1970:** *Бродский И.* Остановка в пустыне. Нью-Йорк, 1970.
- Бродский 1977:** *Бродский И.* Конец прекрасной эпохи: Стихотворения 1964–1971. Анн Арбор: Ардис, 1977.
- Бродский 1977а:** *Бродский И.* Часть речи: Стихотворения 1972–1976. Анн Арбор: Ардис, 1977.
- Бродский 1983:** *Бродский И.* Новые стансы к Августе: Стихи к М.Б. 1962–1982. Ann Arbor: Ardis, 1983.
- Бродский 1987:** *Бродский И.* Урания. Ann Arbor: Ардис, 1987.
- Бродский 1990:** «За церквями, садами, театрами...» // Об Анне Ахматовой: Стихи, эссе, воспоминания, письма. Л., 1990. С. 393–394.
- Бродский 1990b:** *Бродский И. А.* Памяти Константина Батюшкова // Поэзия: Альм. М., 1990. Вып. 56. С. 201–203.
- Бродский 1990с:** *Бродский И.* Примечания папоротника. Bromma: NyLaеa, 1990.
- Бродский 1991:** *Бродский И.* Холмы. СПб., 1991.
- Бродский 1992:** *Бродский И.* Форма времени: В 2 т. Минск, 1992.
- Бродский 1999:** *Бродский И. А.* Меньше единицы: Избранные эссе. М., 1999.

ИНТЕРВЬЮ С ПОЭТОМ

- Бродский 1988:** «Человека можно всегда спасти...»: Интервью с Бродским. Записал Ф. Медведев // Огонек. 1988. №31. С. 28–29.
- Бродский 1990d:** Беседа Аманды Айзпуриете с Иосифом Бродским // Родник. Рига, 1990. № 3. С. 72–73.

- Бродский 1995:** *Померанцев И., Бродский И.* Хлеб поэзии в век разброда. Запись интервью, переданного по радио «Свобода» в 1981 г. // Арион: Журн. поэзии. 1995. №3. С. 14–17.
- Бродский 1996:** *Бродский И., Рейн Е.* Иосиф Бродский. Человек в пейзаже. Арион. 1996. №3. С. 34–53.
- Бродский 1998:** *Волков С.* Диалоги с Иосифом Бродским. М., 1998.

II

- Анненский:** *Анненский И.* Книги отражений. М., 1979.
- Ахматова:** *Ахматова А. А.* Собр. соч.: В 6 т. М. 1998–2002.
- Бахтин:** *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979.
- Блок:** *Блок А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 1997. Т.1. Стихотворения. Кн. I (1898–1904).
- Брюсов:** *Брюсов В.* Стихотворения и поэмы. Л. 1961.
- Мандельштам:** *Мандельштам О. Э.* Сочинения. В 2 т. М., 1990.
- Пастернак 1969:** *Пастернак Б.* К переводам шекспировских драм // Мастерство перевода. 1969. М., 1970. Сб. 6. С. 341–363.
- Пастернак 1983:** *Пастернак Б.* Из переписки с писателями // Из истории советской литературы 1920–1930-х годов: Новые материалы и исследования / Литературное наследство. Т. 93. М., 1983. С. 649–737.
- Пастернак 1985:** *Пастернак Б.* Избранное: В 2 т. М., 1985.
- Пастернак 1990:** *Пастернак Б.* Стихотворения и поэмы: В 2 т. Л., 1990.
- Пастернак 1998:** *Существования ткань сквозная. Борис Пастернак. Переписка с Евгенией Пастернак (дополненная письмами к Е. Б. Пастернаку и его воспоминаниями).* М., 1998.
- Пушкин:** *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. М., 1977–1979.
- Ходасевич:** *Ходасевич В.* Стихотворения. Л. 1989.
- Цветаева:** *Цветаева М.* Собр. соч.: В 7 т. М., 1994–1995.
- Шекспир 1941:** *Шекспир В.* Гамлет, принц Датский. М., 1941.
- Шекспир 1953:** *Шекспир В.* Избранные произведения. М., 1953.
- Шекспир 1960:** *Шекспир У.* Полн. собр. соч.: В 8 т. М., 1957–1960.
- Шекспир 1968:** *Шекспир В.* Трагедии. Сонеты. М., 1968.

ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКАЯ И КРИТИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Амелин, Мордерер:** *Амелин Г. Г., Мордерер В. Я.* Миры и столкновения Осипа Мандельштама. СПб, 2000.
- Ауэрбах:** *Ауэрбах Э.* Рубец на ноге Одиссея // Ауэрбах Э. Мимесис. М., 1976.

- Ахапкин 1998:** *Ахапкин Д.* «Филологическая метафора» в творчестве Иосифа Бродского // *Русская филология*. 9. Сб. науч. работ молодых филологов. Тарту, 1998. С. 228–238.
- Ахматова 1989:** *Ахматова А. А.* Слово о Пушкине // *Ахматова А. О Пушкине: Статьи и заметки*. М., 1989. С. 7–9.
- Ахматова 1989a:** *Ахматова А. А.* Последняя сказка Пушкина // *Ахматова А. О Пушкине: Статьи и заметки*. М., 1989. С. 10–40.
- Ахматова 1989b:** *Ахматова А. А.* «Адольф» Бенжамена Констана в творчестве Пушкина // *Ахматова А. О Пушкине: Статьи и заметки*. М., 1989. С. 51–89.
- Ахматова 1989c:** *Ахматова А. А.* «Каменный гость» Пушкина // *Ахматова А. О Пушкине: Статьи и заметки*. М., 1989. С. 90–109.
- Ахматова 1989d:** *Ахматова А. А.* Болдинская осень (8-я глава «Онегина») // *Ахматова А. О Пушкине: Статьи и заметки*. М., 1989. С. 176–193.
- Бахтин:** *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972.
- Берг:** *Берг М.* Литературократия. Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе. М., 2000.
- Бетеа:** *Бетеа Д.* Мандельштам, Пастернак, Бродский: Иудаизм, Христианство и создание модернистской поэтики // *Русская литература XX века: Исслед. амер. ученых*. СПб., 1993. С. 362–399.
- Библиография:** Иосиф Бродский: Указатель литературы на русском языке за 1962–1995 гг. СПб., 1997.
- Вайль 1995:** *Вайль П.* Пространство как метафора времени: Стихи Иосифа Бродского в жанре путешествия // *Joseph Brodsky: Special Issue. Russian Literature*. North-Holland, 1995. Vol. XXXVII–II/III. P. 405–416.
- Вайль 1998:** *Вайль П.* Последнее стихотворение Иосифа Бродского // *Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба. Итоги трех конференций*. СПб., 1998. С. 5–7.
- Вайль, Генис:** *Вайль П., Генис А.* 60-е: Мир советского человека. М., 1998.
- Ваншенкина:** *Ваншенкина Е.* Острие: Пространство и время в лирике И. Бродского // *Литературное обозрение*. 1996. № 3. С. 35–41.
- Венцлова 2001:** *Венцлова Т.* Воспоминания об Анне Ахматовой: Выступление на вечере поэзии Томаса Венцловы в Музее Анны Ахматовой 18 мая 1995 г. (с дополнениями из дневников) // *Анна Ахматова: Последние годы. Рассказывают Виктор Кривулин, Владимир Муравьев, Томас Венцлова*. СПб., 2001.
- Венцлова 1996:** *Венцлова Т.* Развитие семантической поэтики // *Литературное обозрение*. 1996. № 3. С. 29–32.
- Верхейл:** *Верхейл К.* Кальвинизм, поэзия и живопись: Об одном стихотворении И. Бродского // *Мир Иосифа Бродского: Путеводитель*. Сб. ст. СПб., 2003. С. 218–232.

