

Санкт-Петербургский государственный университет
Филологический факультет

ИОСИФ БРОДСКИЙ В ХХІ ВЕКЕ

*Материалы международной
научно-исследовательской конференции*

Санкт-Петербург
20–23 мая 2010 г.

Санкт-Петербург
2010

ББК 83.3(2Рос-Рус)6
И75

И75 Иосиф Бродский в XXI веке: материалы международной научно-исследовательской конференции. Санкт-Петербург. 20–23 мая 2010 г. / под ред. О. И. Глазуновой. — СПб.: Филологический факультет СПбГУ; МИРС, 2010. — 324 с.

ISBN 978-5-8465-1028-9

Сборник включает материалы докладов участников Международной научно-исследовательской конференции «Иосиф Бродский в XXI веке», посвященной семидесятилетию со дня рождения поэта.

Статьи представлены по разделам, которые отражают наиболее существенные направления работы современных исследователей: «Иосиф Бродский и русская культура XVIII–XX веков», «Творчество Иосифа Бродского в контексте англоязычной поэзии и культуры», «Анализ одного стихотворения», «Иосиф Бродский: искусство перевода». Особый интерес представляет раздел «Произведения Иосифа Бродского в рамках школьной программы». В нем собраны учебно-методические разработки уроков с рекомендациями по отбору произведений и составлению вопросов и заданий, которые помогут учащимся открыть для себя мир поэзии Бродского.

Издание предназначено для литературоведов, лингвистов, философов, культурологов, учителей русского языка и литературы, писателей, поэтов и просто любителей русской поэзии.

ББК 83.3(2Рос-Рус)6

ISBN 978-5-8465-1028-9

© Коллектив авторов, 2010
© Филологический факультет СПбГУ

ПРЕДИСЛОВИЕ

24 мая 2010 года исполняется семьдесят лет со дня рождения одного из наиболее значительных поэтов XX века, лауреата Нобелевской премии Иосифа Бродского. Сегодня его творческое наследие вошло в «золотой фонд» русской поэзии: стихотворения Бродского изучаются в средних и высших учебных заведениях России, по ним защищаются дипломные работы и диссертационные исследования, проводятся семинары, устраиваются поэтические вечера в самых разных городах России.

Немаловажным является тот факт, что Иосиф Бродский завершает плеяду выдающихся русских поэтов прошлого века. Осип Мандельштам, Анна Ахматова, Борис Пастернак, Марина Цветаева — все они оставили заметный след не только в русской поэзии XX века, но и в русской культуре в целом. Развивая в своих произведениях традиции XIX и XX веков, Бродский создавал особый поэтический мир, в котором русские корни переплетались с англоязычной культурой. «Я чувствую себя русским поэтом, англоязычным эссеистом и гражданином Соединенных Штатов Америки», — говорил о себе Бродский, и сегодня его произведения популярны не только в России.

Заметный след творчество Бродского оставило и на Западе: в США, где он жил с 1972 по 1996 год, и в Европе, куда поэт часто приезжал с лекциями и выступлениями. Почти четверть века, до конца жизни, Бродский преподавал литературу в американских университетах, проводил активную просветительскую работу по популяризации в Америке русской поэзии и культуры.

Хотя о жизни и творчестве Бродского написаны сотни книг и статей, эта тема далека от завершения и по-прежнему привлекает внимание исследователей. Стихотворения поэта, особенно те, которые относятся ко времени вынужденной эмиграции, чрезвычайно сложны для понимания. Непривычный образный мир, усложненный син-

таксис, ассоциативная многозначность текста затрудняют его восприятие. Однако из этого вовсе не следует, что его поэзия не может быть понята. Тем более что по предельной концентрации чувств и метафорической насыщенности текстов лирика Бродского, несмотря на индивидуальные особенности, находится в русле русской поэтической традиции XVIII–XX веков. А для того чтобы сделать ее доступной читателю, необходимы дополнительные исследования, восполняющие пробелы, выявляющие глубинный подтекст, который скрывается за внешней противоречивостью поэтического языка Бродского.

Конференция в Санкт-Петербургском государственном университете, в которой приняли участие исследователи из России, Европы и Соединенных Штатов Америки, дала возможность обменяться мнениями, подвести итоги, наметить дальнейшие перспективы исследований. Сегодня как никогда становится очевидным, что разговор о поэтическом наследии Иосифа Бродского должен выйти на качественно новый уровень.

О. И. Глазунова

I. ИОСИФ БРОДСКИЙ И РУССКАЯ КУЛЬТУРА XVIII–XXI ВЕКОВ

1. ТВОРЧЕСТВО И. БРОДСКОГО В ПАРАДИГМЕ КУЛЬТУРНЫХ ТРАДИЦИЙ

К. Скандура

Римский университет «Сапиенца», Италия
claudia.scandura@uniroma1.it

Под знаком Бродского: о Русской академии в Риме

Лауреата Нобелевской премии 1987 года по литературе Иосифа Бродского всегда притягивала Италия, ещё в России он интересовался итальянской литературой и даже переводил итальянских поэтов.

В своём очерке «Набережная неисцелимых», написанном по-английски и впервые опубликованном в 1989 в Венеции¹, Бродский так описывает свою первую встречу с городом: «... была зимняя ночь. И я вспомнил первую строчку стихотворения Умберто Сабы, которое когда-то давно, в предыдущем воплощении, переводил на русский: “В глубине Адриатики дикой...”» [Бродский 2006: 35].

В 1968 году московское издательство «Художественная литература» начало подготовку к изданию сборника избранных стихотворений У. Сабы, составленного Е. М. Солоновичем, которому предстояло также выступить в роли автора предисловия и переводчика части стихотворений [Солонович]. К работе над книгой в числе прочих был привлечён и Иосиф Бродский (предложение исходило от редактора

¹ Очерк «Набережная неисцелимых», написанный Бродским по-английски по просьбе объединения «Новая Венеция» (Consorzio Venezia Nuova), вышел в 1989 году на итальянском языке без права продажи. В книжные магазины он поступил только в 1991 году: Josif Brodskij. Fondamenta degli Incurabili. Adelphi. Milano. 1991.

издательства, С. А. Ошерова; он же взялся сделать для поэта подстрочники). Однако по разным причинам «Книга песен» Сабы вышла только в 1974 году, и, разумеется, фамилия Бродского, вынужденного эмигрировать в 1972 году, в нем не фигурировала: его переводы одиннадцати стихотворений появились в сборнике под фамилией молодого тогда итальяниста Н. В. Котрелёва.

Жизнь показала, что обращение к итальянской поэзии не было для Бродского проходным эпизодом, чему косвенным подтверждением является его свидетельство о том, что, оказавшись на Западе, он на первые свободные деньги сел в самолет и полетел в Италию. Страна произвела на него более сильное впечатление, чем он ожидал, но что особенно его поразило — это плотность искусства на квадратный сантиметр. Искусство Италии привлекало Бродского значительно больше, чем люди, её населявшие. Поэт считал, что трудно постичь страну, где «за любым явлением культуры, будь то фасадик или там картинка, стоит масса информации, которую нужно усвоить. На каждый собор, на каждую фреску смотришь довольно долго и пытаешься понять: что тут произошло, что вызвало к жизни это чудо? Подобные чувства у меня особенно сильны в Италии, поскольку это колыбель нашей цивилизации <...>. Итальянские впечатления ты впитываешь с особой остротой, поскольку они относятся непосредственно к тебе, к твоей культуре» [Венеция: глазами стихотворца]¹.

В 1979 году Бродскому посчастливилось четыре месяца пожить в Риме в качестве стипендиата Американской академии. Он высоко оценил предоставленную ему возможность пользоваться благами академии и жить в вечном городе, общаться с другими стипендиатами, завязывать контакты с интересными людьми. Пребывание в Риме убедило поэта, что в Италии, в Риме в частности, надо жить некоторое время, а не наездами.

Осенью 1995 года, когда Иосиф Бродский встречался с тогдашним мэром города Франческо Рутелли², он подал идею основать в Риме Русскую академию, где могли бы учиться и работать российские учёные, литераторы, музыканты и художники.

¹ Под заголовком «Италия и другие путешествия» включено в книгу С. Волкова «Диалоги с Иосифом Бродским». М.: Независимая Газета. 1998. с. 216.

² Франческо Рутелли (1954) исполнял должность мэра города Рима в 1993–1997 годах и был переизбран в 1997 г. до 2001 г. Он осуществлял подготовительные работы к большому Юбилею 2000 года.

Небезынтересно вспомнить, что проектом основания в Риме Русской академии по образцу уже существующих здесь национальных академий других стран занимался до Бродского другой поэт, Вячеслав Иванов. Еще в 1924 году до своего приезда в Рим он представил этот проект в Москве народному комиссару просвещения А. В. Луначарскому [Шишкин: 517–520]. Однако письмо Луначарского в поддержку проекта не подействовало на сотрудников советской дипломатической миссии в Риме. Им не понравилось, что Академию возглавит Иванов, и предложенная им программа не вызвала восторга.

В 1929 году стало ясно, что никакой Русской академии в Риме не будет: Луначарский в то время был уже отстранен от руководства Комиссариатом просвещения, в систему которого должна была входить Академия, а Иванов перешел в статус невозвращенца. Надо сказать, что до Иванова идея создания такой Академии принадлежала историку Е. Ф. Шмурло (1854–1934), жившему в Риме в итальянской столице с 1903 по 1924 год и работавшему в качестве ученого корреспондента Историко-филологического отделения Императорской, а затем Российской Академии наук [там же: 517].

Но ещё раньше, весной 1840 года, место секретаря-представителя римского филиала петербургской Академии художеств надеялся занять Николай Гоголь, живший в Риме: как раз в это время завершалась подготовка к открытию филиала¹, директором которого был назначен П. И. Кривцов, муж княгини Репниной². Но надежде Гоголя не суждено было сбыться³.

¹ «Теперь должен я повергнуть к ногам вашим просьбу. Просьбу, которую мне посоветовали сделать в одно и то же время князь Вяземский и Тургенев, как будто по вдохновению. Кривцов получил, как вам известно, место директора основывающейся ныне в Риме нашей Академии художеств, с 20 тысячами рублей жалованья в год. Так как при директорах всегда бывает конференц-секретарь, то почему не сделаться мне секретарем его». Так пишет Н. В. Гоголь из Москвы В. А. Жуковскому, в то время учителю наследника престола, 3 мая 1840 г. (Переписка Н. В. Гоголя в двух томах. Том первый. М.: Художественная Литература. 1988. С. 169–170).

² Павел Иванович Кривцов (1806–1846) — секретарь русского посольства в Италии.

³ 5 (17). 10. 1840 из Рима Гоголь пишет М. П. Погодину: «Никаких известий из Петербурга: надеяться ли мне на место при Кривцове. По намерениям Кривцова, о которых я узнал здесь, мне нечего надеяться, потому что Кривцов искал на это место европейской знаменитости по части художеств. Он хотел иметь немца Шадова, директора Дюссельдорфской Академии художеств, которому тоже хотелось, а потом даже хотел предложить Обервеку, чтобы прикрыть натурально свое по этой части невежество и придать более весу своему месту. Но Бог с ним, со всем этим. Я равнодушен теперь к этому» (Переписка Н. В. Гоголя в двух томах. Том первый. М.: Художественная Литература. 1988. С. 381).

Через четыре года после распада Советского Союза инициативу создания Русской Академии в Риме взял на себя Иосиф Бродский, решив, что пришло время начать новую главу в истории отношений двух стран, возобновив традицию русско-итальянских культурных связей. Об этом поэт написал мэру Рима: «Италия была для русских откровением. Ныне она может стать источником для их Возрождения» [Бродский 1996: 17]¹.

Мэр с воодушевлением отнесся к этой идее и обещал помочь с поисками здания для Русской Академии, с тем чтобы она приняла первых стипендиатов уже в 2000-м юбилейном году². Но в январе 1996 года поэт скоропостижно умер, и тогда его друзья, знавшие, как дорог был ему план создания Академии, решили в память о нём основать в Америке «Фонд стипендий памяти Иосифа Бродского» (Joseph Brodsky Memorial Fellowship Fund)³, а в Италии «Общество Иосифа Бродского» (Associazione Joseph Brodsky)⁴, чтобы воплотить в жизнь идею поэта и ежегодно приглашать в Рим наиболее достойных и многообещающих деятелей российской литературы и искусства⁵.

Созданию и работе фонда в Италии, особенно в первые годы его существования, во многом способствовала Бенедетта Кравиери, которой поэт посвятил свои «Римские Элегии». Именно она способствовала сотрудничеству с Американской и Французской академиями в Риме, которые согласились принимать российских стипендиатов в своих стенах.

Что касается материальной основы проекта, то поэт гарантировал на первых порах активное участие в нем нескольких известных русских деятелей искусства. В его представлении, основной проблемой проекта были не деньги, а здание, в котором могла разместиться

¹ «Italy was a revelation to the Russians, now it can become the source of their renaissance».

² Святой Год, завершающий второе тысячелетие после Рождества Христова.

³ Президентом американского Фонда является вдова поэта, Мария Соззани-Бродская.

⁴ Президентом итальянского Общества является дипломат Борис Бьянкери (Boris Biancheri). Он был послом в США с 1991 до 1995 г., затем генеральным секретарём МИД Италии (1995–1997). С 1997 года является председателем итальянского агентства новостей «Ansa» и Института по Международной Политике (ISPI).

⁵ Л. Г. Степанова — председатель фонда в Петербурге. См.: Фонд стипендии памяти Иосифа Бродского // «Звезда». 1999. № 11.

Академия. В этом он был совершенно прав: Академия остается до сих пор без своего помещения, несмотря на то, что мэр Рима лично пообещал поэту предоставить здание для этих целей.

Несмотря на все эти трудности, благодаря спонсорам и поддержке Американской и Французской академий, Фонд, начиная с января 2000 года, стал приглашать в Рим своих первых стипендиатов. Хотя первоначальный план Бродского предполагал стипендии по четырём дисциплинам (поэзия, изобразительное искусство, архитектура и музыка), для начала члены Фонда решили сосредоточить внимание на литературе, в частности на поэзии. Осуществить один из последних замыслов Бродского было возможно ещё и потому, что группа консультантов, русских и итальянских, которых поэт высоко ценил и хотел видеть членами своего жюри, присуждающего первые гранты, была составлена им самим¹.

Первым стипендиатом был поэт Тимур Кибиров, за ним следовали Владимир Строчков (Американская академия, 2000), Сергей Стратановский и Елена Шварц (Французская академия, 2001). Последним стипендиатом, которого отобрал первый состав жюри, оказался Михаил Айзенберг, живший зимой 2002/2003 года в общежитии для гостей Римского Университета «Сапиенца».

К сожалению, вопрос о здании для Академии все ещё остается открытым: до сих пор у Русской академии в Риме нет своего помещения. Обидно, что такой проект не может до конца быть осуществлен, а русская культура официально всё ещё не представлена в Риме.

Но у фонда Бродского есть и должно быть будущее. Глубина русско-итальянских связей подтверждается ещё и тем, что все поэты, стипендиаты этого фонда, обращаются к римской (итальянской) тематике, возрождая в новейшей русской поэзии традицию, которая, по мнению поэта, была только разорвана в течение семидесяти лет.

¹ «Отбор кандидатов на получение стипендии и проживание в Академии должен проводить независимый совет людей искусства и науки, чья высокая репутация признана как в России, так и за ее пределами». Бродский Иосиф. Русская Академия: предварительные заметки // Новое Русское Слово. 9–10 марта 1996. С. 17. В свою «коллегию советников» (board of advisors) Бродский включил близких ему по духу русских, которым была близка Италия, и итальянцев, которым была близка Россия. Из этого списка друзья поэта уже после его смерти выбрали первое жюри для присуждения грантов. Членами первого жюри были Сергей Гандлевский, Галина Муравьева, Ирина Прохорова, Евгений Солонович, Лариса Степанова, Зоя Томашевская.

Литература

- Бродский И.* Набережная неисцелимых: эссе. СПб., 2006.
- Бродский И.* Русская Академия: предварительные заметки // Новое русское слово. 9–10 марта 1996. С. 17; Joseph Brodsky, The Russian Academy: Preliminary Notes. «The New York Review». 1996. March 21.
- Венеция: глазами стихотворца. Диалог Соломона Волкова с Иосифом Бродским // Альманах «Часть речи». 1981/82. № 2/3.
- Солонович Е.* Под чужим именем. История публикации переводов Бродского из Сабы // Новое Литературное Обозрение. 2000. № 45. С. 230–231.
- Шишкин А.* Вячеслав Иванов и Италия // Русско-Итальянский Архив / сост. Д. Рицци, А. Шишкин. Trento, 1997.

Е. В. Сергеева

РГПУ им. А. И. Герцена, Санкт-Петербург
Elena.v.sergeeva@gmail.com

Употребление библеизмов как элементов русской культуры в поэзии И. Бродского

В поэзии И. Бродского зафиксирована языковая и художественная картина мира человека XX века, для которого библеизмы ассоциируются не просто с религией, но и со всей, неизбежно христианской, европейской и русской культурой.

В текстах этого поэта библеизмы используются чрезвычайно часто. Всего в его четырехтомном собрании сочинений было выделено более 400 подобных лексем и сверхсловных номинаций. В их число не включены междометные и фразеологизированные конструкции типа *Бог знает, Бог весть где, слава Богу, Господи, Боже, Боже мой, Боже правый* и др.

Наиболее частотными среди библеизмов являются номинации Бога (более 60 словоупотр.), причем преобладает именно лексема *Бог*, самая употребительная из этих номинаций в русском языке и литературе; лексемы *Господь* и *Творец* малоупотребительны, а *Саваоф, Иегова, Отец* — единичны. Имя Бога используется И. Бродским, с одной стороны, в многочисленных контекстах, описывающих ситуации, связанные с его «типичным» восприятием («от веры в себя да в Бога», «он не находил Бога», «может, тебя и помилует Бог», «дано от Господа», «даже если Творец на иконах своих не живет и не спит» и др. — I, 24, 32, 100, 126,

227¹), с другой — эта номинация может в контексте стилистически и семантически снижаться: «голубоглазые вологодские Саваофы» (I, 34), «перед Господом, глупеющим под старость» (I, 147), «Того гляди, с пути собьется Бог и в поздний час в Полесье к нам нагрывает» (I, 407).

В поэзии И. Бродского можно выделить также группу наименований чинов небесной иерархии: это неоднократно повторяющиеся слова *архангел, серафим, херувим*. Следует особо выделить лексему *ангел* (более 20 употр.), из перечисленных наиболее частотную как в русском языке, так и в русской поэзии. Ангелы для поэтического мира И. Бродского не миф, а реальность: поэт может не «ждать твоих ответов, ангел» (II, 210), любить «милую» «больше, чем ангелов» (II, 397), «срисовывать ангела в профиль с неба», (III, 156), представлять, как «ежатся» «ангелы от греха» (III, 54).

В примере, связанном с двойной соотносительностью лексемы *серафим*, — с сюжетом книги пророка Исайи и со знаменитым стихотворением А. С. Пушкина: «чтоб вложить пальцы в рот — в эту рану Фомы — и, нащупав язык, на манер серафима переправить глагол» (II, 325), «приинки, серафим, к устам, и вырви мой» (III, 214), — четко просматриваются культурные связи.

В рассматриваемых текстах употребительны номинации, обозначающие значимые библейские реалии, в том числе топонимы. Подобные лексемы либо непосредственно связаны с упоминанием событий, изображенных в Писании, либо соотносят положение лирического героя с его сюжетами: *потоп, звезда, смоковница, притча, агнец, Иордан, Содом, Вифлеем, Геенна, Эдем и др.*: «...от Лазаря к смоковнице и вспять» (I, 182), «...в два варианта Эдема двери настезь открыты» (II, 79), «все это становится Содомом» (II, 126). Особенно частотны в этой группе лексемы *Ад* и *Рай* (более 10 словоупотр. каждая), используемые как в прямом, так и в переносном значении: «...до несвиданья в Раю, в Аду ли» (II, 84), «...проснулся я, а я — в раю» (I, 40), «в черно-белом раю новостроек» (I, 219).

В поэзии И. Бродского можно выделить своеобразный «вторичный библеизм», обусловленный прежде всего культурным контекстом — неоднократно употребляемую лексему *пещера*. В канонических Евангелиях нет указания на рождение Христа в пещере, однако традиции

¹ Здесь и далее цитаты даются по «Сочинениям Иосифа Бродского» (Т. I – IV. СПб. 1992–1995).

христианского искусства заставляют носителя русского языка воспринимать вертеп/пещеру как неотъемлемый элемент повествования о рождении Иисуса: *«Представь, чиркнув спичкой, ту полночь в пещере, ... Марию, Иосифа, сверток с Младенцем»* (III, 190), *«Звезда, пламенея в ночи, ... смотрела в пещеру Христа»* (I, 298). По-видимому, подобным же образом можно охарактеризовать лексему *цари*, не употребляемую евангелистами: *«Спаситель родился... буран... выматывал душу из бедных царей, доставлявших дары»* (I, 298).

Среди библейской лексики, используемой И. Бродским, выделяется группа наименований персонажей Ветхого и Нового Завета, которые выполняют не только номинативные функции, но и служат определенными «культурными знаками», указывающими на «свернутый» сюжет (более 50 словоупотр.) Помимо частотного упоминания имени Бога-Сына (*Иисус, Христос, Назарей, Человеческий Сын*), отметим имена собственные *Ева, Адам, Авраам, Исаак, Лазарь, Гавриил, Ревекка, Иоанн Богослов, Иосиф, Давид, царь Соломон, Иуда, Ной, Иаков, Пилат, Лот, Ирод, Мария, святой Симеон, пророчица Анна, Экклезиаст, Валтасар* и др., а также имена нарицательные *пророк, волхв, апостол*: *«Каин не знал этого средства»* (II, 9), *«...яблоко со древа познания. Сняла-то Ева»* — II, 129, *«...мрамор бедер новой Сусанны сопровождаем при погружении в воду стрекотом кинокамер новых старцев»* — III, с. 154, *«Ни волхвов, ни осла, ни звезды...»* — I, 304, *«...в Аду тебя не встречу. Апостол же, чьей воле не перечу, в Рай не позволит занести чуму»* — II, 55 и др.)

В принципе, очень многие из библеизмов — лексем, словосочетаний, микротекстов — в поэзии И. Бродского могут быть подведены под категорию культурного знака, указывающего на сюжет Писания, являющийся значимой вехой христианской культуры в целом. Чаше всего это сверхсловные номинации и даже целые предложения, используемые как характеристика персонажа или ситуации: *«Язон? Навряд ли. Иов, небес ни в чем не упрекающий»* (II, 179), *«...от уличных теней до апокалиптических коней»* (I, 183), *«...сны, обстав тебя стеной, теперь бушуют за моей спиной и поглощают конницу Египта»* (I, 353), *«...когда придет Гавриил с трубою»* (II, 51), *«...на года, как вся эта история с исходом, рассчитаны они»* (II, 134), *«В памяти, как на меже, прежде доброго зла маячит плевел»* (II, 413).

Содержание некоторых стихотворений непосредственно связано с библейским повествованием, на что прямо указывают их названия: *«Исаак и Авраам», «Сретенье», «Бегство в Египет», «Рождественская*

звезда». В подобных текстах, воспроизводящих известные сюжеты уже не только как собственно религиозные, но и как культурные благодаря их использованию в произведениях литературы и изобразительного искусства, количество библеизмов весьма велико (*алтарь, Исаак, Авраам, агнец, ангел, смоква, Ревекка, жертва, Симеон, пророчица Анна, Израиль* и др.). Особенно важна для поэта «рождественская» тема, в связи с которой регулярно употребляются такие библеизмы, как *звезда, Отец, волхвы, пастухи, ясли, пещера, Христос, цари*. В этих произведениях автор стремится передать свое видение известного культурно значимого фрагмента Библии, создать целый мир, полный деталей, в исходном тексте не представленных, поэтому, наряду с библеизмами, употребляются лексемы и словосочетания, рисующие обстановку действия (*песок, трава, холмы, бархан, ручей, стропила, колонна, дверь, грудь матери, пар воловьих ноздрей, облако, буран* и др.) Но ключевыми словами во всех перечисленных текстах являются библеизмы, ибо именно они — основа «расширенного», но в целом интерпретированного в рамках традиционных культурных представлений сюжета Писания.

Однако библеизм в творчестве поэта может быть связан и с размышлениями о современности. Так, в стихотворении «Остановка в пустыне» размышление об эпохе, в том числе о разрушении православных святынь и самого православия, строится на основе трансформации притчи о сеятеле: «*Непаханое поле заросло*». «*Ты, сеятель, храни свою соху, а мы решим, когда нам колоситься*». *Они свою соху не сохранили*» (II, 12–13).

В стихах И. Бродского библеизм может использоваться как элемент образной конструкции: «*апокалипсис тоски*» (I, 176), «*рай новостроек*» (I, 219), «*астрономически объективный ад птиц*» (II, 378), «*И вот, как согрешивший херувим, он пал на землю с облака*» (II, 177), «*квадрат окна, что твой Экклезиаст*» (II, 302), «*Радуюсь, встретив сороку в поле, как завидевший берег Ной*» (II, 22), «*ветер, как блудный сын, вернулся в отчий дом*» (II, 100), «*И надо всем пылают во тьме, как на празднике Валтасара, письма “Кока-колы”*» (II, 367) и др.

Использование Бродским библеизмов в качестве «традиционных культурных единиц» подтверждается совмещением их с античной лексикой в одном микроконтексте, например: «*ангелы в белом и нимфы моря*» (II, 361). Так, в стихотворении «Подражание сатирам, сочиненным Кантемиром», где употребляется много номинаций из Писания, связанных с рассуждениями о жизни, добре и зле, грехе:

Бог, царь Соломон, Давид, плелел во ржи, нищие духом, потоп, Каин, Иуда и др., «высокость» и торжественность изложению придают прежде всего именно библеизмы. Стилистический эффект их использования в тексте усиливается благодаря контактному употреблению античной лексики (*кесарь, драхма, Муза, Лета*).

Иногда И. Бродский использует библеизмы в чисто номинативных целях — для указания на конкретное время, соотносимое с христианскими праздниками: «*Невы, гонимой льдинами на Пасху*» (I, 67), «*дожил до Рождества Христова Тысяча Девятьсот Шестьдесят Седьмого*» (II, 28) и др.

Употребление библеизмов в лирике И. Бродского неопровержимо доказывает, что традиционная русская православная культура чрезвычайно важна для поэта.

Литература

Сочинения Иосифа Бродского. Т. I–IV. СПб., 1992–1995.

Э. В. Колесникова

МГИМО, Москва

ela-kolesnikowa@yandex.ru

«Отсюда тот блеклый голос»: Иосиф Бродский в орфоэпической культуре Петербурга

В беседе Иосифа Бродского с Соломоном Волковым есть характерный фрагмент: *Бродский*. В Петербурге эта загадка есть — он действительно влияет на твою душу, формирует ее. Человека, там выросшего или, по крайней мере, проведшего там свою молодость, — его с другими людьми, как мне кажется, трудно спутать. То есть для начала нас трудно спутать с москвичами уже хотя бы по той причине, что мы говорим по-русски иначе, да? Мы произносим «что», а не «што». Хотя мы можем и «што» произнести... *Волков*. И не поморщиться... *Бродский*. ... да, не поморщиться и даже испытать от этого некоторое удовольствие. Но при этом, произнося «што», в подкорке мы помним, что нужно-то сказать «что» [Волков 1998: 287]. И десятью годами ранее тому же Соломону Волкову поэт сказал:

«Вот вы знаете, как приятно слышать, скажем, петербургское произношение» [Волков 1998: 136].

Очевидно, что к петербургскому произношению Бродский был далеко не безразличен — это был для него важный показатель принадлежности к тому типу культуры, который был для поэта чрезвычайно важен и дорог.

Произношение [ч']то, о котором говорит Бродский, — безусловно, самый сильный (а для наивного носителя языка едва ли не единственный) маркер петербургской орфоэпической нормы. Видимо, любой наивный носитель языка на вопрос о чертах петербургского произношения приведет именно эту особенность — она хорошо слышна любому, а не только фонетически тренированному уху. Наличие — а порой и избыток — [ч']то, потому [ч']то и коне[ч']но безусловно маркируют речь Бродского, и она воспринимается как петербургская.

В спонтанной речи Бродского случаев произношения слов *что*, *потому что*, *конечно* и подобных им с [ч'] и [ш] примерно поровну. Как правило, Бродский последовательно произносит [ч'] или [ш] на протяжении некоторого фрагмента речи, но бывают и перебивы внутри одного небольшого фрагмента, даже в одном предложении: «Дело в том, [ч']то... Почему оно так называется? Я не помню, я ведь писал, по-моему, об этом. Дело в том, [ш]то...»¹

При чтении стихов² произношение с [ч'] более последовательно, при том что отдельные отступления есть: «*Теперь так мало греков в Ленинграде, / [ш]то мы сломали Греческую церковь*»; «*Не выходи из комнаты; считай, [ш]то тебя продуло*»; «*Жалко, блюдец полно, только не с кем стола вертануть, / [ш]тоб спросить с тебя, Рюрик*»; «*Как жаль, [ш]то тем, чем стало для меня...*» Орфоэпическая непоследовательность Бродского в произношении орфографических *чт* и *чн* отражена и в рифме: «*В Ковчег птенец, / не возвратившись, доказует, что, [ч'т]о / вся вера есть не более, чем по[ч'т]а / в один*

¹ Здесь и далее примеры спонтанного говорения Бродского приводятся из фильма «Прогоулки с Бродским» (1993 г., реж. Елена Якович, Алексей Шишов).

² Чтение стихов и спонтанная речь Бродского рассматривались отдельно, а затем сопоставлялись. Разумно было предположить, что при чтении стихов произношение будет более «культивированным», поскольку подобное чтение является до известной степени разновидностью сценической речи и подчиняется орфоэпическим требованиям, отличным от тех, которым подчинена спонтанная речь. Однако в случае Бродского расхождения крайней незначительны.

конец («Разговор с небожителем»); «Пролитую слезу / из будущего привезу, / вставляю ее в коле[ч']ко. / Будешь гулять одна, / надевай его на / безымянный, коне[ч']но» («Песенка»).

Однако в его стихах есть, по крайней мере, один пример, когда в рифме закреплено произношение [шт]: «Как семейно шуришанье дождя! как хорошо за[штон]анны / им прорехи в пейзаже изношенном, будь то выпас / или междудеревье, околица, лужа, [штон] они / зрению не дали выпасть / из пространства» («Дождь в августе»).

Колебания в произношении [ч'т]/[шт] может быть результатом как сознательного культивирования Бродским этой типично петербургской черты, так и влияния на его речь классического нормативного произношения.

Несмотря на то, что произношение [ч']то и коне[ч']но является сильным и безотказным маркером петербургской фонетики, только ли в этом дело? Достаточно ли этого маркера, чтобы опознать в говорящем петербуржца? Можно ли, в самом деле, приводить речь Бродского в качестве примера петербургского произношения? Этот вопрос самым непосредственным образом зависит от общих вопросов: каковы орфоэпические особенности петербургского (ленинградского) произношения XX века? есть ли вообще в орфоэпии что-то, надежно отличающее москвича от петербуржца?

Осталось, в сущности, совсем немного. И эти немногие особенности петербургского произношения имеют, так сказать, разный фонетический статус (об этом чуть ниже). Рассмотрим речь Бродского с точки зрения соответствия/несоответствия сохранившимся к XX веку чертам петербургской фонетики.

1. Петербургское эканье (произнесение безударного [э] на месте орфографических **а, я, е** после мягких согласных в предударных и заударных слогах), следы которого еще сохраняются, но все больше и больше вытесняются московским иканьем в речи даже потомственных петербуржцев. Между тем как при чтении стихов, так и в спонтанном говорении Бродского отмечается достаточно устойчивое эканье¹ (произнесение безударного [э] на месте орфографических **а, я, е** после мягких согласных в предударных и заударных слогах). При чем Бродский отчетливо экает не только в наиболее сильных для

¹ Ср.: «В результате статистической обработки данных слухового анализа оказалось, что наиболее распространенной чертой ленинградского произношения является эканье» [Верибская 1993: 62].

сохранения эканья (первый предударный и открытый заударный слог) [Вербицкая: 62], но и в других позициях. Закрытый заударный: иностран[э^н]ц, веч[э^н]р, вет[э^н]р, син[э^н]й (читает стихотворение «Рождественский романс»), соглас[э^н]н, ум[э^н]р, скаж[э^н]м (спонтанное говорение). Второй и третий предударный: н[э^н]объяснимой, н[э^н]скудеющих («Рождественский романс» и чтение — по памяти — стихотворения Боратынского), ч[э^н]ловек, к ч[э^н]ловеку, пр[э^н]вратилась, п[э^н]рспективу (спонтанное говорение). Встречаются случаи иканья, но они не столь часты: л[и^э]жит ч[и^э]ловек, п[и^э]рстом (чтение стихов), пон[и^э]л, ч[и^э]ловек (спонтанное говорение).

2. Произнесение твердых губных в абсолютном конце слова и перед [j]. Вопреки петербургской норме, в конце слова Бродский произносит мягкие (церко[ф'], се[м']) или — в отдельных случаях — полумягкие губные (се[м'] дней, в се[м'] утра). Перед [j] системно мягкое произношение (о[б']ять, [в']юги, [п']ьяниц, не о[б']ясняя, с любо[в']ью), за редкими исключениями полумягкости (о[б']ъектом, о[б']ъектам).

3. Ассимилятивная мягкость согласных, вопреки петербургской фонетической традиции, у Бродского почти не знает исключений: че[с']ть, [с']тихи, е[с']ть, спа[с']ти, а[н']тичность, сема[н']тический, в ра[з']деле, кре[с']тить, вме[с']те, зорко[с']ть. В прослушанном аудиоматериале мною были отмечены лишь два случая отсутствия ассимилятивной мягкости: [з]делал, е[с]тественно¹.

4. Характерная для петербургского произношения твердость согласного в заимствованных словах проявляется у Бродского как в говорении (э[ф]екта, прог[р]есса, [д]емагогия — «Нобелевская лекция»), так и в чтении стихов ([д]ельфин, брю[н]етки).

5. Вопреки петербургской фонетике в словах *сюда* и *отсюда* Бродский произносит [с']: «*то ли дернуть от[с']юдова по морю новым Христом*» («Конец прекрасной эпохи»); «*и от[с']юда — все рифмы, отсюда тот блеклый голос*» («Я родился и вырос в балтийских болотах...»). Эта же черта системно воспроизводится в спонтанном говорении Бродского.

6. Мягкий [с'] в возвратных аффиксах глаголов у Бродского не знает исключений (как в чтении стихов, так и в спонтанном говорении).

¹ В речи другого знаменитого петербуржца А.М.Городницкого абсолютно устойчиво петербургское отсутствие ассимилятивной мягкости согласных.

7. Заднеязычные [г], [к], [х] в прилагательных м. р. ед. ч. им. п. у Бродского последовательно мягкие.

8. Произнесение [ж:] на месте орфографических *зж*, *жж* у Бродского системно¹: по[ж:]е, дребе[ж:]а, дребе[ж:]ит, е[ж:]ай, ви[ж:]ат, жу[ж:]ит, за[ж:]ена, со[ж:]ет. Последний частный случай закреплён и в рифме: «*душа твоя смоковницу со[ж:]ет / душа твоя обнимет и солжет*» («Зофья»). Ср. также: «*Пограничной водой наливается куст, / и трава прикордонная [ж:]ется. / И боится солдат свято-татственных чувств, / и поэт этих чувств бережется*» («Пограничной водой наливается куст...»); «*Красавица, которую я по[ж:]е / любил сильнее, чем Босула — ты, / с тобой имела общие черты / (шепчу автоматически “о, Боже”, / их вспоминая)*» («Двадцать со-ветов к Марии Стюарт»); «*В нем чувство брезжит, / что мирозданье / ткань не удержит / от разрастанья*» («Испанская танцовщица») и др.

9. Для Бродского характерно последовательное произнесение до[шт'] и до[жд']а (в отличие от старомосковских до[ш':] и до[ж':]а). Ср. в рифмах: «*А ветер все свистит, крутя / столь жаждущих простых границ, / в сей бредень (или в сеть) до[жд']я попавшихся прибрежных птиц*» («В семейный альбом»); «*И Альпы... и движение к теплу / такое же немного погоды, / как пальцы барабанают по стеклу / навстречу тарахтению до[жд']я*» («Чаша со змейкой»); «*А вос-кресенье началось с до[жд']я, / и гость, на цыпочках прокравишься между / скрипучих стульев, снял свою одежду / с непрочно в стену вбитого гвоздя*» («Дебют»).

Как видим, только в трех из перечисленных девяти² особенностей Бродский отступает от петербургского произношения. Однако из оставшихся шести лишь две — эканье и твердость согласного в заимствованиях — можно считать собственно петербургскими чертами. Некоторые характерные особенности петербургской орфоэпии, войдя в узус и/или норму, сегодня уже не дифференцируют речь петер-

¹ Примечательное, что друг Бродского (и тоже петербуржец по происхождению) Евгений Рейн в этой позиции по-московски произносит [ж':].

² М.В. Панов называет еще две особенности петербургского (ленинградского) произношения XX века: гласный средненижнего или среднего подъема в первом предупредном слоге после твердых ([ва^вда] или [в^вда]) и произношение орфографического *щ* как [ш'ч'] [Панов 2002: 54]. Вторая черта почти не встречается у петербуржцев поколения Бродского; что касается первой, для ее фиксации требуется инструментальный анализ, поэтому в речи Бродского она не рассматривалась.

буржца и москвича: произнесение [ж:] на месте орфографических жж, жжж; произнесение [с'] в возвратных аффиксах глаголов; произнесение до[шт'] и до[жд']а (в отличие от старомосковских до[ш':] и до[ж':]а); произнесение мягких заднеязычных в прилагательных м. р. ед. ч. им. п. Все перечисленные черты устойчивы в речи Бродского, однако во второй половине XX века они уже утратили — почти или полностью — статус дифференцирующих маркеров петербургского произношения.

Литература

- Вербницкая Л. А.* Давайте говорить правильно. М.: Высшая школа. 1993.
Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. М.: Независимая газета. 1998.
Панов М. В. История русского литературного произношения XVIII–XX вв. М.: УРСС, 2002.

Е. М. Петрушанская

ГИИ искусствознания, Москва
elena.petrushanskaya@gmail.com

Об интерпретации текстов Бродского в зеркале музыки (на его стихи)

...интерпретация есть привнесение смысла, а не нахождение его?

Г.-Х. Гадамер

Одним из важных аспектов направления «Иосиф Бродский и русская культура современности (XXI века)» является исследование «понимания» и интерпретации текстов поэта его читателями. Логико-лингвистический подход не исчерпывает в том всей сложности проблемы, нужны и иные подходы. Герменевтические изыскания могут учесть не только вербальные высказывания, но иные показатели, как, скажем, звуко-интонационные черты просодии при чтении стихов и особенности музыки, созданной на поэтические строки.