- Виноградов 1935:** *Виноградов В. В.* Язык Пушкина. М., 1935.
- Виноградов 1941:** *Виноградов В. В.* Стиль Пушкина. М., 1941.
- Виноградов 1980:** *Виноградов В. В.* К теории литературных стилей // Виноградов В. В. Избранные труды: О языке художественной прозы. М., 1980. С. 240–249.
- Воронинская:** *Воронинская Н. Б.* Лексическая реализация категории времени в стихотворении Иосифа Бродского «Дидона и Эней» // Текст: Варианты интерпретации. Бийск, 2000. Вып. 5. С. 26–30.
- Гаспаров 1979:** *Гаспаров М.* Семантический ореол метра. К семантике русского трехстопного ямба // Лингвистика и поэтика. М., 1979. С. 282–308.
- Гаспаров 1991:** *Гаспаров М. Л.* Античная басня — жанр-перекресток // Античная басня. М., 1991. С. 3–22.
- Гаспаров 2000:** *Гаспаров М. Л.* Очерк истории русского стиха. М., 2000.
- Герштейн:** *Герштейн Э. Г.* Ахматова-пушкинистка // Ахматова А. А. О Пушкине: Статьи и заметки. М., 1989. С. 316–352.
- Гордин 1989:** *Гордин Я.* Дело Бродского // Нева. Л., 1989. № 2. С. 135–166.
- Гордин 2000:** *Гордин Я.* Перекличка во мраке. Иосиф Бродский и его собеседники. СПб, 2000.
- Гордин 2003:** *Гордин Я.* Странник: Поэтическая символика Иосифа Бродского // Мир Иосифа Бродского: Путеводитель. Сб. ст. СПб., 2003. С. 233–246.
- Грациаден:** *Грациаден К.* Заметки о «Персидской стреле» Иосифа Бродского // Старое литературное обозрение. 2001. № 2. С. 81–88.
- Гройс:** *Гройс Б.* Утопия и обмен. Стиль Сталин. О новом. Статьи. М., 1993.
- Грудзинская-Гросс:** *Грудзинская-Гросс И.* Под влиянием? И. Бродский и Польша // Старое литературное обозрение. 2001. № 2. С. 56–63.
- Гуковский:** *Гуковский Г. А.* Пушкин и русские романтики. М., 1995.
- Дружинин:** *Дружинин А. В.* Собр. соч. СПб, 1865. Т. 3.
- Ефимов:** *Ефимов И.* «Хоть пылью коснусь дорогого пера»: Предисловия Бродского к поэтическим сборникам современников // Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба. Итоги трех конференций. СПб., 1998. С. 16–21.
- Жирмунский:** *Жирмунский В. М.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977.
- Жолковский 1998:** *Жолковский А.* К технологии власти в творчестве и житнетворчестве Ахматовой // *Lebenskunst – Kunstleben / Жизнетворчество в русской культуре XVIII–XX вв.* / Hg. Sch. Schahadat. München, 1998. С. 193–210.

- Жолковский 1998а:** *Жолковский А.* К переосмыслению канона: Советские классики-нонконформисты в постсоветской перспективе // Новое литературное обозрение. 1998. № 9. С. 55–68.
- Жолковский 2000:** *Жолковский А.* Бродский и инфинитивное письмо: Материалы к теме // Новое литературное обозрение. М., 2000. № 45. С. 187–198.
- Змазнева 2000:** *Змазнева Н. И.* Модель героя в «Горбунове и Горчакове» Бродского // Текст: Варианты интерпретации. Бийск, 2000. Вып. 5. С. 50–57.
- Змазнева 2000а:** *Змазнева Н. И.* О «телесности» слова в «Горбунове и Горчакове» И. Бродского // Текст: Варианты интерпретации. Вып. 4. Бийск, 1999. С. 58–65.
- Зубова Н.:** *Зубова Н.* Клоуны и шуты в пьесах Шекспира // Шекспировский сборник 1967. М., 1967. С. 187–194.
- Зубова Л.:** *Зубова Л.* Стихотворение Бродского «Одиссей Телемаку // Старое литературное обозрение. 2001. № 2. С. 64–74.
- Иванов 1988:** *Иванов Вяч. Вс.* О Джоне Донне и Иосифе Бродском // Иностранная литература. 1988. № 9. С. 176–179.
- Иванов 1997:** *Иванов Вяч. Вс.* Бродский и метафизическая поэзия // Звезда. СПб., 1997. № 1. С. 194–199.
- Ичин:** *Ичин К.* Бродский и Овидий // Литература «третьей волны». Самара, 1997. С. 176–188.
- Карабчиевский:** *Карабчиевский Ю. А.* Воскресение Маяковского. М., 1990.
- Ковалева 2000:** *Ковалева И.* «Греки» у Бродского: От Симонида до Кавачиса // Иосиф Бродский и мир: Метафизика. Античность. Современность. СПб., 2000. С. 139–150.
- Ковалева 2001:** *Ковалева И.* Одиссей и Никто: Об одном античном мотиве в поэзии И. Бродского // Старое литературное обозрение. 2001. № 2. С. 75–80.
- Ковалева 2003:** *Ковалева И.* «Памятник» Бродского (о пьесе «Мрамор») // Мир Иосифа Бродского: Путеводитель. Сб. ст. СПб., 2003. С. 207–216.
- Ковалева 2003а:** *Ковалева И.* Античность в поэтике Иосифа Бродского // Мир Иосифа Бродского: Путеводитель. Сб. ст. СПб., 2003. С. 170–206.
- Коробова:** *Коробова Э.* Тожество двух вариантов // Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба. Итоги трех конференций. СПб., 1998. С. 60–65.
- Крепс:** *Крепс М.* О поэзии Иосифа Бродского. Ann Arbor: Ardis Publishers, 1984.
- Кривулин 1997:** *Кривулин В.* Золотой век самиздата // Самиздат века. Минск; М., 1997. С. 342–354.
- Кривулин 1991:** *Кривулин В.* Театр Иосифа Бродского // Современная драматургия. М., 1991. № 3. С. 15–17.