Сумма музыкальных прочтений дает представление о диапазоне и конкретных особенностях *понимания* поэзии Бродского и потому представляет исторический и научный интерес. Чрезвычайно распространен способ бытования текстов Бродского в музыке на его

стихи (в особенности, написанной в жанрах романса, видеоклипа, цикла «под гитару», несмотря на то что сам поэт резко отстранялся от «гитарной песни»).

Находим в отечественной реальности — в быту, на улицах, в клубах, в Интернете — значительный массив такой «музыки на стихи Бродского»; однако недостаточно оценен масштаб, роль такого способа бытования текстов поэта и то, что в нем отражены особенности массовой интерпретации поэтического содержания. Весьма распространенный демократичный путь знакомства широкой аудитории с поэзией — «музыка на стихи» Бродского — в последнее время демонстрирует новые черты нынешнего этапа восприятия и интерпретации его поэзии.

В вокальной музыке (где никогда словесный текст не может зеркально отобразиться в звучании) стихотворение существует в иных художественных условиях, в другой системе эстетических координат. Вынесем в этом сообщении «за скобки» различия авторов музыки как субъектов интерпретации (к тому же многие анонимны), от которых зависят особенности прочтения текстов. Амбивалентна и «кажущаяся пассивность» [Степанова 1999: 165] стихотворного оригинала, — тем не менее во многом определяющего жанровые и семантические «приоритеты» музыки. Так, заглавия стихотворений, поэтический размер провоцируют на соответствующий музыкальный жанр. Однако при обращении к творчеству Бродского прямолинейность неуместна: заглавия нередко парадоксально спорят с последующими поэтическими строками¹. Потому следование заглавию, как происходит в современных песнях на стихи Бродского, сужает или искажает содержание.

Например, «Песенка о свободе» прочитывается в жанре и духе частушки, мажорной «песенки» в простой куплетной форме, когда неизменное повторение музыки не соответствует семантике стиха, «забалтывая» развитие и трагический исход темы свободы («ты наступишь, а тебя не примут»), — что свидетельствует о «непонимании» текста².

Для суждения о границах и направлениях интерпретации обратимся к типологии методов обращения с поэтическими источниками.

¹ См. об этом: [Петрушанская 2004:188–206].

² В том сходны гитарные песни, начиная с прижизненного создания Елены Якубович до нынешних анонимных, получающих высшие оценки пользователей Интернета.

Называемые далее способы их преобразования в музыке традиционны, но важны последствия того в любительской продукции на стихи Бродского, — что показательно для герменевтического ракурса.

Для сравнения укажем следующую тенденцию в творчестве авторов-профессионалов последнего времени: при воплощении текстов Бродского ныне доминируют не камерные, а крупные формы и жанры, близкие сакральной музыке¹. Таковы развернутые опусы для хора а capella в русле православного пения и отечественной традиции хорового исполнительства, например оратория Ю. Евграфова «Осенний крик ястреба». Оратория написана при жизни поэта, который в 1995 году ответил композитору: «Мне лестно, что мои стихи стали поводом для оратории...»). К этому же направлению принадлежат хоры А. Королева (1993) и недавние творения: хоровой триптих Л. Родионовой с певцами-корифеями (2008), цикл хоров-хоралов «Летняя музыка» М. Броннера для детского хора, баяна (в роли органа) и камерного оркестра (2007–2008).

В последние годы стихи Бродского вдохновляют музыкантов-профессионалов на вокально-симфонические опусы, кантаты, например «Облака» Г. Банщикова и недавний опус «There...» для оркестра и солиста-вокалиста Эскандера Бекмамбетова, где стихи Бродского звучат на русском, а затем — на английском языке в сочетании с иной музыкой. Симптоматично соединение прозы (на английском языке) и русских стихов поэта в еще не исполненном вокально-симфоническом цикле «Бегство из Византии» итальянского композитора Маттео Д'Амико (2010)². Это сочинение для оркестра, хора, солиста и чтеца по жанровым признакам и характеру музыкального отображения поэтического содержания ближе к Пассионам («Страстям»), т. е. к масштабным композиторским прочтениям священных текстов.

Иные цели у музыки на стихи Бродского в духе «гитарной песни». Доступность, простота исполнения, распространения, широта бытования чреваты несоблюдением авторских прав... Стремясь объяснить причины этих явлений, укажем коррективы в обращении со словесным текстом оригинала (к сожалению, границы текста сообщения не позволяют дать все примеры модификаций).

¹ Доклад на эту тему подготовлен для конференции в Фонтанном доме (Санкт-Петербург, 13–15 мая 2010).

² Опус должен прозвучать осенью 2010 года в Риме и в Лондоне под управлением всемирно известного дирижера Владимира Юровского.

1. Одним из частых изменений является **сокращение** текста. Обычно оно является жестом отбрасывания непонятного, избыточного для читателя (как в «Пилигримах» Е. Клячкина), а также — отказом от строк, не соответствующих повторам мелодики в куплетной форме (обычной для жанра песни). Сокращение нередко является приспособлением слов к уже сложившимся у композитора звуковым решениям — будь то интонационный оборот, мелодическая формула, композиционная структура.

2. Повторение фрагментов стиха в случае его музыкального воплощения чаще зависит от заданной музыкальной архитектурной структуры. Хотя оно и меняет структуру словесного текста, музыканту повтор слов оказывается нужен для соответствия структуре звучаний, свойственной музыкальной форме. Такой прием способен становиться смыслообразующим в интересных музыкальных решениях и в рамках песенно-романсового цикла, как у И. Егикова, А. Мирзаяна.

Отличим повтор отдельных слов, фраз и — целых строф. Прием, образующий репризную форму, — повтор строф. В результате могут возникнуть два типа музыкальных структур: рондообразные (при использовании повторения строфы в качестве рефрена-припева, что создает куплетную форму) и — трехчастные репризные звуковые построения.

Причины повтора словесной фразы связаны с чисто музыкальными задачами: соотношение фразировки словесной и музыкальной; музыкальное переинтонирование слов, которое способно стать переосмыслением, «перечитыванием». Повтор отдельных строк или слов бывает нужен для укладывания в ранее сложившуюся музыкальную фразу, мелодический оборот; он либо проясняет, либо наращивает смысл.

3. Распевание слогов меняет ритмическое, метрическое строение стиха, а может его затемнять, мешая пониманию. С другой стороны, распевание слова, т. е. использование на фоне иного типа смыслового текста — музыкального, способствует осознанию текста, «прочитыванию» его эмоционального содержания.

4. Вычленение из стихотворения фрагмента для создания части музыкального сочинения или самостоятельной песни, по сути, нарушает поэтически целостный замысел, но нередко является вполне допустимым в том случае, если это вычленение обусловлено особенностями оригинала.

5. Акцентирование отдельных слов и строк выразительными средствами музыки (нахождение на сильной доле такта, акценты агогические, ритмические, гармонические, звуковысотное положение и пр.) усиливает значение отдельных высказываний и чревато изменением смысловых ориентиров стиха.

6. Произвольные соединения фрагментов разных текстов поэта в опусе композитора рожают новую композицию, новое смысловое содержание, в том числе и за счет собственно музыкальных средств создания единого текста, «сквозного» повествования.

7. Соединение «музыки на стихи» с видеорядом — отдельная тема. Подобное встречаем не только в продуманных кинолентах, в спонтанных контактах слова и музыки на «модных» светских мероприятиях (например музыка В. Васюкова). Наблюдая любительские и претендующие на профессионализм акции, число которых растет в геометрической прогрессии, расширяя количество примыкающих к поэзии Бродского произведений, отметим тенденцию к тому, чего сам поэт опасался более всего.

Характерным в этом отношении является один из первых клипов на слова Бродского «Топилась печь» [Бродский 1992: 205], в котором иллюстрирован лишь «видимый слой» описываемого в стихах, а сопровождающее его звучание придает поэтическому содержанию чуждую меланхолическую вялость и банальность «шансона» (музыка И. Словесника, 1990).

В видеоклипе «Дамба» (музыка С. П. Смирнова, 2007) монтаж кадров из фильма «Возвращение в Голубую лагуну» соединен с небрежно-веселым пропеванием стихотворения «Пророчество» («Мы будем жить с тобой на берегу...» [Бродский 1992: 421], без двух строк). Зрительный ряд представлен кажущейся последовательной визуализацией стихов — в гламурной красоте райской гармонии людей и природы (с грехопадением без Божьего наказания). Подобная интерпретация не может не игнорировать трагический смысл несбыточного пророчества. Истинная авторская интонация полна горечи, осознания невозможности утопии, описываемой поэтом. А для массового слушателя смещения смысловых акцентов на полярные (с помощью зрительного контрапункта и «музыки на стихи») стали комфортными, соединились с понятием «красоты».

Прочтение текстов Бродского в границах художественных пределов «авторской песни» ранее нам представлялось, в целом, неким упрощением и банализацией, — однако оно возмещало отсутствие

до начала 1990-х годов, отечественных изданий сочинений поэта и потому имело существенное значение. Нонконформизм стихов Бродского, которые в 1970-е годы были использованы некоторыми рок-группами, даже дал основание причислить его к «праотцам современного русского рока»¹.

С ростом популярности все более распространенным является бытование «устной» словесно-музыкальной формы жизни поэзии Бродского. И тут встречается не только традиционная множественность трактовок поэтических текстов, отражающаяся в соотношении музыки и слов. К 70-летию поэта, к началу второго десятилетия XXI века строки Бродского в России, судя по музыке на его стихи, находят глубоко противоположные варианты «понимания» и совершенно различную, взаимоисключающую друг друга интерпретацию.

С одной стороны, в профессиональной среде творчество поэта анализируется, трактуется с углублением в отечественную и мировую традицию; оно «сакрализуется» наподобие священных текстов. С другой стороны, тексты Бродского активно и вольно бытуют в массовой среде, нередко вне имени автора, соединяясь с музыкально-звуковой атмосферой повседневности, превращаясь в своего рода *фольклор* нашего времени, воплощая вневременной и не теряющий актуальности смысл.

Однако при этом в ряде музыкальных «интерпретаций» очевидны искажения смыслового содержания. Стремление к «тенденционному присвоению» мира Бродского заметно не только в политически-удобной концепции, лелеющей мнимую мечту поэта о возвращении в Россию. «Присваивается» его творчество и массовой культурой, которая стремится приспособить поэтические строки к целям ее новой ложно-элитарной ипостаси — гламурности: мешанской красоты и броскости, которые уничтожают истинную сложность правды. Дьявольски выворачивается неоднозначность смыслов высокой поэзии в разнообразных, но равно поверхностных музыкальных трактовках; словно «наказание» за широту распространения происходит сужение понимания. Музыкальное «прочтение» тогда обнаруживает печаль непонимания стихов: оно переиначивает высказывания

¹ Так в начале 70-х годов, после отъезда поэта из России, коллектив «Сонанс» исполнял его стихи («Конец прекрасной эпохи»), положив их на музыку: <http://209.85.129.132/search?q=cache:Rwb-18rvUJ:clubs.ya.ru/461/>

и смыслы, стихи оказываются униженными в контексте конформистских, банальных интонаций, пошлых ритмов, тривиальных фактур и дешевых тембров.

Литература

- Гадамер Г.-Х. Текст и интерпретация (из немецко-французских дебатов с участием Ж. Деррида, Г.-Х. Гадамера, Ф. Форгета, Ф. Франка, Г.-Х. Гадамера, Й. Грайша и Ф. Ларуеля) // *Герменевтика и деконструкция* / Под ред. Штеймейера, Х. Франка, Б. В. Маркова. СПб., 1999. С. 202–242.
- Степанова И. В. Слово и музыка: Диалектика семантических связей. М., 1999.
- Бродский И. А. Сочинения в 4-х томах. СПб., Пушкинский фонд, 1992. Т. I; 1992. Т. II; 1994. Т. III.
- Петрушанская Е. М. Музыкальный мир Иосифа Бродского. СПб., 2004, 2007.

И. А. Романов

ЗабГГПУ, Чита

sergeypetuhov@mail.ru

Духовный смысл джаза в поэзии И. Бродского

Существование на окраине общества и мира предполагает выбор соответствующих культурных приоритетов. Лирический герой Бродского тяготеет к маргинальным, чуждым для большинства культурным феноменам. Культурная окраина через повторяющиеся в стихотворениях разных лет образы выражает идею побега за грань профанного центра с его дискредитированными, но навязываемыми ориентирами, ради обретения центра подлинного. Эти образы играют роль символов запредельного, земных знаков реальности высшей.

Именно такую смысловую нагрузку несёт в поэзии Бродского джаз и связанные с ним образы саксофона и трубы. Джаз в поэзии Бродского имеет как минимум три значения, в каждом из которых преломилась идея маргинальности лирического героя: социальное, экзистенциальное и духовное.

Социальный смысл джаз приобретает благодаря своей полузапрещенности в СССР. Для раннего Бродского джаз, безусловно, являлся символом свободы: будучи противопоставленным официальной музыке, он притягивает к себе лирического героя — принципиального нонконформиста, предпочитающего «хороший стиль» звучащим в радиоприемнике гимнам («Июльское интермеццо»). Джаз, зародив-

шийся в маргинальной среде американских негров, к тому же, как никакая другая музыка, соответствует обожаемой лирическим героем эстетике окраины, предместья: *«Джаз предместий приветствует в нас!»* [Бродский 2001: I, 201].

Увлечение джазом выбрасывает человека из общества «нормальных» людей, превращая в социального изгоя. Герой «Школьной антологии» Альберт Фролов, став джазовым трубачом, реализует в своей жизни печальную модель поведения многих джазовых музыкантов: *«Он начал пить, впоследствии — колоться / чёрт знает чем. Наверное, с тоски, / с отчаянья»* [Бродский 2001: II, 325]. Фролов обрывает все общественные связи: от него уходит жена, его увольняют с работы «за разложение коллектива» и — как апофеоз — *«Доведя до абсолюта / идею увольнения»* [Бродский 2001: II, 326], он исчезает. В дальнейшем лирическим герой встречает его на юге, где Фролов называет себя Язоном, застрывшим на зиму в Колхиде. Но самому лирическому герою он напоминает библейского Иова, который ни в чем не упрекает небеса, а просто сливается *«с ночью на живот / и смерть»* [Бродский 2001: II, 327].

«Слияние с ночью» обозначает то, что Фролов в глазах лирического героя достигает своего «маргинального» идеала: буквально превращаясь в черного, то есть негритянского, а значит настоящего, подлинно свободного музыканта. В то же время возникающее сравнение с Иовом неожиданно вычерчивает в образе этого пьяницы, наркомана, ресторанного «лабуха» духовную линию, указывающую на его связь с Небом. Эта связь обеспечивается его талантом, что сближает Фролова с самим лирическим героем. Кроме того, Фролов играет на трубе, а для лирического героя образ дуды, непосредственно связанный с трубой, становится знаком судьбы и смысла жизни: в «Двадцати сонетах Марии Стюарт» листы бумаги — результат творчества — уподобляются дуде; в «Колыбельной Трескового мыса» полая дудка выступает символом творчества: *«Дуя в полую дудку, что твой факир, / я прошёл сквозь строи янычар в зелёном»* [Бродский 2001: III, 82].

Альберт Фролов начинает свой путь к джазу ещё в школе: лирический герой вспоминает, как Фролов на уроке зоологии залез под стол, *«но выяснив отсутствия души / в совместно распотрошенной лягушке. / Что позже обеспечило простор / полёту его мыслей»* [Бродский 2001: II, 325]. Путь к джазу стал движением,

направленным в сторону, противоположную обыденному мышлению, плоскостному и одномерному, не желающему воспринимать ничего, кроме вещей видимых. В лягушке после вскрытия её на уроке не видно души, то есть субстанции нематериальной, принадлежащей вечности, но уверенность в том, что душа (а значит и Дух) существуют, выводит Фролова на стезю искусства, а конкретно — джаза.

С джазом в поэзии Бродского отождествляется также идея бесконечного поиска Высшего. Сами принципы создания джазовых пьес предполагают абсолютизацию импровизации и интуиция; джазу по определению претит «правильность» и регламентированность классического канона. Именно поэтому джаз идеально выражает движение на окраине, интуитивное, освещённое только вспышками озарений. Пульсирующий, «неправильный» ритм ранних стихотворений Бродского, стилизирующий «рваную» музыкальную ткань джаза, передаёт все ту же идею движения, поиска смысла существования. Джаз становится тождественным самой жизни — вечной, настоящей, ни мгновение не стоящей на месте. Так звуки предместья уподобляются в «От окраины к центру» «золотому диксиленду», Альберт Фролов назван лирическим героем — «человеком с футляром» [Бродский 2001: III, 327] — очевидная отсылка к чеховскому Беликову, ставшему символом побега от жизни, ухода в свой маленький мирок, усиливает мысль об открытости героя жизни, о его незащищённости, но и свободе — «с футляром», а не «в футляре». За свободу и связь с Высшим человек платит дорогую цену. Фролов наказан за свой талант видеть жизнь «наперед на восемь тактов» не только разрывом социальных связей, но и страшной болезнью — экземой, обезобразившей его лицо: «и страшная, чудовищная маска / оборотилась медленно ко мне» [Бродский 2001: II, 326].

Принадлежа Высшему и служа ему, Фролов, как и сам лирический герой, обречён на потери: он теряет своё физическое лицо, которое жизнь буквально «прячет» за чудовищной маской. Именно под «маской» он обречён выступать в реальности, оставляя свою подлинную сущность для общения с трансцендентным через неземную метафизическую музыку. Стихотворение о Фролове заканчивается типичным для Бродского образом, обозначающим отрыв сознания лирического героя от реального мира. Фролов играет для него ночью пьесу под названием «Высокая-высокая луна». Само название её вызывает в воображении образ тонущего в ночном небе светила, к которому

летят звуки джаза и к которому устремляется сознание лирического героя.

Джаз приобретает у Бродского духовное значение благодаря пересечению «горизонтального» и «вертикального» векторов. Труба в стихотворении «От окраины к центру» уподобляется музыкальному инструменту, чьи звуки органично сливаются с другими звуками предместья. Труба комбината и выбрасываемый ею «каменно-угольный дым» устремлены вверх, в небо, увлекая за собой и сознание бредущего по Малой Охте лирического героя. В самом «джазовом» стихотворении Бродского — «Пьеса с двумя паузами для сакс-баритона» из «Июльского интермеццо» — ритм задаётся рефреном *«Боже мой, Боже мой, Боже мой»* [Бродский 2001: I, 72–73]. Произнесенное неоднократно слово «Бог» в этом стилизованном «под джаз» стихотворении наполняет текст духовным смыслом: джаз в сознании лирического героя пронизывает все предметы окружающего мира, но в то же время это подлинно метафизическая музыка. Джаз звучит «за океаном», то есть за бесконечным пространством водной стихии, символизирующей запредельное.

Обострённое ощущение окраины мира связано с эмоциональным напряжением, переданным в тексте с помощью ритма: кроме рефренов автор использует многочисленные повторы (*«Играй, играй», «Хороший стиль, хороший стиль», «спокойны, спокойны, спокойны»*), многосоюзия (союз «и») передает интонацию перечисления сменяющих друг друга предметов и явлений: *«Ты стоишь на мосту и слышишь, / как стихает, и меркнет, и гаснет / целый город»* [Бродский 2001: I, 72]), переносы и внутристиховые паузы (*«Металлический зов в полночь / слетает с Петропавловского собора, / из распахнутых окон в переулках / мелодически звякают деревянные часы комнат...»* [Бродский 2001: I, 71], *«там, за темным океаном, среди деревьев, / над которыми с зажженными бортовыми огнями / летят самолеты, / за океаном»* [Бродский 2001: I, 72]. Неурегулированный акцентный стих также в наибольшей степени соответствует стилизуемому джазовому ритму.

Эмоциональное напряжение передаётся и через «зыбкие», образные определения, которые получает джаз: *«это какая-то охота за / любовью, / все расхватано, но идет / охота, / Боже мой, Боже мой, / это какая-то погоня за нами, погоня за нами»*. Но при этом от звуков джаза *«все становится понятным»* [Бродский 2001: I, 72]. Джазовая музыка выражает смятение души, оказавшейся между двумя мира-

ми, — земным, теряющим незыблемые очертания, и трансцендентным, прорыв к которому акцентируется двадцать два раза повторённым восклицанием «Боже мой».

Джазовая импровизация звучит у Бродского как музыка окраины и в других стихотворениях. Альберт Фролов исполняет свою «Высокую-высокую луну» именно на берегу моря: *«всё вдруг качнулось. И тогда во тьме / на миг блеснуло что-то на причале. / И звук поплыл, вплетаясь в тишину, / вдогонку удалявшейся корме»* [Бродский 2001: II, 327].

Звук джаза несется одновременно и к «высокой-высокой луне», и в сторону моря, а значит к заокраинной духовной сущности, которую они символизируют. Недаром на земле от этого звука «всё качнулось», сама реальность на миг потеряла свои незыблемые очертания. Звуки джаза и в «Пьесе с двумя паузами», и в «Альберте Фролове» летят от земли над безжизненной водной гладью и выстраивают над бескрайней бездной духовную основу. Именно джазу, следовательно, дано то, чем в поэзии Бродского обладает Слово, Язык, речь — преодоление небытия.

Литература

Сочинения И. Бродского. СПб.: Пушкинский фонд, 2001. Т. I–8.

Ю. А. Тамбовцев

Новосибирский государственный
педагогический университет
yutamb@mail.ru

Благозвучие поэзии Бродского

В докладе исследуется типология строения звуковых цепочек в поэзии И. Бродского с точки зрения благозвучия, т. е. эвфонии. Под благозвучием мы понимаем сумму встречаемости в звуковых цепочках частоты гласных и сонорных согласных. На основании этого важного доминантного фонетического признака звуковой картины построены типологические расстояния между лингвистическими объектами, которыми в данном случае являются звуковые картины стихов некоторых русских поэтов. Эти звуковые картины сравниваются со звуковой картиной поэзии И. Бродского по величине благозвучия.

Статистический подсчет дает нам следующую звуковую картину по благозвучию в русском языке на материале поэзии некоторых русских поэтов.

Поэты	Гласные, %	Сонорные согласные, %	Величина благозвучия, %
И. Бродский	40,58	22,41	62,99
Б. Пастернак	40,38	22,87	63,25
Б. Окуджава	41,56	22,36	63,92
Б. Ахмадулина	40,86	23,53	64,39
В. Высоцкий	41,74	23,02	64,76
А. Блок	40,25	24,97	65,22
О. Мандельштам	41,15	24,17	65,32
В. Ходасевич	40,91	24,46	65,37
М. Лермонтов. Стихи.	40,41	25,29	65,70
А. Ахматова	41,12	24,85	65,97
Н. Гумилев	41,29	24,75	66,04
С. Есенин	48,71	23,63	72,34
Среднее значение:	41,58	23,86	65,44

Выстроим упорядоченный ряд частоты встречаемости гласных в русской поэзии по возрастанию: 1) Блок — 40,25%; 2) Пастернак — 40,38%; 3) Лермонтов — 40,41%; 4) Бродский — 40,58%; 5) Ахмадулина — 40,86%; 6) Ходасевич — 40,91%; 7) Ахматова — 41,12%; 8) Мандельштам — 41,15%; 9) Гумилев — 41,29%; 10) Окуджава — 41,56%; 11) Высоцкий — 41,74%; 12) Есенин — 48,71%.

У А. Блока частота встречаемости гласных (40,25%) занимает наименьшую часть звуковой цепочки. У С. Есенина (48,71%) — наибольшую. Среднее значение встречаемости гласных в русской поэзии (41,58%) близко к частоте встречаемости гласных в поэзии Б. Окуджавы. По употреблению гласных Бродский ближе к Лермонтову и Ахмадулиной.

Выстроим упорядоченный ряд частоты встречаемости сонорных согласных в русской поэзии по возрастанию: 1) Окуджава — 22,36%; 2) Бродский — 22,41%; 3) Пастернак — 22,87%; 4) Высоцкий — 23,02%; 5) Ахмадулина — 23,53%; 6) Есенин — 23,63%; 7) Мандельштам — 24,17%; 8) Ходасевич — 24,46%; 9) Гумилев — 24,75%; 10) Ахматова — 24,85%; 11) Блок — 24,97%; 12) Лермонтов — 25,29%.

Наименьший процент сонорных согласных содержится в звуковой цепочке поэзии Б. Окуджавы (22,36%). Наибольший (25,29%) — в поэзии М. Лермонтова. В среднем в русской поэзии сонорные согласные встречаются в 23,86%. К этой цифре близка поэзия С. Есенина. По употреблению сонорных Бродский ближе к Окуджаве и Пастернаку. Нужно отметить, что употребление сонорных в звуковой цепочке Бродского весьма низко.

Наименьший коэффициент благозвучия мы находим в поэзии И. Бродского. Это означает, что величина благозвучия из всех взятых русских поэтов у Бродского наименьшая — 62,99%. Наибольшая величина благозвучия у Есенина — 72,34%. В среднем величина благозвучия составляет 65,44%. К этой величине близка, например, поэзия В. Ходасевича (65,37%).

По величине благозвучия (эвфонии) стихи И. Бродского близки только поэзии Б. Пастернака (62,99% и 63,25%). Следует задуматься, почему коэффициент эвфонии у Бродского такой низкий, — ниже, чем этот коэффициент в стихах других поэтов. Это заставляет нас предположить, что способность к построению звуковых цепочек у разных поэтов — разная, и это влияет на величину эвфонии звуковых цепочек.

2. И. БРОДСКИЙ И РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА: ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО

И. А. Снегирев
ВГТУ, Воронеж
ilya_sneg@mail.ru

Бродский и русская поэзия XVIII-го века

На значимость для И. А. Бродского поэзии XVIII-го века обращали внимание многие исследователи. Еще Роберт Сильвестр в одной из первых публикаций, посвященных поэту, заметил: «Поиски альтернативы пушкинской поэзии в рамках русской поэтической традиции заставили Бродского обратиться к поэзии XVIII века» [Сильвестр: 49]. А. Сергеев, рассуждая о поэтических пристрастиях Брод-

ского, вполне сложившихся на момент их встречи, вспоминал: «Как и обериутам, ему не мог не импонировать нетронутый пласт поэзии XVIII века — Ломоносов, Тредиаковский, Сумароков. Он любил идею оды, длинного стихотворения, ему нужны были их полнозвучие, громогласность, он сам так писал» [Сергеев: 431]. И. Шайтанов, подчеркивая значимость фигуры Бродского, отметил, что поэт связал три века русской поэзии, «выступив в ней архаистом — новатором» [Шайтанов 2007: 442].

О влиянии русской поэзии XVIII века на собственное творчество говорил и сам поэт в своих интервью: «О себе я всегда думал, что я запоздалый поэт классицизма. В духе Кантемира, Державина» [Иосиф Бродский. Большая книга интервью: 209]. Во многом такое обращение к «нетронутomu пласту поэзии XVIII века» было связано с поисками альтернативы традиционному «пушкинскому» направлению в поэзии: «Русская поэзия началась задолго до Пушкина. Она началась с Симеона Полоцкого, Ломоносова, Кантемира, Хераскова, Сумарокова, Державина, Батюшкова, Жуковского» [там же: 151]. «Пушкинская» традиция, помимо своей общепринятости и «канонизированности», не устраивала Бродского прежде всего своей гармоничностью и музыкальностью, которые порождали «гладкопись» или автоматизм стиха. В предшествующей же пушкинской «гармонической школе» поэзии XVIII века присутствовала некоторая привлекающая поэта шероховатость: «в этой шероховатости, неуклюжести таились свои собственные преимущества, потому что у читателя мысль задерживалась на сказанном» [там же].

Однако помимо поиска альтернативы музыкальности и автоматизму поэзии «гармонической школы», важным представляется тот факт, что Бродский воспринимал поэзию XVIII века не только как поэзию классицизма, но и как поэзию барокко, сопоставляя ее тем самым с традицией английских поэтов-метафизиков. Отсюда возникает параллель Донн — Державин, постоянно присутствующая у Бродского: «Как бы объяснить русскому человеку, что такое Донн? Я бы сказал так: стилистически это такая комбинация Ломносова, Державина и, я бы еще добавил, Григория Сковорды...» [там же: 164]. В более раннем интервью Бродский охарактеризовал Державина следующим образом: «О, это великий поэт. Он во многом напоминает мне Джона Донна <...> Его мысли и психология были такими же, как у Джона Донна» [там же: 38].

Подобное сближение имеет под собой и некоторое научное обоснование. Еще Ю. Н. Тынянов в работе «Архаисты и Пушкин» отмечал, что «большинство попыток определить романтизм и классицизм было не суждением о реальных направлениях литературы, а стремлением подвести под эти понятия никак не укладывающиеся в них многообразные явления» [Тынянов: 10]. Позже Ю. М. Лотман дополнил эту позицию следующим образом: «Классицизм как консолидированное явление, выражающее собой сущность русской литературы XVIII в., был создан романтиками в значительной мере из полемических соображений» [Лотман: 147]. Одновременно с этим Лотман так охарактеризовал русскую литературу этого периода: «Можно с уверенностью сказать, что ни одно крупное идейно-художественное явление европейского Ренессанса, барокко и классицизма не прошло мимо русской культуры XVIII в.» [там же: 148]. Следует учитывать, что для поэзии XVIII века ключевым является определение Ломоносовым поэзии как «сопряжения далековатых идей». Данное определение близко по своей сути концепции остроумия Бальтасара Грассиана («гармоническое сопоставление двух или трех далеких понятий» [Испанская эстетика: 175]) и английскому понятию wit (остроумие). Шайтанов в статье, посвященной специфике переводов Донна на русский язык, обращал внимание именно на эту близость ломоносовской и барочной концепций остроумия: «новая русская поэзия начиналась с ломоносовского сопряжения “далековатых” идей. В той эпохе таится, видимо, более верная стилистическая подсказка» [Шайтанов 1984: 219].

О соединении поэзии английского барокко и русской поэзии XVIII века свидетельствует активное использование архаизмов, архаизация речи, которая встречается в переводах Бродского из английских поэтов, в том числе в переводах стихотворений Джона Донна. Например, перевод «Элегии на смерть леди Мархэм» Джона Донна (John Donne, *Elegie on the Lady Markham*) содержит намеренную архаизацию и ряд выражений, характерных для поэзии Державина. Первая строка стихотворения «Блоха» (John Donne, *Flea*) «*MARK but this flea, and mark in this*» (Заметь эту блоху и в ней заметь) переведена с нарочитым использованием высокой лексики: «*Узри в блохе, что мирно **льнет** к стене*». Подобная стилизация перевода английского текста под русскую поэзию XVIII века служит еще одним подтверждением параллели Донн — Державин (английские поэты метафизики и русские поэты XVIII века), проводимой поэтом.

Среди поэтов XVIII века, наиболее сильно привлекавших внимание Бродского, следует, прежде всего, остановиться на поэзии Кантемира и Державина. Влияние их поэзии на творчество Бродского следует не только из интервью и эссе, но и из стихотворений поэта. Так, для стихотворения «Послание к стихам» (22 мая 1967 года, сборник «Остановка в пустыне») отправной точкой стало «II Письмо» Антиоха Кантемира (*«Скучен вам, стихи мои, ящик, десять целых»*). При очевидной близости двух стихотворений различаются позиции авторов. Если Кантемир полагает, что его стихам уготовано забвение (*«Вам рок обвертеть собой иль икру, иль сало»*), то Бродский вводит традиционное для своей поэзии противопоставление смертности тела и поэтического бессмертия (*«Вы и краше и добрей. Вы тверже / тела моего»*).

Помимо тематического сходства и очевидного указания на преемственность (точнее на традиционность стихотворения Бродского), важна ритмическая близость двух стихотворений, хотя Бродский и несколько видоизменяет строфу, сокращая ее. И. Шайтанов указывает: «Силлабика Кантемира не осталась для Бродского филологическим упражнением, но вошла в опыты его поэзии, как раз в это время меняющей свой строй, раскрепощающей звучание» [Шайтанов 2007: 483].

Наиболее важным для Бродского поэтом XVIII века мы можем считать Державина. В творчестве Бродского присутствуют стихотворения, содержащие явные отсылки к творчеству Державина. Например стихотворение «На смерть Жукова», которое соотносится с классическим стихотворением Державина «Снигирь», посвященным памяти А. В. Суворова. Аллюзия на стихотворение Державина выводится на поверхность в последних строках погребальной элегии: *«Бей, барабан, и, военная флейта, / громко свисти на манер снегиря»*. Однако и в предшествующем тексте содержится достаточно указаний на близость двух стихотворений. Так, например, эпитет «*пламенный*» употребленный по отношению к Жукову, происходит от слова «*пылая*», которым охарактеризована манера Суворова в стихотворении Державина. Строки *«воин пред коим многие пали / стены, хоть меч был вражских тупей»* явно соотносятся с державинскими *«Тысячи воинств, стен и затворов / С горстью россиян все побеждать»*. Необходимо обратить внимание и на сходство общей тональности стихотворений. И у Державина, и у Бродского стихотворения представляют собой постоянные перепады от высокого и торжественно-

го стиля («Северны громы в гробе лежат» и «Вижу колонны замерших внуков» соответственно) к низкому, ироничному, снижающему общую тональность («Ездить на кляче, есть сухари» и «лошади круп»), который рифмуется с «в регалии убранный труп»). Важно также то, что стихотворение Бродского, помимо очевидных державинских реминисценций, содержит типичные для автора рассуждений о бессмертии поэзии.

Таким образом, поэзия XVIII века представляет для Бродского важную традицию (которую он, по выражению Элиота, хочет «завоевать»). Эта традиция активно присутствует в его творчестве, часто соединяясь с влиянием английских поэтов-метафизиков. Всякое же явное и подчеркнутое обращение к традиции поэзии XVIII века (как в стихотворениях «Послание к стихам» и «На смерть Жукова»), как правило, оказывается тесно связано с темой поэтического бессмертия.

Литература

- Иосиф Бродский. Большая книга Интервью / сост. В. Полухина. М., 2007. С. 209.
Испанская эстетика: Ренессанс. Барокко. Просвещение / сост., вступит. ст. А. Л. Штейна. М., 1977. С. 175.
Лотман Ю. М. О русской литературе. СПб., 2005. С. 147
Сергеев А. Omnibus. М.: НЛО. 1997. С. 431.
Сильвестр Р. Остановившийся в пустыне // Часть речи. 1980. № 1. С. 49.
Тынянов Ю. Н. История литературы. Критика. СПб., 2001. С. 10.
Шайтанов И. Закон смежности // Литературная учеба. 1984. № 4. С. 219.
Шайтанов И. Дело вкуса: книга о современной поэзии. М., 2007. С. 442.

Е. Л. Куранда

Москва — Санкт-Петербург
elk19@inbox.ru

«Топографические» циклы

Игоря Северянина и И. Бродского

(к вопросу о языковых механизмах циклообразования)

Мы исходим из понимания текста как единицы, выделение и описание которой можно осуществить в соответствии с языковыми критериями. Рассматривая стихотворный цикл как текстообразование, родственное логико-синтаксической структуре, мы имеем основания

экстраполировать на него принципы анализа логической структуры текста, т. е. применять для его осмысления те логико-грамматические «начала», которые присущи предложению.

В некоторых случаях циклообразования мы сталкиваемся с явлением, когда один текст играет роль необходимой информационной предпосылки для оценки и принятия другого. По сути, первый текст обладает той пресуппозитивной информацией, которая в дальнейшем служит идентификацией для положения дел и событий во втором тексте, т. е. первый текст становится, таким образом, фактором, связывающим в цикл тексты двух произведений.

При этом писатель может назвать или не называть собственно циклом такой способ разворачивания своей словесной темы. Однако установка автора на полноту высказывания о событии или явлении, протяженность его переживания, порождают особую художественную форму. Такой феномен словесно-художественного становления особой формы высказывания мы предлагаем назвать, сознавая известную долю метафоричности нашей терминологии, импликационным циклом.

1.1. Примером такого цикла являются два стихотворения Игоря Северянина, не обозначенные им как цикл, но вступающие между собой в описанные выше отношения: «Осенний рейс» и «На зов природы».

1.2. Выводы Томаса Венцлова в его исследовании стихотворения «Литовский ноктюрн: Томасу Венцлова» показывают, что механизмы циклообразования у Бродского и Северянина обладают внутренним сходством.

2. И у Северянина, и у Бродского текст представляет собой рассказ о путешествии и намеренно выдержан в духе «житейской прозности» (И. Северянин). Для дальнейшего анализа становящейся циклизации важно наметить, каким образом в форме стихотворной речи достигнут эффект нарратива.

3.1. Лексико-грамматический уровень названного цикла Бродского определяется употреблением существительных.

3.2. У Игоря Северянина пространственные и темпоральные характеристики иного, «мечтаемого», топоса существования предопределяются игрой с глагольными формами.

4. Мы прибегаем к параллели синтаксиса стихотворной речи из произведений Игоря Северянина и Иосифа Бродского, структурирующих в цикл, чтобы подчеркнуть наше понимание феномена циклизации как процесса, управляемого языковыми механизмами.

И. Бродский и М. Цветаева: уроки композиции

По признанию самого Бродского, наиболее сильное впечатление на него произвела поэзия М. И. Цветаевой: «Я считаю, что Цветаева — первый поэт XX века» [Волков: 59]. Интересно, что она была единственным поэтом, с которым Бродский отказывался «соревноваться» в поэтическом мастерстве. Такое исключительное положение М. Цветаевой в поэтическом пантеоне Бродского объясняется, на наш взгляд, тем, что в ее творчестве поэт увидел то соединение интеллектуального и эмоционального начал, формальной виртуозности и семантической глубины, к которому стремился сам, сплавления англоязычную поэтическую традицию со средневропейской/русской в своей поэтической практике. Неслучайно, эстетические взгляды Бродского во многом совпадают с важнейшими принципами художественного мышления М. Цветаевой — внутренней диалогичностью ее поэтического языка (многоголосие, полифония) и отношением к языку как способу познания мира.

О. Г. Ревзина связывает возникновение индивидуально-авторского поэтического языка Цветаевой с ее обращением к полифонии: «Это вскрытие внутренней ценности мира на “атомарном уровне”, это обнаружение той позиции, где уничтожается бинарность, это выявление “опережающего начала” в последовательности времен, “прототипического образа” разных пространственно-временных и событийных локусов, сходства “незнакового” мира и “знакового” текста» [Ревзина: 81]. Именно такой язык оказывается способным выразить трагически-сложное мироощущение поэта, как это можно наблюдать в стихотворении «*Сад*» (1934). Уже само заглавие благодаря богатым культурным ассоциациям (например, библейский райский сад Ветхого Завета и Гефсиманский сад Нового Завета, чеховский «вишневый сад» и «город-сад» Маяковского и др.) предлагает множество разнообразных прочтений, и, действительно, все эти интертексты вполне вчитываемы в цветаевский текст. Однако свое стихотворение Цветаева строит не столько на диалоге с чужими текстами, сколько на развитии своего внутреннего диалога, который представляет собой развертывание, уточнение заглавного образа с помощью звуковых, семантических, синтаксических средств языка.

Композиционно стихотворение делится на три части, что неизбежно отсылает к образу мирового дерева (на этот символ указывает и название стихотворения — «Сад»). Первые три строфы — корни стихотворения — строятся по принципу фонетического сближения «далековатых» понятий и представляют переплетающиеся между собой различные звуковые ряды, соединяющие контрастные образы: *ад — сад — старость — клад — прохладный; бред — лет — бед; рабочих — горбатых — собачьих — горячих*, на которые расщепляется звукообраз слова «сад». Однако сближенные на звуковом уровне, они противопоставляются на семантическом (*сад — ад, горячих — прохладный*) и синтаксическом (слова с отрицательной коннотацией включены в синтаксически параллельные конструкции, тогда как нарушение этой синтаксической инерции (перенос) связано с появлением положительно окрашенного образа — *сад, клад*).

Итак, в первой части задаются физические (природные) границы центрального образа — сада — как максимально широкого смыслового поля с высоким внутренним напряжением, центром которого является лирический субъект (*мне*). Следующие три строфы — ствол стихотворного дерева — описывают внутреннее пространство центрального образа, который здесь воплощает душевный мир лирического субъекта и строится исключительно на отрицаниях. В 9-ти строках из 12-ти употреблена отрицательная частица «ни», причем отрицаемые образы представляют не только все уровни человеческого бытования — тело (*ни лица*), зрение (*ни глазка*), слух (*ни смешка, ни свистка*), кинестетику (*ни шажка*), но и сверхчувственный мир (*ни души*). А сам лирический субъект назван *беглецом*, что подчеркивает непрочность, незаконность его существования. Венчают стихотворение две строфы, в которых соединяются образы, темы, приемы первой и второй части. Однако если первая и вторая части строятся как просьба лирического субъекта (*пошли мне*), то в третьей части Цветаева моделирует диалог (*Скажи: ...*), не только воспроизводя реплику собеседника, но и свой ответ-вызов ему (*Но около и сам не стань!*), оформленный как вставная конструкция.

Изменяется и ритм стихотворения: на смену двустопному ямбу приходит четырехстопный. Удлинение строки ведет к замедлению темпа стиха, подготавливая скачок на смысловом уровне — выход за пределы земного. Как известно, крона мирового дерева — третий, божественный, уровень Бытия. И если в первой части сад имел вполне природные характеристики и был связан с физическим уровнем

существования лирического субъекта (*муки*), а во второй осмысливался как его внутренний мир (*одиночество*), то в третьей части он уже определяется как ‘тот свет’, дарующий ‘отпущение души’. Так, в диалоге с миром, самой собой, языком вырастает многослойный и многозначный центральный образ стихотворения, который отражает трагически-противоречивый, но внутренне целостный поэтический мир М. Цветаевой, полифоничность ее художественного мышления.

Любопытно в этой связи совпадение композиции этого цветаевского стихотворения и теоретических размышлений юного Бродского в письме Я. Гордину в 1965 году: «Надо строить композицию. Скажем, вот пример: стихи о дереве. Начинаешь описывать все, что видишь, от самой земли, поднимаясь в описании к вершине дерева. Вот тебе, пожалуйста, и величие. Нужно привыкнуть картину видеть в целом... Частностей без целого не существует. <... > Связывая строфы не логикой, а движением души — пусть тебе одному понятным. <... > Главное — это тот самый драматургический принцип — композиция. Ведь и сама метафора — композиция в миниатюре. Сознаю, что чувствую себя больше Островским, чем Байроном. (Иногда чувствую себя Шекспиром)» [Гордин: 137].

Такое сходство не кажется нам случайным, поскольку к тому времени поэт был уже знаком с поэтическим наследием Цветаевой. Скорее, это говорит об освоении Бродским поэтических принципов предшественника. В этой связи необходимо также обратить внимание на упоминание Бродским Шекспира. По мнению А. Корчинского, «Бродский, по-видимому, берет “Островского” как эмблему драматургии, режиссуры и постановки эффектов композиции в отличие от эмблемы “Байрон”, якобы подразумевающей некий (романтический) лирический порыв и стихийность. “Шекспир” здесь, кажется, взят как ироническое примирение, компромисс двух обозначенных полюсов, как бы “аполлонического” и “дионисийского” начал поэзии» [Корчинский: 105]. Как нам представляется, творчество Цветаевой было для Бродского воплощением того шекспировского синтезирующего начала, на которое указывал поэт еще в самом начале своего творческого пути в качестве собственной программы развития.

Интересно в этой связи стихотворение «Прошел сквозь монастырский сад...», написанное Бродским в 1962 году уже после знакомства с лирикой Цветаевой, в том числе и со стихотворением «Сад», опубликованным в альманахе «Тарусские страницы» в 1961 году. Стихотворение Бродского, одним из центральных образов которого

также является образ сада, имеет трехчастную структуру. Композиция стихотворения строится в соответствии с расширяющимся мировидением лирического героя. Герой спускается к воде, оглядывается на сад, который здесь сопряжен с высотой и куполами, желает *«на эту высоту подняться и все увидеть: от начал до берега, где волны бьются»*, но понимает, что *«нельзя вернуться»*. Здесь можно увидеть аллюзию на библейский миф: изгнание человека из Рая и вечное стремление вернуться в него с полным осознанием невозможности этого. Пространственный образ воды, сопрягаясь с мифологемой сада, получает в этом стихотворении архетипическое измерение. Вода здесь оказывается не только частью пейзажа, но и символизирует природное, земное, низкое начало, противопоставленное образу сада-Рая. Стихотворение заканчивается строчками, отделенными автором пробелом и, стало быть, выполняющими функцию итога: *«И то, что было за стеной, / он перед собой увидел, — волны»*.

В сумраке, традиционно осмысливаемом как граница между светом и тьмой, реальным и ирреальным, Бытием и Небытием, сад превращается в волны, т. е. приобретает свойства воды. Таким образом, развитие лирического сюжета в стихотворении оказывается связано с последовательным изменением точки зрения героя: движение вниз (к воде) сменяется стремлением вверх (к саду и куполам), а их внезапное совмещение, благодаря двойничеству образов сада и воды, наделяет лирического героя особой способностью — возможностью видеть текучесть материи жизни, всего Бытия. Композицию стихотворения схематически можно представить как тезис-антитезис-синтез. Нетрудно заметить, что стихотворение Бродского строится на тех же принципах, что и стихотворение Цветаевой: столкновение противоположных начал (внешнего и внутреннего миров у Цветаевой, горного и дольного у Бродского) порождает новое — запредельное — видение мира.

Полифоническое мышление Цветаевой, отличительными чертами которого, по мнению О. Г. Ревзиной, являются всеохватность («По отношению к художественному мышлению всеохватность прочитывается как полнообъемность путей познания и точек зрения и выход за их пределы») [Ревзина: 46]) и открытость («...открытость по отношению к сознанию и опыту воспринимающей личности, новым формам конкретно-исторического бытия» [там же: 46]), воплотило в себе важнейшие особенности художественного мышления XX века и во многом повлияло на творческий метод И. А. Бродского.

Литература

- Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. М., 2000.
- Гордин Я. А. Перекличка во мраке. СПб.: Пушкинский фонд, 2000.
- Корчинский А. Поэтология И. А. Бродского в контексте «позднего модернизма» (Стихотворения к. 1960-х — н. 1980-х гг.): Дис. ... канд. филол. наук. Новосибирск, 2004.
- Ревзина О. Г. Системно-функциональный подход в лингвистической поэтике и проблемы описания поэтического идиолекта. Дисс. в форме науч. докл. ... д-ра филол. наук. М., 1998.

В. В. Коломкина

МГУ, Москва

pobotinok@rambler.ru

Мотив дома в сборнике О. Мандельштама «Воронежские стихи» и цикле И. Бродского «Часть речи»

Общеизвестно, что Мандельштам принадлежал к числу поэтов, наиболее для Бродского значимых. Диана Абаева-Майерс замечает, что Бродский «ни одно имя не произносил с таким трепетом, как “Александр Сергеевич”. Разве что иногда “Осип Эмильевич”. Он мог восхищаться кем угодно, но эти поэты были частью его плоти...» [Абаева-Майерс: 101]. Томас Венцлова пишет, что Бродскому был свойственен поиск архетипических двойников, тождество и несоответствие с которыми позволили бы ему взглянуть на себя свыше либо осознать себя уже в завершённом времени [Венцлова: 85]. Бродский, как и Мандельштам, переживает травлю, ссылку, разлуку с родными, неприятие своего творчества на Родине. Мотивы одиночества, тоски по свободе, замкнутости и «тупика» жизни объединяют стихи Мандельштама воронежского периода и цикл Бродского «Часть речи», созданный в первые годы эмиграции. Очень значимым в этих сборниках является мотив дома, который у поэтов перестаёт отождествляться с уютом и благополучием и приобретает черты замкнутости и «чуждости».

Мотив дома в анализируемых сборниках Мандельштама и Бродского реализуется в первую очередь через образ «деревянного дома», в котором находится лирический герой. У обоих поэтов дом наделён характеристикой «чужой». В стихотворении Мандельштама «Я живу

на важных огородах...» лирический герой замечает, что живет в доме лишь на правах гостя: *«За стеной обиженный хозяин ходит-бродит в русских сапогах», «у чуждых людей мне плохо спится»*. У Бродского в стихотворении *«Узнаю этот ветер...»* появляется образ *«деревянного дома в чужой земле»*.

«Деревянный дом» является пространством замкнутым, огражденным от внешнего мира. Ни у Бродского, ни у Мандельштама мы не находим подробного описания дома: «портрет интерьера» создается повторяющимися художественными деталями: стена, потолок, пол — «половица», угол (что соотносится с выражением «быть загнанным в угол»). Особенно значимо при описании внутреннего пространства дома — окно. С одной стороны, это возможность преодолеть замкнутость дома — увидеть мир «за окном», с другой, — это граница, не позволяющая проникнуть «дальше». У Мандельштама и Бродского окно показано заиндевелым/запотевшим «от тепла и от мороза». Как следствие, мир «за окном» представляется искаженным: его детали лирические герои дорисовывают сами. У Бродского также появляется «открытое окно» — связь с окружающим миром: оттуда веет ветер, «пахнет рыбой», в результате чего создается иллюзия возможности преодоления замкнутого пространства.

Образ замкнутости дома у Мандельштама усиливается характеристикой «без крыльца» (*«и нет ко мне гонца, и дом мой без крыльца»*): связь между героем и внешним миром полностью отсутствует. Похожий образ находим у Бродского: в стихотворении *«Это — ряд наблюдений...»* появляется многослойная граница, отделяющая героя от мира: «веранда под натиском ивняка», шторы. Внутреннее пространство дома у Бродского описано более детально, чем у Мандельштама: у него появляется образ постели (кровати) как границы между сном/полудремой и реальностью; комода, который служит для обозначения потерянного времени: *«за рубашкой в комоде полезешь, и день потерян»*.

У Мандельштама в стихотворениях о щегле мы встречаем метафорическое обозначение дома: клетка щегла, из которой птица стремится вырваться, сродни «деревянному дому», где находится лирический герой. Кроме того, в стихотворении Мандельштама «Я живу на важных огородах...» реализуется метафора комната-гроб: пространство дома сводится к гробу (*«половице — палубы гробовой доске»*). Героем ощущается обреченность на смерть в этом «суженном мире».

У Бродского, в отличие от Мандельштама, мы находим другую метафору: у него «деревянный дом» становится метафорическим обозначением мира. Метафоры «океан-одеяло» («луна, поправляющая лучом прилив, как сползающее одеяло»), «небо-скатерть» («... и под скатертью стянутым к лесу небом») свидетельствуют о том, что лирический герой приравнивает пространство мира к пространству дома, тем самым показывает замкнутость их обоих.

Также Бродский говорит об ограниченности мира небесного — космоса. В стихотворении «Что касается звёзд...» лирический герой находится на веранде — открытой части дома, но и это не помогает ему преодолеть ощущение замкнутости мира: обращаясь к звездам, он приходит к выводу, что «жизни, видимо, нету нигде».

Мандельштам находит альтернативу пространству «чужого дома»: единение с природой и миром небесным представляется ему спасительным, он обретает дом, не ограниченный никакими рамками: *«счастливое небохранилище — раздвижной и прижизненный дом»*. Бродскому же мир природы видится «конечным»: *«ты проехал всю вселенную, дальше вроде / нет страницы податься в живой природе»*.

Для Бродского образ дома — это не только «деревянный дом в чужой земле», но и покинутый родной дом, который остался «за океаном». Одним из способов вернуться туда является пространство сознания — воспоминания лирического героя, но они только усиливают боль разлуки: родной дом представляется «разрушенным», оказывается «пустым местом, где мы любили».

В итоге, как Мандельштам, так и Бродский приходят к выводу, что жизнь человека определяется не географическим пространством, а пространством творчества. Только творчество может спасти поэта, находящегося в замкнутом «чужом» доме. Оно дает абсолютную свободу и помогает преодолеть ограниченность пространства и время.

Так звучит мотив дома в сборнике О. Мандельштама «Воронежские стихи» и в цикле стихов И. Бродского «Часть речи».

Литература

- Абаева-Майерс Д. «Мы гуляли с ним по небесам...» (Беседа с Исайей Берлином) // Иосиф Бродский: труды и дни / сост. Л. Лосев, П. Вайль. М.: Независимая газета, 1998.
- Венцлова Т. Статьи о Бродском. М., 2005.

**«Есть что-то дамское в пацифистах»:
военная тема в творчестве И. Бродского**

Традиции изображения битв и сражений восходят к древнему эпосу с выдающимися героями-полубогами («Илиада» Гомера), с тех пор военная тема традиционна для литературы. На первый взгляд, собственно войне посвящены всего два поэтических текста Бродского, повествующие о современных ему вторжениях советских войск в Чехословакию («Письмо генералу Z.», 1968) и в Афганистан («Стихи о зимней кампании 1980 года», 1980). Однако упоминания различного рода военных событий и конфликтов щедро рассыпаны по его поэтическим и прозаическим текстам.

Изображение войны в творчестве Бродского связано преимущественно с имперской темой. В больших стихотворениях («Post aetatem nostrum», «Anno Domini», «Письма римскому другу») поэт рисует римскую империю, в описании которой легко угадывается Советский Союз, как неподвижную, застывшую структуру, из которой ушла жизнь, отсюда мотивы духоты, отсутствия влаги, оледенения. В более широком смысле империей, построенной на деспотии и насилии, становится весь мир.

Неизменным атрибутом любого государства является война, которая ведется по абсурдным причинам. В стихотворении «Мексиканский дивертисмент» автор безэмоционально сообщает о расстреле императора повстанцами, комментируя: *«Такие вещи скрашивают быт»*. В жанре «поэтического путеводителя» неизменно находится место для описания или хотя бы упоминания военных событий: например, внешне безобидный, почти провинциальный Мюнхен автор воспринимает как город, откуда *«смерть распозалась по школьной карте»*. Многократно в лирических рассказах о путешествиях упоминается статуя неизвестного солдата — ключевая примета любой империи. Авиатор, военный летчик — еще один часто возникающий образ, связанный с имперской темой: *«В облаках/ тот же гудящий бомбардировщик/, летящий **неведомо что** бомбить»*. Стихотворение «Одиссей — Телемаку» продолжает мысль об абсурдности войны: *«Троянская война/ окончена. **Кто победил** — не*

*помню*¹». Своеобразное «забывание» героем главного — кто победил в войне — отражает тот факт, что победитель неважен. В войне нет ни победителей, ни проигравших, она бессмысленна и абсурдна, не имеет ни начала, ни конца и ведется как бы в «застывшем» времени.

Идея стихотворения «Письмо генералу Z.» позаимствована Бродским у Антуана де Сент-Экзюпери [Лосев]. Стихотворение Бродского переключается с «Неотправленным письмом генералу X.» Экзюпери и на мотивном уровне. *«Ах, милый генерал, какой нынче странный вечер! <...> Из моей комнаты видно, как освещаются окна этих безликих строений»* (Экзюпери). — *«Мне скучен / Вид застывших в моем окне / Гор, перелесков, речных излучин»* (Бродский). *«Плевать мне, если меня убьют на войне или на меня обрушится ярость этих летучих торпед...»* (Экзюпери). — *«К пуле я безразличен. Плюс / Я не боюсь ни врага, ни ставки»* (Бродский). Автор письма, как и лирический герой стихотворения, предстает опытным в военных делах, утомленным от бесконечной войны, в которой не видит смысла: *«Мне больно за мое поколение, из которого вылучена вся человеческая суть. <...> Они [люди] и на войне похожи на добросовестных рабочих у конвейера. Как говорит американская молодежь, “мы добросовестно делаем эту грязную работу”. <...> В наши дни человек умирает от жажды»* [Сент-Экзюпери 1986]. Если у Сент-Экзюпери речь идет о конкретном поколении, потерявшем духовную составляющую жизни, то образ застрявшего в укреплениях войска в стихотворении Бродского универсален и демонстрирует «войну вообще», а не конкретную операцию в Чехословакии. Описание большей части оружия (*«Наши пушки уткнулись стволами вниз», «жгу свой мундир и ломаю саблю»*) свидетельствует о XIX веке, если не о более раннем времени, однако упоминание снайпера² нарушает эту хронологию, как и «советская» звезда на шапке генерала. Упоминание же крестового похода одновременно намекает на якобы праведное, «религиозное» дело установления коммунизма в Чехословакии и наряду с возникновением в тексте «королей» отодвигает хронологию происходящего в Средневековье, а упомянутая битва при Каннах, в которой якобы сражался генерал, произошла в 216 г. до н. э., во время

¹ Л.Зубова видит в Троянской войне намек на войны, происходившие на русской земле, от Гражданской до Второй мировой войны, «греки» — эвфемизм к «русские».

² Снайперы (от англ. snipe — «бегас», птица, которую сложно подстрелить) впервые появились во время Первой мировой войны.

Второй Пунической войны. Империя во все времена ради сохранения status quo устраивает показательные военные «акции» за пределами своей территории: *«Лучшие в чужие встречать дела / коли в своих нам не разобратся»*. Война — следствие не силы и военной мощи империи, но слабоумия ее правителей-тиранов.

Универсальной барочной метафорой стихотворения становится восприятие происходящего как карточной игры¹. Помимо уже отмеченных В. Скобелевым метафор «карты позиций — игральные карты» и «король червей», о картах, конечно, свидетельствует эпиграф (*«Война, ваша светлость — пустая игра»*), а также строки: *«Генерал! Только Время оценит вас, / Ваши Канны, флеш, каре, когорты»*. «Флеш» и «каре» — карточные термины, используемые при игре в покер. Одновременно «флеш» — наименование военных укреплений, а «каре» — платок для военных. Строка *«наши пики ржавеют»* также может быть отнесена к карточной масти; что характерно, «пики» во Франции (эпиграф к *«Письму генералу...»* Бродским взят из французской песни) обозначали дворянство и военных (в колоде Таро та же масть называется «мечи»).

Признание лирического героя в типичной для солдата *«нехватке дам»* также может пониматься и как отсутствие в колоде карт данного ранга, сюда же относятся упоминания бубнового туза, ставки, ералаша, крестового «похода» (попытка пойти в масть «крести») и даже Севера и Юга: так условно называется пара игроков в бридж². «Шутовской наряд», который сбрасывает в себя лирический герой, вызывает ассоциацию с картой «джокер», которую можно связать с 22-й картой старших арканов Таро³ (fool — «дурак, шут, трикстер»). «Джокер» не является основной картой колоды, что подкрепляет признание лирического героя *«я не солист, но я чужд ансамблю»*. В последней части

¹ Л.Лосев справедливо указывает на еще одну переключку с Экзюпери, который был известен своими карточными фокусами.

² Теоретически можно было бы проследить ход игры, но у Бродского смешаны реалии из разных игр: бриджа, преферанса, покера и др.

³ Л.Лосев, отмечая наличие каббалистических символов в поэме «Авраам и Исаак», предполагает, что Бродский мог получить сведения о каббале в эзотерическом «кружке» Уманского, либо в словаре Брокгауза и Эфрона. Карты Таро также относятся к каббалистике. Что характерно, в тексте статьи словаря Брокгауза и Эфрона содержатся сведения, что карты в Европе появились не ранее эпохи крестовых походов (первое упоминание в 1349 г.) Там же изложена легенда о том, что карты были изобретены во Франции, чтобы развлечь сумасшедшего короля Карла VI (эпиграф к стихотворению Бродский заимствует из французской песни об осаде Ла-Рошели).

стихотворения лирический герой неожиданно обнаруживает, что игра закончилась: генерала «нет в колоде», а играющий становится «*пережившим великий блеф*». От карт остается выстроенный карточный домик: играющий как будто бы признался себе в бессмысленности игры и вышел из нее («*жгу свой мундир и ломаю саблю*»).

Участники похода также описываются как карты, исключительно с позиций их функциональности или военного ранга: «*горнисты*», «*офицеры*», «*рядовые*», «*повар*», «*снайпер*», «*художник*», — они предельно обезличены. Тем более иллюзорен образ генерала, оказывающегося несуществующей картой. Возникает частый для поэзии Бродского образ пустоты, «ничто», или, в данном конкретном примере, «абсурда». Повествователь констатирует: ничего из описанного не существует, слово «*генерал*» взято как рифма к «*умирал*» и от всей ситуации остаются только написанные им стихи.

«Стихи о зимней кампании 1980 года» по степени неприятия описываемого зла перекликаются со «Стихами к Чехии» М. Цветаевой, написанными в 1939 году по поводу вторжения Гитлера в Чехословакию¹. Бродский воспринимает вторжение советских войск в Афганистан как начало мироздания, как нарушение извечных природных законов², несравнимое по катастрофичности с событиями в Чехословакии. Однако при сопоставлении двух текстов становится очевидным, что «Стихи о зимней кампании...» продолжают «Письмо генералу Z...». Сражение, которое никак не наступает в первом стихотворении, здесь уже произошло и завершилось: на поле нет живых людей, есть только «*человеческая свинина*» и «*праздный, никем не вдыхаемый больше воздух*»³.

¹ Характерно, что стихотворение цветаевского цикла «Март» написано с теми же самыми карточными метафорами, вероятно, именно оттуда поэт заимствовал метафору войны как карточной игры: «*Атлас — что колода карт: / В лоск перетасован! / Поздравляет — каждый март: / — С краем, с паем с новым! / Тяжек мартовский оброк: / Земли — цепи горны — / Ну и карточный игрок! / Ну и стол игорный!*». (<http://lib.ru/POEZIQ/SWETAewa/poetry.txt>).

² «В Афганистане же произошло, помимо всего прочего, нарушение естественного порядка; вот что сводит с ума, помимо крови. Я тогда, помню, три дня не слезал со стенки. <...> По отношению к афганским племенам — это не просто политическое, но антропологическое преступление. Это какая-то колоссальная эволюционная погрешность. Это как вторжение железного века в каменный. Или как внезапное оледенение» [Волков: 55].

³ Лермонтовское стихотворение «Сон», из которого взята строка для эпиграфа, представляет собой речь умирающего на поле сражения, что отражает ситуацию в стихотворении Бродского.

Мир «Стихов о зимней кампании...» античеловечен, описан в экспрессионистском и футуристическом ключе, состоит из трупов, лязга машин, механизмов и с ужасом взвизгивающей на происходящее луны и других природных сил. Война предстает как процесс предельно механизированный, отточенный до автоматизма, сопровождаемый «оледенением» и ведущий к экологической и онтологической катастрофе¹. Что характерно, у Бродского отсутствует естественная для темы войны мифологема эпического героя, даже не как победителя, триумфатора, а как личности, стоящей в центре повествования и проживающей военные события, поскольку «*В настоящей трагедии гибнет не герой, гибнет хор*». Погибших настолько много, что личностные качества каждого обесцениваются, так же как и любые «биологические признаки»: неважно, мужчина или женщина, ребенок или старик, перед лицом смерти и абсурда человек — «никто». Война предстает как бесконечная вариация одного и того же повторяющегося, бессмысленного события («*Убийство — наивная форма смерти, тавтология, ария попугая...*»).

В «Стихах...» встречаются автореминисценции из «Письма генералу...», например упоминание карточных метафор («*Жить становится так же трудно, / как строить домик из винограда / или — карточные ансамбли*»). Но если в «Письме...» автор находится в войсках, переносит их тяготы и лишь в конце «выходит из игры», то во втором стихотворении он никак не участвует в военных событиях. Кроме того, в «Стихах...» отсутствуют многочисленные упоминания предшествующих войн, описываемая война не универсальна: это «*новое оледенение*», «*антропологический кошмар*», не виданный прежде. Все реалии и тропы указывают на Азию: луна прячется в тучи, «*точно в чалму Аллаха*», и т. д.

Сборник «Урания», в который помещено стихотворение, носит имя музы астрономии. Образ жучки, забытой в стратосфере увлечшимися войной советскими властями, — альтер-эго автора², поэт, «замурованный в языке» («*Ваша капсула — это ваш язык*»³). Обра-

¹ Л. Лосев считает часто появляющееся в стихах Бродского «оледенение» подобным седьмому, ледяному кругу дантовского ада.

² Собака и птица — любимые альтер-эго Бродского [Иосиф Бродский. Большая книга интервью].

³ «Изгнанный писатель похож на собаку или человека, запущенных в космос в капсуле (конечно, больше на собаку, чем на человека, потому что обратно вас никогда не вернут). И ваша капсула — это ваш язык. Чтобы закончить с этой метафорой, следует добавить, что вскоре пассажир капсулы обнаруживает, что гравитация направлена не к земле, а от нее» [СИБ VI: 130].

щаясь «к Шарику», на котором *«экватор, как ошейник»*, то есть к планете Земля, поэт в амплу лающей Жучки — как собака-сторож, отчаянно пытается привлечь внимание людей к тому, что, по его мнению, грозит распадом цивилизации, новым варварством. Содержание его речи составляют стихи, обозначенные в финале стихотворения, как и в «Письме генералу Z.», как чернеющие на бумаге буквы.

При этом поэт нигде не выступает за пацифизм, он уважительно относился к военным, восторгался военной формой отца, пытался поступить на службу во флот¹. Бродский не отвергает насилие, а осуждает беспомощность империи, военная мощь которой используется варварским способом и направляется даже не на уничтожение конкретного народа, а на гибель всей цивилизации. Близким «Стихам о зимней кампании...» по антиутопическому духу является фильм С. Кубрика «Full metal jacket» 1988 года («Цельнометаллическая оболочка») о войне во Вьетнаме.

Изображение военной темы способно пролить свет и на религиозные воззрения Бродского, которому был чужд пацифистский пафос христианства и стремление верующих решать любые проблемы «мирным путем» собственного самосовершенствования². Поэт верил не в милосердного Христа, а в «иррационально карающего» Бога Ветхого Завета, кроме того, считал, что ожидать, пока зло отступит и кто-то тебя помилует, как-то «по-женски» (*«Но дерьмо мужчины. В теле, а духом слабы»*). Первое впечатление, которое получил ребенок-Бродский о жизни в этом мире, когда мать прятала его в Преображенском соборе от немецких налетов, — падающие бомбы, несущиеся непонятно откуда. О том, что данная ситуация вызывала у Бродского религиозные ассоциации, свидетельствует его сравнение Второй Мировой войны с Армагеддоном: «бомбардировка Лондона дала ему [Генри Муру, автору гравюр о бомбардировках Лондона] ощущение светопреставления. Все это происходит в “подземке” во всех смыслах этого слова. Потому и нет летящего ангела, несущего чашу, хотя “Да минует нас”», очевид-

¹ В стихотворении «На смерть маршала Жукова» Бродский совершает провокационную попытку если не оправдать Жукова, то констатировать его военные достижения.

² «Я против торгашеской психологии, которая пронизывает христианство: сделай это — получишь то, да? Или и того лучше: уповай на бесконечное милосердие Божие» [Иосиф Бродский. Большая книга интервью].

но, у всех на устах»¹. Далее повествователь констатирует, что Мур вдохновлялся картиной «Агония в саду» итальянского художника и гравера Мантеньи, написанной на сюжет «Моления о чаше». Войну и насилие поэт воспринимал как естественные проявления «воли Божией», не сознательной, призванной учить или смирять грешника, но бессмысленной, как все иррациональное: «Что до религии, то если бы я для себя сформулировал понятие Наивысшего существа, то сказал бы, что Бог — это насилие. А именно таков Бог Ветхого Завета. Я это чувствую довольно сильно» [Иосиф Бродский. Большая книга интервью: 655–656]. Полученная в раннем детстве психологическая травма легла в основу базового недоверия к миру, особого скептицизма Бродского и обезличенности его лирического героя, проистекающей из ощущения себя «ником»².

Литература

- Белый А. «Плохая физика» И. Бродского // Нева. 2007. № 5. <http://magazines.russ.ru/neva/2007/5/be14.html>
- Волков С. Диалоги с И. Бродским. СПб., 2000.
- Зубова Л. Стихотворение Бродского «Одиссей Телемаку» // Старое литературное обозрение. 2001. № 2 (278). <http://magazines.russ.ru/slo/2001/2/telem.html>
- Иосиф Бродский. Большая книга интервью. М., 2000. http://lib.ru/BRODSKIJ/brod_interviews_ru.txt
- Лосев Л. Иосиф Бродский: Опыт литературной биографии. М., 2006. http://br00.narod.ru/711.htm#n_2

¹ Бродский ощущает лондонцев, прячущихся от бомбежек, своими родственными душами: «Рассматривая рисунки, я вспомнил превращенную в бомбоубежище крипту Преображенского собора в Ленинграде, с ее сводами и спеленутыми телами, моим и моей матери — среди них. Тогда как снаружи “Параллели, параллелограммы, треугольники / Кто-то мелом в небе начертил, — / Как на школьной аспидной доске.” Если так дальше пойдет, — сказал я себе, листая лихорадочно исписанные карандашом страницы, — я смогу вспомнить даже свое рождение, даже время, предшествовавшее ему» [СИБ VI 1997–2000: 213].

² Отсюда постоянное стремление героя поэзии Бродского «исчезнуть из пейзажа», стремление поэта писать о себе в каком угодно лице, но только не в первом, в безличных конструкциях и отрицательных местоимениях («никто», «некто»): «Это все связано с безнадежным чувством, что вы никто, так свойственного моей скромной особе. Это ощущение никогда меня не покидало. Вы принадлежите жизни или смерти, но больше ничему и никому. Вы не востребованы» [Иосиф Бродский. Большая книга интервью].

Простирающие руку Серебряному веку: И. Бродский и Е. Рейн

Иосиф Бродский писал о поколении своего отца — поколении, стремившемся к культуре и под конец жизни понявшем, что большинство, живущее растительной жизнью по обе стороны железного занавеса, живет вполне себе одинаково. «Безнадежно отрезанные от большого мира, они думали, что уж этот-то мир должен быть похож на них; теперь они знают, что он похож на других, только нарядней. Я пишу это, закрываю глаза и почти вижу, как они стоят в своих обшарпанных кухнях со стаканами в руках и ироническими гримасами на лицах: “Давай, давай, — усмеваются они. — *Liberte, Egalite, Fraternite*... Почему никто не добавит Культуру?”»

Уже в мемуарной прозе И. Бродского можно обнаружить, что один из истоков его вдохновения и культуры — его родной город. Важна не топография (Васильевский остров, Адмиралтейство, Марсово поле, Прачечный мост), а пласт культуры, ассоциирующийся с городом его юности. *«Акварельный розово-голубой город»* — таким увидит его молодой Бродский, таким его и запомнит, унесет с собой. Под невским ветром поэт будет вспоминать, как *«вот я вновь пробежал Малой Охтой сквозь тысячу арок...»*

В мемуарах он глухо упомянет об интересах молодости своей матери: для нее это город, где живут Зоценко, Заболоцкий, Шостакович, Петров-Водкин. В его мемуарах появятся и Кресты, и Биржа, и Дворцовый мост, и Пушкин, и Пестель, и Блок, и Гиппиус, и Мережковский — люди, жившие и живущие где-то рядом. Сколько культурных ассоциаций вызывает один знаменитый дом со знаменитыми полутора комнатами, увековеченными в двадцать первом веке фильмом и музеем!

Это город античных стражей: «Надо сказать, что из этих фасадов и портиков — классических, в стиле модерн, эклектических, с их колоннами, пилястрами, лепными головами мифических животных и людей — из их орнаментов и кариатид, подпирающих балконы, из торсов в нишах подъездов я узнал об истории нашего мира больше, чем впоследствии из любой книги. Греция, Рим, Египет — все они

были тут и все хранили следы артиллерийских обстрелов. А серое зеркало реки, иногда с буксиром, пыхтящим против течения, рассказало мне о бесконечности и стоицизме больше, чем математика и Зенон».

Это нежно любимый поэтом город: «И был город, самый красивый город на свете... Вдоль реки стояли великолепные дворцы с такими изысканно-прекрасными фасадами, что если мальчик стоял на правом берегу, левый выглядел как отпечаток гигантского моллюска, именуемого цивилизацией. Которая перестала существовать».

Петербург и Россия существуют порой в литературной детали, в литературной аллюзии, как и положено в хорошей поэзии: «на паденье А. С. в кружева и к ногам Гончаровой»; «Я родился и вырос в балтийских болотах», «черная кепкой, что шлемом суздальским»...

Позже география расширится — в его стихах появятся Александровский сад, Ордынка и замоскворецкая тоска, оренбургский платок русской земли, страна, знание которой — чего уж тут лукавить — добавило архангельское село: «В деревне Бог живет не по углам...»

Культура, история и язык России станут темами размышлений Бродского: «Страна с изумительно гибким языком, способным передать тончайшие движения человеческой души, с невероятной этической чувствительностью (благой результат ее в остальном трагической истории) обладала всеми задатками культурного, духовного рая, подлинного сосуда цивилизации».

Однако, темами Петербурга и России не ограничивается поэзия Бродского. Уже в творчестве молодого поэта властно присутствует *библейский пласт культуры*, которого начисто лишено большинство советских стихов тех лет. Не будем забывать, что стихи даже самых талантливых советских поэтов не были связаны с этими темами, слово Бог большинство поэтов писало с маленькой буквы, рассуждения о Творце не составляли круг тем даже самых талантливых советских поэтов. Ахматова — последний поэт русского православия — здесь передает эстафету Бродскому. Достаточно полистать ранние стихи и «Часть речи»: Творец, Рождество, Ирод, волхвы, Сретение, Вифлеем, Екклесиаст, Пасха, Страстная, Понт.

Итальянская культура, итальянские образы постоянны в поэзии И. А. Бродского. Арно, Флоренция, Венеция, Набережная Неисцелимых, Брунеллески — полноценные декорации стихотворений Бродского, участники его лирики: «Джотто и Манделштам были насущнее собственных судеб».

Некоторые аллюзии требуют расшифровки читателем: «хотя и напоминавший один из профилей Сфорцы у Пьеро делла Франчески».

При этом этот мир представляется далеким для поэтов тех лет: *«Мы взойдем на борт и получим визу / И увидим Акрополь и Мону Лизу»*.

Поэт вдохновляется *античностью* Рима и Греции. В его стихах фигурируют римский друг, Цезарь, Империя, Старший Плиний, Одиссей, Телемак, Троянская война, Посейдон, точно Тезей из пещеры Миноса, Парфенон, Велизарий, Помпей, Ганнибал, Эвклид, Архимед, Диоскуры, Харон, Лета, Урания, Филомела, Рубикон, Нарцисс — поэт легко оперирует реалиями и образами античной культуры. Иногда рядом встречаются парадоксально разные образы: *«Ночь в меня целит рогами Овна, / Словно Амур из лука, словно / Сталин в XVII-ый съезд из “тулки”»*.

Еще один знакомый и любимый пласт культуры — *культура англйская* — тут и Блейк, и «Песни невинности», Джон Донн, и Элит — несчастнейший из всех поэтов, и Темза в Челси, и принц Альберт, и Томас Мор, и Лондон, и галерея Тейт, и Глазго, и Шотландия, и М. Стюарт. Известна ценность литературной англomании в этом кругу: «Приятельство могло кончиться из-за того, что кто-то предпочел Хемингуэя Фолкнеру; для нас Центральным комитетом была иерархия в литературном пантеоне».

Католики и протестанты, Шиллер, Елизавета, Мария, Гамбург — таков пласт «европейских» аллюзий в стихах раннего Бродского. *Кафкианский космос* — метафора, примененная поэтом по отношению к жизни в городе Ленинграде в эпоху его юности. Сказывалась недавняя война, и современных немецких феноменов (за исключением Цейса, Круппа) нет в аллюзиях Бродского. Зато «Диккенс был реальней Сталина и Берии». Как любой послевоенный подросток, Бродский пишет о трофейном кино, о вызывавшем его восторг фильме «Леди Гамильтон» с Вивьен Ли и Лоренсом Оливье.

Относительно невелики *аллюзии к французскому* — Люксембургский сад, «Завтрак на траве», Плас де Вож, бульвар Распай, маршал Ней, Мондриан, Ришелье, Дюма, Жюль Верн (мир читающего отрока сороковых годов), Мопассан, опять-таки герои фильмов тех лет: Жанна Моро, Жан Марэ. Бродский прямо указывает, что кино было единственным способом увидеть Запад. Они вооружались картами городов, знали архитектурные ансамбли. И лишь позже они поняли,

что знакомиться с теми местами, где никогда не будешь жить, бессмысленно.

Редки в поэзии Бродского и *восточные аллюзии*: Азия, азиатчина, Шираз — загадочный восток Есенина, Саади, календарь Москвы заражен Кораном, Аллах свидетель, купец из Азии, янычары.

Зато явственен *американский вектор* в творчестве Бродского. Америка — это и Пресные озера, и бьюик, и Луи Армстронг и Рэй Чарльз, и кока-пола («Это говорит вам человек, впервые попробовавший кока-колу в тридцать два года»), и Кэмел. Однако американское не ограничивается бытом — это Фрост, Оден, Дос Пассос. Это и «Колыбельная Трескового мыса» с темой обретенного пристанища. Это и смысл «свободен! наконец-то свободен» — приводимые поэтом слова М. Л. Кинга. Где-то рядом с американским профессорством существует Мексика — страна дивертисмента, Кортеса, текилы.

Показателен тематизм аллюзий и у Евгения Рейна — Ленинград, Пять углов, Фонтанка, Чернышев, Нева, Эрмитаж, Растрелли, Фальконет, Смоленка, Пряжка, Аптекарский остров, Гатчина, Технологический, Пискаревка... Это и Рим, и Рембрандт, и Ватто, и Джотто, и Библия — «Я думаю, Лилит, не Евы дочери» или «Я научился различать, где смерть, где Рождество». *«Анхор спешит, как Стикс / Но глупо над Анхором ждать Харона»*.

Такое количество аллюзий к античности встречалось в последний раз в истории литературы лишь в Серебряном веке: Апеллес, Феб, Амон, Пифагор, Архимед, Колизей, Август, Вергилий, Гораций, Цезарь, Гомер, Назон, Аид... Стихи требуют определенной подготовленности читателя, умения прочитывать культурный код античности: *«Выбирай себе и пробуй, не соскучился покуда / Варианты Леды, Ио, Андромахи, Ариадны»*. Или: *«Кто учит просто пенью и пенью аонид»*.