- Кукулин:** *Кукулин И.* Образно-смысловая традиция русского пятистопного анапеста в раннем творчестве И. А. Бродского // Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба. Итоги трех конференций. СПб., 1998. С. 129–135.
- Куллэ 1990:** *Куллэ В.* «Обретший речи дар в глухонемой Вселенной...»: (Наброски об эстетике Иосифа Бродского) // Родник. Рига, 1990. № 3. С. 77–80.
- Куллэ 1996:** *Куллэ В.* Поэтическая эволюция Иосифа Бродского в России (1958–1972): Дисс. на соиск. степ. канд. филол. наук. М.: Лит. институт, 1996.
- Куллэ 1996а:** *Куллэ В.* «Перенос греческого портика на широту тундры» // Литературное обозрение. 1996. № 3. С. 8–10.
- Куллэ 1998:** *Куллэ В.* Структура авторского «я» в стихотворении Иосифа Бродского «ниоткуда с любовью» // Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба. Итоги трех конференций. СПб., 1998. С. 136–142.
- Куллэ 2003:** *Куллэ В.* Путеводитель по переименованной поэзии: Заметки о прозе Иосифа Бродского // Мир Иосифа Бродского: Путеводитель. Сб. ст. СПб., 2003. С. 55–87.
- Курганов 1998:** *Курганов Е.* Бродский и искусство элегии // Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба. Итоги трех конференций. СПб., 1998. С. 166–185.
- Курганов 1997:** *Курганов Е. Я.* Бродский и Баратынский // Звезда. 1997. № 1. С. 200–209.
- Курицын:** *Курицын В.* Бродский. Преодоление Бродского // Урал. Свердловск, 1990. № 11. С. 103–104.
- Кушнер:** «Рыжего друга в дверях увидеть...»: Александр Кушнер об Иосифе Бродском. Интервью с Кушнером. Записал Дм. Быков // Собеседник. М., 1996. № 5. С. 7.
- Кюст:** *Кюст Й.* Плохой поэт Иосиф Бродский: К истории вопроса // Новое литературное обозрение. 2000. № 45. С. 248–255.
- Лакофф, Джонсон:** *Лакофф Д., Джонсон М.* Метафоры, которыми мы живем // Теория метафоры. М., 1990. С. 387–415.
- Левин Ю. Д:** *Левин Ю. Д.* Шекспир и русская литература XIX века. Л., 1989.
- Левин Ю. И:** *Левин Ю. И.* Заметки о поэзии Вл. Ходасевича // Wiener slavistischer Almanach. Wien, 1986. Bd. 17. S. 51–52.
- Левинтон:** *Левинтон Г.* Смерть поэта: Иосиф Бродский // Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба. Итоги трех конференций. СПб., 1998. С. 190–215.
- Лекманов 1998:** *Лекманов О.* Книга об акмеизме / Учен. зап. моск. культурологического лица №1310. М., 1998. Вып. 4.

- Лекманов 2000:** *Лекманов О.* «Рождественская звезда»: Текст и подтекст // Новое литературное обозрение. 2000. № 45. С. 162–165.
- Лосев А.:** *Лосев А.* Первый лирический цикл Иосифа Бродского // Часть речи. Нью-Йорк, 1981/82. Альм. 2/3. С. 63–68.
- Лосев А. Ф. 1991:** *Лосев А. Ф.* Аполлон // Мифологический словарь. М., 1991. С. 52–53.
- Лосев А. Ф. 1991а:** *Лосев А. Ф.* Мойры // Мифологический словарь. М., 1991. С. 374.
- Лосев Л. 1995:** *Лосев Л.* Иосиф Бродский: эротика // Joseph Brodsky: Special Issue. Russian Literature. North-Holland, 1995. Vol. XXXVII–II/III. P. 303–322.
- Лосев Л. 2003:** *Лосев Л.* О любви Ахматовой к «Народу» // Мир Иосифа Бродского: Путеводитель. Сб. ст. СПб., 2003. С. 325–342.
- Лотман М. 1988:** *Лотман М.* Русский поэт — лауреат Нобелевской премии по литературе // Дружба народов. М., 1988. № 8. С. 184–186.
- Лотман М. 1990:** *Лотман М.* С видом на море: Балтийская тема в поэзии И.Бродского// Таллинн. Таллин, 1990. № 2. С. 113–117.
- Лотман М. 1995:** *Лотман М. Ю.* Гиперстрофика Бродского // «Joseph Brodsky». Special Issue. Russian Literature. North-Holland, 1995. Vol. XXXVII–II/III. P. 303–322.
- Лотман М. 1997:** Мандельштам и Пастернак: (Попытка контрастивной поэтики). Таллинн, 1997.
- Лотман Ю. 1992:** *Лотман Ю. М.* Литературная биография в историко-культурном контексте (К типологическому соотношению текста и личности автора) // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Таллинн, 1992. Т. 1. С. 365–377.
- Лотман Ю. 1992а:** *Лотман Ю. М.* Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII века // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В трех томах. Таллинн, 1992. Т.1. С. 248–268.
- Лотман Ю. 1992b:** *Лотман Ю. М.* Театр и театральность в строе культуры начала XIX в. // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Таллинн, 1992. Т. 1. С. 269–287.
- Лотман Ю. 1992с:** *Лотман Ю. М.* Декабрист в повседневной жизни (Бытовое поведение как историко-психологическая категория) // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Таллинн, 1992. Т. 1. С. 296–336.
- Лотман Ю. 1992d:** *Лотман Ю. М.* О Хлестакове // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Таллинн, 1992. Т. 1. С. 337–364.
- Лотман Ю. 1992е:** *Лотман Ю. М.* Культура и взрыв. М., 1992.
- Лотман Ю. 1996:** *Лотман Ю. М.* Стихотворения раннего Пастернака. Некоторые вопросы структурного изучения текста // Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. СПб., 1996. С. 688–717.