При этом, несмотря на многочисленные аллюзии, стихи рассматриваемых поэтов шестидесятых годов выдают то, что они книжно знают ту современность, которую описывают. Как в стихах Рейна: *«Ты знаешь и это, кроме Испаний, Венеций и Альп»*. Лишь потом приходит переживание состоявшейся встречи: *«От палатки к палатке, переваливаясь на вапоретто, / Глядя в жухлую ржавчину перегоревшего цвета, / Под стеклянным дождем Адриатики, изготовленным на Мурано, / И в кильватер прогулочного каравана / Я проталкивался от Сан-Марко к Риальто...»*

Обилие культурных ассоциаций, мир мировой культуры... Из тех, кто жил с ними рядом, поступь истории, Рим, Петербург, Восток и

Запад есть у Ахматовой. И Ахматова — поэт православия. В стихах Ахматовой с возрастом появились история и культура, она стала одним из самых образованных поэтов своего времени. Поразительно, но это уже есть у молодого Бродского, у молодого Рейна. Рим, который реален, античность, которая рядом. Об этом «чувствовании» писала в предреволюционные годы Е. Ю. Кузьмина-Караваева. Это есть у Мандельштама, у Цветаевой, ушедшей в сложность, и у Пастернака, сложно начинавшего и стремящегося к простоте. Этого практически не было у казенных и талантливых советских поэтов, не говоря уже о бардах, авторской песне. Этим рассматриваемые нами авторы как бы протягивали руку Серебряному веку. Неслучайно, в стихах Рейна есть тема интереса к Серебряному веку, к Аполлону, Весам, Гиперборею, Кузьмину, к обэриутам. *«Как жаль, что я не Ксеркс и не Аттила»*. Согласимся, что эти стихи требуют знаний. Показателен домашний характер сложнейших культурных ассоциаций!

Есть «простые» поэты — Есенин, Рубцов. Поэтика их совсем другая. Есть просто плохие поэты: *«Стоит электростанция, на сотни верст видна, на атомной энергии работает она»*. Есть поэты, проявившие себя именно в работе над языком. Бродский — поэт Культуры. Это и позволило ему сменить империю, стать гражданином мира, большим поэтом, не имеющим могилы на родине своего слова.

Литература

Бродский И. Стихотворения. Эссе. Екатеринбург: У-фактория, 2001.
Е. Рейн. После нашей эры: стихотворения и поэмы. М.: Время, 2004.

Н. Е. Шанявская

СПбГУ, Санкт-Петербург
Shan_natali@mail.ru

Поэтика И. Бродского в стихотворении М. Крепса «Чаепитие с Бродским»

Стихотворение М. Крепса «Чаепитие с Бродским» опубликовано в сборнике «Бутон головы», в который входят стихи 60-х и 80-х годов [Крепс 1987: 171–172]. Оно не датировано. М. Крепс, опубликовавший в 1984 году книгу «О поэзии Иосифа Бродского», обращается к

Бродскому, например в стихотворении «Имена», где он противопоставляет Бродскому, чьё имя было у всех на слуху, самого себя — неизвестного поэта: *«Для того, чтобы прослыть культурным человеком, / Не обязательно понимать стихи. / <...> Но обязательно знать имена. // “Вчера я на улице встретила **Мроцкого**”. / “Выступает маститый поэт Моржавин”. // <...> “Появился какой-то Крепс, говорят, поэт”. / — “**Крепс?** Имя совсем не поэтическое”. / “Наверно, очередная бездарность, <...>”»* [Крепс 1986: 74]. Стиль И. Бродского пародируется и в поэме «Царевна-Лягушка», которую в неопубликованном докладе проанализировала Л. В. Зубова.

Бродский оказывается не прямым адресатом текстов М. Крепса, а, скорее, явлением мировой культуры, на которое Крепс ориентируется и от которого отталкивается. У самого И. Бродского коммуникация с адресатом текста, чьё имя вынесено в заглавие, оказывается невозможной. Такой вывод делает С. Ю. Артёмова. Желание быть воспринятым русской культурой заставляет поэта обращаться к классикам, этот приём называют «name-dropping» (Й. Кюст), упоминаются имена и есть явные отсылки к произведениям А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, В. А. Жуковского, Ф. И. Тютчева, О. Мандельштама (М. Крепс закончил филологический факультет ЛГУ, а в эмиграции защитил диссертацию по русской литературе), есть и имена классиков европейской литературы.

В стихотворении «Чаепитие с Бродским» есть узнаваемые мотивы Бродского. Сухие до скупости грамматические конструкции соседствуют с метафорами: *«Бог на тепло **наложил вето**. / На февральских дорогах **мокрая вата**. / Тьма **распространяется со скоростью света**, / Игнорируя **Ватта**»* [Крепс 1987: 171].

Крепс не повторяет частотную лексику И. Бродского. Они пользуются разным словарём (далее даётся словарная форма лексемы). Не встречаются у Бродского: *наложить, тапер, мольто виваче, извечный, немудрёный* (есть немудрено), *поболтать, любо, запредельно, отдельно* (есть отдельный), *Казанова*, *играть в поддавки, замерзание* (есть замерзать), *Изабелла, Христофор, награждать* (есть наградить), *дукат, стуженье, манка, скатываться* (есть однокоренные глаголы с другими приставками) *Торричелли*. Слова-гапаксы: *февральский, вата, игнорировать, буран, напролет, почерневший* (в форме причастия), *круговорот, монарх, кумпол* [Patera 2002, 2003]. Можно предположить, что, адресуя стихотворение Бродскому, Крепс воспроизводит какие-то другие элементы его поэтики.

Итальянская тема. Для Крепса она не является ведущей, но есть стихи, в которых чужая культура изображается через воспроизведение черт французского языка [Крепс 1987: 166–167; Крепс 1995: 92]. Благодаря женским рифмам «Чаепитие» звучит плавно. Стихотворение состоит из 28 строк, 23 из них заканчиваются открытым слогом, ещё 3 строки заканчиваются сонантом или полугласным и только 2 строки — согласным / h / . В итальянском языке в конце слова закрытый слог невозможен, благодаря чему и приобретает особое вокалическое звучание. Рифма акцентирует окончание каждой строки, которая обретает некоторое сходство со словом, в этом и проявляется единство стиховой строки. Итальянская тема подкрепляется лексически: *мольто виваче* — *molto vivace* — *музыкальный темп*, означает очень живо, *Торричелли*. Итальянская тема сильна у Бродского, см. [Джулиани]. В «Чаепитии» эта тема связана с музыкальной, кроме *мольто виваче* есть словоформы *мелодию*, *играет*, *по нотам*, *спой* <...> *песенку*.

Тема музыки переплетается с метафизической темой, которая выражается языком, близким языку научного стиля. Черты научного стиля прослеживаются в стихотворениях Бродского, например в стихотворении «Посвящается стулу»: **«Возьмем за спинку некоторый стул. / Приметы его вкратце таковы: / зажат между невидимых, но скул / пространства»** [Бродский: 7].

У М. Крепса научный стиль находит отражение в лексике: *наложил вето, со скоростью света, Ватта, (о) круговороте, есть* (глагольная связка), *открытия*. Псевдонаучный стиль придаёт тексту объективность и отстранённость: **«Бог на тепло наложил вето. <...> Тьма распространяется со скоростью света, <...> У Всевышнего нет недостатка в вате, / Превращающей мозг в открытие Торричелли, / А предметы вокруг — / в предметы в квадрате»** [Крепс 1987: 171–172]. Выделяются и грамматические особенности научного стиля: настоящее неактуальное, которое есть и у Бродского, например в стихотворении «Посвящается стулу».

Научные тексты относятся к книжным, приметой книжных стилей является большая частотность причастий и деепричастий, особенно с зависимыми словами. Но если в научных и официально-деловых текстах подчёркивается подчинённость полупредикативов, то у Бродского и Крепса они становятся способом развития сюжет стихотворения: **«Тьма распространяется со скоростью света, / Игнорируя Ватта. // Лишь тапер-буран мелодию ночи / Напролет играет моль-**

то виваче / По висящим в воздухе нотам с поче- / Рневшими воробьями, один лохмаче // Другого. Спой мне, голубка-стужа, / Немудреную песенку о природе / Вещей, о месяце, севшем в лужу» [там же: 171]. У Бродского первые две строфы стихотворения «Bagatelle» (24 стиха) содержат по 8 полупредикативов каждая.

Научные фразы М. Крепс погружает в бытовой контекст. Научные клише превращаются в перифразы. Сам Крепс писал о перифрастичности стиля Бродского [Крепс 2007: 45–56]: «*Бог на тепло наложил вето*» — очень холодно; «*Тьма распространяется со скоростью света, / Игнорируя Ватта*» — несмотря на освещение, всё равно темно [там же]. Таким образом, Крепс, как и Бродский соединяет слова из разных пластов лексики [Полухина 2002].

Действия в псевдонаучных частях текста происходят помимо воли лирического героя, который погружён в быт: «*За воскресным чаем / Поболтать нам любо о запредельном / С мысленным собеседником. Воскресенья чаем / Вместе, а ужинаем отдельно*» [там же]. Но при этом лирический герой способен оценивать то, что происходит вокруг: «*Но уже нет новых / Ни земель, ни монархов, ни человека / Ради страсти на риск готового. Казановы // Вывелись*» [там же: 171–172].

В своих произведениях М. Крепс обыгрывает различные черты поэтического стиля И. Бродского, в настоящей статье мы остановились лишь на некоторых из них.

Литература

- Артёмова С. Ю. О жанре письма в поэзии И. Бродского // Поэтика Иосифа Бродского. Ред. В. П. Полухина, И. В. Фоменко, А. Г. Степанов. Тверь, 2003. 128–139.
- Бродский И. А. Сочинения Иосифа Бродского: в VII т. / ред. Я. А. Гордин. СПб., 2001. Т. IV.
- Джуглиани Р. «Поговорим о Риме»: Николай Гоголь и Иосиф Бродский. Пер. с итальянского А. Ямпольской. (<http://www.utoronto.ca/tsq/30/guliani30.shtml>).
- Крепс М. Бутон головы. Филадельфия. 1987.
- Крепс М. Интервью с птицей Феникс. Париж; Нью-Йорк: Третья волна, 1986.
- Крепс М. Космос. Петербург. Плечо. Бостон; Филадельфия, 1995.
- Крепс М. О поэзии Иосифа Бродского. 2-е изд. М., 2007.
- Кюст Й. Name-dropping: об одном поэтико-риторическом приёме в творчестве Иосифа Бродского // НЛЮ. 2004. № 67. С. 224–232.
- Полухина В. «Я входил вместо дикого зверя в клетку...» // Как работает стихотворение Бродского. М., 2002. 133–157.
- Patera Tatiana. A concordance to the poetry of Joseph Brodsky. Lewiston, 2002, 2003. Vol. 1–4.

А. В. Вишенкова

Волгоградский гос.
педагогический университет
anhen88@mail.ru

**«Город, отмеченный водой»
(образ воды в венецианских произведениях
Иосифа Бродского и Дины Рубиной)**

В творчестве Иосифа Бродского особое место занимает Венеция. Его своеобразный «роман» с этим городом начался еще в 1966 году, когда поэт прочитал несколько произведений Анри да Ренье, действие которых происходило в зимней Венеции. Уже тогда Венеция покорила Бродского своим удивительным сходством с его родным городом — Петербургом: «Человек, родившийся там, где я, легко узнавал в этом городе Петербург, перемещённый в места с лучшей историей, не говоря уже о широте» [Бродский 2007: 123].

Впервые поэт посетил Венецию в 1972 году, буквально «влюбился» в неё и впоследствии приезжал туда каждую зиму. Более того, похоронен Иосиф Александрович тоже в Венеции, в протестантской части кладбища на острове Сан-Микеле. Этот город покорила поэта раз и навсегда. Свою любовь к Венеции Бродский выразил в ряде стихотворений, а также в эссе «Watermark», которое было переведено на русский язык Г. Дашевским как «Набережная неисцелимых». Оригинальную трактовку в произведениях Бродского получил традиционный для литературной венецианы образ воды, поэтику которого развивает и обогащает новыми оттенками Дина Рубина в своей повести «Высокая вода венецианцев».

Надо заметить, что у Бродского было особое отношение к воде, он почти обожествлял её. «Я всегда считал, что раз Дух Божий носился над водою, вода должна была его отражать. Отсюда моя слабость к воде, к её складкам, морщинам, ряби и — поскольку я северянин — к её серости», — пишет Бродский в «Набережной неисцелимых» [Бродский 2007: 127]. Вода для Бродского — синоним понятия времени: «Поставленное стоймя кружево венецианских фасадов есть лучшая линия, которую где-либо на суше оставило время-оно-же-вода» [там же]. По его мнению, только вода остаётся вечной и неизменной на протяжении веков. Та же мысль звучит в стихотворении «Сан-Пьетро»: *«Только вода, и она одна, /*

всегда и везде остается верной / себе — нечувствительной к метаморфозам, плоской, / находящейся там, где сухой земли / больше нет».

Кроме того, вода, обладающая свойством отражения, часто отождествляется в произведениях Бродского с зеркалом. Например: «На улицах темнеет, но ещё не кончился день для набережных и того гигантского жидкого зеркала, где моторки, катера, шлюпки и барки, как раскиданная старая обувь, ревностно топчут барочные и готические фасады...» [Бродский 2007: 153]. Или в стихотворении «Лагуна»: *«Сфинксов северных южный брат, / знающий грамоте лев крылатый, / книгу захлопнув, не крикнет “ратуй!” , / в плеске зеркал захлебнуться рад».* Отражаясь в воде, как в зеркале, Венеция словно бы находится на границе двух миров, и трудно понять, какой из них является для неё родным.

Поэтика «водных» образов в повести Рубиной «Высокая вода венецианцев» тоже сложна и многообразна. Но, прежде всего, вода у Рубиной — это игра света и цвета: «На потолке комнаты волновалась жемчужная сеть. Это вода в канале, поняла она. Это игра воды внизу, под стенами дома, отзывалась на потолке игрой опалов и жемчугов» [Рубина: 40]. Здесь появляются ассоциации с драгоценными камнями, передающими сложную гамму цветовых оттенков. Кроме того, в данном отрывке Рубина по-своему развивает мотив зеркальности воды: свет отражается в ней, как в зеркале, и играет на потолке причудливыми бликами.

И. Бродский называет Венецию «городом, выплывающим из воды» [Бродский 2007: 154]. Д. Рубина развивает данную мысль: героиня повести оказывается «в этом, театрально освещенном светом лиловых фонарей, сумеречном мире... на фоне выхваченных слабым светом невидимой рампы дворцов, встающих из воды» [Рубина: 25]. Действительно, грань между реальным и подводным миром в Венеции весьма условна.

Еще один аспект «водной темы» в произведениях И. Бродского и Д. Рубиной связан с судьбой Венеции: городу не раз предсказывали гибель от воды. В «Набережной неисцелимых» Бродский высказывает опасение, что «городу уготована судьба Атлантиды» [Бродский 2007: 165]. Эта же мысль звучит в стихотворении «Лагуна»: *«Города, где стопа следа / не оставляет — как челн на глади / водной, любое пространство сзади, / взятое в цифрах, сводя к нулю».*

В данном отрывке появляется интересный и значимый в венецианском тексте мотив исчезающего пространства. Неслучайно здесь

и сравнение со скользящим по водной глади челном. Подобная трактовка образа воды в венецианском тексте имеет глубокие фольклорно-мифологические корни. Вспомним, что река Стикс разделяет мир живых и мир умерших и по ней перевозчик Харон переправляет в лодке души ушедших. А вода из Леты — реки забвения — помогала теням забыть своё прошлое.

Мотив гибели Венеции от воды присутствует и в повести Рубиной, начиная с заглавия. «Высокая вода» — дословный перевод фразы «aqua alta», названия сезонного венецианского наводнения. «В этот раз вода поднялась особенно высоко... И это было страшно, как будто уже пришла беда, окончательная, бесповоротная, и вот лагуна захватывает навеки своё бесценное дитя» [Рубина: 86]. Образ воды трансформируется в образ «всеохватывающего наводнения, погружения, исчезновения города в водах лагуны» [Рубина: 87].

Итак, сопоставительный анализ поэтики образов воды в венецианских произведениях И. Бродского и повести Д. Рубиной «Высокая вода венецианцев» позволяет нам прийти к следующим выводам. Во-первых, у обоих авторов актуализируются зеркальные свойства воды. Более того, Рубина обращает внимание не только на отражающие, но и на преломляющие свойства воды, на её способность создавать живописную игру света. Во-вторых, образ воды мифологизируется, выступая в качестве мистического символа границы между мирами. Наконец, и Бродский, и Рубина еще раз напоминают нам о разрушительных свойствах водной стихии, её коварстве и обманчивом спокойствии.

И всё-таки Бродский считает «отмеченную водой» Венецию «своим вариантом рая» [Бродский 2007: 110]. И смертельно больной героине повести Рубиной погибающая Венеция удивительным образом дарует надежду на исцеление, становится неким успокаивающим знаком: «Надо было дожить отпущенное ей время, как доживал этот город: щедро, на людях. В трудах и веселье» [Рубина: 115].

Таким образом, можно утверждать, что Дина Рубина достойно продолжает венецианские традиции Иосифа Бродского в современной литературе.

Литература

Бродский И. Часть речи. СПб.: Азбука-классика, 2005.

Бродский И. Урания. СПб.: Азбука-классика, 2007.

Бродский И. Набережная неисцелимых. СПб.: Азбука-классика, 2007. С. 99–191.

Рубина Д. Высокая вода венецианцев // Рубина Д. Мастер-тарабука. М.: Эксмо, 2008. С. 5–115.

Л. Ф. Машковцева

МГУ, Москва

sem mash@mail.ru; semiola@box.vsi.ru

Роль журнала «Звезда» в формировании литературной репутации Иосифа Бродского в 1990-е годы

К моменту премьерной публикации своих произведений в литературно-художественном журнале «Звезда» Иосиф Бродский был уже знаменитым и титулованным поэтом на Западе, имеющим многочисленные награды, включая Нобелевскую премию. В России же, тогда еще СССР, его поэзия и проза для широкого круга читателей оставалась малодоступной.

Впервые журнал «Звезда» опубликовал стихи Иосифа Бродского в 1989 году в тематическом номере¹, посвященном 100-летию юбилею Анны Андреевны Ахматовой. Это была подборка стихотворений, написанных Бродским за период с 1962 по 1989 год, адресатом которых являлась Анна Ахматова. В том же году вслед за стихами в «Звезде» было напечатано его эссе о Мандельштаме «Сын цивилизации»². С этого времени Иосиф Бродский становится постоянным автором журнала «Звезда».

С 1991 года журнал начал печатать не только произведения Бродского, но и литературно-критические статьи, и заметки, анализирующие разнообразные аспекты его творчества и помогающие филологически неподготовленному читателю понять сложный и противоречивый внутренний мир поэта.

В 1992 году главным редактором журнала «Звезда» (совместно с Андреем Арьевым) стал Яков Гордин — историк, публицист, литератор. С Иосифом Бродским его связывала давняя дружба. Они познакомились в 1957 году [Гордин: 127]. В интервью Соломону Вол-

¹ Звезда. 1989. № 6. С. 43.

² Звезда. 1989. № 8. С. 188.

кову поэт сказал: «Яков Гордин, замечательный человек. Он был среди первых моих литературных знакомств» [Волков: 40].

С появлением нового редактора количество публикаций произведений Иосифа Бродского в журнале заметно увеличилось. В том же 1992 году в «Звезде» появилась рубрика «Антология шедевров»¹. Ее открывали, что закономерно, стихи А. С. Пушкина, но уже в следующем номере² в «Антологии шедевров» были опубликованы стихи Бродского «24 декабря 1971 года», «Рождественская звезда». Затем в этой рубрике были напечатаны стихи Г. Державина, М. Лермонтова, А. Блока, С. Есенина и других классиков русской литературы. Подобная иерархическая структура обращает на себя внимание: среди признанных классиков появляется имя Иосифа Бродского, более того, если следовать очередности публикаций, его имя ставится рядом с именем А. С. Пушкина, имеющим репутацию великого или величайшего русского поэта. Проницательный читатель должен это заметить.

В 1994 году журнал опубликовал заметку библиотекаря-библиографа Центральной городской библиотеки имени В. В. Маяковского Санкт-Петербурга З. Рудой «Кто читает журнал “Звезда”». В ней были приведены результаты социологического опроса читателей: «Почти половина опрошенных читателей библиотеки не сумели ответить на вопрос, какие книги они хотели бы прочесть в ближайшем будущем. Ответы читателей “Звезды” разительно отличаются от прочих: более 90% назвали конкретные книги, которые они хотели бы получить в библиотеках. Это произведения В. Аксенова, М. Алданова, Н. Берберовой, В. Войновича, В. Набокова, Ф. Горенштейна, Б. Пастернака, А. Тарковского»³. Данные результаты свидетельствуют о том, что читатели «Звезды» явное предпочтение отдали литературе писателей русского зарубежья. Поэзия в этом списке представлена именами Б. Пастернака и А. Тарковского. Несмотря на то что опрос проводился в родном городе Иосифа Бродского, а внимание акцентировано на постоянных читателях журнала «Звезда», на страницах которого к этому времени уже в течение пяти лет печатались произведения поэта, имя поэта не было названо.

¹ Звезда. 1992. № 7. С. 2–4 обл.

² Звезда. 1992. № 8. С. 2 обл.

³ Звезда. 1994. № 2. С. 207.

В 1995 году Иосифу Бродскому исполнилось 55 лет. Журнал «Звезда» широко отметил это событие. В течение всего года интенсивно публиковались произведения юбиляра, а майский номер журнала вышел с рубрикой «Иосифу Бродскому — 55». Более того, журнал стал инициатором и организатором II-ой международной научной конференции [Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба: 3], посвященной творчеству Иосифа Бродского (I-ая международная научная конференция [там же], посвященная творчеству И. Бродского, была организована Союзом писателей Ленинграда, ленинградским отделением Фонда культуры и представительством Фонда Джорджа Сороса в 1990 году). Конференция проводилась с 24 по 26 мая 1995 года в редакции журнала «Звезда», а ее заключительный этап — в Аничковом дворце. Сам Бродский на торжестве не присутствовал, так как не захотел приехать в Россию. Людмила Штерн, принимавшая участие в конференции, вспоминает: «Завершающий конференцию концерт состоялся в Аничковом дворце (в прошлом — Дворце пионеров) в необычайно пышной обстановке. Сияли мраморные колонны, сверкали хрустальные люстры, мелькали вспышки юпитеров, повсюду сновали репортеры и журналисты с видео- и кинокамерами. Зал был переполнен. <...>. Когда Яков Гордин прочел указ Собчака о том, что Иосифу Бродскому присвоено звание “Почетный гражданин Санкт-Петербурга”, зал разом поднялся и взорвался овациями» [Штерн: 238–239]. Это было официальное признание поэта, это было начало триумфального возвращения на родину, и это были последние месяцы его жизни. Иосиф Бродский умер от инфаркта 28 января 1996 года в Нью-Йорке.

После смерти поэт обрел столь широкую известность и славу в России, что постепенно превратился в человека-легенду. Его феерическая судьба привлекает многочисленных поклонников не менее, чем его творчество. Голландский друг Иосифа Бродского, профессор Амстердамского университета Кейс Верхейл в своих воспоминаниях пишет: «Вскоре после смерти Иосифа я начал замечать, что на сцену выходит новый Бродский, окончательный автор окончательного свода сочинений, и что образ этого новенького будет коллективным созданием тех, кому “довелось с ним общаться”, и специалистов-литературоведов с непредвзятым взглядом» [Верхейл: 7].

Журнал «Звезда» всемерно содействовал созданию «коллективного образа» Иосифа Бродского. Коллективное «творчество» способствовало формированию идеализированного образа поэта. По-

смертная идеализация художника-демиурга — закономерное явление. Первый номер журнала за 1997 год¹ — его можно назвать своеобразным реквием — полностью посвящен Иосифу Бродскому. Наряду с произведениями поэта и литературоведческими штудиями впервые на страницах «Звезды» появились его прижизненные интервью и мемуары современников.

В этом же 1997 году в издательстве журнала «Звезда» вышел первый сборник под названием «Иосиф Бродский глазами современников. Книга первая» [Полухина 1997], автором-составителем которого является Валентина Полухина, исследователь жизни и творчества поэта, профессор русской литературы Кильского университета Великобритании. Второй сборник был издан в 2006 году [Полухина 2006].

В мае 1997 года состоялась III-я международная научная конференция, посвященная творчеству Иосифа Бродского. Ее инициатором и организатором снова стал журнал «Звезда». В 1998 году в издательстве журнала «Звезда» вышла книга «Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба. Итоги трех конференций», в которой были воспроизведены доклады, прочитанные на этих конференциях [Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба: 3].

В последующие годы поток публикаций, посвященных личности и творчеству Иосифа Бродского, в издательстве журнала «Звезда» постоянно увеличивался. Масштабная и целенаправленная работа, выполняемая редакцией журнала «Звезда», в значительной мере способствовала и продолжает способствовать популяризации творческого наследия Иосифа Бродского и формированию его литературной репутации.

Литература

- Верхейл К. Танец вокруг мира // Звезда. 2002. С. 7.
Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. М.: Эксмо, 2002. С. 40.
Гордин Я. А. Переключка во мраке. СПб.: Пушкинский фонд, 2000. С. 127.
Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба. Итоги трех конференций // Звезда. 1998. С. 3.
Полухина В. Бродский глазами современников. Книга первая // Звезда. 1997.
Полухина В. Бродский глазами современников. Книга вторая // Звезда. 2006.
Штерн Л. Бродский: Ося, Иосиф, Joseph. М.: Независимая Газета, 2001.

¹ Звезда. 1997. № 1.

И. Г. Кулишова

Грузия
innakuland@hotmail.com,
innaku@rambler.ru

Что наша жизнь — вчера

Вчера наступило завтра...

Сегодня уже «никогда», будущее вообще.

И. Бродский

Суть настоящего искусства в том, что оно плодотворно. После гениальной вещи хочется идти дальше. Собственно, это и есть главный урок Бродского: всегда есть дальше. Хочется любым способом продолжить увиденное, услышанное, прочитанное и т. д. Поэтому пишутся книги, научные исследования, эссе, другие стихи, проводятся конференции, круглые столы, ищутся любые возможности продолжения, тем самым подтверждая основную функцию поэзии, о которой говорил Бродский: чуждаться всякой формы конечности.

Находясь на окраине бывшей империи, куда редко долетает самостоятельным путем хорошая новая книга, научная или художественная — неважно, автор отлично понимает, сколь невозможно внести что-то новаторское в бродсковедение при такой невольной внешней, и довольно драматичной, культурной разделенности. Однако давно волнует мысль, которой хочется поделиться и предложить как тему дальнейшего обсуждения и исследования. И при малейшей возможности заняться этим непосредственно.

Бродский называл себя ретроспективным человеком. Будущее его интересовало гораздо в меньшей степени, чем прошлое, так же, как и лица будущего... Впрочем, по большому счету, будущее у всех одно. И поэт, считал Бродский, пишет более для предшественников. И это лишний раз свидетельствует о том, что стихотворение — живой организм, способный существовать отдельно от физической жизни автора, влиять, меняться, не меняясь, иначе говоря — существовать в бесконечности, что прояснено Бродским и впервые определено Полухиной, сказавшей, что треугольник «Дух-человек-вещь» Бродский разрушил и создал четырехугольник, введя четвертый элемент — Слово, Язык. А это как минимум означает, что стихотворение спо-

собно влиять на восприятие и существование другого стихотворения, совершенно независимо от того, в какое время и кем оно написано.

Анализ звукописи, стихотворного размера, строфики, синтаксиса, цезур, анжамбеманов и т. д., даже расстояний между строфами или просто одной строки, поиски смысла того или иного поэтического произведения прошлого могут совершенно меняться в зависимости от написанного впоследствии. Точнее, открываются новые пласты, ибо самое интересное, как писал Довлатов, находить в стихотворении то, что даже не думал сказать автор. Но поскольку поэт — и творец, и посредник в одном лице, все зависит от абсолютности его слуха, точности перевода с серафического, как говорила о поэзии Ахматова.

А потому — время поговорить не только о влиянии на Бродского русской культуры XVIII–XX веков и Бродского на литературу XXI века, а равным счетом наоборот. Насколько Бродский изменил литературу прошлых столетий, и что выяснила в его творчестве поэзия нового времени, современное состояние которой мы бы назвали «послебродские»... Не поколение — состояние. Но об этом позже. На наш взгляд, именно в случае с Бродским вступает в силу закон иконописи — закон обратной перспективы. Приводить в кратком сообщении пример не представляется целесообразным, так как надо описать все сопровождающие и существующие исследования, аллюзии, толкования и культурные пласты и только после давать трактовку обратного влияния Бродского на предшественников. Но один из главных моментов поэзии Нобелевского лауреата как точки отсчета для предшественников и последователей (независимо от их взглядов и степени отрицания) хочется выделить отдельно.

«Ты создал нас для Себя, и душа наша дотоле томится и не находит себе покоя, доколе не успокоится в Тебе» [Аврелий Августин: 4]. Эти слова Блаженного Августина из «Исповеди» довольно точно применимы к внутреннему направлению поэзии Иосифа Бродского, смысловому, подспудному содержанию каждой его строчки. Задав центробежный и центростремительный векторы в поэзии, он оказал, пожалуй, не меньшее, если не большее, влияние на предшественников, чем на потомков.

Главное, писал о. Александр Шмеман в «Дневниках», отнесенность человека с Богом: «Это опыт мира и жизни буквально в *свете* Царствия Божия, являемого, однако, при посредстве всего того, что составляет мир: красок, звуков, движения, времени, пространства,

то есть именно конкретности, а не отвлеченности», та мера, «которая одновременно есть и граница, грань» [Шмеман: 51]. Она как раз и есть у Бродского, говорившего не раз, что писание начинается с личного стремления к святости. Таким образом, творчеством и мышлением Бродского задан уровень отношения к Нему. И уровень соотнесенности, обозначенной Шмеманом, у Бродского столь высок, что по нему можно в каком-то смысле мерить поэзию прошлую и последующую.

В последующей литературе, в частности свидетельствующей об исчезновении реальности (а какой метафизический шаг можно сделать дальше после Абсолюта Бродского?), что уже бывало в мировой культуре, вещи, люди, смыслы и даже слова не просто распадаются, а дробятся настолько, что уже способны существовать сами по себе, притворяясь самодостаточными и предоставляя читателям право как угодно интерпретировать семантику.

Если удерживаться в рамках описания границ пространства современной русской поэзии, то, безусловно, в ее лексику и фонетику входят новые реалии, интонации Интернета и прочее. Но если поэт начинает себя каким-то образом позиционировать — модернист, постмодернист, атеист, или делается акцент на конфессиональной отождествленности и прочее, он, говоря словами Бродского, автоматически сужает свой метафизический потенциал, влезает в прокрустово ложе мировоззрения, против которого протестовал Лев Шестов, и ограничивает свои поэтические возможности, что чревато задержкой поэтического развития или его полным прекращением. Определять — дело других. Дело поэта — никогда не останавливаться. Метафизическая топография поэзии тем и хороша, что ей не видно конца. Уходя в традиции и выходя из нее, она рождает новые интонации сегодня; но как-то очень явно исключается из нее, на наш взгляд, противоположное атеистическому, хотя на самом деле — напротив — главное: взаимоотношения человека и Бога. То, что дает истинную глубину-высоту-серьезность (знак равенства между всем) любому словесному потоку (не путать с потоком сознания). Причем любым путем — отрицания, обесмысливания, принятия и т. д., но как раз отсутствие этого и лишает поэзию метафизики. Опять-таки, речь не обо всех поэтах подряд, а о тенденции. Поэзия чаще сегодня бьет на эффект внешний, и тем виднее распад частиц.

Иначе говоря, думается, это во многом «Натюрморт», но без его концовки, цементирующей и векторообразующей его части — по-

следней строфы стихотворения, в котором направление дается почти с самого начала. В стихотворении есть та «отнесенность», о которой писал о. А. Шмеман. В «Натюрморте» очень важна логическая последовательность строф. Конец первой строфы — начало второй: *«Когда опротивеет тьма, / тогда я заговорю»*. Пауза и — вторая строфа: *«Пора. Я готов начать. / Не важно, с чего. Открыть / рот. Я могу молчать. / Но лучше мне говорить»* [Бродский 1992: 270].

То есть и так ясно, что тьма повсюду, но она немедленно опротивела, и автор заговорил, переведа дух в паузе, и лучше говорить — помимо прочего смысла, лучше, чтобы тьма опротивела. Пауза между этими двумя строфами важна и содержательна ровно настолько, насколько каждое слово и метафора в стихотворении. В современной поэзии вещи, обозначенные Бродским в соотнесенности, уже существуют по отдельности, и раздробленность превращается в самодостаточность, как уже говорилось, в процессе плавления звука, слова, мысли. Есть исключения, но их надо разбирать особо.

Иногда кто-то пытается существовать в системе координат, не отбрасывая вертикали на горизонталь, как тени, и — реже — наоборот: убирая горизонталь, тем самым лишая смысла сам мир как акт творения (вещь-вещь, человек-человек, человек-мир и все возможные комбинации — горизонталь, но те же и Бог уже задают серьезность вертикали, которая обозначится только при наличии горизонтали), но не дотягивает до того уровня, когда, по словам Бродского, мастерство приравнено к духовности. Однако, по идее, такой процесс естественный, ибо слишком серьезная фигура Бродский, чтобы в ближайшее время появился поэт такого же масштаба, когда захочется сказать «И увидел я новое небо и новую землю» [Библия. Откровение 21; 1].

Бродский писал, что поэзия — «разработка воспоследовавшего за начальным Словом эха» [Бродский 1999: 135]. Его поэтическое движение — от эго к эху. И потому отчасти вчера наступает завтра и есть вечное настоящее. И уметь быть открытым и готовым ко всему, отделяя «зерна от плевел», есть свойство истинного поэта. И, пожалуй, истинного читателя — способность к принятию всех форм и образов существования, особенно к «высшей форме существования языка» [Бродский 1999: 135] — поэзии.

Бродский учил не только и не столько писать, сколько читать, ибо, обладая даром, писать научиться можно, будучи продуктом того, апеллируя к Бродскому, что любишь, читаешь, на что смотришь... Бродский настаивал на том, что каждую заученную строчку можно

считать своей (что в этом смысле и в общем контексте даст нынешняя школьная программа — неизвестно). Да и что есть наша жизнь, как не пара стихотворений? «Смерть и жизнь — во власти языка, и любящие его вкусят от плодов его» [Библия. Книга притчей Соломоновых, 18; 21] Бродский это знал, настаивая на божественном происхождении языка. «Человеку принадлежат предположения сердца, но от Господа ответ языка» [Там же: 16, 21]

И его путь к предшественникам и потомкам не является взглядом назад или вперед, он ни в коей мере не линейный, в отличие от жизни, и это не более и не менее чем возвращение «к тому началу, в котором было Слово» [Бродский 1999: 135].

Литература

Аврелий Августин. Исповедь блаженного Августина, епископа Гиппонского. М.: АСТ, 2003.

Библия. М.: Российское Библейское Общество. 1994.

Бродский И. Собрание сочинений. Т. I–VII. СПб.: Пушкинский фонд. 1992–2001.

Полухина В. Из материалов неопубликованного интервью автора сообщения с Валентиной Полухиной. 2007.

Шмеман А. Дневники. 1973–1983. М.: Русский путь, 2005.

Шестов Л. Сочинения. М.: Паритет. 1995.

Polukhina V. Joseph Brodsky: A Poet for Our Time. Cambridge University Press. 1989.

3. ФИЛОСОФСКИЕ АСПЕКТЫ ТВОРЧЕСТВА И. БРОДСКОГО

А. М. Уланов

Самарский государственный
аэрокосмический университет
alexulanov@mail. ru, seastone@gmail. com

Пространство и время Бродского: от Ньютона к Эйнштейну

Пространство и время — достаточно абстрактные понятия, использование которых свойственно, скорее, точным наукам или философии, чем поэзии. У Бродского, однако, эти слова встречаются

очень часто. Даже о политике он может говорить на их языке: «Политическая система есть форма прошедшего времени, пытающаяся навязать себя настоящему... Государство всегда “вчера”, а литература — “сегодня”, а то и “завтра”» [Бродский 1993: I, 8]. Тем интереснее проследить эволюцию восприятия Бродским пространства и времени.

Первые упоминания времени появляются у Бродского в 1961 году: «*О время, послужи как пустота, часам, идущим в храме Аполлона*» [Бродский 1993: I, 51]. Время также делает аборт любви к ближнему [Бродский 1993: I, 70]. То есть с самого начала время связано с пустотой и обладает разрушительными качествами. Можно кричать ему о собственной судьбе — ответом будет молчание [Бродский 1993: I, 153]. Это время Ньютона — все вмещающее и ни от чего не зависящее, часы, идущие равномерно и неизвестно где.

Пространство вначале воспринимается как простор, как нечто положительное. «*Счастье этой земли, что взаправду круга, <... > что в кошачьем мешке у пространства хитро / прогрызаешь дыру, / чтобы слез европейских сушить серебро / на азийском ветру*» [Бродский 1993: I, 213]. Такое несколько романтическое представление объяснимо жизнью в тупике советской страны, выходом из которого кажется пространственное перемещение. Впрочем, в стихах, написанных в Норенской, впервые появляется «*пространство, разделяющее нас*» [Бродский 1993: I, 323] — то есть не только положительное. Но вначале пространство — это убежище, спасение. Простор «*в овчий вертеп прячет Христа, / хрен тебе, Ирод*» [Бродский 1993: I, 8].

Возможно, что зрелый Бродский начинается именно с понимания того, что от себя в пространстве не уйдешь. «*Человек приносит с собой тупик в любую точку света*» [Бродский 1993: II, 438]. И части пространства друг от друга не отличаются. «Не человек пространство завоевывает, а оно его эксплуатирует. За угол повернешь — думаешь, другая улица. А она та же самая, ибо в пространстве» [Бродский 1993: IV, 278]. Это пространство Ньютона — однородная наброшенная на весь мир сетка координат.

И это пространство человека терпеть не склонно. «*Только те вещи чтимы пространством, чьи черты повторимы*» [Бродский 1993: 2, 361]. Холмы пространство еще согласно выносить, человека — уже нет. И оно стремится избавиться от нарушающего его однородность. «*Тело, помещенное в пространство, пространством*

вытесняется» [Бродский 1993, 2: 100]. Поэтому тупиком для человека оказывается пространство в целом. «Пространство для Бродского бесконечно, но это дурная, застылая бесконечность тупика» [Вайль, Генис 1990: 28].

Теперь круглость земли Бродского не восхищает. Земля не круглая, а длинная. Еще длинней — мысли о жизни и мысль о смерти. А в сто раз длинней — мысль о Ничто [Бродский 1993: II, 365]. Эти мысли — Время. Вот что превосходит неподвижное пространство. *«Время больше пространства. Пространство — вещь, время же, в сущности, мысль о вещи»* [Бродский 1993: II, 361]. «Меня занимает прежде всего природа Времени. Мне интересно Время само по себе. И что оно делает с человеком» [Бродский 1997а: 81].

Но что делает с человеком время Бродского? Стачивает с лица все, чтобы превратить в подобие кикладского идола [Бродский 1993: II, 456]. Однако Бродский остается с этим разрушающим временем, потому что, в отличие от пространства, в нем что-то происходит. Потому что оно динамично, имеет свое лицо. Разрушая, время изменяет. И в столкновении с ним человек может проявить свою индивидуальность. Может быть, самое большое происходящее с человеком изменение — смерть — и является наиболее личным. *«Все, что имеет дело (смерти помимо) / с пространством — все заменимо»* [Бродский 1993: II, 373]. А то, что имеет дело со временем — незаменимо. Поэтому «жизнь имеет гораздо меньшее отношение к Времени, чем смерть» [Бродский 1993: IV, 112].

Но, может быть, именно эти происходящие с человеком изменения и создают время, без них его бы не было? *«Время создано смертью»* [Бродский 1993: II, 161]. «Вечность — лишь толика времени, а не — как это принято думать — наоборот» [Бродский 1993: IV, 113], потому что вечность — всего лишь та часть времени, когда ничего не меняется.

«Время есть холод» [Бродский 1993: III, 14], *«чем больше времени, тем холоднее»* [Бродский 1993: III, 16], избыток времени в чистом виде убивает [Бродский 1993: III, 17]. Но *«только тело — граница, не позволяющая будущему слиться с прошлым»* [Бродский 1993: III, 15], то есть не позволяющая времени исчезнуть. Человек и время находятся в странном и страшном союзе. Только благодаря человеку время существует, но оно существует посредством уничтожения человека. И вообще разрушения. Это мифологичное Время, текущее от золотого века к железному. «Мир меня давно уже не удивляет.

Я думаю, в нем действует один-единственный закон — умножение зла. По-видимому, и время предназначено для того же самого» [Бродский 1997а: 90]. Но человек обращается ко времени, противостоящему косному равнодушию пространства, где не происходит вообще ничего, даже разрушения. И принимает свою судьбу. *«Зубы, устав от чечетки стужи, не стучат от страха»* [Бродский 1993: III, 18]. Судьба и есть первая встреча пространства и времени: *«географии примесь / к времени есть судьба»* [Бродский 1993: II, 456]. Именно в жизни время начинает измеряться пространством: *«жизнь, в сущности, есть расстояние между сегодня и завтра»* [Бродский 1993: III, 131].

Еще одно взаимодействие человека и времени — язык. *«Вычитая из меньшего большее, из человека время, получаешь в остатке слова»* [Бродский 1993: II, 439]. «Время — источник ритма. Любое стихотворение — реорганизованное время» [Бродский 1997б: 73]. Так человек ищет другие формы контакта со временем, не сводящиеся к разрушению.

И Бродский обнаруживает, что от напряжения между временем и человеком пространство искривляется. В первую очередь в точке максимального искривления, прорыва оказывается человек. *«Человек есть конец самого себя / и вдается во время»* [Бродский 1993: II, 364]. Но вслед за человеческим телом этот путь может пройти любая другая вещь: *«Сходя на конус, / вещь обретает не ноль, но Хронос»* [Бродский 1993: II, 276]. И эта точка — уже не тупик, а место превращения пространства во время: *«Там, где вещь остра, там и находится рай предмета»* [Бродский 1993: II, 363], точка встречи и превращения. Это уже не обычный хронотоп, пространство и время, это эйнштейново пространство-время, функция находящихся в нем людей и вещей.

В нем уже не вещь вытесняется пространством, а наоборот — *«вещь жаждет вытеснить пространство»* [Бродский 1993: III, 145]. Человек не эксплуатируется пространством, а создает его. *«Чем объятие плотней, / тем пространства сзади — гор, склонов, складок, простыней — / больше, времени в укор»* [Бродский 1993: III, 84]. «Пространство... оживает тогда, когда вместе с поэтом в него вторгается “всесильный бог деталей”». Всякая вещь в поэзии Бродского хороша уже тем, что завоевывает пространство, оставляя в нем знак того или иного времени. Вещь — это подробность бытия, отнятая временем у пространства» [Арьев 1990: 224]. Эта подробность более

интересна, чем общее. *«Так с годами дни становятся интересней, чем жизнь»* [Бродский 1993: IV, 24].

В таком мире время нуждается в вещах сильнее, чем вещи в нем — нуждается как в обществе или жилище, как в знаке. *«Она надевает чулки — и наступает осень»* [Бродский 1993: III, 218] — как иначе осень узнала бы, что это уже она? А пространство нуждается в человеке: *«пространство, которому, кажется, ничего / не нужно, на самом деле нуждается сильно во / взгляде со стороны... / И сослужить эту службу способен только ты»* [Бродский 1993: III, 133]. Без людей ни плато, ни горы не знали бы, как они выглядят в профиль [Бродский 1993: III, 234]. И дождь штопает пространство, чтобы из него не выпало зрение [Бродский 1993: III, 162].

И в человеке есть все-таки то, что временем неразруσιμο. *«Время, столкнувшись с памятью, узнает о своем бесправи»* [Бродский 1993: III, 184]. Поэтому пространство в союзе с человеком способно предпринять успешное восстание против времени. Например, архитектуру, *«где точится идеей места / на Хронос зуб»* [Бродский 1993: III, 220].

К сожалению, теперь корпус стихов Бродского полон. И мы можем сказать, что отсутствует в этом напряженном пространстве-времени. Время как рождающее, а не разрушающее, «река времен» в своем приносящем, а не уносящем качестве. Когда Бродский смотрит на пустое пространство, он вспоминает о здании, которого там уже нет, а не думает о здании, которое еще не построено. Бродский проходит до конца путь в одном направлении; желающий увидеть другое направление должен обратиться к другому поэту, к Седаковой например. Но Бродский — поэт, быть может, наиболее полно отражающий нынешнее состояние культуры. И тогда наклон пространства-времени в его стихах — проблема культуры в целом, не только творчества Бродского.

Литература

Бродский И. Сочинения в 4-х томах. СПб., 1993–1994.

Бродский И. Речь при получении Нобелевской премии // Звезда. 1997.

Бродский И. Интервью со Свеном Биркертсом // Звезда. 1997а.

Бродский И. Диалог с Соломоном Волковым // Звезда. 1997б.

Арьев А. Из Рима в Рим // Иосиф Бродский. Размером подлинника. Таллинн. 1990.

Вайль П., Генис А. В окрестностях Бродского // Литературное обозрение. 1990.

Перспективы ретроспективного сознания (одна из антиномий И. Бродского)

Ключевая для поэта тема Времени видится клубком антиномий. Трагизм его экзистенциального сознания рождён переживанием невозвратности потока [Журавлёва: 160]. Но с линейной концепцией сосуществует, настойчиво оппонируя, круговая (тема Рождества) [Стрижевская: 249; Куллэ: 105]. А вневременная память [Гордин: 246], тяготение к библейским «Началам Начал» [Бруднэ-Уигли: 89], как и поэтическая игра с Хроносом [Стрижевская: 251, 274], стремятся победить саму необратимость.

Но Бродский переживал и профетический резонанс со временем, идущим из будущего, когда поэту дано приблизиться к источнику, который есть конец его собственного, но не общего существования. Лирические прозрения фиксируют двойственность пребывания во времени — сразу в будущем и настоящем, открытие мира происходит как его узнавание, приближение к себе конечному переживается как утраты и саморазрушение. Эта концепция времени объясняет антиномию тавтологичности образной системы Бродского вопреки *«страху повторимости»* («Дедал в Сицилии», 1993) [Бродский: IV, 137]. Она показывает его путь как существование и в прямой, и в обратной перспективе. Она позволяет приблизиться к пониманию Бродским бессмертия, поскольку умозрительные образные решения принимались им как безусловные.

Ранняя лирика — это встреча с собой как с *«гостем из будущего времени»*: *«великий Гость побед и униженья»* («Гость (Поэма), 1961») [I, 43]. Это предугадывание смерти как исполнения призвания: *«как в самом начале земного / движенья — с мечтой о творце — / такое же ясное слово / поставить в недалеком конце»* («Затем чтоб пустым разговорцем...», 1962) [I, 193]. Предсказана судьба изгнанника («Крик в Шереметьево», 1962; «От окраины к центру», 1962) и его образ — *«никто / в море света, а также средь мрака»* («Полевая эклога», 1963?) [I, 278].

Даже нынешнее состояние — это провидение из будущего двухстолетнего прошлого: *«Какой печалью надо обладать, / чтоб, вместо*

парка, что за три квартала, / пейзаж неясный долго вспоминать» («Топилась печь...», 1962) [I, 189]. Духовные условия прозрения — пограничье мрака и света, вода и двуединая формула печали — *«тоска и покой»* («Под вечер он видит, застывши в дверях...», 1962) [I, 173]. Устремление в *«мир, который не боится тавтологий»* («Телефонная песня», 1963) [I, 272], даёт право на самоповтор, например — образ рассечения *«восьмёрки на нули»* как преобразования времени («Исаак и Авраам», 1963 [I, 264], «Шум ливня воскрешает по утрам...», 1963 [I, 273]).

Повтор правомерен, поскольку симметрично-дуально, окрылённо-приземлённо само сознание, устремлённое *«вперёд»*: *«Так, впредь бывшего дыша, / я пред Тобой, Господь, / видимо, весь душа, / да вполнину плоть»* («Вдоль тёмно-жёлтых квартир...», 1962–1963) [I, 224]. Мотивы раздвоенности / двойничества и движения / возвращения связаны — преображённое сознание ведёт диалог с самим собой, как душа с Джоном Донном: *«Ты Бога облетел и вспять помчался»* («Большая элегия Джону Донну», 1963) [I, 234]. Траектория движения прозревающего сознания, очевидно, представляется Бродскому дугой, параболой — незамкнутой кривой с концами / началами, уходящими в бесконечность. Степень сближения разная — от параллели: *«Соперничает с цепью драгоценной / цепь ходиков стальных»* («На титальном листе», 1962) [I, 196], — до пологости: *«тот вернулся к себе, кто скакал по холмам в темноте»* («Ты поскачешь во мраке...», 1962) [I, 210].

Самая большая тайна в этом движении — не пророческий дар, к которому поэт, *«совсем недавно метивший в пророки»* («Неоконченное», 1970) [II, 189], относился небрежно, а определение той точки, вокруг которой описывается парабола. Даже если она именуется *«Богом»* [I, 234] или Его взором, *«звездой»* («Рождество 1963 года») [I, 282], это образ источника света извне, вверху, который есть и источник слова. В поэме «Зофья» (1962), когда *«безмолвствуют святыне небеса, / над родиной свисая свысока. / Юродствует земля без языка»* [I, 161], роль колокольного языка времени берёт на себя поэт: *«Я маятник для завтрашнего дня. / За будущие страсти не дрожу, / я сам себя о них предупрежу»* [I, 167]. Но источники бессмертия и речи ещё не совпадают, поэт пользуется *«удобством ретроспекции»*: *«Я где-то в промежутке или вне»* («Отрывок», 1964?) [II, 101]. Но так, по Гоголю, видно «во все стороны света».

«Промежуточная» позиция оставалась философски плодотворной, пока в 70-е не сложилась лингвоцентрическая концепция бытия и творчества. Пока же собственная поэзия — *«надстройка речи над моим умом»* («Похож на голос головной убор...», 1969) [II, 353]. Так же не был определён статус Того, кто *«не дал прилечь / к тем кушам, корпусам и словарю <...> и не предал их жалким формам / меня во власть»* («Разговор с Небожителем», 1970) [II, 364]. Безусловной точкой остаётся абсолютное одиночество *«смертного часа»*, к нему стремится ум, *«раз перспектива умереть доступна глазу»* [II, 365]. С этой точкой связан *«комоч <...> странной мысли о победе снега — / отбросов света, падающих с неба, — почти вопрос»* [II, 366]. Впервые этот сгусток «странных» ассоциаций «смерть — небо — птица — снег — слово» появится в 1960 году: *«Скажи душа, как выглядела жизнь, / как выглядела с птичьего полёта. / Покуда снег, как из небытия, / кружит по незатейливым карнизам, / рисуй о смерти, улица моя, / а ты, о птица, вскрикивай о жизни»* («Теперь всё чаще чувствую усталость...») [I, 27]. Сгусток («комоч») смыслов присутствует в «Большой элегии Джону Донну» (1963), но только в «Осеннем крике ястреба» (1975) явится осознанная формула превращения жизни — в слово, вещества существования — в звук, а смерть возвращается стихом-снегом. Парабола восхождения / возвращения — и фабула, и лирический сюжет.

Душа / ястреб достигает предела жизни: *«И тогда он кричит. <...> ...нет эха, где пахнет апофеозом / звука»*, но *«мы слышим: что-то сверху звенит, / как разбивающаяся посуда»*, и видим *«бывший привольный узор пера, / карту, ставшую горстью юрких / хлопьев»* [III, 105–106]. Так цепочку текстов тоже можно трактовать как приближение к смыслу, явившемуся из будущего, постепенно угадываемому во всём комплексе знаков.

Смысл — в призывании: превратить смерть в бессмертное слово, в поэзию. Смерть — точка, вокруг которой описывается парабола, и сама жизнь теперь — инобытие после смерти. В 1968 поэт догадывался: *«Нас ждёт не смерть, а новая среда»* («Подсвечник») [II, 240]. *«Небытие на свету»* («Натюрморт», 1971) [II, 424] ощущалось физически: *«Так посмертная мука / и при жизни саднит»* («Строфы», 1968) [II, 246]. В реальности таким инобытием стала эмиграция. Рубежный 1972 год отмечен в марте пророческим «Сретеньем», узнаванием точки поворота судьбы. Зеркальная симметрия двух суще-

ствований — дитя и старца — уже завершала «Разговор с Небожителем». Теперь центр — место встречи и расхождения. Главная тайна пророка Симеона — вступление в «глухонемые владения смерти» с личным опытом божественного присутствия, осиянности им: «Светильник светил, и тропа расширялась» [III, 14–15]. Поэт проходит этот путь не мистически — «Есть истинно духовные задачи. / А мистика есть признак неудачи / в попытке с ними справиться» («Два часа в резервуаре», 1965) [II, 140] — а умозрительно, вырабатывая язык общения со смертью — своим двойником: «у неё будут твои глаза» («Натюрморт»)[II, 425].

1972 — точка осознания прямой и обратной перспективы: «Всё, что я мог потерять, утрачено / начисто. Но и достиг я начерно / всё, чего было достичь назначено» («1972 год») [III, 17]. Ход параболы — это не движение вспять, но отдаление от себя прежнего и осознание потерь как обретений. Психологически и физиологически это выглядит как созерцание собственного «старения» [III, 16] и охлаждение. Вопреки автопредсказанию — «Так берегись холодных чувств, / а то, смотри, застынешь» («Откуда к нам пришла зима...», 1962) [I, 187] — «исчадьё оледенения», возвращаясь «восвояси» («И вот я снова под этим бесцветным небом...», 1990) [IV, 92], исповедует иной образ высокой страсти — умозрение. Это не просто «форма расплаты / за движенъе — души» («Литовский ноктюрн: Томасу Венцлова», 1973 / 1984) [III, 54], охлаждение исповедуется как путь освобождения от излишней привязанности к жизни — от «слишком человеческого».

Новая антропология обусловлена отнюдь не метафорической, а сушей трактовкой времени как субстанции мирозидания: «Жизнь — форма времени. Карп и лец — / сгустки его. Товар похлеце — / сгустки. Включая волну и твердь / суши. Включая смерть» («Колыбельная Трескового мыса», 1975) [III, 87]. Если концепция бытия — само умозрение, то логическим следствием её будет отождествление Времени — Знания — Человека.

Параболическое — безначальное и бесконечное — путешествие во времени, т. е. отождествление с ним, и есть переживаемое бессмертие. И если «мысль — о как его! — бессмертье / есть мысль об одиночестве» («Разговор с Небожителем», 1970) [II, 365], то поэт стремится обжить его для других: «Не бойся его: я там был! Там, далеко видна, / посредине стоит прялка морицин. Она / работает на сырьё, залежей чьих запас / неиссякаем, пока производят нас» («Мир создан

был из смешения грязи, воды, огня...», 1990) [IV, 95]. Точка будущего, вокруг которой оборачивается парабола, не слепая Парка — но «*прялка морщин*». Следовательно, Время — тоже производное от человеческого сознания, оно его одушевляет, т. е. наполняет смыслом. Так человек — не только поэт — хранитель, источник бытия. Нарастающий распад — последнее прозрение поэта («Клоуны разрушают цирк...», 1995) — обратим только волей человека.

Литература

- Бродский И.* Сочинения Иосифа Бродского. 2-е изд. СПб.: Пушкинский фонд, 1997–2001. Т. I–VII. При цитировании указывается том и страница.
- Бруднэ-Уигли Е.* Древняя стихия песни. Мужество певца и пророка в пафосе И. А. Бродского // Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба. Итоги трёх конференций. СПб. Изд-во ж-ла «Звезда», 1998. С. 88–92.
- Гордин Я.* Странник. Поэтическая символика Иосифа Бродского // Мир Иосифа Бродского. Путеводитель. Сб. статей. СПб.: Изд-во ж-ла «Звезда», 2003. С. 233–246.
- Журавлёва З.* Иосиф Бродский и Время / Мир Иосифа Бродского. Путеводитель. Сб. статей. СПб.: Изд-во ж-ла «Звезда», 2003. С. 149–169.
- Куллэ В.* «Поэтический дневник» И. Бродского 1961 года // Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба. Итоги трёх конференций. СПб.: Изд-во ж-ла «Звезда». 1998. С. 97–107.
- Стрижевская Н. И.* Письмена перспективы. О поэзии Иосифа Бродского. М.: Грааль. 1997.

В. А. Губайловский

журнал «Новый мир», Москва
telega1@yandex.ru

Оптика времени как метод исследования поэтики Бродского

Как было подчеркнуто многими исследователями и как неоднократно говорил сам поэт, его главной темой является Время, взятое в самых разных ракурсах — от бегущей секундной стрелки до глобального погружение в прошлое. Как раз теме «большого времени» у Бродского, переживанию удаленной эпохи как своей, попыткам найти устойчивые, повторяющиеся конструкты и инварианты, которые позволили бы эти удаленные времена спроецировать на день сегодняшний, посвящен этот доклад.

Когда мы читаем стихи — все они даны нам в момент чтения, независимо от того, когда они написаны, — будь-то Вергилий, Пушкин или современный нам поэт. Мы как бы видим над собой сферу, на которой загораются и гаснут звезды, — и все они одинаково близки и равно далеки от нас. Если мы будем ориентироваться только на свое наивное восприятие, то не почувствуем того временного удаления, на котором находится от нас поэтическое творчество того или иного автора, а значит не почувствуем глубины времени. А почувствовать его необходимо — прежде всего, чтобы понять из чего «складывается» свет звезд на поэтическом небосклоне, понять реальную яркость этих звезд.

Аналогия со звездным небом здесь неслучайна: астроном тоже видит все звезды в их проекции на полусферу и не может напрямую определить, какая из них ближе, а какая дальше, потому что даже яркая звезда на большом расстоянии кажется тусклой.

У астрономов существует метод исследования звезд, который называется микролинзирование. Суть его состоит в следующем: если свет от далекой звезды на своем пути к земному наблюдателю проходит рядом с другой звездой (к Земле более близкой), то сила притяжения близкой звезды служит линзой (гравитационной) — свет далекой звезды усиливается, происходит вспышка и, рассматривая кривую усиления-ослабления блеска, можно узнать и о далекой звезде, и о близкой то, что никаким другим способом мы никогда бы не узнали.

Тот метод построения стихотворения, который я буду рассматривать, отчасти напоминает микролинзирование, только роль звезд будут играть стихи, а роль пространства — время.

Стихотворение «Почти элегия» (1968) начинается воспоминанием о «холодном дожде», об «одной красавице»; воспоминанием, которое постепенно возвращается к настоящему времени — к речи, звучащей здесь и сейчас: *«Теперь сентябрь»*. «Далекий гром», начинающийся ливень, шелест «густой листвы» в саду создают звуковой (шумовой) фон. И приходит предощущение стиха: *«не музыка еще, уже не шум»*. А дальше произойдет возвращение к «холодному дождю», к первой строке. То есть чудо свершается на наших глазах, и это чудо — рождение стихотворения.

Конечно, Бродский не первым обратился к этой теме. И в первую очередь нужно вспомнить пушкинскую «Осень (Отрывок)» (1833). «Почти элегия» по своему сюжету очень напоминает «Осень». Но

связь этих стихотворений сюжетом не ограничивается. Бродский говорит: *«написав “куда”, / не ставлю вопросительного знака»*. «Осень» заканчивается строчкой: *«Куда ж нам плыть?..»* Бродский, вероятно, просто знает «куда ж нам плыть».

Ирина Сурат («Событие стиха», «Новый мир», 2006, № 4) пишет: «Развивая финальную традиционную метафору корабля поэзии, Пушкин начал было набрасывать дальнейший маршрут воображения (*«... какие берега / Теперь мы посетим — Кавказ ли колоссальный, / Иль опаленные Молдавии луга, / Иль скалы дикие Шотландии печальной...»*), но оставил этот путь — лирический сюжет исчерпан, событие стиха уже состоялось». Стихотворение родилось — круг замкнулся: дальше речь пойдет не о «Кавказе колоссальном», а том что *«Октябрь уж наступил»*. Или о том, как *«я пережидал / холодный дождь»*.

В «Почти элегии» есть и непосредственное указание на «Осень». Пушкин в качестве эпитафии взял к своему стихотворению строчку из державинского послания «Евгению. Жизнь Званская»: *«Чего в мой дремлющий тогда не входит ум?»* Бродский цитирует эту державинскую строчку почти дословно: *«и только ливень в дремлющий мой ум»* — и опять *«не ставит вопросительного знака»*.

Но «Осень» для «Почти элегии» это, так сказать, «далекая звезда» (если говорить об аналогии с микролинзированием), есть и «ближняя», и она не менее важна. Это — стихотворение Арсения Тарковского «Рукопись».

Стихотворение вошло в первую книгу Тарковского «Перед снегом» (1962). Эти стихи хорошо знала Ахматова. Бродский ценил поэзию Тарковского. Вероятность его знакомства с «Рукописью» очень велика. Причем у Бродского была и личная причина вступить с Тарковским в полемику. Отвечая Соломону Волкову («Диалоги с Иосифом Бродским») Бродский вспоминает о речи Тарковского на похоронах Ахматовой: *«...когда Арсений Тарковский начал свою надгробную речь словами “С уходом Ахматовой кончилось...” — все во мне воспротивилось: ничто не кончилось, ничто не могло и не может кончиться, пока существуем мы»*.

«Рукопись» Тарковского (как и «Осень», как и «Почти элегия») посвящена рождению стиха. Хотя есть существенное различие: если в «Осени» и в «Почти элегии» описан процесс рождения, то у Тарковского — результат. Вторая строфа «Рукописи» звучит так: *«Так*

*блудный сын срывает с плеч сорочку, / Так соль морей и пыль земных
дорог / Благословляет и клянет пророк, / На ангелов ходивший в
одинокую».*

Сравним этот отрывок со стихотворением Бродского: *«Был же /
и я когда-то счастлив. Жил в плену / у ангелов. Ходил на вурдалаков. /
Сбегавшую по лестнице одну / красавицу в парадном, как Иаков, /
подстерегал».* Пророк у Тарковского «ходил на ангелов», поэт у
Бродского «ходил на вурдалаков» и жил «в плену у ангелов». Но
«Пророк, ходивший на ангелов» — это Иаков и есть (См. Бытие 28:
12). То, о чем Тарковский говорит высоким штилем, Бродский — сни-
жает. Но в обоих стихотворениях, пусть и несколько иронически,
поэт сравнивается с пророком, а это прямая отсылка к Пушкину,
и уже не только к «Осени».

Бродский в несколько скрытой форме полемизируя с Тарковским,
отвечает на те слова, которые были произнесены на могиле Ахматовой:
нет ничего не кончилось, потому что рождение стиха продол-
жается и продолжается по тем же канонам, которые были заданы
Пушкиным. Бродский отыскивает инвариант, те слова, которые «не
так изменчивы, как те понятия, которые они выражают» Время,
схваченное в узловых точках — точках рождения стиха, разворачи-
вается и обретает глубину.

«Письма Римскому другу (Из Марциала)» (март 1972), вероятно,
одно из самых знаменитых стихотворений Бродского. Здесь я коснусь
poleмики, возникшей вокруг корректности подзаголовка: «Из Мар-
циала». Дэвид Бетеа («Иосиф Бродский и сотворение изгнания») выражал сомнения в корректности подзаголовка. Действительно, то,
что Марциал у Бродского мало похож на Марка Валерия Марциала
(около 40 года — около 104 года) — очевидно. Слишком мало в
«Письмах» не только ссылок на стихи Марциала, но и биография
римского поэта весьма отдаленно напоминает рассказанную в сти-
хотворении Бродского.

Марциал действительно в конце своей жизни покинул Рим (после
того как прожил в нем 34 года) и уехал в Бильбилу (Bilbilis, сегодня
Cerro de Baubola) — на свою родину в испанском Арагоне. Но Биль-
била находится далеко от моря, и про «волны с перехлестом», живя
в ней, можно только вспоминать. Кроме того, Марциал уехал из Рима
уже человеком преклонного возраста — ему исполнилось 58 лет.
Уехал и умер через шесть лет, что никак не согласуется со строкой
«Вот и прожили мы больше половины».

Плиний Младший, узнав смерти Марциала, пишет: «Я слышу, умер Валерий Марциал; горюю о нем; был он человек талантливый, острый, едкий; в стихах его было много соли и желчи, но немало и чистосердечия». Если прочитать «Письма» под этим углом зрения, то возникает дополнительное недоумение — ни остроты, ни едкости у того Марциала, которого рисует Бродский, нет. Скорее, есть спокойствие и даже своего рода пусть горькое, но умиротворение. А у Марциала основной корпус эпиграмм именно таков, каким его описывает Плиний, — в них более чем достаточно и соли, и желчи. Марциал у Бродского — больше философ, чем поэт, это практически стоик, достигший желанной атараксии.

И тем не менее, я полагаю, что Бродскому был нужен именно такой Марциал. И более того, такой взгляд на Марциала вовсе не лишен исторической правды. Лев Лосев приводит «Единственное место в “Письмах к римскому другу”, которое может рассматриваться как более или менее прямая цитата»: *«Здесь лежит купец из Азии. Толковым / был купцом он — деловит, но незаметен. / Умер быстро: лихорадка. По торговым / он делам сюда приплыл, а не за этим»* [Лосев]. Далее исследователь замечает: «Оно имеет своим оригиналом не римский, а греческий текст, “Эпитафия купцу-критянину” Симонида Кеосского (556–468 до н. э.): “Родом критянин, Бротах из Гортины, в земле здесь лежу я, / Прибыл сюда не за тем, а по торговым делам” (Пер. Л. Блуменау)» [Античная лирика: 181].

Мне представляется, что это указание позволяет высказать обоснованное предложение, почему Марциал у Бродского оказался именно таким.

Небольшая подборка эпиграмм Марциала приведенная именно в указанном Лосевым издании «Античной лирики», представляет поэта как раз безо всякой «соли и желчи», именно умиротворенным созерцателем бытия, а не едким насмешником, которым его запомнил Рим. В этой подборке приведены стихи Марциала, написанные в разное время — в том числе и в Риме, и в приморской области Байи — в Кампании, близ Неаполя, но и в Бильбиле тоже. Почти все эпиграммы включают имя адресата послания, хотя среди них и нет «Постума». Если Бродский взял за основу эту подборку, то и «Письма» могут относиться не только к последним годам жизни Марциала, проведенным на родине в Бильбиле, но и к тому времени, когда поэт жил в Риме и в Италии.

Самые известные строчки, ставшие практически пословицей, «Если выпало в империи родиться / лучше жить в глухой провинции у моря» — тоже не противоречат такой интерпретации. Жить-то может и лучше, да вот так ли живет герой стихотворения? На момент окончания «Писем» (март 1972 года) Бродский как раз живет вовсе не в «провинции у моря» (Ленинград назвать провинцией как-то язык не поворачивается). О такой перспективе поэт может только мечтать.

Если мы примем такое объяснение, то нет ничего удивительно-го в том, что Марциал сидит у моря или размышляет о своей жизни в связи с тем, что минула ее «половина», — это просто разные моменты его долгой и беспокойной жизни. Зато есть в этой подборке Марциала достаточно тесные связи с «Письмами». Например: *«И лица твоего могу не видеть, / Да и шеи твоей, и рук, и ножек, / И грудей, да и бедер с поясницей. / Одним словом, чтоб перечня не делать, / Мог бы всей я тебя не видеть, Хлоя»*. Сравним: *«Дева тешиш до известного предела / дальше локтя не пойдешь или колена»*. Есть и эпиграмма, обращенная к книге: *«Флаву нашему спутницей будь, книжка, / В долгом плаванье, но благоприятном, / И легко уходи с попутным ветром»*. Но только отправляется эта «книжка» не в Рим, а в ровно наоборот — из Рима в родную Бильбилу.

Такой взгляд на поэзию и личность Марциала, конечно, можно назвать односторонним, но это «плодотворная односторонность»: Бродскому нужен именно такой Марциал — поэт, написавший, что счастье — *«коли смерть не страшна и не желанна»*. Может быть, именно этот перевод и сыграл роль той «линзы», сквозь которую Бродский увидел мир латинской поэзии, и она стала для него родной.

Возможно, тот метод исследования поэтики Бродского, который я сравнил с «микролинзированием», и недостаточно универсален, но мне представляется, что он позволяет хотя бы в некоторых случаях увидеть связи, неожиданные и важные для понимания Иосифа Бродского, и «сквозь» его творчество — проекцию мировой поэзии.

Литература

Лосев Л. Примечания с примечаниями // НЛО. 2000. № 45.
Античная лирика. М.: Художественная литература. 1968.

М. К. Кшондзер

Литературное общество «Арион»,

Германия

mkkshondzer@googlemail.com

Рациональное и эмоциональное в эссе Иосифа Бродского «Набережная неисцелимых»

На первый взгляд, творчество Бродского может показаться сугубо рациональным, его поэтика основана на вещности, конкретике образов, на максимальном стремлении к самоустранению, отчуждению от своего текста. Однако конкретный анализ поэзии и прозы Бродского и, в частности, его эссе «Набережная неисцелимых» позволяет обнаружить за внешней сдержанностью и аскетичностью глубокую эмоциональную насыщенность и скрытую гамму сильных чувств и эмоций. Так, в самом начале эссе, которое даже трудно определить в жанровом отношении, Бродский не может справиться с нахлынувшими на него эмоциями от первого восприятия Венеции: «Ночь была ветреной, и прежде чем включилась сетчатка, меня охватило чувство абсолютного счастья: в ноздри ударил его всегдашний — для меня — синоним: запах мерзнущих водорослей <...> Все отдавало приездом в провинцию — в какое-нибудь незнакомое, захолустное место — возможно, к себе на родину, после многолетнего отсутствия» [Бродский: 191].

Казалось бы, после такого эмоционального всплеска должно быть продолжение ностальгической темы, но здесь вступает в силу основной принцип поэтики Бродского — антиномичность, соединение взаимоисключающих суждений: автор тут же пытается найти рациональное объяснение своих чувств и ощущений: «Привязанность к этому запаху следовало <...> приписать детству на берегах Балтики <...> Я всегда знал, что источник этой привязанности где-то в другом месте, вне рамок биографии, вне генетического склада, где-то в гипоталамусе, где хранятся воспоминания наших хордовых предков об их родной стихии — например, воспоминания той самой рыбы, с которой началась наша цивилизация» (имеется в виду упоминание о рыбе как эмблеме ранних христиан — М. К.) [Бродский: 69].

Проблемы рационального и эмоционального начал у Бродского непосредственно связаны с религиозно-философским осмыслением действительности, однако вера определяется поэтом очень своеобразно, в контексте основополагающей для него категории Времени,

ассоциативно связанной в художественном мире Бродского с водной стихией.

Рациональному подходу к действительности Бродский противопоставляет сверхрациональный, т. е. религиозный, вера воспринимается им не как догма, а как проявление глубоко интимного, личного чувства, непосредственно связанного с внутренним миром поэта, с его экзистенциальным взглядом на окружающую реальность. Запах «мерзнущих» водорослей, мощный чувственный сигнал, безусловно, возвращавший Бродского к воспоминаниям о родном Петербурге, одновременно трактуется им как чисто химическая реакция организма («это все дело молекул»). Поэт как бы не хочет впускать посторонних в мир своих чувств и снижает уровень эмоций, пытаясь дать рациональное определение счастья («счастье есть миг, когда сталкиваешься с элементами своего собственного состава в свободном состоянии»). Сочетание нарочитой приземленности с философским обобщением, углубление в себя и в то же время отчуждение от собственного «Я» — из этих противоречий состоит все творчество Бродского.

Венеция для поэта — катализатор его собственных чувств и переживаний; от пучка холодных водорослей его мысль обращается к бездне вселенной, заключенной в недрах собственного «Я» («я почувствовал, что шагнул в собственный портрет, выполненный из холодного воздуха»).

Неслучайно в эссе «Набережная неисцелимых» так сильна тема зеркал и Зазеркалья. С одной стороны, Венеция для поэта — огромное зеркало, поглощающее личность и растворяющее ее в себе, возвращающее человеку его «анонимность», а с другой стороны, именно этот город позволяет Бродскому заглянуть в самого себя и приоткрыть дверь в будущее.

Зеркало в системе образов Бродского «дает возможность получить ответы на роковые вопросы романтического сознания: <...> на чем основана сила красоты? как вырваться из плена времени и пространства?» [Лосев]. Эти вопросы для художника — основополагающие, и Венеция с ее «отражающей способностью», как никакой другой город, позволяет приблизиться к разгадке тайн бытия. Красота, Время, Пространство, Жизнь и Смерть, осознание себя в мире и мира в себе — эти отвлеченные категории в художественном воплощении Бродского становятся частью единого целого, и объединяющим началом становится Венеция.

Если у Мандельштама в стихотворении «Венецйская жизнь» мы находим продолжение темы *«праздничной смерти»*, а у Пастернака Венеция предстает как ирреальный город, в котором можно бросаться в себя самого (*«Венеция венецианкой бросалась с набережных вплавь»*), то Бродский воспринимает Венецию в широком смысле как громадное зеркало, в котором отражается не только его жизнь, но и творчество.

Образ воды лейтмотивом проходит через все эссе, являясь как бы цементирующим началом, позволяющим воспринимать разрозненные мысли в контексте общей идеи взаимоотношений человека со Вселенной. В этом контексте чрезвычайно интересны размышления поэта о рациональном и иррациональном (понятие иррационального включает в себя, в частности, и эмоциональное начало): «Я не верю в бесконечную силу разума, рационального начала. В рациональное я верю постольку, поскольку оно способно подвести меня к иррациональному. Когда рациональное нас покидает, на какое-то время вы оказываетесь во власти паники. Но именно здесь Вас ожидают откровения. В этой пограничной полосе, на стыке рационального и иррационального...» [Ранчин: 167–168].

Такой «пограничной полосой», по Бродскому, является вода, водная стихия, как граница между жизнью и смертью, как мерило красоты и любви, как ориентир во времени и пространстве, как критерий равновеликости рационального и эмоционального начал в природе и в творчестве. Неслучайно заканчивается эссе пространным рассуждением о воде, в котором рациональное и эмоциональное начала воспринимаются в контексте общемировоззренческих категорий, связанных во-едино личностью автора, его всеобъемлющим взглядом на мир.

Таким образом, эссе Бродского «Набережная неисцелимых» представляет собой синтез рационального и эмоционального начал в творчестве. Рассуждая на эмоциональном уровне о Венеции как о мистическом, непостижимом городе, в котором не действуют законы разума, автор в то же время постоянно анализирует свои чувства, пытаясь отстраниться от самого себя и воспринимать действительность как нечто совершенно абстрактное, не зависящее от личностных эмоций. Этот симбиоз способствует созданию нового, чрезвычайно интересного жанра, в котором мнимое самоустранение автора, на самом деле, заставляет читателя глубоко проникать в текст и за внешней отчужденностью находить огромный философский, мировоззренческий и эмоциональный подтекст.

Литература

- Бродский И.* Набережная неисцелимых // Венецианские тетради. Иосиф Бродский и другие. М.: ОГИ, 2002.
- Лосев Л.* Реальность Зазеркалья: Венеция Иосифа Бродского // Иностранная литература. 1996. № 5.
- Ранчин А. М.* На пиру Мнемозины: интертексты Бродского. М.: НЛЮ, 2001

А. А. Житенев

Воронежский государственный университет
superbia@mail.ru

Анатомия переживания в лирике И. Бродского: от модернизма к постмодернизму

Важнейшим обстоятельством, определившим размежевание модернизма с предшествующей традицией, стало признание того, что «мир сейчас не дан, а задан художнику: он должен его восстановить, он не может ввести его в повествование как нечто само собой разумеющееся» [Адамович: 196]. Эта «заданность», среди прочего, обусловила разницу в формах эмоционального освоения мира. Мир перестал восприниматься как устойчивый и самотождественный; при этом «ненаблюдаемость» как определяющая черта новой реальности обусловила «распадение чувственного опыта», утрату единства восприимчивости [Элиот: 44]. Отчужденность эмоциональных реакций, в свою очередь, привела к складыванию новой художественности.

Господствовавший ранее принцип постепенного смыслового углубления в форму, в соответствии с которым «восприятие» постоянно «трансцендирует себя, переступает свои собственные границы» [Гартман: 65], обнаружил свою несостоятельность. Между разными «слоями» эстетического возникли разрывы. Поскольку распавшийся мир не мог быть восстановлен иначе, нежели волевым усилием, в искусстве была акцентирована рефлексивно-конструктивная сторона — «абсолютная проясненность, полдень разума» [Ортега-и-Гассет: 151]. Вместе с тем, поскольку конечной целью творчества выступало возвращение в сферу «подлинного», рефлексия в модернизме была подчинена «реанимации» чувства: «До того, как мы начинаем познавать, мир открывается нам в силу самого нахождения в нем», — это «соучастие в мире» и было осознано как «первичный предмет» нового ис-

куства [Левин: 387]. Таким образом, проблема художественной формы в модернизме предстала как проблема корреляции рационального и эмоционального, как проблема «вторичной непосредственности».

На момент перехода от модернизма к постмодернизму, который в отечественном контексте совпал с формированием «другой» культуры, эта проблема осложнилась новым видением субъектности. Модернистское недоверие к субъекту переросло в идею, что субъект есть величина переменная, зависящая от дискурсивных структур разного происхождения. Образ человека распался, а тем самым было поставлено под вопрос традиционное представление об искусстве как сфере «фокусировки и кристаллизации эмоций» [Коллингвуд: 73].

В новой ситуации, где «искренность» стала казаться лишь функцией дискурсивного контекста, «как бы» предъявлением личностного мнения [Пригов: 13], в поле профанации попало все «психологическое» — «отказ художнику в праве на личное чувствование, эстетическое переживание разорвал во всех мыслимых местах традиционный цикл художественной психосоматики» [Файбисович: 197]. Тем самым устоявшаяся модернистская схема, в соответствии с которой рефлексия служила «феноменологическому» снятию «платины» с чувства, — «деавтоматизации» восприятия — оказалась переосмыслена.