- Лотман, Лотман:** *Лотман М. Ю., Лотман Ю. М.* Между вещью и пустотой. (Из наблюдений над поэтикой сборника Иосифа Бродского «Урания») // Пути развития русской литературы: Тр. по рус. и славян. филологии / Учен. зап. Тарт. ун-та. Тарту, 1990. Вып. 883. С. 170–187.
- Лотман, Цивьян:** *Лотман Ю., Цивьян Ю.* Диалог с экраном. Таллин, 1994.
- Лурье:** *Лурье С.* Свобода последнего слова // Бродский И. Холмы. СПб., 1991. С. 350–357.
- Максимов:** *Максимов Д. Е.* Идея пути в поэтическом сознании Ал. Блока // Блоковский сб. II: Труды Второй науч. конф., посвящ. изучению жизни и творчества А. А. Блока. Тарту, 1972. С. 25–121.
- Макфадьен:** *Макфадьен Д.* Бродский и «Стансы к Августе» Байрона // Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба. Итоги трех конференций. СПб., 1998. С. 161–165.
- Мандельштам:** *Мандельштам Н. Я.* Вторая книга: Воспоминания. М., 2001.
- Мейлах:** *Мейлах М.* Об одном «топографическом» стихотворении Бродского // Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба. Итоги трех конференций. СПб., 1998. С. 249–251.
- Мелетинский 1998:** *Мелетинский Е. М.* Миф и двадцатый век // Мелетинский Е. М. Избранные статьи. Воспоминания. М., 1998. С. 419–426.
- Мелетинский 1976:** *Мелетинский Е. М.* Поэтика мифа. М., 1976.
- Минаков:** *Минаков С.* Третье Евангелие от Фомы? Претензии к Господу. Бродский и христианство // Иосиф Бродский и мир: Метафизика. Античность. Современность. СПб., 2000. С. 73–87.
- Миц:** *Миц З. Г.* О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Творчество А. А. Блока и русская культура XX века: Блоковский сб. III / Учен. зап. Тарт. ун-та. Тарту, 1979. Вып. 459. С. 76–120.
- Найман 1990:** *Найман А. Г.* Пространство Урании: 50 лет Иосифу Бродскому // Октябрь. М., 1990. № 12. С. 193–198.
- Найман 1989:** *Найман А. Г.* Рассказы об Анне Ахматовой. М., 1989.
- Немировский:** *Немировский И. В.* Творчество Пушкина и проблема публичного поведения поэта. СПб., 2003.
- Нестеров:** *Нестеров А.* Джон Донн и формирование поэтики Бродского: За пределами «Большой элегии» // Иосиф Бродский и мир: Метафизика. Античность. Современность. СПб., 2000. С. 151–171.
- Ниеро:** *Ниеро А.* О роли переводов из Дж. Донна в творчестве И. Бродского // Лотмановский сборник. 3. М., 2004. С. 503–519.
- Новиков:** *Новиков А.* Поэтология Иосифа Бродского. М., 2001.
- От Мережковского:** От Мережковского до Бродского: Лит. русс. зарубежья. М., 2001.

- Павлов:** *Павлов М.* Поэтика потерь и исчезновений // Иосиф Бродский: творчество. личность, судьба. Итоги трех конференций. СПб., 1998. С. 22–29.
- Панн:** *Панн Л.* Альтранатива Иосифа Бродского // Иосиф Бродский и мир: Метафизика. Античность. Современность. СПб., 2000. С. 54–64.
- Пастернак Е.:** *Пастернак Е.* Борис Пастернак: Биография. М., 1997.
- Петрушанская 1997:** *Петрушанская Е.* «Слово из звука и слово из духа»: Приближение к музыкальному словарю Иосифа Бродского // Звезда. М., 1997. № 1. С. 217–229.
- Петрушанская 1998:** *Петрушанская Е.* «Remember Her» («Дидона и Эней» Перселла в памяти и творчестве поэта) // Иосиф Бродский: творчество. личность, судьба. Итоги трех конференций. СПб., 1998. С. 73–79.
- Петрушанская 1998а:** *Петрушанская Е.* «Удержать ноту от тишины...»: Вокруг музыкального словаря И. Бродского // Литературное обозрение. 1998. № 5/6. С. 109–115.
- Петрушанская 2003:** *Петрушанская Е.* «Музыка среды» в зеркале поэзии // Мир Иосифа Бродского: Путеводитель. Сб. ст. СПб., 2003. С. 89–117.
- Петрушанская 2003а:** *Петрушанская Е.* «Музыкальная история» Иосифа Бродского // Мир Иосифа Бродского: Путеводитель. Сб. ст. СПб., 2003. С. 119–147.
- Плеханова:** *Плеханова И.* Формула превращения бесконечности в метафизике И. Бродского // Иосиф Бродский и мир: Метафизика. Античность. Современность. СПб., 2000. С. 36–53.
- Подрубная:** *Подрубная Е.* Сонеты Шекспира и Бродского // Взаимодействие литератур в мировом литературном процессе (Проблемы теоретической и исторической поэтики): Мат. междунар. науч. конф. Гродно, 1998. Ч. I. С. 181–187.
- Поливанов:** *Поливанов К.* «Негатив Вифлеемской звезды...»: К возможной интерпретации одного стихотворения Иосифа Бродского // Новое литературное обозрение. 2000. № 45. С. 160–161.
- Полухина 1995:** Полухина В. Жанровая клавиатура Бродского // Joseph Brodsky: Special Issue. Russian Literature. North-Holland, 1995. Vol. XXXVII–II/III. P. 145–155.
- Полухина 1998:** *Полухина В.* Поэтический автопортрет Бродского // Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба. Итоги трех конференций. СПб., 1998. С. 145–153.
- Полухина 1998а:** *Полухина В.* Английский Бродский // Иосиф Бродский: творчество. личность, судьба. Итоги трех конференций. СПб., 1998. С. 49–59.
- Полухина, Пярли:** *Полухина В., Пярли Ю.* Словарь тропов Бродского (На материале сборника «Часть речи»). Тарту, 1995.

- Проскурин:** *Проскурин О. А.* Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест. М., 1999.
- Проффер:** *Проффер К.* Остановка в сумасшедшем доме: Поэма Бродского «Горбунов и Горчаков» // Поэтика Бродского. Tenaflly, N.J.: Hermitage, 1986. С. 132–140.
- Прохорова:** *Прохорова Э.* «Политический текст» Иосифа Бродского // Иосиф Бродский и мир: Метафизика. Античность. Современность. СПб., 2000. С. 94–104.
- Пярли:** *Пярли Ю.* Память текста и текст как память // Sign System Studies. Tartu, 1999. Vol. 27. С. 182–195.
- Ранчин 1993:** *Ранчин А. М.* Философская традиция Иосифа Бродского // Литературное обозрение. 1993. № 3/4. С. 3–13.
- Ранчин 2001:** *Ранчин А. М.* «На пиру Мнемозины»: Интертексты Бродского. М., 2001.
- Ранчин 2001а:** *Ранчин А. М.* Иосиф Бродский и русская поэзия XVIII–XX веков. М., 2001.
- Рейн 1994:** *Рейн Е.* Иосиф // Вопросы литературы. М., 1994. № 2. С. 186–196.
- Рейн 1997:** Прозаизированный тип дарования: Интервью с Евгением Рейном 24 апреля 1990 года. Москва // Полухина В. Бродский глазами современников. СПб., 1997. С. 14–29.
- Рейн 2004:** *Рейн Е.* Свидетели обвинения не знали, о ком идет речь // Известия. М., 2004. 18 февр. № 29. С. 7.
- Савицкий:** *Савицкий С.* Андеграунд: История и мифы ленинградской неофициальной литературы. М., 2002.
- Седакова:** *Седакова О.* «Вакансия поэта»: К поэтологии Пастернака // «Быть знаменитым некрасиво...»: Пастернаковские чтения. М., 1992. Вып. 1. С. 24–31.
- Семененко:** *Семененко А.* «Гамлет» как феномен русской культуры: Переводы XX века и проблема канонического перевода: Дисс. на соиск. учен. степ. magister artium по русс. лит. Тарту, 2002.
- Семенов 1998:** *Семенов В.* Очерк метрики и ритмики позднего неклассического шестииктного стиха Иосифа Бродского // Русская филология 9: Сб. науч. работ молодых филологов. Тарту, 1998. С. 239–250.
- Семенов 1998а:** *Семенов В.* Стихосложение Иосифа Бродского: Метрика; Строфика; Ритмика; Ритм и синтаксис: Дисс. на соиск. учен. степ. magister artium по русс. лит. Тарту, 1998.
- Семенов 2004:** *Семенов В.* «Пейзаж биографии» в «норенских» текстах И. Бродского // Лотмановский сборник. 3. М., 2004. С. 525–533.
- Семенова:** *Семенова Е.* Поэма Иосифа Бродского «Часть речи» // Старое литературное обозрение. 2001. № 2. С. 80–86.