Творчество И. Бродского, обычно рассматриваемое как «синтетическое» по отношению к модернистской традиции, в полной мере вписано в обрисованные общекультурные процессы. Лирика поэта, с одной стороны, обнаруживает отчетливо рациональную и автоматотекстуальную направленность, а с другой — характеризуется повышенной медитативностью, развернутой поэтикой «иррационального». Это противоречие отчетливо выражено не только на уровне поэтики или «языка-объекта», но и на уровне «метаязыка», уровне художественных деклараций. В данной работе, с учетом ряда положений «семиотики страстей» и, прежде всего, тезиса о сфере «тимического» как сфере, соединяющей «состояния объекта» и «состояния субъекта» [Греймас: 25], предпринимается попытка охарактеризовать «морфологию» чувствительности и логику ее эволюционирования в лирике И. Бродского.

В лирике Бродского первой половины 1960-х годов структура переживания определяется сознанием несовпадения чувства с реальностью: «на всем, на всем лежит поспешность»¹ [I, 55], пережить

¹ Далее ссылки на тексты Бродского даются в скобках с указанием тома и страницы в собрании сочинений.

настоящее возможно лишь *«когда-нибудь, со временем»* [I, 40]. *«Все жизнь не та»* — и переживание сдвинуто в будущее или прошлое. Совпасть с собой возможно лишь в акте трансценденции, когда *«полуправда бытия»* [I, 37] отступает перед взглядом на жизнь *«с птичьего полета»* [I, 27]. Сам этот акт подчиняется двум закономерностям. С одной стороны, он предполагает апологию «страсти»: *«но что на свете есть сильней, / но что сильней, чем страсть»* [I, 99]. Страсть, связанная с максимумом экспрессии, ориентированная на «плач» и «крик», выступает главным средством личностного самостроения: *«твори себя и жизнь свою твори / всей силою несчастья своего»* [I, 111]. С другой стороны, всякая состоявшаяся манифестация воли конечна, поиск истины, в том числе истины переживания, оказывается разомнут в будущее: *«найди ответ, найди ответ, / тотчас его забудь»* [I, 98]. Тем самым «страсти» противопоставляется «забвение» и дистанцированность от круговорота событий: *«ни тоски, ни любви, ни печали, / ни тревоги, ни боли в груди...»* [I, 169].

Не вмещаемое в переживание «что-то» — *«так что-то движется меж нами»* [I, 35] — конкретизируется как «странное» vs. «удивительное». *«Неведомая, странная»* жизнь [I, 83] — полюс опыта, несоизмеримого с возможностями понимания, опыта «чудесного» vs. «страшного»: *«Я думаю порой о том, что ночь, / <...> / не в силах сонм теней преодолеть, / который снегопад превозносил, / дает простор для неизвестных сил»* [I, 151]. Возможность «удивляться жизни» [I, 105] соотносится с сиюминутным, бранным, ускользающим от запечатления в слове; в дискурсе этому полюсу опыта соответствуют «грусть» и «нежность»: стихотворенье — *«и нежности приют / и грусти вестник, / нарушивши уют, / любви ровесник»* [I, 55]. Устойчивость этой системе оппозиций придает «маятниковая» система чередования крайностей: *«Что будет поразительней для глаз, / чем чувства, настигающие нас / с намереньем до горла нам достать? / Советую вам маятником стать»* [I, 167].

Лирика 1965–1968 гг. свидетельствует о перестройке описанной системы. Субъект осознает себя находящимся «где-то в промежутке или вне» [II, 101], что воспринимается как утрата бытийных оснований — стихи «блуждают», «оторваны от памяти и яви» [II, 59]. Утрата самотождественности приводит к тому, что самопознание оказывается возможно только через опредмеченное в вещах «свое»: *«жизнь, отступая, бросает нам / полые формы, и нас язвит / их*

нестерпимый вид» [II, 219]. «Меж чувств» начинается «зиять провал» [II, 83], компенсируемый невозможным ранее переносом позитивного акцента с «нового» на «знакомое»: «Напев, знакомый наизусть. / Он повторяется. И пусть. / Пусть повторится впредь» [II, 118]. Устойчивые связи между формами манифестации чувств начинают рушиться.

В лирике Бродского после 1968 года реальность утрачивает трансцендентное измерение. «Желание всего живущего преодолеть границы» данности оценивается со знаком «минус» [III, 37]. Мотив «тоски»-томления по иной реальности исчезает — его место замещает мотив «предела» как не переступаемой более границы: «У всего есть предел: / горизонт — у зрачка, у отчаянья — память» [III, 55]. Мир утрачивает субстанциальность, а вместе с ней — и истинностное измерение: «Не в том суть жизни, что в ней есть, / но в вере в то, что в ней должно быть» [II, 390]. Реальность исчерпывается собственной поверхностью, и следовательно, предстает как предельно дискретная: в ней «у Софии, Надежды, Веры / и Любви нет грядущего, но всегда / есть настоящее» [III, 46]. Лишенный четкой ценностной поляризации мир сглаживает «тимическую» напряженность, место «крика» занимает сказанное «вполголоса».

Обезличиванию противопоставляется гиперболизация события, усиление чувства за счет «ритуализации» и конденсации личностной памяти, «поскольку людям / свойственна тяга к объектам зримым / или к предметам настолько мнимым, что не под силу сердечным нетям» [II, 235]. Явленная в ранней лирике готовность «по формам без души вернуться к чувствам» [I, 54] уходит в прошлое, субстанцией эмоциональной памяти оказывается только слово — «сильных чувств динозавра и кириллицы смесь» [III, 186].

Важнейшими полюсами в новой системе координат становятся переживание «сиротства» и баланса утрат и обретений. Отчуждение от бытия не ведет к предъявлению жизни счетов. «Сиротство» вписано в противостояние того, что трогает vs. повергает в отчаяние: «уж если чувствовать сиротство, / то лучше в тех местах, чей вид / волнует, нежели язвит» [II, 310]. Возможность быть «заодно с жизнью» [IV, 30] конкретизируется во взаимосвязи «прощения» и «благодарности»: «Бог сохраняет все; особенно — слова / прощенья и любви, как собственный свой голос» [IV, 58]. Главным механизмом перехода от одного переживания к другому оказывается

направляемое авторской волей «растождествление» вещей. Стремление «отгородиться от себя» [II, 173], «триумф уже не голоса, но рта» [II, 396] усиливает роль эстетической рамки высказывания — «осколки» рассыпавшейся жизни уже «не ранят, но тают в ладони» [III, 106].

Литература

- Адамович Г. Сирий / Классик без ретуши: Литературный мир о творчестве В. Набокова. М.: Симпозиум. 1999. С. 195–199.
- Бродский И. Сочинения: В VII т. СПб.: Пушкинский фонд, 2000–2001.
- Гартман Н. Эстетика. Киев.: Ника-Центр, 2004.
- Греймас А., Фонтаний Ж. Семиотика страстей. М.: Изд-во ЛКИ, 2007.
- Коллингвуд Р. Дж. Принципы искусства. М.: Языки русской культуры. 1999.
- Левин И. Сочинения. М.: Радикс. 1994. Т. 1.
- Ортега-и-Гассет Х. Запах культуры. М.: ЭКСМО, 2006.
- Пригов Д., Шаповал С. Портретная галерея Д. А. П. М.: Новое литературное обозрение, 2003.
- Файбисович С. Русские новые и неновые. М.: НЛО. 1999.
- Элиот Т. С. Поэты-метафизики // Литературное обозрение. 1997. № 5. С. 42–46.

И. Ю. Бешкарева

Вятский государственный
гуманитарный университет
beshkarevairina@mail.ru

Интуиция Всеединства в поэзии на примере творчества И. Бродского

В своей лекции во время получения Нобелевской премии И. Бродский упоминал о том, что существует три основных метода познания. Это аналитический, интуитивный и метод, присущий лишь библейским пророкам, посредствам откровения. Все три относятся к поэзии, но лишь к двум последним поэзия преимущественно тяготеет. Следовательно, интуиция, как и божественное откровение, непосредственно и тесно связаны с поэзией. И действительно, нельзя помыслить какое-либо стихотворение без интуитивного озарения поэта и некоего пророческого откровения для автора и читателя.

Иосиф Бродский по этому поводу говорит: «Пишущий стихотворение пишет его, прежде всего, потому что стихотворение — колос-

сальный ускоритель сознания, мышления, мироощущения. Испытав это ускорение единожды, человек уже не в состоянии отказаться от повторения этого опыта, он впадает в зависимость от этого процесса, как впадают в зависимость от наркотиков или алкоголя. Человек, находящийся в подобной зависимости от языка, я полагаю, и называется поэтом» [Бродский: 10]

Да, действительно, написание стихотворений в значительной мере зависит от обладания даром интуиции или творческого озарения. Ответ на вопрос «Как вы пишете стихи?» так же сложен для поэта как вопрос «Как вы танцуете?» для балерины. Лучшего ответа, что это дар Божий не подобрать, так как это может быть развито, но этому нельзя научиться, не имея определенных способностей к данному искусству.

Что же является той непосредственной интуицией, которая подталкивает поэта к творчеству? Может быть, то, что находится над его человеческой сущностью. То, что имеет некое начало мысли, а завершение мысли достигается каждым читателем, который интерпретирует эту мысль по-своему, в зависимости от собственного жизненного опыта, образования и своеобразного видения окружающей действительности. Именно это задевает, даже, если выразиться точнее, пронзает читателя — то, что он обнаруживает с поэтом некое общее видение мира и считает, что он общается с автором на равных, понимая его. Это и есть — интуиция Всеединства. То недосказанное, что объединяет автора и читателя стихотворения в своем понимании действительности в своем мироощущении, и есть та самая интуиция.

В работах выдающегося русского религиозного философа XX века Семена Людвиговича Франка интуиция Всеединства представляет собой, в основном, все нормальные условия мышления. Под интуицией Всеединства Франк понимает «подъем сознания на высоту, на которой оно не может длительно пребывать, а которой может достигнуть лишь на мгновения, чтобы потом, спустившись в нормальную сферу дискурсивности, обладать в форме отвлеченного знания уловленным и хранящимся в воспоминании содержанием интуиции» [Франк: 269]. Это подтверждает сам процесс творчества поэта, который в определенный момент в сознании поднимается на некоторую высоту, чтобы потом, вернувшись обратно, вынести это в своих стихотворениях на основании того, что он запомнил в мгновения озарения.

В одном интервью, данном Иосифом Бродским своему другу Евгению Рейну в 1988 году, присутствовал момент откровения поэта,

и Бродский описал его следующим образом: «Я тебе скажу одну вещь: был однажды момент открытия, когда я стоял на набережной напротив дома Цехновицера — я этот момент очень хорошо помню, если вообще у меня были какие-то откровения в жизни, то это было одно из них. Я стоял, положив руки на парапет, они так слегка свешивались над водой... День серенький... И водичка течет... Я ни в коем случае не думал тогда, что вот я поэт или не поэт... Этого вообще никогда у меня не было, и до сих пор в известной степени нет... Но я помню, что вот я стою и руки уже как бы над водичкой, народ вокруг ловит рыбку, гуляет, ну и все остальное... Дворцовый мост справа... Я смотрю, водичка так движется в сторону залива, и между водой и руками некоторое пространство... И я подумал, что воздух сейчас проходит между водой и руками в том же направлении... И тут же подумал, что в этот момент никому на набережной такая мысль в голову не приходит... И тут я понял, что что-то уже произошло... И вот это впервые пришедшее сознание того, что с головой происходит что-то специфическое, возникло в тот момент, а так вообще этого никогда не было...».

На это Евгений Рейн Бродскому отвечает: «Да, это ощущение непередаваемо в слова, но чисто интуитивно мне вполне понятно и близко» [Рейн, Бродский: 11]. Пожалуй, данное ощущение «понятно и близко» любому поэту и любой творческой личности.

Но существует определенная разница между литераторами — прозаиками и поэтами. И Бродский четко прочерчивает черту между этими представителями литературной среды: «Поэт — он вообще по природе демократ, куда в большей степени, чем прозаик. Как птица, которой совершенно не важно, на какой ветке она окажется: она чирикает, если ей чирикается, и очень часто она принимает шум листвы за аплодисменты» [Рейн, Бродский: 14].

Вот и сам Бродский был такой птицей, он писал, и ему было совершенно неважно, где он окажется, в далекой Америке или родном послевоенном Ленинграде, в Крестах или на лекции в университете, в компании геологов или на вручении Нобелевской премии. Он был всегда прямодушен и открыт в своих помыслах и поступках. Именно это отличает его как настоящего поэта, которого осеняла интуиция Всеединства и позволяла писать великолепные произведения, которые до сих пор с интересом и читаются в России и за рубежом.

Литература

- Бродский И. А. Нобелевская лекция. (The Nobel Foundation). 1987. <http://www.lib.ru/BRODSKI/lect.txt>
- Франк С. Л. Предмет знания. Душа человека. СПб.: Наука, 1995.
- Рейн Е., Бродский И. Человек в пейзаже. 1988. http://www.ruthenia.ru/60s/brodsk/br_rein.htm

О. И. Глазунова

СПбГУ, Санкт-Петербург
glazunova@hotmail.com

Принципы организации стихотворений И. Бродского: роль и значение композиции

«Качество рассказа, — по мнению Бродского, — зависит не от сюжета, а от того, что за чем идет». Возможно, поэтому поэт придавал особое значение структурной организации своих поэтических текстов. В его стихотворениях можно выделить строфические группы, разделы и подразделы, зеркально отображающие друг друга («Горбунов и Горчаков») или включающие равное количество строф (однотипных предложений), содержание которых раскрывает определенную тему повествования («Литовский ноктюрн» «Вертумн») [Глазунова 2005: 48–49, 75; Глазунова 2008: 28–29, 207].

Не только длинные стихотворения отличаются строгой композицией: большинство стихотворений Бродского эмиграционного периода имеют явно выраженную трёхчастную структуру, анализ которой дает возможность разобраться в авторских принципах построения поэтических текстов.

«Человек есть то, на что он смотрит» («Набережная неисцелимых»). Стихотворения Бродского, как правило, начинаются с описания ситуации, которую поэт наблюдает в действительности или хранит в памяти, с обязательным звуковым (реже — осязательным) ее сопровождением. Наиболее яркий пример — стихотворение «На смерть Жукова» (1975): *«Вижу колонны замерших звуков, / гроб на лафете, лошади круп. / Ветер сюда не доносит мне звуков / русских военных плачущих труб. / Вижу в регалиях убранный труп: / в смерть уезжает пламенный Жуков»*. Пример из других стихотворений: (1) *«Я родился и вырос в балтийских болотах, подле / серых*

цинковых волн, всегда набегавших по две, / и отсюда — все рифмы, отсюда тот блеклый голос, / вьющийся между ними, как мокрый волос, если вьется вообще»; (2) «Север крошит металл, но шадит стекло. / Учит гортань проговаривать “впусти”»; (3) «Небольшая дешевая гостиница в Вашингтоне. / Постояльцы храпят, не снимая на ночь / черных очков, чтоб не видеть снов. / Портье с плечами тяжелоатлета / листает книгу жильцов, любясь / внутренностями Троянского подержанного коня. / Шелест кизилового куста / оглушает сидящего на веранде / человека в коричневом» («Барбизон Террас»).

Особенность поэзии Бродского состоит в том, что чувственное и рациональное в его стихотворениях переплетаются, но не смешиваются, сосуществуя как равные по значению величины. Глаза для поэта первичны и являются органом, который действует обособленно, не подчиняясь сознанию, и в этом, по мысли Бродского, заключается их особая роль в поэтическом творчестве: «Глаз — наиболее самостоятельный из наших органов. <...> Глаз продолжает следить за реальностью при любых обстоятельствах, даже когда в этом нет нужды. <...> Несмотря на бесполезность данных, глаз продолжает их собирать. Фактически, чем данные бесполезней, тем резче фокус» («Набережная неисцелимых»). Причина этого, по мнению Бродского, заключается в том, что «глаз отождествляет себя не с телом, а с объектом своего внимания».

Рассказывая о Венеции, пытаясь «нарисовать портрет этого места», поэт говорит о том, что «предстоящее может оказаться не рассказом, а разливом мутной воды» — отблеском разрозненных образов, ассоциаций, впечатлений. Этот же принцип построения просматривается и в его стихотворениях. За первой визуально-слуховой частью следует описание возникающих в воображении поэта обрывков воспоминаний, чувств, ощущений, которые в стихотворении создают особый эмоциональный фон повествования: (1) «Облокотясь на локоть, / раковина ушная в них различит не рокот, / но хлопки полотна, ставень, ладоней, чайник, / кипящий на керосинке, максимум — крики чаек»; (2) «Холод меня воспитал и вложил перо / в пальцы, чтоб их согреть в горсти. / Замерзая, я вижу, как за моря / солнце садится и никого кругом. / То ли по льду каблук скользит, то ли сама земля / закругляется под каблуком»; (3) «Кровь в висках / стучит, как не принятое никем / и вернувшееся восвояси морзе. / Небо похоже на столпотворение генералов».

Если первая часть лишена коннотаций и отражает факты, то во второй части стихотворений поэт, как правило, пытается найти эмоционально-чувственное соответствие увиденному и услышанному. Насыщенная метафорами, сравнениями, нетрадиционными средствами языкового выражения вторая часть представляет собой наиболее сложную, с точки зрения содержания, структуру.

Общепринятой функцией эмоций является способность отражать какую-либо актуальную потребность личности с учетом возможности / невозможности ее удовлетворения. Чаще всего во второй части поэт обращается к воспоминаниям о прошлом, как в приведенном выше отрывке (1), или как, например, в отрывке из стихотворения «Мы жили в городе цвета окаменевшей водки»: «Эмалированные кастрюли кухни / внушали уверенность в завтрашнем дне; А это было эпохой скуки и нищеты, / когда нечего было украсть, тем паче / купить, ни тем более преподнести в подарок».

С воспоминаниями о прошлом может соотноситься восприятие поэтом настоящего и себя в этом настоящем: «Странно и неприятно / думать, что даже железо не знает своей судьбы / и что жизнь была прожита ради апофеоза / фирмы Кодак, поверившей в отпечатки / и выбрасывающей негативы»; «А так — меняются комнаты, кресла, стулья. / И всюду по стенам то в рамке, то так — цветы. / И если бывает на свете пчела без улья / с лишней пылью на лапках, то это ты».

Поэтическая мысль Бродского движется от физического восприятия вглубь — к субъективно-авторскому осмыслению увиденного и услышанного (эмоциональному восприятию) и далее — к завершающему стихотворение умозаключению (выводу): (1) «В этих плоских краях то и хранит от фальши / сердце, что скрыться негде и видно дальше. / Это только для звука пространство всегда помеха: / глаз не посетует на недостаток эха»; (2) «И в гортани моей, где положен смех / или речь, или горячий чай, / все отчетливей раздаётся снег / и чернеет, что твой Седов, “прощай”»; (3) «Если когда-нибудь позабудешь / сумму углов треугольника или площадь / в заколдованном круге, вернись сюда: / амальгама зеркала в ванной прячет / сильно одобренный милой кириллицей волапук / и совершенно секретную мысль о смерти».

Заключительная часть в стихотворениях (или отдельных строфах) Бродского часто афористична: «Райские птицы поют, не нуждаясь в упругой ветке; Всяк, кто сверху языком / внятно мелет — насеком»; «Чем пластинка черней, тем ее доиграть невозможней»; «И перо

скрипит, как чужие сани». Основная тема, звучащая в заключительном выводе, — язык, творчество, которое у поэта неразрывно связано с прошлым.

Рассмотрим в качестве примера стихотворение «Томасу Трансрёмеру», которое начинается зарисовкой с натуры в Швеции: *«Вот я и снова под этим бесцветным небом, / заваленным перистым, рыхлым, единым хлебом / души. Немного накрапывает. Мышь-полевка / приветствует меня свистом».*

От визуального образа, поэт переходит к описанию своего состояния: *«Прошло полвека. // Барвинок и валун, заросший густой щетиной / мха, не сдвинулись с места. И пахнет тиной / блеклый, в простую полоску, отрез Гомеров, / которому некуда деться из-за своих размеров».*

Стихотворение написано в 90-х годах, следовательно, воспоминания, к которым через полвека обращается поэт, связаны с его рождением и первыми годами жизни. Таким образом, начало стихотворения получает неожиданное продолжение — обращение к прошлому. Несмотря на прошедшие пять десятилетий, ничего не меняется для поэта. На то, что речь в данном отрывке идет не столько о Швеции, сколько о России свидетельствует и метафора *отрез Гомеров*. Финский залив такой же длинный и узкий, как залив Измира — родины Гомера. Через образ Гомера в стихотворении поэт обращается к сквозной для него в эмиграции теме многолетнего возвращения на родину.

Фраза Бродского о неприкаянности залива, *«которому некуда деться из-за своих размеров»*, вряд ли может иметь отношение к обезличенной водной стихии и, скорее всего, соотносится с состоянием самого поэта. На это указывает и следующая строфа стихотворения: *«Первым это заметили, скорее всего, деревья, / чья неподвижность тоже следствие недоверья / к птицам с их мельтешеньем и отражает строгость / взгляда на многорукость — если не одноногость».*

Слово *многорукость* встречается в стихотворениях Бродского несколько раз и имеет чрезвычайно важное философское значение. Образ этот может быть раскрыт с помощью обращения и к стихам, и к прозе Бродского, и не только Бродского. В разговоре с Соломоном Волковым поэт говорит о цикле стихов М. Цветаевой «Деревья», который произвёл на него очень сильное впечатление: *Бродский*: В Цветаевой главное — звук. Помните знаменитый альманах хрущевских времен «Тарусские страницы»? Он вышел, кажется, в 1961 году. Там была подборка стихов Цветаевой (за что, между прочим, всем

составителям сборника — низкий поклон). И когда я прочел одно из стихотворений — из цикла «Деревья» — я был совершенно потрясен. Цветаева там говорит: «Други! Братственный сонм! Вы, чьим взмахом сметен / След обиды земной. / Лес! — Элизиум мой!» Что это такое? Разве она про деревья говорит? Волков: «Душа моя, Элизиум теней...» Бродский: Конечно, назвать лес Элизиумом — это замечательная формула. Но это не только формула [Волков: 46].

К сожалению, рассуждение поэта обрывается, но и по тому, что было сказано, можно сделать вывод о том, что Элизиум и для Цветаевой, и для Тютчева, и для самого Бродского представлял собой обитель душ поэтов¹. И этот образ имеет прямое отношение к образу *многорукости*. В стихотворении Цветаевой из цикла «Деревья» описывается ссудный день, когда из-под земли выходят «Сонмы просыпающихся тел: / Руки! — Руки! — Руки! / Словно воинство под градом стрел, / Спелое для муки». Об этой апокалипсической картине и сегодня напоминают, по словам Цветаевой, «Несколько взбегающих дерев / Вечером, на всхолмье».

В стихотворении «Кентавры IV» Бродский тоже обращается к образу напоминающих вытянутые руки ветвей: «*Лишь многорукость деревьев для ветерана мзда / за одноногость, за черный квадрат окопа / с ржавой водой, в который могла б звезда / упасть, спасаясь от телескопа*». Увечья ветерана, полученные на войне, компенсируются уверенностью в том, что он не одинок, что другим, таким же, как он, тоже пришлось пройти через это².

Переход от третьей строфы к четвертой осуществляется с помощью тематически связывающего их образа *потустороннего света*: «В здешнем бесстрастном, ровном, *потустороннем свете* / разнища между рыбой, идущей в сети, / и мокнущей под дождем статуей алконавта /

¹ О поэтическом Элизиуме говорится и в стихотворениях К. Батюшкова «Элизия», А. Пушкина «Воспоминания о Царском селе», А. Дельвига «Элизиум поэтов», О. Мандельштама «Концерт на вокзале». В эссе «В тени Данте» Бродский пишет: «В отличие от жизни произведение искусства никогда не принимается как нечто само собой разумеющееся: его всегда рассматривают на фоне предтеч и предшественников. Тени великих особенно видны в поэзии, поскольку слова их не так изменчивы, как те понятия, которые они выражают. Поэтому значительная часть труда любого поэта подразумевает полемику с этими тенями, горячее или холодное дыхание которых он чувствует затылком».

² Образ ветерана в поэзии Бродского может иметь и ироническое значение: «Чтобы там была Опера, и чтоб в ней *ветеран- / тенор* исправно пел арию Марио по вечерам; / чтоб Тиран ему аплодировал в ложе, а я в партере / бормотал бы, сжав зубы от ненависти: “ба-ран”» («Развивая Платона»). Но это уже совершенно другой ветеран — отсюда ирония.

заметна только привыкшим к идее деления на два». Образ рыбы, покорно «идущей в сети», противостоит у Бродского застывшему, как статуя, «алконавту», который с помощью спиртного пытается отрешиться от реальности.

В четвертой строфе возникает не менее важный в системе поэтических координат Бродского образный эквивалент математической операции деления на два¹: «И на два / разделенная мысль всегда понятней»; «Не-правда, / что любовь движет звезды (Луну — подавно), / ибо она делит все вещи на два — / даже деньги во сне. Даже, в часы досуга, / мысли о смерти»; «Только то и держится на гвозде, / что не делится без остатка на два»; «Одичавшее сердце все еще бьется на два». Глагол *делить* / *разделить* (на два), который соотносится с влюбленной парой, в эмиграционной лирике приобретает совсем иное — негативное — значение: «Но природа, увы, скорей / **разделяет**, чем смешивает»; «Боясь расплескать, проношу головную боль / в сером свете зимнего полдня вдоль / оловянной реки, уносящей грязь к океану, / **разделившему нас с тем размахом, который глаз / убеждает в мелочных свойствах масс**».

И только в последней строфе стихотворения «Томасу Трансрёмеру» поэт переходит к логическому осмыслению происходящего. Рассматривая себя, или свое творчество, как скрытый за знаком двоеточия процесс деления, а не как результат — «частное от деления» — в условиях, когда срок пребывания вдали от родины становится вечным (бессрочным), автор припадает к прошлому — «к родной, ржавой, гранитной массе» набережных, в которых среди всеобщего оледенения окружающей действительности его глаз («зрачок») чувствует себя дома.

В длинных стихотворениях Бродского трехчастное строение могут иметь как отдельные строфы, так и тематически связанные их объединения. При этом связь между частями поддерживается не только композиционно, но и лексически, например через метафорическое сопоставление облаков с духовной пищей, служащее мостиком к восприятию следующей части, и указанием на время «Прошло полвека», а также с помощью образного эквивалента математической операции, объединяющего вторую и третью части стихотворения.

Трехчастная структура стихотворений Бродского соответствует общепринятой в классической в науке о языке и мышлении модели

¹ В поэзии Бродского присутствует и образ деления на три: «Аплодисменты боярышника ты не разделишь на три («В Англии»); И выносят на улицу главную вещь, / разделенную на три / без остатка» («Литовский ноктюрн»).

преобразования чувственных переживаний в знаки: от наблюдения к чувственному осмыслению, которое завершается словесно-оформленным эмпирическим выводом (умозаключением). Данная закономерность находит выражение в знаменитой «триаде» Гегеля: тезис (утверждение того, что существует), или объективное начало, — антитезис (отрицание, «абсолютное ничто» воображаемого), или субъективное начало, — и синтез как сочетание объективного и субъективного.

В условиях эмиграции поэт стал исследователем — «новым Жюлем Верном», о котором он писал в стихотворении 1976 года. Наблюдая за тем, что происходило вокруг и скрупулезно описывая свое состояние, Бродский создал философию поэтического выживания — поэтику рационального (В. М. Жирмунский)¹, что в немалой степени способствовало усилению рационалистических позиций в русской поэзии XX века. Но это предмет дальнейших исследований.

Литература

- Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. М.: Независимая газета, 2000.
Глазунова О. И. Иосиф Бродский: американский дневник. О стихотворениях, написанных в эмиграции. СПб: Нестор-история РАН, 2005.
Глазунова О. И. Иосиф Бродский: метафизика и реальность. СПб: Факультет филологии и искусств СПбГУ. Нестор-история РАН, 2008.
Служежская И. П. «Разговор с небожителем». Поэтика рационального / Служежская И. П. Три статьи о Бродском. М.: Квартет-Пресс, 2004, с. 39–56.

А. С. Сосна

Сибирский федеральный университет, Красноярск
a.s.sosna@mail.ru

«Философия языка» Иосифа Бродского

Язык для И. Бродского, безусловно, является основной ценностью. Поэтом неизменно повторялась мысль о языке как высшей творящей силе, автономной от субъекта речи, и о стихотворении как порождении не личности, записывающей текст, но самого языка. Представ-

¹ О рациональных аспектах поэзии И. Бродского см. [Служежская: 47]: «Не отказываясь от эмоций, страстей, от иных составляющих мироздания вообще и психологии, в частности, лирика Бродского, бесспорно, выдвигает интеллект в качестве своего главного опознавательного знака, пружины, формирующей поэтику».

ление Бродского о Языке соотносится с идеями мыслителей и лингвистов XX века об автономии языка, обладающего собственными законами развития и порождения [Ранчин: 158]. Язык для поэта первичен по отношению к истории, географии, культуре и другим факторам, формирующим сознание. Бродский считал, что язык предшествует истории, так как исторические явления преходящи, тогда как язык постоянен. «Империи удерживаются не политическими силами, а языками <...> Империи — прежде всего культурные образования, и связующую функцию выполняет именно язык, а не легионы» [Бродский 1999: 120].

«Втравить», «ввергнуть» в поэзию, вообще в литературу, способен именно язык, твое собственное чувство языка. <...> Поэт постоянно вступает в прямой контакт с языком, и только через язык реализуется его реакция на все услышанное или прочитанное» [Бродский 1999: 147]. Таким образом, по мнению И. Бродского, между поэтом и языком складываются особые отношения. Именно язык есть цель и источник творчества, и выбор «смирения» перед ним, по Бродскому, — выбор истинного поэта.

В творческом наследии поэта не существует отдельной работы, в которой его лингвистические представления сводились бы воедино, но в целом они составляют настолько стройную многоаспектную систему, включающую в себя, в частности, категории времени и пространства, что следует, видимо, говорить о созданной Бродским философии языка [Бродский 1999: 153].

Язык «диктует» стихотворение, ведет поэта за собой и требует смирения. Поэт становится слугой, но и собеседником языка. Именно язык определяет индивидуальный стиль поэта и придает ускорение его творческому развитию, — и здесь, по мнению А. С. Волгиной, в «лингвистическую философию И. Бродского» входит третья трансцендентная категория: категория движения. Язык — источник движения и в пространстве духа, и во времени [Волгина: 177]. Язык не только творит внутреннее пространство человека. Язык для Бродского — «дом бытия» и родина в самом прямом смысле слова. Язык составляет центр мироздания Бродского и образует субстанцию метафизического потенциала человека и человеческой культуры [Гордиенко: 73]. Язык в единстве своих эстетических, этических и общественных функций становится на вершину мироздания. Соприкасаясь со временем и пространством и сообщая ускорение движению в них, он сам являет собой бесконечность — пространственную, временную,

нравственно-философскую. Его творческий потенциал неисчерпаем. Его власть абсолютна. Он, как некое божество, диктует свою волю избранным, призванным служить ему, и сам перерождается и возрождается в них. Творческая мощь языка, явленная через подчиненную ей индивидуальность поэта, — такова формула поэтического искусства в понимании Иосифа Бродского [Волгина: 181].

«Философия языка» Бродского по своей сути является религиозной, хотя ее и нельзя рассматривать в рамках ни одной из существующих религий. В одном интервью поэт сказал: «Быть может, самое святое, что у нас есть, — это наш язык <...> Язык — начало начал. Если бог для меня и существует, то это именно язык» [Бродский 1977: 91].

Но в тоже время Бродский легко переносит идею «обожествления» языка в рамки другой культуры, утверждая, «что голос Музы — это и есть голос языка» [Бродский 1999: 135]. В первом случае в большей степени акцентируется «божественная природа» языка, во втором — заложенное в нем творческое начало.

Значительное место в своих работах Бродский отводит рассуждениям о поэзии и о языке поэзии: «Поэзия — одна из сторон человеческой души, выраженная языком» [Бродский 1999: 79]. Более всего поэт ценил в поэзии способность языка уводить человека дальше и быстрее, таким образом, устраивая побег за пределы личности с ее ограниченностью, с ее заботами [Хини: 264]. В. Полухина (исследователь автопереводов И. Бродского, которая фактически сформировала традицию анализа стихотворений, переведенных самим поэтом на английский язык) пишет о том, что Бродский был уверен, что в поэзии все делается и говорится не ради содержания, а ради самого языка [Полухина 1999б: 58]. Однако сама возможность манипулировать языком, заставляя его принимать не свойственные ему формы противоречит поэтической эстетике Бродского, стержнем которой является представление о языке как о некоем божественном начале, диктующем свою волю поэту. Еще в конце 70-х годов Бродский пришел к убеждению: «Именно язык диктует стихотворение, и то, что в просторечии именуется Музой, или вдохновением, есть на самом деле диктат языка» [Бродский 1999: 92–93.].

Размышления о роли языка в жизни человека, его творчестве, восприятии мира являются неотъемлемой частью как множества поэтических текстов Бродского, так и большинства его статей и эссе. Д. Н. Ахапкин, исследователь творчества И. Бродского, считает, что они складываются в довольно стройную и определенную концепцию,

которую можно попытаться рассмотреть как своеобразную лингвистическую теорию и сопоставить с тематически близкими ей направлениями языкознания. Основным положением этой теории является то, что сближает ее, прежде всего, с гипотезой лингвистической относительности (гипотезой Сепира — Уорфа): мир (в нашем восприятии) более или менее жестко обусловлен языком и изоморфен ему [Ахапкин: 169].

Для Бродского как при анализе какого-либо конкретного произведения или художественной системы того или иного автора, так и в собственном поэтическом творчестве, оказывается наиболее существенным, во-первых, показать, что язык определяет творчество писателя, то есть является не инструментом, а творцом, во-вторых, — как можно более четко зафиксировать оппозицию между русским языком и английским языком. «Для И. Бродского вообще характерно стремление к жестким бинарным оппозициям» [Крепс: 203–210].

В корпусе текстов Бродского представлена достаточно четкая система взглядов на язык. Одной из узловых точек этой системы является противопоставление русского и английского языков как «синтетического» и «аналитического». Выбрав один из параметров типологической классификации языков — противопоставление синтетизма и аналитизма, Бродский приспосабливает его к задачам своей поэтики. Так, например, в рамки указанной оппозиции довольно органично вписывается противопоставление прозы и поэзии. Поэт неоднократно подчеркивал, что предпочитает писать стихи по-русски, а прозу по-английски [Биркетс: 80–97]. Особый интерес в этой связи представляют поэтические переводы Бродского, которые дают достаточно четкую картину преобразований, происходящих при смене языка с русского на английский и наоборот.

Как и многие билингвы, использовавшие в своем творчестве два языка, Бродский чувствовал неповторимость каждого из них. Поэт отмечал, что в результате пребывания в англоязычном окружении он стал ощущать большую ясность при работе на английском языке, более высокую долю рационального по сравнению с тем, если бы он был в России, писал в России.

Поэт воспринимал русский и английский языки как два разных типа мировосприятия, и он нуждался в них обоих: «возникни сейчас ситуация, когда мне пришлось бы жить только с одним языком, то ли с английским, то ли с русским, то это меня чрезвычайно, мягко говоря, расстроило бы, если бы не свело с ума» [Полухина 1999а: 89].

Бродский не только рефлексировал над русским языком, составляющим основу его языковой личности, но и сознательно стремится к созданию и совершенствованию вторичной языковой личности — связанной с английским языком. Разумеется, лингвистические представления Бродского — порождение его субъективного сознания, его обобщения вряд ли могут послужить для определения черт национального характера, но в рамках художественного мира самого поэта они, несомненно, значимы.

Говоря о родном языке, поэт отмечает его «изумительную гибкость» и способность «передать тончайшие движения человеческой души». Английский язык, в представлении Бродского, обнаружил способность не служить источником вдохновения или средством изображения, а становится непосредственным предметом описания, повествования. И если русский — родной язык для Бродского — был почти сакрально воспринимаемым источником творчества, то английский стал для него вместилищем языковой прагматики. Главной чертой английского для И. Бродского становится его логичность, аналитическая выстроенность. При таком понимании неудивительно, что первоначально для поэта переход на английский язык означал смену даже не стиля, а рода литературы: он начал писать прозу.

Поэт, высоко оценивая способность английского языка точно и лаконично выражать мысли, вынужден был констатировать его несостоятельность в изображении эмоций, тонких душевных переживаний, в передаче эстетического и жизненного опыта, приобретенного поэтом в рамках иной культуры [Волков: 136]. Однако этот язык обеспечивал безупречную позицию отстранения, позволяющую воспринять себя как чужого и временно освободиться от диктата родного языка, стать инструментом автокоммуникации. Сходным образом, возможно, работает он и в автопереводах: здесь диалог с самим собой приобретает форму коммуникации с родным языком.

В корпусе текстов Бродского представлена достаточно четкая система взглядов на язык. Поэтом неизменно повторялась мысль о языке как высшей творящей силе, автономной от субъекта речи, мысль, оформившаяся в своего рода авторскую «философию языка». Одной из узловых точек этой теории является противопоставление русского и английского языков как «синтетического» и «аналитического». Подход к исследованию и анализу поэтических текстов И. Бродского в данном аспекте, возможно, положит начало новому направлению в развитии литературоведческих и лингвистических изысканий.

Литература

- Ахапкин Д. Н. «Филологическая метафора» в поэзии И. Бродского / дис. ... канд. филолог. наук: 10.02.01. СПб., 2002.
- Биркетс С. Интервью с И. Бродским Свена Биркетса / пер. с английского и примечания И. Комаровой // Звезда. 1997. № 1. С. 80–97.
- Бродский И. Интервью // Звезда. 1977. № 1. С. 80–98.
- Бродский И. Сочинения. СПб.: Пушкинский фонд, 1999. Т. 5.
- Бродский И. Сын цивилизации / И. Бродский, пер. Е. Касаткиной // Сочинения Иосифа Бродского. СПб., 1999. Т. 5. С. 92–93.
- Волгина А. С. «Автопереводы Иосифа Бродского и их восприятие в США и Великобритании 1972–2000гг.» / дис. ... канд. филолог. наук: 10.01.03. М., 2005.
- Волков С. Диалоги с И. Бродским / С. Волков. М., 1998. С. 136.
- Гордиенко Л. Л. И. Бродский о категориях «язык», «культура» // Этнос, язык, культура: проблемы социальной и культурной антропологии. Материалы второй Всероссийской научной конференции (14–15 сентября 2000). Славянск-на-Кубани, С. 71–73.
- Крепс М. О. О поэзии И. Бродского. Ann Arbor, 1984.
- Полухина В. Вступление // Бродский И. Труды и дни / ред.-сост. П. Вайль, Л. Лосев. М.: Независимая газета, 1999а. С. 83–89.
- Полухина В. Мичиганский университет // Бродский И. Труды и дни / ред.-сост. П. Вайль, Л. Лосев. М.: Независимая газета, 1999б. С. 55–66.
- Ранчин А. «Человек есть испытание боли...»: Религиозно-философские мотивы поэзии Бродского и экзистенциализм // Октябрь. 1997. № 1. С. 154–168.
- Хини Ш. Песнеслагатель (об Иосифе Бродском) // Бродский И. Труды и дни / ред.-сост. П. Вайль, Л. Лосев. М.: Независимая газета, 1999. С. 264–269.

В. Ю. Исак

Санкт-Петербургский институт
экономики и управления
vera_isak@mail.ru

Иосиф Бродский: «поэт — орудие языка»

Поэт есть средство существования
языка. Или, как сказал великий Оден,
он — тот, кем язык жив.

*Иосиф Бродский,
«Нобелевская лекция», 1987*

В начале XX века Мартин Хайдеггер высказал тезис о том, что «язык — есть дом бытия и жилище человека», но как бы мы ни определяли это понятие, неотъемлемой его чертой является возможность и значимость взаимопонимания между людьми и понимания чело-

веком самого себя. Поэтому владение словом касается существенных черт homo sapiens и неразрывно связано с его умом, творческой силой. Язык осуществляется в речи, а, как известно, самой высшей формой организации речи является поэзия. Поэзия никогда не стоит на месте, она движется и требует от поэта открытий. Иосиф Бродский хоть и не хотел быть прорицателем, но сумел предугадать черты наступившего XXI века: утрату духовности, релятивизацию всех ценностей и обезличенность.

Творческое наследие поэта представляет собой некий философский дневник в стихах. Бродского интересовало то, как время изменяет, влияет и модифицирует человека, но прежде всего он ставил эти вопросы перед самим собой. Наблюдая за собой и своими чувствами, он пытался понять, в какой мир он вошел, какое место занял и что меняет в мире его присутствие. В своей «Нобелевской лекции» поэт написал: «Человек принимается за сочинение стихотворения по разным соображениям: чтоб завоевать сердце возлюбленной, чтоб выразить свое отношение к окружающей его реальности, будь то пейзаж или государство, чтоб запечатлеть душевное состояние, в котором он в данный момент находится, чтоб оставить — как он думает в эту минуту — след на земле». Один раз попробовав сочинять стихи, Бродский уже не смог остановиться: «Зависимость эта — абсолютная, деспотическая, но она же и раскрепощает. Ибо, будучи всегда старше, чем писатель, язык обладает еще колоссальной центробежной энергией, сообщаемой ему его временным потенциалом — то есть всем лежащим впереди временем» («Нобелевская лекция», 1987).

Язык для И. Бродского был раньше всего: истории, географии, культуры и других факторов, формирующих сознание. Об этом говорит он сам в одном из своих интервью: «Единственное, во что я действительно верю, что дает мне опору в жизни, — язык. Если бы мне пришлось создавать Бога для самого себя, кто-то, кто безраздельно правит, это был бы русский язык. Во всяком случае, русский язык был бы его важной частью» [Бродский 1985: 111].

Иосиф Бродский — наследник самого плодотворного периода в русской поэзии (перед первой мировой войной и революцией), наследник О. Мандельштама, А. Ахматовой, М. Цветаевой. «Он, так сказать, построил мост к своим литературным и поэтическим предкам над сталинской эпохой. Он же сказал, что поэт пишет не для следующих поколений, но должен нравиться его литературным предкам и мастерам» [Мир Иосифа Бродского: 88].

Бродский считал для себя приоритетным следовать строгой форме стиха, старался создавать напряжение между тем, что говорится, и формой, в которой это воплощено. Так возникает особая форма воздействия на читателя: внутреннее движение в стихах нарастает, как в горном потоке, — чем больше протяженность, тем оно стремительнее. Он считал, что роль и долг поэта писать хорошо — показывать людям истинный масштаб вещей: «например, я думаю, что хороший писатель дает представление о жизни как некой длинной цепи, и хороший писатель может очень точно указать ваше звено в этой цепи. Или по меньшей мере он предоставляет вам возможность определиться, самому найти свое звено в этой цепи» [Иосиф Бродский. Книга интервью: 18].

Создав особый жанр в современной поэзии — «больших стихов», его строки как будто утоляют жажду человека, истосковавшегося по истинному масштабу существования: о чем бы в них ни говорилось, говорится сразу обо всем. И короткое стихотворение поражает громкостью и сложностью конструкций, синтаксической запутанностью, нагромождением придаточных, обилием обособленных обстоятельств и определений. Каждый такой сюжет восходит к судьбе человека во Вселенной: *«Знаешь, когда зима тревожит бор Красноносом, / когда торжество крестьянина под вопросом, / сказуемое, ведомое подлежащим, / уходит в прошедшее время, жертвуя настоящим, / от грамматики новой сердце пряча окончание шепота, крика, плача»* («Помнишь свалку вещей на железном стуле...», 1978)

В строфе перечислено чрезвычайно много предметов и понятия. Однако их обилие не действует на читателя угнетающе: через строки постоянно приходит настроение то печали, то скорби, то гнева, а порой — отвращения. Мысль, присутствующая в стихе, не обыденная, прозаическая, которой мы пользуемся в повседневной жизни, а поэтическая, неотделимая от мелодии стиха, от ритма. Предметная избыточность стиха Бродского вполне оправдана. Она говорит о том, что поэт наблюдает жизнь во всем ее многообразии.

Пишущий стихотворение «обрабатывает» язык, как флейта одушевляет ддуваемый в нее музыкантом воздух. Одна из целей поэтического творчества — звук, своей верностью и чистотой придающий слову единственно точное значение. Язык в стихах зрелого Бродского ясен и беспощаден. Стихотворения Бродского могут быть очень сложными, но если разобраться — придешь обязательно к смыслу,

а не к его отсутствию. Кроме того, в творчестве поэта много таких центральных идей, которые он доводит до логического завершения, — это категории времени, веры, памяти, языка.

Заслуживает восхищения тот факт, что Иосиф Бродский благодаря своему таланту преодолел различия между врожденным и приобретенным в сфере языка. Находиться в принудительной иммиграции и продолжать творить не только на родном, но и на языке совершенно другой среды — все это требовало от поэта колоссальной любви к своему ремеслу. И то, что задумывалось для изгнанных его как наказание, для мира обратилось величайшим благом, ибо человечеству осталось творческое наследие Иосифа Бродского. «Каждому из нас, в сущности, язык, на котором мы пишем, дал нашу реальность. Он дал нам даже нашу индивидуальность — в противном случае, мы бы до сих пор определяли себя в категориях одной из политических, религиозных, либо географических систем верований. Задача человека прежде всего в том, чтобы понять, что он такое».

Бродский как поэт ставил перед собой задачу сохранить преемственность в мире, который все более и более подвержен утрате памяти. «Если называть его исходный текст — это Библия...» [Милош: 24–241]. Почти каждый год поэт создавал в канун либо в самый день праздника стихи о Рождестве. Его «Рождественские стихи» сложились в некий цикл, работа над которым шла более четверти века. Эти строки говорят о глубокой любви к Человеку: *«Помолись лучше вслух, как второй Назорей, / за бредущих с дарами в обеих / половинках земли самозванных царей / и за всех детей в колыбелях»* («Снег идет, оставляя весь мир в меньшинстве...», 1986).

По отношению к жизни Бродский с самого начала выбрал редкую позицию: устремленность вверх, к Богу, и боль расставания с земным, человеческим. *«Ты с этим грузом мог вершить полет / Среди страстей, среди грехов и выше...»* («Большая элегия Джону Донну», 1963).

Поэта преследует ощущение, будто из Вселенной он получает какое-то сообщение, которое адресовано всем, но слышит его он один — значит, он должен рассказать об этом другим, иначе голос Вселенной останется непонятым. Бродский в «Напутствии» (1984) сумел сформулировать проблему Зла, как реально существующей общественной силе, которая неподвластна отдельно взятому человеку. «Жизнь так устроена, что то, что мы называем Злом, поистине вездесуще, хотя бы потому, что прикрывается личиной добра». Зло,

считает поэт, наделено человеческими чертами, и оно начинается там, где человек считает себя лучше других. Противоядием может послужить только поступок, который доводит Зло до абсурда: «Ударившему тебе по щеке подставь и другую, и отнимающему у тебя верхнюю одежду не препятствуй взять и рубашку» (Евангелие от Луки, 6: 29.)

Бродский считал, что литература является тем противоядием, которое способно бороться с человеческим безобразием. Важным для Бродского была стойкость и возможность противостоять настолько это возможно, если есть проблема с ней нужно бороться. В одном из своих последних интервью Иосиф Бродский скажет: «Вообще я не знаю, что в поэзии главное. Наверное, серьезность сообщаемого. Его неизбежность. Если угодно — глубина. И не думаю, что этому можно научиться или достичь за счет техники. До этого доживаешь или нет. Как повезет» [Интервью с Иосифом Бродским для «МН»]. Нам кажется, что Бродский дожил до самого главного — до глубины, об этом говорит все его творческое наследие.

Только Язык, Слово может обуздать Время, победить его. Процесс поэтического творчества становится единственной возможностью преодоления Времени, а значит — смерти, формой победы над смертью. Строки продлевают жизнь: *«не знаю я, в какую землю лягу. / Скрипи, скрипи перо! Переводи бумагу»* («Пятая годовщина», 1977). Для Бродского «поэт — инструмент языка». Не поэт пользуется языком, а язык выражает себя через поэта, которому остается лишь верно настроить свой слух. Но в то же время этот инструмент спасителен и до конца свободен.

«Сам процесс написания, суть его, интересует меня больше всего. Чудовищная мысль о том, что ты не имеешь права на существование, заставляет тебя бороться с ней, поэтому необходимо писать, писать каждый день. И ты пытаешься делать это как можно лучше. У тебя, что касается тебя самого, есть только две вещи: твоя жизнь и твоя поэзия. Что-то одно ты делаешь серьезно, а в другом ты только делаешь вид, что работаешь серьезно. Нельзя с успехом выступать одновременно в двух шоу. В одном из них приходится халтурить. Я предпочитаю халтурить в жизни».

Язык Бродского многолик, от романтического до метафизического, иногда многословие Бродского, его немыслимые длинноты обусловлены стремлением обуздать Языком Время. Подтверждение этому мы находим в его Нобелевской лекции: «Начиная стихотворения,

поэт, как правило, не знает, чем оно кончится, и порой, оказывается, очень удивлен тем, что получилось, ибо часто получается лучше, чем он предполагал, часто мысль его заходит дальше, чем он рассчитывал. Это и есть тот момент, когда будущее языка вмешивается в его настоящее».

Бродского нельзя читать бесстрастно. Он заставляет думать. Но какой бы трагичной и мрачной ни была его поэзия, она дарит наслаждение своим завораживающими интонациями. И в этом смысле мало что сравнится с тем чувством, которое способна вызвать поэзия Бродского. Она возбуждает не неверие и отчаяние, а совсем другое чувство — изумление. А человечеству давно известно, что изумление рождает любовь.

Литература

Бродский И. Напутствие // Из книги прозаических эссе / пер. с английского Александра Колотова. Нью-Йорк, 1985.

Интервью с Иосифом Бродским для «МН». Дмитрий Радышевский // Московские Новости. 1995. № 50. 23–30 июля.

Иосиф Бродский: Книга интервью. М.: Захаров, 2008.

Милош Чеслав. Борьба с удушьем // Иосиф Бродский: труды и дни / ред.-сост. Л. Лосев, П. Вайль. М.: Изд. Независимая газета, 1998. С. 237–248.

Мир Иосифа Бродского. Поэт в закрытом гарнизоне / сост., тексты Олег Щеблыкин. СПб.: Изд-во ж-ла «Звезда», 2008.

II. ТВОРЧЕСТВО ИОСИФА БРОДСКОГО В КОНТЕКСТЕ АНГЛОЯЗЫЧНОЙ ПОЭЗИИ И КУЛЬТУРЫ

Г. М. Кружков

РГГУ, Москва

gkruzhkov@gmail.com

«Героический куплет» в передаче И. Бродского (по стихотворениям Донна «Шторм» и «Элегия на смерть леди Маркхэм»)

Отношение Бродского к искусству перевода было в высшей степени пристрастным [Полухина: 293–299]. Он не считал его второсортным ремеслом, наоборот, подчеркивал, что на переводах стоит вся мировая литература. Он говорил, что это занятие всегда на грани невозможного и уже в этом его патент на благородство. Он также полагал, что при переводе обязательно следует сохранять рифмы, размер и другие формальные особенности оригинала. Анализ переводов Бродского дает возможность увидеть, как работали его теоретические принципы на практике.

В этом докладе мы обратимся к переводам из Джона Донна. Из семи его стихотворений, переведенных Бродским, пять (из цикла «Песни и сонеты») отличаются разнообразием строф и ритмов — эта сторона его поэтики оказало на Бродского сильнейшее влияние. Он даже говорил (отчасти лукавя): «Единственное, чему я у Донна научился, — это строфика» [Иосиф Бродский. Большая книга интервью: 126]. Два других стихотворения, послание «Шторм» и «Элегия на смерть леди Маркхэм», написаны астрофической формой — попарно рифмованными двустишиями. Такие двустишия пятистопного ямба с мужскими окончаниями имеют в английской поэзии название «героических куплетов». Впрочем, иногда этот

термин прибегают лишь для двустиший, синтаксически замкнутых и изолированных друг от друга. У Донна не так: его двустишия обычно разомкнуты и изобилуют переносами; тем не менее мы будем употреблять термин «героические куплеты» в его расширенном значении. Двустишия по объему составляют более половины поэтического наследия Донна, ими написаны все сатиры, все элегии, философские поэмы «Годовщины», а также большая часть стихотворных посланий.

Первое, что бросается в глаза: для передачи по-русски английского пятистопного ямба Бродский выбирает шестистопный ямб с цезурой — александрийский стих. Момент выбора особенно рельефно продемонстрирован в первом двустишии «Элегии на смерть леди Маркхэм»: здесь первая строка *«Смерть — Океан, а человек — земля»* — пятистопный ямб, а вторая *«Чи неизменности Бог предназначает для»* — уже шестистопный, и этот шестистопный размер закрепляется и выдерживается до конца стихотворения.

Выбор шестистопного ямба — неожиданность, ведь у каждого размера есть свой семантический ореол. В английской поэзии шестистопник чрезвычайно редок, в то время как во французской классической поэзии он преобладает. Происходит как бы географическое недоразумение — ехали в Англию, а попали во Францию. Если мы рассмотрим историю перевода английской поэзии в России, то убедимся, что передача английского пятистопного ямба шестистопным размером было обычным делом в XVIII веке: так А. Сумароков переводит «Гамлета», Н. Карамзин — отрывок из «Виндзорского леса» Поупа. Это было вполне объяснимо как уже сформировавшейся в русском классицизме привычкой к александрийскому стиху, так и «теснотой» английских слов, не уместившихся при переводе в пяти стопах русского стиха. Подобная традиция «офранцуживания» английской поэзии отчасти сохранилась и в XIX веке: шестистопным ямбом с цезурой переводили сонеты Шекспира В. Бенедиктов, Н. Гербель, К. Случевский и другие. И даже в XX веке случались ее рецидивы, пример — «Дон Жуан» в переводе Г. Шенгели. Но, в целом, возобладали принципы точного перевода, сформулированные Н. Гумилевым [Гумилев: 69–74]; стало ясно, что стихотворный размер является не только формообразующим, но и смыслообразующим элементом стихотворения. Переводить английский пятистопный ямб александрийским стихом значит отсылать читателя к совершенно иной традиции — Расина и Мольера, Гюго и Эредиа.

Бродский делает именно это. Переводит Донна «по-сумароковски». Как уже давно не положено, не принято. Как к этому отнестись? Воспринимать такой выбор как промах или случайность было бы опрометчиво. Разберем по пунктам, какие в таком решении минусы и плюсы. Шестистопник с мужскими окончаниями, который выбирает Бродский, содержит на два слога больше, чем пентаметр, то есть на 20%. Разумеется, это дает возможность полнее передавать содержание оригинала. Строка Донна чрезвычайно насыщена. К ней вполне применимы слова Б. Пастернака: «Сжатость английской фразы — залог ее содержательности, а содержательность — порука музыкальности, потому что музыка слова состоит не в его звучности, а в соотношении между звучанием и значением» [Пастернак: 547]. Переводчику нелегко справиться со знаменитой лаконичностью английской речи, «позволяющей в одной строчке английского ямба охватить целое изречение, состоящее из двух или нескольких взаимно противопоставленных предложений» [Пастернак: 551]. Для того чтобы передать синтаксическую сложность английского стиха, Бродский решил пойти против установившейся традиции и вернуться к устаревшему методу замены его на шестистопник (александрийский стих). Как же он не побоялся «французского акцента» в своем переводе?

Все дело в том, что он построил свои переводы на одних мужских рифмах. А это до такой степени настраивает ухо читателя на английский лад, что пересиливает инерцию шестистопного ямба, — ведь александрийского стиха на чисто мужских рифмах не бывает. Так одним простейшим приемом Бродский преодолевает французский семантический ореол размера и делает его английским. Бродский вообще принципиально стоял за использование только мужских рифм в переводах английской метафизической поэзии. Он считал, что женские рифмы несут с собой водянистость, что поэзия мысли должна звучать жестче [Мишутин: 174].

Для понимания сделанного Бродским выбора полезно прочитать его высказывания о поэзии Донна в интервью Игорю Померанцеву: «Он [Донн] был поэт стилистически довольно шероховатый. Кольридж сказал про него замечательную фразу. Он сказал, что читая последователей Донна, поэтов, работавших в литературе столетие спустя, Драйдена, Попа и так далее, всё сводишь к подсчёту слогов, стоп, в то время как читая Донна, измеряешь не количество слогов, но время» [Померанцев 1995: 16]. Я не знаю, откуда взята эта цитата Кольриджа; но, в любом случае, она выглядит как собственная апо-

логия Бродского за несоблюдение стихотворного размера в «Шторме» и в «Элегии на смерть леди Маркхэм»: важен не подсчет слогов и стоп, а *время*, то есть ощущение длительности.

Следует учесть еще одну важную вещь. В том же интервью, пытаясь найти русский эквивалент стилю Джона Донна, Бродский называет имена русских поэтов XVIII века: «это такая комбинация Ломоносова, Державина и, я бы ещё добавил, Григория Сковороды...» [Померанцев: 16] Переводя Донна шестистопником, размером Корнеля и Расина, — как это могли бы сделать в конце XVIII века, — Бродский тем самым дополнительно архаизирует его, разворачивает в сторону любимых им поэтов русского барокко.

В переводе «Шторма» Бродский сумел впечатляюще воспроизвести риторику Джона Донна, его интонацию, длинное дыхание периодов, стиховые переносы. Он даже заострил этот прием, разрывая фразы на предлогах (чего у Донна нет), например: «*Иона! жаль тебя. Да будет проклят тот, / Кто разбудил тебя во время шторма. От / Больших страданий сон...*» Или: «*И дождь, как океан, что выпит был до дна, / Лился с небес. Одни, в каютах лежа без / Движенья, звали смерть, взамен дождя, с небес*». На что похожа эта поэтическая дикция? На речь педанта-лектора, расхаживающего перед слушателями взад и вперед. Вот он сделал шесть шагов, дошел до конца строки, произнес «от» или «без», механически развернулся и продолжил фразу в следующем стихе. Шестистопный ямб с цезурой усугубляет, по сравнению с оригиналом, эту размеренную качку, впечатление лекции или урока.

Бродский также заострил и усилил некоторые пассажи Донна. Например, в оригинале буквально сказано: «*Англия, кому мы обязаны всем, что мы есть и что у нас есть*» («*England to whom we owe what we be, and have...*»). Бродский вводит образ ростовщика: «*Английская земля, что души и тела, / Как в рост — ростовщики, нам только в долг дала...*» Он не смущается вставить и более рискованный образ, если подвертывается случай и рифма. Так строки 55–56 про такелаж, «*прующийся, как перетянутая дискантовая струна*» («*snapping, like too-high-stretched treble strings*»), он переводит так: «*А дряхлый такелаж, / Казалось, в небесах читает “Отче наш”*». И наоборот: то, что ему показалось разжижением мысли, он опускает, например, строки 11–12 про перемены судьбы, которые никто не может предугадать.

Некоторые места, которые ему не удастся до конца расшифровать, он заполняет по интуиции, делая своего рода переводческие коньектуры. К таким трудным и не понятным переводчикам местам отно-

сится самое начало послания, его первые восемь строк, — что уже отмечалось И. Шайтановым [Шайтанов: 10]. Присмотревшись, можно даже догадаться, откуда произошли некоторые ошибки: «*чтобы ты, о мой двойник, притих*» возникло из неправильно понятого слова *still*: «*Thou which art still*» — не «ты, который притих...», а «ты, который по-прежнему...»; *history* было воспринято как «история, рассказ», в то время, как здесь оно означает «картина на историческую тему». Эти и другие недоразумения объяснимы тем, что Бродский к моменту своего отъезда из России еще не владел достаточно английским языком. Но как же свободно, ведомый своей поэтической интуицией, проносится он над рифмами и мелями оригинала!

Сходным образом можно проанализировать перевод «Элегии на смерть леди Маркхэм». Здесь так же умело воспроизводится длительность донновской строки, вмещающей два или три сопоставленных или противопоставленных клаузы. Здесь нет переносов на предлоге, зато есть не менее резкий перенос на отрицательной частице «не»: «*Опровергая сим ту ересь, будто не / Способен нежный пол на дружбу...*»

Что касается точности передачи смысла, то здесь, как и в «Шторме», встречаются прекрасные «отсебятины». Так в строках 6–8 оригинала говорится: «*Тогда наша земля извергает воды (слезы жалости), тогда наши воды, которые над твердью (слезы, которыми наша душа оплакивает свои грехи) приобретают солоноватый вкус...*» В переводе появляется носовой платок и рождается впечатляющий, хотя и отсутствующий у Донна, образ: «*Тогда и материк потоки скорбных вод / Рождает из себя; тогда и небосвод / Клубится над землей, как сомканный платок / Рыдающей души...*»

Трудности возникают лишь в последней части элегии, в строках 45–48. Это место переведено у Бродского не очень внятно: «*Так совести она простерла рубежи, / Что истине ума недоставало лжи, / Обмолвки чьи кладут легчайшую печать / Греха на вещь — чтоб вещь нам лучше различать*». Здесь у Донна сказано: «Ревность до такой степени обострила ее совесть, что любая истина, которая не полна, казалась ей почти ложью» [Ср.: Donne: 575]. Характерный пример того, как непонятное место оригинала вызывает всплеск воображения у переводчика, который заполняет лауну, опираясь на ключевые слова оригинала, в данном случае это «истина» и «ложь»; сюда же можно прибавить и «печать», которой нет в оригинале, но есть *zeale* «ревность», которую, скорее всего, переводчик понял во втором значении слова *zeale* «печать».

Немногие ошибки и отклонения от оригинала не только не отмечают общей оценки переводов Бродского как конгениальных, но парадоксально подтверждают эту оценку: даже там, где он не может точно расшифровать мысль Донна, он компенсирует его мыслью столь же интеллектуально напряженной, не оставляя в тексте перевода заметных лакун и провалов.

В результате анализа метод Бродского-переводчика вырисовывается перед нами таким образом: прежде всего, он стремится усвоить себе интонацию поэта, поступь его стиха, его поэтические жесты. Затем выбирает такую форму стиха (размер, характер клаузул и цезур), которые наилучшим образом соответствовали бы этой поступи и интонации. Находит стилистические ориентиры в русской поэзии, нужные языковые регистры. Далее начинается перевоплощение, театр. Переводчик — не столько толмач, сколько лицедей. Подобно актеру *commedia dell'arte*, он должен уметь, даже не имея полного текста, занять и покорить публику своей импровизацией.

Литература

- Гумилев Н. С. Письма о русской поэзии / сост. Г. М. Фридендер. М.: Современник. 1990.
- Зарубежная поэзия в переводах Б. Л. Пастернака. М.: Радуга. 1990.
- Иосиф Бродский. Большая книга интервью / сост. В. Полухина. М.: Захаров, 2005.
- Мишутин О. Поэт, переводящий дух // Новый мир. 2007. № 7.
- Полухина В. И. Больше самого себя. О Бродском. Томск: ИД СК-С, 2009.
- Померанцев И. Хлеб поэзии в век разброда. Интервью с Иосифом Бродским // Арион. 1995.
- Шайтанов И. Уравнение с двумя неизвестными. Поэты-метафизики Джон Донн и Иосиф Бродский // Вопросы литературы. 1998. № 6.
- Donne John. The Complete English Poems. Edited by A. J. Smith. L. Penguin Books. 1971.

И. И. Кобеляцкая

МГУ, Москва
rina1705@mail.ru

Иосиф Бродский и «новый историзм»: смысловые параллели и идейные перекрестки

Особый накал и драматичность событий XX века коренным образом изменили привычную картину мира человека и повлекли существенные сдвиги во всех сферах его жизнедеятельности. Столетие,

вместившее революционные волнения, две мировые войны, торжество тоталитарных режимов и, как следствие, уничтожение миллионов людей, обнажило проблемный характер исторического процесса. «Катастрофический темп» [Бердяев: 4] жизни потребовал пересмотра основных вопросов философии истории и ревизии существующих прогрессистских концепций.

«Предпосылки со стороны истории и философии сегодня настолько изменились, что проблемы должны быть поставлены заново», — писал Эрнст Трельч в начале 20-х годов прошлого века [Трельч: 8]. Немногом ранее об этом же упоминал Николай Бердяев в своей работе «Смысл истории»: «Мы вступаем в эпоху, когда к этим проблемам будет обращено сознание человеческое более, чем оно было обращено до сих пор» [Бердяев: 5]. И наконец, необходимость поиска новых оснований для исторической науки подчеркивают современные ученые, отмечая, что пришло время «заново сдать карты» [Анналы на рубеже веков: Антология: 12].

Прежде всего, изменился ракурс исследовательских штудий: неизменно присутствовавшая в историческом познании проблема «человек в истории» приобрела особо острый и напряженный характер. Именно с желанием антропологизировать историю связана «историографическая революция» рубежа XX–XXI веков. В свою очередь, стремление максимально обогатить историю человеческим содержанием повлекло за собой рывок к гуманитарным наукам и заставило историю, по выражению американского ученого Хеймроу, «вылезти из ее собственной шкуры» [Hamerow: 14]. Примечательно, что процесс этот проходил на фоне встречного интереса к вопросам истории со стороны писателей и литературоведов второй половины XX века. Во-первых, тотальный слом устоев и потеря онтологического фундамента автоматически узаконили положение о том, что «все мы, так или иначе, находимся в зависимости от истории» [Бродский: 149]. Во-вторых, по мере развенчания концепций, имеющих рационалистическую закуску, стало очевидно, что история имеет дело с созданием «картины, модели, основанной на интуитивном проникновении в хаос фактов» и, соответственно, «поэты чувствуют историю лучше историков-идеологов» [Померанц: 363]. Кроме того, исторические события, прошедшие сквозь призму художественного текста, могут «поддерживать или даже пробуждать инстинкты» человека, «способствовать созданию великого и давать ему силы» [Ницше: 69, 96–97].

В такой историко-культурной парадигме в 1980-е годы в Великобритании и Соединенных Штатах зародилось мощное течение новой исторической критики. За основу британского культурного материализма (Реймонд Уильямс, Кэтрин Белси, Джонатан Доллимор и др.) и американского нового историзма (Стивен Гринблатт, Луи А. Монроз) была взята идея об «историчности текстов и текстуальности истории» [Монроз: 18].

В общих чертах концепцию нового историзма (а именно это определение прижилось в литературоведческой практике) можно охарактеризовать как новый тип исследования исторического материала, ориентированный на взаимообусловленность и взаимовлияние языка и социума. Исходя из этого, история представляется не набором объективных фактов, но текстом, который нуждается в интерпретации. Иными словами, история уподобляется литературе ввиду следующих причин: а) «прошлое доступно нам только через уцелевшие текстуальные следы», б) «эти текстуальные свидетельства сами стали объектом последующих текстуальных медитаций, составив корпус “документов”, на основе которых историки строят собственные тексты, называемые “историями”» [Монроз: 18].

В русской гуманитарной среде идеи нового историзма не получили широкого распространения. Однако, по нашему мнению, они нашли отклик в творчестве крупнейшего поэта второй половины XX века Иосифа Бродского. Вспомним, что именно в 80-е годы поэт принял постоянную должность профессора в так называемых «пяти колледжах» (Амхерст, Смит, Маунт-Холиоук, Хэмпшир и Амхерстское отделение Массачусетского университета), а это значит, что он оказался в среде, которая имела непосредственное отношение к формированию концепции нового историзма.

Примечателен и тот факт, что к ноябрю 1985 года относится дискуссия, состоявшаяся в Маунт-Холиоке, которая в журнальном варианте носит название «Беседа о смысле истории». В ней приняли участие Иосиф Бродский, Чеслав Милош и Питер Вирек (поэт, профессор русской истории). Кроме того, вопросы истории чрезвычайно волновали Иосифа Бродского на протяжении всей его жизни, доказательство тому — тексты автора. Историческая проблематика затрагивается не только в стихотворениях «20 сонетов к Марии Стюарт», «На смерть Жукова», «Бюст Тиберия» и др., но также в эссе «Меньше единицы», «Профиль Клио», пьесах «Мрамор», «Демократия» и многочисленных интервью. И даже если мы посмотрим спи-

сок книг, которые Бродский рекомендовал своим студентам, то обнаружим, что не меньше половины из них — это произведения на историческую тему: «История» Геродота, «Жизнеописания 12 цезарей» Светония, «О демократии в Америке» Токвиля, «История завоевания Мексики» Прескотта и др.

Не без основания можно предположить, что ракурс видения и понимания исторического процесса у Бродского сформировался с учетом идей новых историков. Обозначим ключевые моменты сходства.

Прежде всего, представители новой исторической критики актуализировали понятие интертекста, с которым связана идея многомерности исторического пространства. Для Иосифа Бродского, ярого противника линейного понимания времени, к тому же обладавшего уникальной способностью оперировать целыми эпохами в своих текстах, было также характерно «сверхуплотненное» восприятие истории.

С одной стороны, такая установка на цельность исторического процесса открывала Бродскому пути к «общению» со своими предшественниками. Один из наиболее ярких примеров — эссе «Письмо к Горацию», в котором автор по-дружески ведет воображаемую беседу с римским поэтом и признает, что Флакк, живший две тысячи лет назад, вполне может вмешаться в современную реальность поэта. С другой стороны, идея «живой взаимосвязи» времен поднимает чрезвычайно важную проблему ответственности индивида перед своими предками. И напротив — ущербность принципа линейности состоит в том, что он сопряжен с «ощущением известной безответственности по отношению к прошлому» [Бродский: 134], делает любой поступок «заведомо оправданным» [там же: 138] завтрашним днем.

Центральным и основополагающим моментом в практике новых историков можно считать пересмотр соотношения искусства и действительности в пользу первого. Конструируя «логоцентричную вселенную», представители новой исторической критики исходили из положения, что, «отражая события прошлого, текст предсказывает или даже определяет события будущего и в этом качестве придает смысл их загадочному течению» [Эткинд: 31]. Таким образом, постулировалась независимость мира идей, воображаемое переставало быть простым отражением реальности.

Сходные мысли характерны и для Иосифа Бродского. Идея о примате языка над действительностью, его исключительной значи-

мости красной нитью проходит через все творчество поэта. При этом «требование более симметричного обмена между двумя половинами калейдоскопа, обращенного в прошлое, — между историей и литературой» [Эткинд: 31], не снимается, но, напротив, приобретает актуальное звучание.

Анализируя состояние современной прозы в эссе «Катастрофы в воздухе», Бродский с сожалением отмечает, что она пошла по пути Толстого. Писатель «воспринял идею искусства, отражающего действительность, все же чересчур буквально» [Бродский: 52]. Отсюда — метафизический спад русской прозы, которая оказалась неспособной к постановке «каверзных вопросов» [Бродский: 57] в духе Достоевского, которые, по мнению поэта, могли бы предотвратить историческую катастрофу XX века.

Перекликаясь с идеями новых истористов, Иосиф Бродский провозглашал главенство эстетики. «Искусство вообще — и литература в частности — тем и замечательно, тем и отличается от жизни, что всегда бежит повторения», — отмечал поэт в своей Нобелевской лекции 1987 года [Бродский: 244]. Богатый эстетический опыт индивидуума виделся Бродскому гарантом четкого нравственного выбора и, как следствие, духовной свободы.

Таким образом, проблемный контекст нового историзма оказывается весьма важен при рассмотрении вопроса об осмыслении истории в творчестве Иосифа Бродского. Он позволяет высветить новые грани художественного мира автора, наметить любопытные параллели и идейные переклички.

Литература

- Анналы на рубеже веков: Антология. М., 2002.
Бердяев Н. А. Смысл истории. М., 1990.
Бродский И. Поклониться тени: Эссе. СПб., 2006.
Монроз Луи А. Изучение Ренессанса: Поэтика и политика культуры // НЛО. 2000. № 42.
Ницше Ф. О пользе и вреде истории для жизни. Сумерки кумиров, или Как философствовать молотом. О философах. Об истине и лжи во вненравственном смысле. М., 2008.
Померанц Г. С. Выход из транса. М., 1995.
Трельч Э. Историзм и его проблемы: Логическая проблема философии истории. М., 1994.
Эткинд А. Новый историзм, русская версия // НЛО, 2001. № 47.
Hamerow T. S. Reflections on History and Historians. Madison. 1987.

**Состязание с Т. С. Элиотом.
«Песня пустой веранды» Иосифа Бродского:
поэтика интертекстуальной насыщенности**

В исследовательской литературе о Бродском «Песня пустой веранды» (далее — *ППВ*) (1968) если и упоминается, то вскользь¹. Между тем, это стихотворение следует отнести к программным произведениям, поскольку в нем поэт ставит перед собой, как нам представляется, несколько принципиальных для себя задач.

Поэтическая задача: формулировка — пусть еще и не совсем внятно выговоренного, а следовательно, и не до конца пока осознанного идеала поэтического слова² в новых для себя условиях, после пережитой личной драмы. Понимание этого идеала неразрывно связано у Бродского с осмыслением экзистенциального статуса поэта. Вторая задача — сугубо литературная — поэтическое состязание с Т. С. Элиотом (Проговаривается ли Бродский в интервью 1976 года, сообщая, что «Восточный поэт хочет написать лучше, чем Т. С. Элиот, и иногда ему это удается...»? [Иосиф Бродский. Большая книга интервью: 42]). Элиотовскому христианскому миропониманию, зиждущемуся на идее покорности как перед судьбой отдельного человека, так и целого народа, поскольку в каждом событии видится Божественный промысел, — противопоставляется кальвинистски-цветаевская идея отказа от Высшего суда над собой. Взамен его выбирается постоянная готовность к незамедлительной личной сверхответственности и расплате.

Состязание как компонент творческого процесса имело для Бродского большое значение, поскольку было обусловлено желанием стать «другим», похожим на выбранного соперника и в то же время лучше его: «Я помню, когда мне было около двадцати и я писал стихи, я писал их, по существу, как спортсмен. То есть рассматривал поэзию

¹ См., например, [Ли Чжи Ен: 44], [Петрушанская: 109].

² Предельно четкая формулировка такого идеала, а равно и модели экзистенциального поведения поэта, выраженных в символической форме, — стихотворение «Осенний крик ястреба» (1975), «выросшее» из концовки «Песни пустой веранды».

как спорт, как соревнование, где тебе нужно занять какое-то место. Иногда, помню, мне хотелось написать стихотворение в духе Пастернака. И мне это удавалось, я писал такое стихотворение или, по крайней мере, думал, что мне удалось его написать, что могу играть в эту игру» [Иосиф Бродский. Большая книга интервью: 530]. Состязание для Бродского персонифицировано¹. Это поединок не столько с литературной традицией в рамках жанрового канона, сколько с конкретным автором. Причем объект состязания — необязательно писатель. Так, стихотворение «Бабочка» (1972) трактуется Бродским как соперничество с Моцартом, как попытка моцартовского сочетания тяжести с легкостью [Иосиф Бродский. Большая книга интервью: 61], и это, конечно, не сама личность, а текст, художественное произведение, воспринятое на свой лад, всегда индивидуально.

Соперничество с зарубежной литературой Бродский объясняет, заимствуя мандельштамовское определение акмеизма — «тоска по мировой культуре»: «Тоска по мировой культуре, она в общем практическом смысле сводится к следующему. Ты думаешь: ага, там, на Западе — или, наоборот, если ты из Латинской Америки, там, на Востоке, в Европе — происходит нечто, чего я не знаю, о чем у меня чрезвычайно приблизительное представление. Я себе представляю высоты, на которые эта культура поднялась, по нескольким признакам. Я пытаюсь воспроизвести, воссоздать эти признаки в своей собственной культуре. И иногда в своем воображении я перепрыгиваю даже то, что на самом деле создано. То есть возникает такой, если применить артиллерийский термин, культурный перелет. Попадаешь туда, куда еще никто не попадал» [Иосиф Бродский. Большая книга интервью: 42]. Из приведенной цитаты выделим несколько важных пунктов. Во-первых, соревнующийся с текстами западной культуры имеет о них неполное представление: он воспринимает объект для подражания выборочно, улавливая отдельные элементы структуры, а то и вовсе лишь догадывается о них. Во-вторых, парадоксальным образом, из этого, казалось бы, недостатка извлекается творческая

¹ В случае с Бродским мне представляется корректным обособить понятие «состязание» от понятия «подражание», поскольку «подражание» предполагает большую степень «верности» чужому тексту, проявляющуюся на уровне достаточно точного повтора структуры, фабулы, словаря, — и меньшую степень авторской свободы: не разгадывание чужого кода, а его легкое моментальное узнавание эрудированным читателем. В то время как цель состязания — превзойти соперника, укрупняя выбранные элементы стиля предшественника.

выгода: неполнота восприятия или приблизительное понимание произведения приводит художника к оригинальности. Поэт либо усиливает те черты, которые ему представляются наиболее притягательными или типичными для того или иного автора, либо приписывает предшественнику черты, мало ему свойственные.

К первому случаю относится *ППВ*. В отличие от «Стихов на смерть Т. С. Элиота» — мгновенного отклика на смерть без воспроизведения идиостиля англоязычного поэта, Бродский в *ППВ* стремится превзойти Элиота, выбирая для соперничества наиболее характерные черты поэтики его поэм («Бесплодная земля», «Полые люди», «Пепельная среда», «Четыре квартета»). Прежде всего, это интертекстуальная насыщенность с акцентом на христианские источники и мифологизм, придающий частным событиям статус архетипа.

Выбирая для соперничества эти черты поэтики Элиота, Бродский, по выражению самого поэта, совершает «культурный перелет», попадает «туда, куда еще никто не попадал». Интертекстуальность и мифологизм оборачиваются интертекстуальной и мифологической перенасыщенностью, приводящей к кинетичности образов. Один и тот же образ, заново возникая в тексте, трансформирует свою семантику, апеллируя каждый раз к новым, разнородным культурным и литературным источникам. Последствием же кинетичности образов оказывается их семантическая перегруженность, приводящая, в конечном счете, к затемненности, заретушированности содержания. Таким образом, в стихотворении Бродского принцип литературной традиции Элиота приобретает гипертрофированные формы.