- Служевская:** *Служевская И.* Поздний Бродский: Путешествие в круг идей // Иосиф Бродский и мир: Метафизика. Античность. Современность. СПб., 2000. С. 9–35
- Смирнов 1995:** *Смирнов И. П.* Порождение интертекста: Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Л. Пастернака. СПб., 1995.
- Смирнов 1996:** *Смирнов И. П.* Роман тайн «Доктор Живаго». М., 1996.
- Смирнов А.:** История западноевропейской литературы: Средние века и Возрождение: Учеб. для филол. спец. вузов. М., 1999.
- Спивак:** *Спивак Р. С.* Философская пародия Бродского // Литературное обозрение. 1997. № 4. С. 68–71.
- Солженицын:** *Солженицын А.* Иосиф Бродский — избранные стихи // Новый мир. 1999. № 12. С. 180–193.
- Соловьев:** *Соловьев В. С.* Русские символисты // Соловьев В. С. Литературная критика. М., 1990. С. 144–396.
- Ставицкий:** *Ставицкий А.* Вещь как миф в текстах И. Бродского // Иосиф Бродский и мир. Метафизика. Античность. Современность. СПб., 2000. С. 65–72.
- Тахо-Годи:** *Тахо-Годи А. А.* Каллиопа // Мифологический словарь. М., 1991. С. 273.
- Тименчик 1975:** *Тименчик Р. Д.* Автометаописание у Ахматовой // Russian Literature. North-Holland, 1975. № 10/11. P. 213
- Тименчик 2000:** *Тименчик Р. Д.* Приглашение на танго: Поцелуй огня // Новое литературное обозрение. 2000. № 45. С. 181–186.
- Толова:** *Толова Г. Н.* Пейзаж в литературе и искусстве // Пейзаж в литературе и живописи: Сб. науч. тр. Пермь, 1993. С. 3–10.
- Томашевский:** *Томашевский Б. В.* Пушкин: В 2-х т. М., 1990.
- Топоров:** *Топоров В. Н.* Петербург и петербургский текст русской литературы: (Введение в тему) // Труды по знаковым системам. 18: Семиотика города и городской культуры. Петербург / Учен. зап. Тарт. ун-та. Тарту, 1984. С. 4–29.
- Тороп:** *Тороп П.* Тотальный перевод. Тарту, 1995.
- Тынянов 1924:** *Тынянов Ю.* Проблема стихотворного языка. Л., 1924.
- Тынянов 1977:** *Тынянов Ю. Н.* Литературный факт // Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 255–270.
- Тынянов 1977а:** *Тынянов Ю. Н.* О литературной эволюции // Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 270–281.
- Флоренский:** *Флоренский П. А.* Собр. соч.: В 2-х т. М., 1990.
- Чекалов:** *Чекалов И. И.* Поэтика Мандельштама и русский шекспиризм XX века: Историко-литературный аспект полемики акмеистов и символистов. М., 1994.

- Шайтанов:** *Шайтанов И.* Уравнение с двумя неизвестными: (Поэты-метафизики Джон Донн и Иосиф Бродский) // Вопросы литературы. 1998. № 6. С. 3–39.
- Шевеленко:** *Шевеленко И.* Литературный путь Цветаевой: Идеология–поэтика–идентичность автора в контексте эпохи. М., 2002.
- Шульц:** *Шульц-мл. С.* Иосиф Бродский в 1961–1964 годах // Мир Иосифа Бродского: Путеводитель. Сб. ст. СПб., 2003. С. 345–363.
- Эйхенбаум:** *Эйхенбаум Б. М.* Как сделана «Шинель» Гоголя // Эйхенбаум Б. О прозе. О поэзии. Л., 1986. С. 45–63.
- Эткинд:** *Эткинд Е.* Русская переводная поэзия XX века // Мастера поэтического перевода: XX век. СПб., 1997. С. 39–45.
- Якимчук:** *Якимчук Н.* «Я работал — я писал стихи»: Дело Иосифа Бродского // Юность. М., 1989. № 2. С. 80–87.
- Якобсон:** *Якобсон Р.* Два аспекта языка и два типа афатических нарушений // Теория метафоры. М., 1990. С. 110–132.
- Ямпольский:** *Ямпольский М.* О близком (Очерки немиметического зрания). М., 2001.
- Bethea:** *Bethea D.* Joseph Brodsky and the Creation of Exile. Princeton, New Jersey, 1994.
- Bloom:** *Bloom H.* The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry. Oxford University Press, 1997.
- Burnett:** *Burnett L.* The Complicity of the Real: Affinities in the Poetics of Brodsky and Mandelstam // Brodsky's Poetics and Aesthetics. London, 1990. P. 12–33.
- Clayton, Douglas:** *Clayton, J. Douglas.* The Hamlets of Turgenev and Pasternak: On the Role of Poetic Myth in Literature // Germano-Slavica. 1978. Vol.2. No.6.
- Kline:** *Kline George L., Sylvester Richard D.* Brodskii Iosif Aleksandrovich // Modern Encyclopedia of Russian and Soviet Literature. Florida, 1979. Vol. III. P. 129–137.
- Könönen:** *Könönen M.* «Four ways of writing the city»: St. Petersburg-Leningrad as a metaphor in the poetry of Joseph Brodsky. Helsinki, 2003.
- MacFadyen:** *MacFadyen D.* Joseph Brodsky and the Baroque. Québec, 1998.
- Pilschikov:** *Pilschikov I.* Brodsky and Baratynsky // Literary Tradition and Practice in Russian Culture: Papers from an International Conference on the Occasion of the Seventieth Birthday of Yuri Mikhailovich Lotman. Rodopi, 1993. P. 221–223.
- Pärli:** *Pärli Ü. J.* Brodsky. Afterword to a Fable // Essays in poetics: The Journal of the British Neo-Formalist Circle. Keele, 1998. Vol. 23. P. 252–263.

JOSSIFF BRODSKI PÕHJAPAGENDUSES: AUTOBIOGRAAFILISUSE POEETIKA

Kokkuvõte

Tänapäevani ei ole loodud J. Brodski teaduslikku elulookirjeldust. Peale selle, luuletaja arhiivide kinniolek, tekstide teaduslike väljaannete puudumine — kõik see teeb sellise biograafia ilmumise võimatuks. Luuletaja elulookirjelduse puudumise tõttu ei ole ka uuringuid tema elu ja loomingu konkreetsete perioodide kohta. Seni ajani ei ole ka Brodski loomingut põhjapagenduse ajal uuritud.

Käesolev töö on katse uurida luuletaja selle perioodi loomingut sellest vaatekohast, kuidas mõjutavad üksteist elulugu ja poeetika. Teadusliku elulookirjelduse puudumine on teinud selle töö raskemaks. Sellepärast me käsitleme mitte Brodski biograafiat, vaid tema autobiograafilisi ettekujutusi kohta.

Selle **uurimuse objektiks** on Brodski 1964–1965 a. luuletused. Sel ajavahe-
mikul luuletajale sai osaks pagendus Arhangelski oblastis Norenskaja külas, mis vältas alates märtsist 1964 a. kuni septembrini 1965 a. Selles töös autor teeb niinimetatud norenski korpuse määratlemise, mis koosneb kõikidest tuntud tekstidest, mis on kirjutatud perioodil 1964–1965 a.

Selle **töö ülesandeks** on nimetava perioodi Brodski luuletuste poeetika uurimine seoses tema kirjandusliku käitumise poeetikaga. Uurija toetub Juri Lotmani töödele, mis puudutavad käitumise poeetikast ning tarvitab siin tema poolt kasutusele võetud oskussõnu *mask*, *ampluaa* ja *elulugu*.

Töö autor arvab, et ilukirjanduslike tekstide ja käitumissüsteemi vahel võivad asetuda ekvivalentsuse suhted. «Käitumisliku» ja poeetilise teksti vahel võivad tekkida suhted, mis on ekstratekstilise tõlke terminitega täpselt kirjeldatavad. Näiteks, teatud süžeed mõnikord kanduvad üle biograafiale nagu ekvivalentsed käitumismudelid. Sellest vaatekohast «maastikus lahustumise» süžee jaoks tõelises elus on vastavad luuletaja aktuaalsest kirjandusprotsessist eemaldumisele püüdlus, pagendus, Leningradist püsivad ärasõidud (Moskvasse, Eestisse, Leedusse jne.).

Uurija lähtub sellisest ettekujutusest, et ilukirjanduslik tekst kõrvuti «esteetilise funktsiooniga» ikka teostab ka «käitumislikku» funktsiooni, mille abil autor positsioneerib ennast nii aktuaalses kui ka laiemas kirjanduslikus kontekstis. Selles aspektis uurija jaoks tähtsateks on nii üksikud tekstid kui ka nende järgnevus ning see, kuidas üks tekst põhjendub teistega jne. Peale selle, märgifunktsiooni sageli teostab mitte tekst tervikuna, vaid eraldi selle tasemed ja elemendid: üksikviisid, kujud, teatud ülesehitusliku tehnika rakendamine, lõpuks troobid ja teised ilmekuse vahendid.

Sellepärast selle töö kompositsioonile on iseloomulik mõningane sümmeetri-
lus: need Brodski poeetilise käitumise iseärasused, mis autor selle töö esime-
ses osas on esile tõstetud, määravad ära norenski korpuse luuletustes olevaid
ülesehituse, süžee ja troobide eriomadusi, mida ta vaatleb teises osas.

Enne kui uurija käsitleb selle töö struktuuri, on tingimata oluline tema jaoks
«autobiograafilise teksti» kontsepti paari sõnaga selgitada.

Tekstide ja eluloo vahel on vahendajana mõned Brodski enda autobiograafi-
lised ettekujutused. Õigupoolest, need ongi selle uurimuse põhiobjektiks, mida
töö autor suhteliselt nimetab Brodski «autobiograafiliseks tekstiks». See on uuri-
mismetafoor. Uurija lähtub sellestki, et tekstide ja eluloo suhteid võib kujutada
ette nagu ternaarset struktuuri: **tekst** — «**autobiograafiline tekst**» — **elulugu**.

Põhimõtteliselt, enne pagendust Brodski esines ühesainses ampluaas — see
oli «noore underground-luuletaja» ampluaa. Sellele ampluaale oli iseloomulik
mõningane ambivalentsus, mis oli tervikuna NSVLi nonkonformistliku sõja-
järgse luule tunnusjoon. Selle ampluaale järgnemine põimis enne 1964 a. Brod-
skij värssidesse polüstiilsust, lisas autorile tähelepanelikkust kirjanduslikkude
stampide ja «võõra sõna» suhtes, lõpuks tekitas tema luule «sihtauditooriumile»
viitavate märguannete süsteemi. Need signaalid jäid iseloomulikuks luuletaja
poeetikale kuni tema loomingu lõpuni, kõigist modifitseerimistest hoolimata.
Nende märguannete funktsiooni ümbermõtestamine kuulub meie poolt uuritava-
sse perioodisse.

Brodski elu Norenskaja külas, mis tõmbas teda «kirjandusolmest» välja, oli
«välisbiograafia» sündmuste poolest päris vaene elu. Selles olukorras luuletaja
ei vaatle neid sündmusi kui tähtsaid oma kirjandusliku reputatsioonile, ehk tei-
ste sõnadega kui *tegusid*, ka tema värsid kaotavad žesti staatuse. Norenskaja kü-
las Brodski lõpetab hoolitsemise oma kirjandusliku eluloo ülesehitamise eest.
Pagendust ta tõlgendab kui oma loometee lõppu. Brodski järgi see lõpp toob en-
daga kaasa isiksuse, teadvuse/teadlikkuse, teksti lõpu jne. Uurija vaatles töös,
kuidas selline retrospektiivne poeetiline strateegia mõjutas norenski korpuse
poeetika moodustamist.

Selle perioodi Brodskij eluloo teine külg on tema nimega ja luuletaja reputa-
tsiooniga seotud. Alates 1964 a. protsessist luuletaja karismaatilisus hakkab
tõusma. Brodski ennetähtaegne vabanemine (mis oli muuseas üks esimestest
suurtest NSVLi õiguskaitse liikumise võitudest) sai luuletaja omapärase tunnus-
tuse ametlike võimude poolt. Norenski korpuse materjali põhjal autor jälgis, et
Brodski hakkab pagenduses vaatlema ennast nagu *elulooga* luuletajat.

Uurimisobjekti duaalsusest lähtudes, autor jaotas see töö kaheks osaks. Esi-
mene on pühendatud Brodski «autobiograafilise teksti» kontsepti vaatlemisele;
teiste sõnadega, see osa on «autobiograafilise teksti» rekonstrueerimise katse.
Selle töö teises osas käsitletakse, milliseid nägemusi poeetika tasemel see käitu-
misstrateegia põhjustab.

Esimese osa esimene peatükk on pühendatud Brodski varasema kirjanduspo-
sitsiooni moodustamise uurimisele. Töö autor on teostanud märguannete deter-

mineeringu, mille abil luuletaja annab tunnistust kuulumisest konkreetsele kirjanduslikule paradigmale. Erilist tähelepanu uurija osutab poeetika taseme signaaledele. Selle juures avaneb Brodskij enesemääramise duaalsus. Ühelt poolt, ta püüdleb saada *kaasaegse* luuletaja staatust aktuaalses kirjanduslikus protsessis. Teiselt poolt, ta tunnetab end Hõbeajastu traditsioonide pärijana. Seejärel autor teeb autobiograafilise teksti määramise ning eristab kaht poolust: *võõra sõna* ja *autor iidentsuse* poolused, mille suhtes see tekst moodustub kuni 1964 a.

Teine peatükk on pühendatud Brodski «teatraalse kompleksi» uurimisele. «Teatraalset kompleksi» määratletakse autori poolt kui teatraalse atribuutika polüfoonilisusega kombineerimise Brodski luuletustes. Autor vaatab seda «teatraalset kompleksi» kui käitumismärguannete kogumit. Norenski korpuses need signaalid said reflekteerimisobjektiks, kaotasid žesti funktsiooni ning hakkasid nimelt poeetilise funktsioonina teostuma. Erilisele kohale selles märguannete süsteemis tulevad viited Shakespearile ja tema loomingu retseptsioonile vene kirjandustraditsioonis. Peale selle, selles peatükis uurija jälgis mõningaid sidesildu Brodski ning Pasternaki luuletuste vahel. Polüfoonilisus tekstide ülesehituse tasemel on uurimisobjektiks teise osa esimeses peatükis. Sisediaoloogilisus norenski korpuse tekstides areneb Brodski lüürilise tegelase objektivatsiooni baasiks.

Esimese osa kolmandas peatükis uuritakse Brodski tekstide mütoloogilisis ka poeetilise käitumise strateegiaga seoses. Antikmütoloogia kujundid Brodski varasemates luuletustes teostavad käitumismärguannete funktsiooni: luuletaja viib oma loomingu vastavusse mütoloogilise suunaga maailmakirjanduse XX sajandi keskel. Samal ajal ta demonstreerib oma osalemist vene klassikalises luuletraditsioonis. Eriti huvitavad uurija jaoks on juhud, kui lüüriline tegelane samastab end erinevate, sageli teineteist välistavate mütoloogiliste tegelastega (näiteks, Ariadne ja Moirai kujundid Brodski luuletustes). Ühte mütoloogilist kujundeit teistega ümber vahetades, Brodskij selle abil teostab jutustaja tasemel baasopositsioonide eraldamatuse situatsiooni, autori tasemel — «mõtlemise remütoloogilisis» (E. Meletinskij järgi), troobide tasemel aga teostab kompleksnähtuse — omapärase metafoori ja metonüümia «sulami», mis on eraldi uurimisobjektiks teise osa neljandas peatükis.

Esimese osa neljandas peatükis vaadeldakse kahe autobiograafiliste tekstide korrelatsiooni: esimene on Pasternaki oma (kogumiku «Teine sünni» loomise periood), teine on põhjapagenduse ajavahemiku Brodski oma.

Selle töö autor tõstab esile neil sarnaste amplituude ilmumise mehhanisme, seoses biograafiliste asjaoludega, millede luuletajad igaüks omal ajal osutasid. Need sarnasused põhjustasid ka luuletajate tekstide poeetika tasemel mõned tähtsad rööpjooned. Brodski kirjandusliku käitumise iseärasuseks on võime samaaegselt esineda teineteisega vastuolulistes amplituudes. Näiteks kirjaniku varasematele luuletustele on iseloomulik «teatraalsus» (lüüriline tegelane pidevalt peitab end selle või teise maski alla), samaaegselt jutustaja nendes tekstides mõtiskleb luule otsekohesuse kohta. Seesama «noore underground-luuletaja» amplituud ambivalentlus selgitab seda: luuletaja solidariseerib end modernistliku

traditsiooni «mänguaspektidega» (millele on iseloomulikud infantiilsuse, subjektivismi omadused), samaaegselt ta viib end vastavusse «sotsrealistliku kaa-noniga», mida eristasid objektiivsusele orientatsioon, klassikalisus, autori kõrge vastutusmäär tema poolt kirjutatu eest. Modernistliku esteetika konversiooni sotsrealistliku poeetikaks käitumissüsteemi tasemel lähima mudelina oli Boris Pasternaki looming.

Viited Pasternaki tekstidele mängivad tähtsat rolli Brodskij luules. Varasemates tekstides need tsitaadid, allusioonid ning reministsentsid on vaadeldavad kui lihtsa, nii öeldes, «tekstilise» mõju tulemus. Alates 1964 a. Brodski tähelepanu hakkab kõitma kogumiku «Teine sünd» autori isiksus ise. Põhjapagenduse ajaks tekstide tasemel laenamiste probleem muutub «käitumismõju» probleemiks. Luuletaja laenab Pasternakilt oma ajastu kirjandusliku konteksti suhtes enesemääramise mudeli: ta annab mõista, et autor tõmbub eemale kaasaegse poeetilise elu «sõnakõlksutamisest», eelistab «kuulmatut lihtsust» «kaasaegsele stiilile», ohverdab eluajal saavutatavat edu «surmajärgse au» nimel ning autori «mina» unikaalsuse ideed loodusega ühinemise idee nimel.

Viimane hoiak oli põhjuseks autometakirjeldatava «maastikus lahustumise» süžee tekkimisel Brodski poeetikas. Selle uurimisele on pühendatud teise osa teine peatükk. Me eristame selle süžee põhiomadusi. Hilisemas loomingus nad teostavad märguannete funktsioon selle süžee realiseerimiseks tekstis.

«Pasternaki kiht» esitleb end autorile kui erakordselt tähtsat J. Brodski loomingu geneetilist koostisosa. Brodski juhul on eriti tähtis see, et luuletaja selle kihi peidab, teistele autoritele viidades abil juhib lugeja tähelepanu kõrvale.

Teema «Brodski ja Pasternak» detailsem uuring aitaks vastust leida Brodski kirjandusliku positsiooni puudutavatele paljudele küsimustele. Selgemaks saaks ka tema roll XX sajandi teise poole kirjanduslikus protsessis probleem.

Lõpuks autor tahaks lühidalt puudutada neid teemasid, mida ta ei jõudnud üksikasjalikult selles töös vaadelda.

Esiteks, teema «Brodski, Ovid ja Puškin», mis saab märkimisväärseks luuletaja jaoks pagenduses seoses *pagulase* ampluaaga. «Puškini kiht» Brodskij poeetikas niisamuti kui Pasternaki oma, vajab eraldi tõsist uurimust.

Teiseks, töö raamest väljub «maastikus lahustumise» süžeeaga piirneva mere ja veekeskonna temaatilise kompleksi uurimine Brodski luuletustes.

Luuletuste ülesehituse vaatlemine peab puudutama ka M. B. pühendustega tekste. Erilist huvi nendes pakub jutustaja ja adressaadi korrelatsiooni probleem. Nimelt norenski armastuskirjades moodustas Brodski omapärase «ilma saajata» monoloogi poeetika, mille kõrgeimaks arenenemise tulemuseks sai «Kõneosa» luulesari.

Meie uurimus demonstreerib, et norenski korpusel on eriline tähtsus Brodski poeetika evolutsioonis. Tekstide poeetika kirjandusliku käitumise poeetikaga seoses võimaldab vaadelda Brodski poeetilist arengut uutmoodi ning abstraherida end nendest müüdidest, mis luuletaja lõi oma isiksuse ümber. Need müüdid sageli mõjuvad tema loomingu uurijatele.

CURRICULUM VITAE

Вадим Семенов родился 6 сентября 1973 г. в г. Нарва.

Окончил отделение русской и славянской филологии Тартуского университета в 1996 г. В 1996–1998 гг. учился в магистратуре при кафедре русской литературы Тартуского университета. В 1998 г. защитил магистерскую диссертацию «Стихосложение Иосифа Бродского: Метрика; Строфика; Ритмика; Ритм и синтаксис» (научный руководитель — доктор философии по русской литературе Р. Г. Лейбов).

С 1999 г. — лектор Нарвского колледжа ТУ.

В 1999–2004 гг. — докторант.

Женат, двое детей. Живет в г. Нарва.

CURRICULUM VITAE

Vadim Semenov on sündinud 6.09.1973 Narvas.

Haridus: 1996 — Tartu Ülikooli vene ja slaavi filoloogia osakond, 20.07.1996, Baccalaureus artium. 1999 — Tartu Ülikooli vene ja slaavi filoloogia osakond, 18.02.1999, Magister Artium (cum laude). Magistritöö «Стихосложение Иосифа Бродского: Метрика; Строфика; Ритмика; Ритм и синтаксис» teaduslikuna juhendajana oli PhD (vene kirjanduse alal) R. Leibov.

1999. a-st on Tartu Ülikooli Narva kolledži lektor.

1999–2004 — doktoriõpe Tartu Ülikooli vene ja slaavi filoloogia osakonnas.

Abielus, kaks last. Elukoht — Narva.

VADIM SEMENOV
TEADUSTÖÖDE LOETELU

1.

- I. Стихосложение Иосифа Бродского: Метрика; Строфика; Ритмика; Ритм и синтаксис: Дисс. на соиск. учен. степ. *magister artium* по русс. лит. Tartu, 1998.

2.

- II. Семиотика риторического текста у Платона // Русская филология. 6. Tartu, 1994.
- III. Функция переходной метрической формы в системе метрики И. Бродского // Русская филология. 8. Tartu, 1997.
- IV. Очерк метрики и ритмики позднего неклассического шестииктного стиха Иосифа Бродского // Русская филология. 9. Tartu, 1998.
- V. Ритм и синтаксис позднего неклассического шестииктного стиха Бродского // Вестник молодых ученых. №6. Серия «Филологические науки». СПб, 2001.
- VI. Синтаксические ошибки у Иосифа Бродского (на материале «Большой элегии Джону Донну») // Вестник молодых ученых. Серия «Филологические науки». №10. СПб., 2002.
- VII. «Пейзаж биографии» в «норенских» текстах И. Бродского. // Лотмановский сборник. 3. М., 2004.

3.

- VIII. Портреты и пейзажи: об осмыслении литературной биографии у Иосифа Бродского // *Acta et commentationes collegii Narovensis* III. Narva, 2003.

4.

- IX. «Дело Бродского»: портреты и пейзажи // *The intelligentsias of Russia and Poland: The intelligentsia as creators of social values in Russia and Poland during the nineteenth and twentieth centuries: Abstracts from the conference held at Lund University, August 22-25, 2002.* Lund, 2002.

5.

- X. Мировая детская литература. Пособие по практикуму (Хрестоматия) / Сост. В. Семенов. Narva, 2004. (õppevahend).

DISSERTATIONES PHILOLOGIAE SLAVICAE UNIVERSITATIS TARTUENSIS

1. Юрий Кудрявцев. Очерки по русской исторической фонологии и морфонологии. Тарту, 1996. 157 с.
2. Светлана Туровская. Проблемы изучения модальных смыслов: теоретический аспект (на материале современного русского языка). Тарту, 1997. 138 с.
3. Елена Погосян. Восторг русской оды и решение темы поэта в русском панегирике 1730–1762 гг. Тарту, 1997. 160 с.
4. Ирина Белобровцева. Роман Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита»: конструктивные принципы организации текста. Тарту, 1997. 168 с.
5. Светлана Кульюс. «Эзотерические» коды романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» (эксплицитное и имплицитное в романе). Тарту, 1998. 210 с.
6. Леа Пильд. Тургенев в восприятии русских символистов (1890–1900-е годы). Тарту, 1999. 136 с.
7. Роман Лейбов. «Лирический фрагмент» Тютчева: жанр и контекст. Тарту, 2000. 143 с.
8. Валентина Щаднева. Дискурсивно обусловленные невербализованные компоненты высказывания. Тарту, 2000. 210 с.
9. Александр Данилевский. Поэтика «Повести о пустяках» Б. Темирязева (Юрия Анненкова). Тарту, 2000. 154 с.
10. Татьяна Фрайман. Творческая стратегия и поэтика Жуковского (1800 – первая половина 1820-х годов). Тарту, 2002. 165 с.
11. Татьяна Троянова. Антропоцентрическая метафора в русском и эстонском языках (на материале имён существительных). Тарту, 2003. 166 с.
12. Елена Нымм. Литературная позиция Иеронима Ясинского (1880–1890-е годы). Тарту, 2003. 169 с.
13. Эрика-Оксана Хааг. Функциональная типология и средства выражения причинно-следственных отношений в современном русском языке. Тарту, 2004, 165 с.