Использование Бродским наиболее частотных образов из поэм Элиота, а также ключевых из поэмы «Полые люди» (*сад, птица, роза, время, тень*) явно свидетельствует о пристальном чтении поэзии Элиота (промелькнет в поэме и ворона — у Бродского так же, как и у Элиота, — фрагментарный образ, порожденный у русского поэта русским фразеологизмом «белая ворона»: *«где-то птице пора давно / сесть, чтоб не смешить ворон»*). Однако семантически эти образы для понимания стихотворения дают немного, они, скорее, ведут читателя по ложному следу. Это квазиисточники, их семантика не связана ни с Элиотом, ни с источниками его произведений. Бродский вовлекает другие интертексты, многие из которых традиционны в русской литературе.

Концовка *ППВ* загадочна: *«Подлинный мира конец — когда / Песня, которая всем горчит, / Выше нотой звучит»*. На первый взгляд,

Бродский возвращается к самому началу, а именно — к эпиграфу: кажется, поэт вторит Элиоту — *«не взрыв, но всхлип»* (в дословном переводе «скулеж»). Песня, звучащая нотой выше, подразумевает высокий голос певца-птицы, который приходит на смену «низкому гласу». Но это только на первый взгляд Бродский подтверждает доктрину Элиота. На самом деле, Бродский подразумевает не английского поэта, а русского. Парадоксально *ППВ* заканчивается не возвещенным ранее Концом света, а перерождением. За смертью старой птицы следует рождение нового голоса, поэта-птицы. Так же, как и в «Полых людях», Конец света изображается как явление звуковое по преимуществу (возможный первоисточник — трубный звук архангела Гавриила).

Идея Конца света как высоко звучащей ноты — не отвлеченное поэтическое кредо Бродского. Насыщенная реминисценциями концовка стихотворения проливает свет на литературные предпочтения поэта. Пряча и сталкивая в подтекстах голоса знаковых для себя поэтов (Р. Фроста, У. Х. Одена), Бродский выбирает для себя духовный и литературный ориентир — Цветаеву, которую, как известно, считал лучшим поэтом XX века. В «Диалогах с Соломоном Волковым» Бродский называет Цветаеву «фальцетом времени. Голосом, выходящий за пределы нотной грамоты» [Волков: 43]. Определяя, каким должно быть поэтическое слово, Бродский фокусируется на музыкально-звуковом аспекте поэзии. Концепция истинной поэзии как предельно высокой ноты, выходящей за пределы звукоряда, будет повторена — в этот раз уже с лапидарной чеканностью в поэтическом манифесте «Осенний крик ястреба» (1975): *«Пронзительный, резкий крик / страшной, кошмарнее ре-диеза / алмаза, режущего стекло, / пересекает небо. И мир на миг / как бы вздрагивает от пореза»*.

На протяжении всего стихотворения за образом птицы нет одного четко закрепленного означаемого. Это колеблющаяся величина, вмещающая в себя и поэта, и его любовь, и отношения его с возлюбленной — в зависимости от контекста. То же самое можно сказать и об образе куста, у которого семантика не менее подвижна — от сакрального до бытового.

Взгляд Бродского на бытие и человека складывается преимущественно из философской традиции, берущей начало от «Книги Иова», «Мыслей» Паскаля и Л. Шестова, с поэтическими вкраплениями из стихотворений Ф. Тютчева, Р. Фроста, У. Х. Одена. Идеал нового

«звука» Бродский находит в бескомпромиссной поэзии Цветаевой. Это идеал поэтического слова, отрицающего миропорядок и поэтому приводящего к Концу мира. Однако гибнет не певец, гибнет мир.

Литература

- Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. М.: Независимая газета. 1998.
Иосиф Бродский. Большая книга интервью / Сост. В. Полухиной. М.: Захаров, 2000.
Ли Чжи Ен. «Конец прекрасной эпохи». Творчество Иосифа Бродского. Традиции модернизма и постмодернистская перспектива. СПб., 2004.
Петрушанская Е. М. Музыкальный мир Иосифа Бродского. СПб.: изд-во ж-ла «Звезда», 2004.

Н. С. Гаврилова

City University of New York, США
gavrnat@gmail.com

О двух фровостовских образах в поэзии Иосифа Бродского

Значимость поэзии Роберта Фроста для Иосифа Бродского трудно переоценить. Наряду с У. Х. Оденом, Фрост является англоязычным автором, чья поэзия оказалась созвучной исканиям русского поэта и оказала определяющее влияние на его развитие. В Нобелевской лекции Бродского Роберт Фрост назван в числе пяти поэтов, суммой которых Бродский себя ощущал как поэт. Вместе с тем интертекстуальные связи с поэзией Фроста мало исследованы в бродсковедении, хотя тексты этого автора входят в сознание Бродского уже в 1962 году.

Открыв для себя стихи Фроста в юности, Бродский пережил шок узнавания «своего» и на всю жизнь сохранил интерес и благоговейное отношение к американскому поэту. В интервью Стивену Биркерту (1982) Бродский рассказывает о знакомстве с Фростом: «В двадцать два года я впервые столкнулся с Фростом <...> Я прочел и был потрясен — такой там был накал энергии, сдержанной страстности. Извечный, экзистенциальный страх, он все пронизывал. Я долго не мог прийти в себя. И решил докопаться до истины — проверить, действительно ли переводчик следует оригиналу, или это он сам пишет такие гениальные стихи по-русски. Я стал штудировать текст

Фроста — в той мере, в какой позволяло мое тогдашнее знание английского, — и оказалось, что все это заложено в подлиннике. С Фроста, собственно, все и началось» [Иосиф Бродский. Большая книга интервью: 78]. В последующие годы ощущение близости фростовскому мировидению продолжало закрепляться. Бродский говорит: «на Севере мне было легче самому себя отождествлять с Фростом. Вообще, в Союзе я три года прожил в сильной степени под знаком Фроста. Сначала переводы Сергеева ... потом книжка Фроста по-русски»¹ [там же: 97].

В 1963 году Бродский пишет стихотворение «На смерть Роберта Фроста», однако в нем, согласно анализу Йона Кюста, не содержится специфически фростовских поэтических ходов; стихотворение более связано с ахматовскими образами (см. об этом [Kyst 2004: 114–177]). Образные отклики на фростовскую поэтику обнаруживаются в стихотворениях Бродского, написанных несколько позже, в период ссылки в Норенскую. Прежде всего это стихотворения, в лирических коллизиях которых даны взаимоотношения человека и природы.

В эссе «О скорби о разуме» (1994) Бродский пишет, что Фрост обладает истинно американским отношением к природе: «Природа для этого человека не является ни другом, ни врагом, ни декорацией для человеческой драмы; она — устрещающий автопортрет самого поэта» [VI, 184]². По сути, экзистенциальное ощущение ужаса при встрече природы и культуры, сдержанный тон стихотворений Фроста и суггестивная метафорика являются реакцией на романтическую поэтику и поэтизацию природы, в частности.

По словам Бродского, «ужас у Фроста — заявленный, а не размазанный. Это не романтизм и не его современное дите, экспрессионизм» [Волков: 98]. Антиромантическое отношение к природному миру, закрепившееся в стихотворениях 1964–1965 годов, сохраняется на протяжении всего творчества Бродского. В данной работе мы остановимся на двух образах, семантика которых восходит непосред-

¹ Имеется в виду сборник переводов из Фроста «Из девяти книг», вышедший в 1963 году и содержащий, среди прочих, переводы Андрея Сергеева.

² Здесь и далее ссылки на собрание сочинений Бродского приводятся с указанием тома и страницы в квадратных скобках. Стихотворения цитируются по 1–3 томам издания Бродский И. Сочинения: В 4 т. СПб.: Пушкинский фонд. 1992 — 1995. Эссе цитируются по 5 — 7 томам издания: Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского: В 7 т. СПб. Пушкинский фонд. 1997 — 2001.

ственно к Фросту, хотя ими переключки двух поэтов, безусловно, не исчерпываются.

Первый из них — образ дерева, на примере которого в эссе «О скорби и разуме» (1994) Бродский объясняет, в чем различие восприятия природы между американцем и европейцем, развивая идеи из очерка Одена о Фросте: «Когда европеец желает встретиться с природой, он выходит из своего коттеджа или маленькой гостиницы, наполненной либо друзьями, либо домочадцами, и устремляется на вечернюю прогулку. Если ему встречается дерево, это дерево знакомо ему по истории, которой оно было свидетелем. Под ним сидел тот или иной король, измышляя тот или иной закон, — что-нибудь в таком духе. Дерево стоит там, шелестя, так сказать, аллюзиями. Довольный и несколько задумчивый, наш герой, освеженный, но не изменившийся после этой встречи, возвращается в свою гостиницу или коттедж, находит своих друзей или семью в целости и сохранности и продолжает веселиться. Когда же из дома выходит американец и встречается дерево, это встреча равных. Человек и дерево сталкиваются в своей первородной мощи, свободные от коннотаций: ни у того, ни у другого нет прошлого, а чье будущее больше — бабушка надвое сказала. В сущности, это встреча эпидермы с корой. Наш герой возвращается в свою хижину в состоянии по меньшей мере смятения, если не в настоящем шоке или ужасе» [VI, 183–184]. Данная интерпретация образа дерева кажется применимой к стихотворению Фроста «Tree at my window...» («Дерево в моем окне») из сборника «West-Running Brook» (1928). В нем дерево и человек представлены как равноправные реальности: не только человек наблюдает за деревом, но, воображает он, дерево наблюдает за ним; их обоих роднит хрупкость возможности существования.

В 1964 году Бродский пишет стихотворение «Деревья в моем окне, в деревянном окне», начало которого буквально соотносится с фростовским. Деревья у Бродского выступают как знак природы, не только помещенной в те же условия экзистенциального ужаса бытия, что и человек, но и как силы ограничивающей и недружелюбной по отношению к человеку, пытающемуся ее окультурить: «*Деревья в моем окне, в деревянном окне, / деревню после дождя вдвойне / окружают посредством луж / караулом усиленным мертвых душ*» [I, 354]. Деревья как караул развивают концепт Фроста «дерево-свидетель» из одноименного стихотворения.

Антиромантическое отношение к природе, сопровождающееся экзистенциальным отчаянием по поводу устройства бытия, еще более выражено в стихотворении Бродского «Дерево», написанном в 1970 году: *«Бессмысленное, злобное, зимой / безлиственное, стадии угля / достигнувшее колером, самой / природой предназначенное для / отчаяния...»* [II, 225].

Ощущение жестокости жизни природы, основанной на пожирании и смерти, выраженное в этом стихотворении в образе дерева (*«оно, / ушедшее корнями в пережой / из собственных же листьев»* [II, 225]), восходит к стихотворению Фроста «Рощи», переведенному Сергеевым: *«Но прежде чем листья распустятся вновь, / Ветви наполнят новую тенью, / Мимо побегов, стремящихся ввысь, / Они опускаются в мрак и тленье. / Цветы непременно пронзают их, / И пляшут над ними, и их попирают. / Не знаю, как это в иных мирах, / А в нашем — других путей не бывает»* [Фрост: 18].

Другим фровстовским следом в образной системе Бродского является образ дров. В беседах с Соломоном Волковым Бродский упоминает стихотворение Фроста «Поленица»: «Кончается это стихотворение Фроста так: человек набредает на штабель дров и понимает, что только тот, у кого на свете есть какие-то другие дела, мог оставить свой труд, “труд свой и топора”. И дрова лежат, “и согревают топь / Бездымным догоранием распада”. Перед нами формула творчества, если угодно. Или завещание поэта. Оставленный штабель дров, да? Тут можно усмотреть параллель с катреном, с оставленным стихотворением» [Волков: 102]. Прочитывание образа дров как метафоры творчества почти в духе метафоры-кончетти английских метафизиков находит отклик в стихотворениях Бродского.

В стихотворении «Заморозки на почве и облысенье леса...» из цикла «Часть речи» (1975 – 1976) обнаруживается сросщенный образ — «штабель слов», соединяющий в себе «дровяную» и «словесную» семантику: процесс письма (колка дров, слова-поленья) помогает согреться в холоде мира. В стихотворении «Эклога 4-я (зимняя)» (1980) дрова синонимичны памяти: *«И дрова, грохотавшие в гулких дворах сырого / города, мерзнущего у моря, / меня согревают еще сегодня»* [III, 17]. В стихотворении «То не Муза воды набирает в рот...» (1980) образ дров-творчества близок фровстовскому семантикой необратимости энтропии даже в творчестве: *«И не встать ни раком, ни так словам, / как назад в осиновый строй дровам»* [III, 12].

Литература

- Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. М.: Независимая газета, 2000.
Иосиф Бродский. Большая книга интервью / Сост. В. Полухина. М.: Захаров, 2000.
Фрост Р. Из девяти книг. М.: Изд-во иностранной литературы. 1963.
Kyst J. Brodsky's Bilingualism: Practice and Prehistory: Ph. D. Dissertation. Copenhagen, 2004.

К. С. Соколов

Владимирский государственный гуманитарный университет
kirill.sokolov@fulbrightmail.org

Уоллес Стивенс и формирование антиэлегической поэтики Бродского

Значимость Стивенса в «американской парадигме» Бродского не связана с формированием поэтической карьеры и не становится фактором, влияющим на его самоидентификацию, но проявляется в «поэтической идиоматике» целого ряда стихотворений: «такой человек, как я, меньше думает о ценности того или иного поэта и больше о том, как можно использовать ту или иную идиому» [Иосиф Бродский. Большая книга интервью: 601].

Стивенсовская «идиоматика» Бродского, на первый взгляд, оказывается включенной в иронический контекст игры с цитатами: «Мне нравится Стивенс <...> как такой американский эстет. Он мне безумно нравился, когда я был моложе, я даже запускал руку в его карман, таскал у него названия: “Einem alten arkitekten in Rome”, например» [Там же: 539]. Характеристика Бродского показательно совпадает с инокультурным восприятием поэзии Стивенса, как оно представлено Хэрлдом Блумом: «Мы столкнулись с некоторыми сложностями, экспортируя его Британцам, которые — за редким исключением — продолжают считать его таким роскошным офранцузившимся щеголем, недо-платоником из верхнего среднего класса, в лучшем случае представителем американского эстетства» [Bloom: 103].

Совпадение — «американский эстет» — проявляет отчасти игровой характер «кражи» стивенсовских названий. Непоэтическим примером такого чисто игрового заимствования может служить встречающаяся в письмах Бродского подпись: «Твой Джозеф (или

Жозеф) — *connoisseur of chaos*). «Знаток» или «Ценитель хаоса» — название одного из известнейших стихотворений Стивенса из сборника «Parts of a World». В 1991 году Дэвид Бетза, заканчивая беседу с Бродским, попросил его назвать «первые пришедшие в голову» стихотворения целого ряда поэтов. Перечисляя стихотворения Стивенса: «Воскресное утро» (Sunday Morning), «Клавир» (Peter Quence at the Clavier), «Идея порядка на Ки-Уэст» (The Idea of Order at Key West), «Монокль моего дяди» (Le Monocle de Mon Oncle), «Открытка с вулкана» (A Postcard from the Volcano), Бродский добавляет: «прекрасные названия, их легко запомнить» [Иосиф Бродский. Большая книга интервью: 552].

Из перечисленных «прекрасных названий» в поэзии самого Бродского встречаются только два: «Peter Quence at the Clavier» трансформировалось в «Томас Транстремер за роялем», а «A Postcard from the Volcano» в «Открытку из города К.» и, возможно, еще в две «Открытки» — «с тостом» и «из Лиссабона». Название стихотворения «Not Ideas About the Thing But the Thing Itself» становится у Бродского устойчивой поэтической формулой и встречается в стихотворениях «Подсвечник» (1968), «Бабочка» (1972) и «Новая жизнь» (1988).

Первый же случай трансформации стивенсовского названия появляется в стихотворении 1964 года «Einem alten arkitekten in Rome». Немецкое название стихотворения Бродского представляет собой парафраз названия «To an Old Philosopher in Rome» — элегии, адресованной Стивенсом умирающему в Риме Джорджу Сантаяне (1866–1952), у которого он учился в Гарварде.

Стихотворение Стивенса представляет собой исследование пограничной области между жизнью и смертью: Римом, в котором умирает философ, и Римом — Вечным городом. Мир реальный — как предмет последней медитации — приобретает черты вечности, и сознание философа, улавливающего как *«крики разносчиков газет / превращаются в иной шепот; запах / лекарств — в нетленное благоухание...»*, находит *«источники счастья в форме Рима»*¹:

The bed, the books, the chair, the moving nuns,
The candle as it evades the sight, these are
The sources of happiness in the shape of Rome <...>

¹ Эта традиционная для «римских элегий» в европейской лирике тема позже приобретает у Бродского стивенсовские медитативные черты.

Вероятно, стихотворение Стивенса заинтересовало Бродского в начале 60-х именно как элегия — жанр, содержащий концентрированное описание искомой поэтической традиции и в то же время позволяющий молодому поэту заявить о себе как о ее наследнике. Обе эти особенности в равной степени проявляются в ключевых текстах Бродского первой половины 60-х годов — «Большой элегии Джону Донну» и «Стихах на смерть Т. С. Элиота».

Однако «Einem alten Architekten in Rom» не вписывается в этот ряд, т. к. представляет собой не декларативный знак наследования, но, скорее, трансформации или перекодировки смыслов претекста. Стихотворение Бродского, хотя и адресовано в Рим, посвящено Кенигсбергу-Калининграду (*«в коляску, под зонтом, без верха, / мы молча взроzmодимся и вперед / покатым по кварталам Кенигсберга»*), чем, вероятно, объясняется немецкое его название. Подмена адресата — архитектор вместо философа — служит, как полагал Лев Лосев, указанием на не вечность (в отличие от Рима) разрушенного бомбардировками города.

Иную точку зрения высказывает Томас Венцлова в статье «“Кенигсбергский текст” русской литературы и кенигсбергские стихи Иосифа Бродского». По мнению исследователя, название стихотворения представляет собой серию метонимических сдвигов, где «немецкий язык <...> есть метонимия английского (и русского); Рим — метонимия Кенигсберга; точно так же “старый архитектор”, скорее всего, есть метонимия “старого философа”, в данном случае Канта» [Венцлова: 60]. Венцлова отмечает, что Бродский «несомненно, учился у Стивенса <...> искусству медитации, в которой стих, уснащенный запутанными синтаксическими построениями и переносами, превращается почти в философскую прозу» [Там же: 59]. Примечательно, что в это же время поэт экспериментирует с поэтическим синтаксисом и геометрическими метафорами в духе Донна, создавая свой, так называемый метафизический стиль. Этими поисками, вероятно, объясняется внимание Бродского к образу пересекающихся прямых, возникающему во второй строфе стихотворения Стивенса («Two parallels become one») как метафоре единения мира земного и мира идеального¹.

¹ Схождение параллельных в перспективе, где «вещь обретает не ноль, но хронос», становится в дальнейшем одним из самых узнаваемых поэтических топосов Бродского и трактуется Львом Лосевым как «символ протеста против рационалистического представления о полностью уопостигаемом мире», унаследованный Бродским от Достоевского «и таких писателей, как Белый, Пастернак, Набоков, Уоллес Стивенс» [Лосев: 300].

Рассматривая отношения текста и претекста, Венцлова приходит к выводу, что «поиск прямых цитат почти не дает результатов: они обнаруживаются разве что на уровне отдельных слов и образов <...> В целом Бродский вполне самостоятелен. Совпадает лишь общая тема: парадоксальное соотнесение материи и духа на пороге смерти, неразрешимая противоположность трансцендентного—имманентного» [Там же: 60]. Однако, как это часто бывает у Бродского, тематическая соотнесенность двух стихотворений свидетельствует о возникновении нового расширяющегося контекста — тематической парадигмы, охватывающей новые тексты и смыслы.

Вряд ли можно считать совпадением то, что другой «кенигсбергский текст» Бродского — «Открытка из города К.» (1968) также может быть соотнесен с претекстом из Стивенса: стихотворение прочитывается как вариация на тему «A Postcard from the Volcano». Тема состояния мира после катастрофы актуализируются в названиях. Безымянный вулкан и редуцированное до одной буквы название города актуализируют пост-историчность, «эпилогичность» обоих посланий. Ветер, ворошащий «*листву запрошлогодняю*» среди развалин дворца курфюрста в «Открытке из города К.», дети, «*собирающие наши кости*» подле «*shuttered mansion-house*» из «Открытки с вулкана», равно как и «*юный археолог*», который «*черепки / ссыпает в капюшон пятнистой куртки*» из «Einem alten arkitekten in Rome», одинаково не способны проникнуть в смысл произошедшего, установить связь между настоящим и прошлым.

Тема нарушенной коммуникации — одна из постоянных у Бродского — становится центральной в финале «Открытки из города К.», где «речь идет о словах, о человеческой коммуникации, о той же памяти, которая обесмыслена в мире развалин, приравнена к мертвой листве» [Там же: 58]. Так же в «A Postcard from the Volcano» Стивенса «...*дети <...> будут, сами того не зная, говорить нашей речью // и скажут о доме, будто / тот, кто жил там, оставил после себя / бушующий в пустых стенах призрак*».

Однако оба стихотворения объединяет не только (и не столько) переживаемая трагедия, но и способ самого этого переживания, ставший в XX веке характерным жанровым признаком элегического мышления. К чувству утраты и попытке (само)утешения примешивается скептическая (само)ирония, «дегуманизирующая» традиционный элегический код [См.: Ramazani: 1–31]. И Бродский, и Стивенс выносят слово «открытка» в названия стихотворений, тем самым

актуализируя семантику заголовка — горько-ироничного послания без адреса и адресата, парадоксально написанного в ситуации, обесмысливающей саму идею коммуникации¹.

По-видимому, кроме возможности игры с «прекрасными названиями», Бродского привлекает в поэзии Стивенс то, что — по словам исследователя современной элегии — «Стивенс, при всех его отличиях от Харди, Йейтса, Оуэна и Одена, также подготавливает элегию к скептицизму нового века, соединяя ее пафос с усиливающейся иронией и сатирой» [Ramazani: 89].

Элегические стихотворения Бродского также являются результатом такого соединения, сочетая в себе надежду и скепсис, силу непосредственного переживания и отрезвляющую «имперсональную» отстраненность. Поэзия Стивенс становится одним из факторов, определяющих вектор стилистических изменений поэзии раннего Бродского. Позднее стивенсовская «идиоматика» будет реминисцентно включаться в изначально нестивенсовские поэтические контексты и выступать смысловым аккомпанементом основной темы стихотворения. Примеры такого присутствия в чужом контексте находим в двух «оденовских» стихотворениях Бродского — «Сидя в тени» (1983) и «Иския в октябре» (1993).

Литература

- Артемова С. Ю. О жанре письма в поэзии И. Бродского // Поэтика Иосифа Бродского. Тверь: Твер. гос. ун-т, 2003. С. 128–139.
- Иосиф Бродский. *Большая книга интервью*. М.: Захаров, 2000.
- Венцлова Т. «Кенигсбергский текст» русской литературы и кенигсбергские стихи Иосифа Бродского // Как работает стихотворение Бродского. Из исследований славистов на Западе. М.: Новое литературное обозрение, 2002. С. 43–63.
- Лосев Л. Иосиф Бродский: Опыт литературной биографии. М.: Молодая гвардия, 2006.
- Bloom H. *Figures of capable imagination*. N. Y.: The Seabury press. 1976.
- Ramazani J. *Poetry of Mourning: The Modern Elegy from Hardy to Heaney*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

¹ Безадресность и оттого — автокоммуникативность поэтической речи становятся характерной чертой «эпиграммической» лирики Бродского. О смещении жанровых признаков письма и автокоммуникативном характере посланий Бродского в «ситуации “разговора с пустотой”» см. работу [Артемова].

III. АНАЛИЗ ОДНОГО СТИХОТВОРЕНИЯ

1. СТИХОТВОРЕНИЕ КАК ЧАСТЬ ЛИРИЧЕСКОГО ЦИКЛА: ЕДИНСТВО ФОРМЫ И СОДЕРЖАНИЯ

В. П. Полухина

Великобритания

valentina.polukhina@ntlworld.com

«Любовь есть предисловие к разлуке».

Послание к М.К.

...И вообще само
перемещение пера вдоль
по бумаге есть
увеличение разрыва с теми,
с кем больше сесть
или лечь не удастся, с кем —
вопреки письму —
ты уже не увидишься. Все равно,
почему.

Иосиф Бродский

М. К.

1. Ты узнаешь меня по почерку. В нашем ревнивом царстве
2. все подозрительно: подпись, бумага, числа.
3. Даже ребенку скучно в такие цапки;
4. лучше уж в куклы. Вот я и разучился.
5. Теперь, когда мне попадается цифра девять
6. с вопросительной шейкой (чаще всего под утро)

7. или (заполночь) двойка, я вспоминаю лебедь,
8. плывущую из-за кулис, и пудра
9. с потом щекочат ноздри, как будто запах
10. набирается, как телефонный номер,
11. или — шифр сокровища. Знать, погорев на злаках
12. и серпах, я что-то все-таки сэкономил!¹
13. Этой мелочи может хватить надолго.
14. Сдача лучше хрусткой купюры, перила — лестниц.
15. Брезгуя шелковой кожей, седая холка
16. оставляет вообще далеко наездниц.
17. Настоящее странствие, милая амазонка,
18. начинается раньше, чем скрипнула половица,
19. потому что губы смягчают линию горизонта,
20. и путешественнику негде остановиться. (1987)

Это стихотворение впервые было напечатано в журнале «Континент»² и включено в сборник «Уrania» без посвящения и без даты.³ Но в 3-м томе четырехтомного (1994, с. 154) и в 4-м томе семитомного «Сочинения Иосифа Бродского» (1998, с. 34) оно датировано 1987 годом и в посвящении стоят инициалы М. К. В списке архивов Бродского в Йельском университете дата проставлена со ссылкой на СИБ.⁴ Стихотворение это никогда не было переведено на английский язык. В комментариях Л. В. Лосева сказано: «Третье, после “На смерть друга” и “Ниоткуда с любовью, надцатого мартабря...”, стихотворение, написанное в форме... законспирированного послания близкому человеку на родине».⁵ Мы уже знаем, что «На смерть друга» (1974) написано по поводу слухов о смерти Сергея Чудакова, а «Ниоткуда с любовью...» — одно из посланий к М. Б. Какие тайны скрывает послание к М. К? Почему адресат назван *наездницей* и *амазонкой*?

¹ Сочинения Иосифа Бродского в семи томах (СПб: Пушкинский Фонд, 1997–2001), IV, с. 15. Здесь и далее стихи Бродского цитируются по этому изданию. В скобках указаны номер тома и номер страницы.

² «Континент» (№ 51, 1987, с. 18). Этот номер вышел в марте 1987 года. Стихотворение прислано в журнал не позже января 1987 года, но не исключено, что написано оно было раньше, в этой журнальной публикации оно не датировано.

³ Сборник «Уrania» был издан 8 июня 1987 г. одновременно в твердой и в мягкой обложках.

⁴ Catalogue of Brodsky's material at Beinecke Library of Yale University, <http://webtext.library.yale.edu/xml2html/beinecke.brodsky.con.html#a9Box67:1714-1715>.

⁵ Цитируется по рукописи, присланной автору этой статьи Л.В. Лосевым.

Стихотворение написано в жанре послания¹ вольным дольником со схемой женских рифм АВАВ, метрическая схема достаточно типичная для поэтики Бродского 80-х годов, но с некоторыми отступлениями: каждая 4-я строчка чуть короче остальных.² Стихотворение с ненавязчивой нейтральной интонацией не разделено на четверостишия. В нем нет «любовных рифм, сладостных и легких» (*time d'amore usar dolci e leggiadre*, Данте, *Чистилище*, XXVI: 99), его женские рифмы «корявые и язвящие» (Данте: *rima aspr'e sottile*): царство / цацки, числа / разучился, девять / лебедь, под утро / пудра, запах / злаках, номер / сэкономил, надолго / холка, лестниц / наездниц, амазонка / горизонта, половица / остановиться. Из десяти рифм, 5 чисто именных, числительные, наречие и глаголы тоже рифмуются с именами существительными. Кроме рифмы «девять / лебедь», другие рифмы не образуют явных тропов. Первая рифма «царство / цацки» уникальная, не повторяющаяся у Бродского, несмотря на то, что слово «царство» встречается у него еще 22 раза, из них один раз в конце нерифмованной строки в стихотворении «Post aetatem nostram» (1970) и в незаконченном стихотворении конца 60-х — начала 70-х гг. с почти идентичным началом: «В нашем царстве свой закон...».³

Звуковая дисгармония в рифмах поддержана звукописью всего стихотворения: в каждой из строк, кроме 10 и 12, повторяются звуки «з», «ц», «ч», «щ», и диспропорцией в длине строк, которая колеблется от 17 слогов до 11. В наличии и анжамбеманы, эти аритмические перешагивания из строки в строку: 9–10 — запах / набирается, 11–12 — на злаках / и серпах, 15–16 — седая холка / оставляет.

Попытаемся реконструировать сюжет, характеры и отношения лирического «я» и «ты» адресата. Начнем со словаря, выводящего нас на уровень топики. Уже по доминирующим в тексте именам существительным (их 36) можно выстроить основу любовного сюжета: на переписку между «ты» и «я» указывают — *почерк, подпись, бумага и числа*. Семантические гнезда — *лебедь, кулисы и пудра* выдают профессию адресата — балерина, танцевавшая в «Лебедином озере»: «Я вспоминаю лебедь, плывущую из-за кулис». «Телефонный номер» говорит о прошлых телефонных контактах: (если интерпре-

¹ О жанре послания см.: [Гаспаров: 905].

² Более подробно о просодии этого стихотворения см.: [Смит: 181–204].

³ См. 4-й том самиздатского собрания сочинений Бродского, подготовленного В. Р. Мамзиным, 1972–1974, с. 164.

тировать «двойку» как двухкопеечную монету, которыми в советские времена звонили по телефонам-автоматам), о невозможности позвонить сегодня намекает сравнение телефонного номера с *шифром сокровищ*, который либо засекречен, либо неизвестен. Имеет отношение к лебедю и еще одно сравнение: «И набрать *этот номер* мне / как выползти из воды на сушу» (Элегия, 1982, III, 252).¹ В стихотворении ассоциации движутся и по отношению друг к другу: цифра и шифр этимологически родственны. Шифр, требующий расшифровки, часто посылает нам сама жизнь.

С каждой следующей группой слов смысловое пространство стихотворения расширяется: от страницы письма или открытки память ведет за кулисы театра, на улицу к телефону-автомату и дальше — к большой стране с гербом на монете (*злаки, серпы*),² опускаемой в телефон-автомат. Этот образ мы встречаем в стихотворении «Postscriptum» (1967): «в который раз на старом пустыре / я запускаю в проволочный космос / свой медный грош, увенчанный гербом» (II, с. 209).

Центробежная сила стихотворения выталкивает лирическое «я» за пределы родины в эмиграцию, в оставшееся время жизни³, выраженное метафорической лексикой: *мелочь, сдача, купюра*. В каждом из этих слов обыгрывается два значения, ср. с другими стихами: «Если угодно — *сдача*, / *мелочь*, которой щедрая бесконечность / порой осыпает временное» («Вертумн», IV, с. 85); «среди этой *сдачи* / с существования» («Муха», III, 287); «ни *сдача* с лучшей пачки балерин» («Посвящение», IV, 29). Если *перила, лестница* и *половица* — образы домашнего обихода, то *странствие, линия горизонта* и *путешественник* — признаки бездомности.

Эту сюжетную линию развивают и поддерживают глаголы, которых в два раза меньше, чем существительных (всего 15): о воспоминании и нерегулярной переписке говорят глаголы — *узнаешь, разу-*

¹ «Демонстративная повторяемость строк / выражений, их превращение в поэтические формулы, — пишет Андрей Ранчин, — создают эффект восприятия различных стихотворений Бродского как единого (или точнее, одного) поэтического текста» [Ранчин: 19]. Эту повторяемость лексики мы будем отмечать на протяжении всего анализа, комментируя ее значимость.

² Заметим, что «злаки и серпы» Бродский видел не только начертанными на гербе СССР, но и работая на северных полях в деревне Норенской.

³ Здесь Бродский практикует то, о чем пишет в эссе «Кошачье мяу»: «Стихотворение... неизбежно развивает центробежную силу, чей все расширяющийся радиус выносит поэта далеко за его первоначальный пункт назначения» (СИБ, VI, 257).

чился; о посещении театра — «и пудра с потом *щекочут* ноздри»: поэт либо часто бывал за кулисами, либо сидел в первых рядах.¹ О телефонных контактах и их невозможности — *набирается, как телефонный номер*; о бывшей жизни на родине — *погорев на злаках и серпах, сэкономил*; о жизни в эмиграции — *хватит, брезгуя, оставляет*; о странствии по миру: *странствие... начинается, негде остановиться*.

Сюжет любви-разлуки уточняют и прилагательные (всего 6): *ревнивое* царство, в котором все подозрительно и все засекречено; *вопросительная* шейка лебедя и *шелковая* кожа наездниц объясняют, почему это царство было *ревнивым* (у длиннеей красавицы балерины наверняка были поклонники, а у самого поэта — поклонницы, отсюда множественное число *наездниц*); *седая* холка — намекает на немолодой возраст «я»-субъекта.

С увеличением радиуса мысли увеличивается и разрыв с адресатом. Уход, разлука, «настоящее странствие» начались раньше реального отъезда лирического «я» за пределы родины, ибо это странствие мысли и воображения, странствие творца, отрешенного от личных привязанностей ради творчества.² Похоже, что духовная автономия, о которой так часто писал Бродский в прозе, требовала и автономии физической. Таким образом, обобщающая словесная формула «*настоящее странствие*» увеличивает масштаб стихотворения, подчеркивая его основную мысль — освобождение от всех привязанностей и как результат — неизбежность разлуки.

Из 90 значимых слов только 9 являются уникальными для этого стихотворения: *цацки, подозрительно, шифр, погорев, сэкономил, холка, пудра, амазонка, наездница*. Кроме «амазонки» и «наездницы», другие слова взяты из далеких семантических полей, и по ним восстанавливаются только осколки жизненного сюжета. Все остальные слова повторяются в других стихах Бродского: *я* — 2292 раза, *ты* — 1363, *плыть* — 71 раз, *вспоминает / вспомнить* — 57, *узнать / узнать* — 50, *губы* — 48, *горизонт* — 37, *ребенок* — 24, *кожа* — 22, *куклы* — 10 и т. д. по убывающей до одного раза девяти выше пере-

¹ Елена Петрушанская вспоминает, как будучи девочкой сидела в первом ряду и тоже чувствовала запах пота от мучительной физической работы балерин. Из письма Елены Петрушанской автору от 10 декабря 2009 г.

² Тема странствия — одна из центральных в творчестве Бродского. См. статью: «Ландшафт лирической личности» в [Полухина 2009: 57 — 69].

численных словарных единиц¹. Заметим, что высокая частотность первого лица указывает на то, что Бродский так и не освободился от оков «я», несмотря на все его попытки увидеть себя со стороны.

В первом лице «я» появляется в стихотворении 3 раза: «я разучил-ся», «я вспоминаю лебедь» и «я что-то сэконобил»; и дважды в косвенных падежах: «Ты узнаешь *меня* по почерку» и «когда *мне* попадает цифра девять... или (заполночь) двойка». По-разному можно толковать замещение «я» метонимией *ноздри* («и пудра / с потом щекочут *ноздри*»). Не лишена двусмысленности и метонимия «*холка*»: «Брезгуя шелковой кожей, *седая холка* / оставляет вообще далеко наездниц», как и «(заполночь) двойка» — ночью вдвоем? Обратим внимание на нарочитое самоуничижение в сопоставлении: «*седая холка*» лирического героя и «*шелковая кожа*» «наездниц»². Метафора-замещения лирического «я» — «и *путешественнику* негде остановиться» — соотносится с путешественниками в других стихах Бродского, где это слово встречается еще 6 раз: в «Книге» (1960) («*Путешественник*, наконец, обретает ночлег...») и «тот *путешественник* скрывается за холмом» [Бродский 1965: 74]); в «Квинтете» (III, 151, 152), «В Англии» (III, 163) и в «Вертумне» (IV, 87). Достаточно взглянуть на картографию Бродского, чтобы убедиться в реализации этой метафоры³. Сам он признается: «Мне всегда хотелось писать таким образом, будто я не измученный путешественник, а путешественник, который волочит свои ноги сквозь» [Бродский 1995: 174].

Местоимением «ты» начинаются еще несколько стихотворений Бродского, в том числе три недатированных и неопубликованных: «Ты не поймешь этих строк...» (67: 1709); «Ты пила здесь у стойки холодное молоко...» (67: 1711); «Ты смеешься чему-то вслух на исходе сна...» (67: 1713)⁴. Несмотря на присутствие «ты», в анализируемом нами стихотворении звучит только один голос и доминирует только одна точка зрения — «я»-субъекта.

¹ Все данные о частоте употребления слов взяты из 6-титомного конкорданса поэзии Бродского, составленного Татьяной Патера [A Concordance to the Poetry of Joseph Brodsky by Tatiana Patera].

² Эта самоуничижительная синекдоха автопортрета характерна для поэтики Бродского. Ср. его метафоры замещения лирического субъекта: *отбросы* (II: 274); *огрызок* (III: 211); «последняя рванина, / *пыль под забором*» (III: 208). Подробнее см. мою статью «Поэтический автопортрет Бродского» в [Полухина 2009: 43–56].

³ Картография Бродского включена в сборник [Полухина 2009: 398–404].

⁴ Номер ящика и фолдера указан по описанию каталога архива Бродского на сайте <http://webtext.library.yale.edu/xml2html/beinecke.brodsky.con.html#a9>.

Для выяснения характера отношений между «я» и «ты» обратимся к соотношению глаголов и имен: на 34 имени существительных приходится 15 глаголов, не считая дважды опущенного глагола *играть*: «скушно в такие цапки» — *играть*, «Вот и я разучился» — *играть*¹. Сюжет начинается в настоящем времени, говорящий обращается к «ты» — «Ты *узнаешь* меня по почерку» — и к своим воспоминаниям — «я *вспоминаю*». Для развития сюжета важными оказываются деепричастия — «*погорев* на злаках / и серпах» и «*Брезгуя* шелковой кожей». На биографическом уровне они объясняют, почему «я»-субъект оказался так далеко от амазонки и почему он ее оставил: «*погорев* на злаках / и серпах» — о вытеснении в эмиграцию, а *брезгуя* — о «побеге от предсказуемости» отношений.

Отношения характеров проявляются в именах. В группе имен мы заметим несколько стилистических смещений, в которых важное и второстепенное как бы уравновешено: *цифры* и *лебедь*, *пудра* и *пот*, *губы* и *горизонт* и т. д. Почему цифры «двойка» и «девять» напоминают поэту лебедь? Участие букв и цифр в сравнениях и метафорах Бродского — характерно для его поэтики. Приведу цитату из своего интервью с поэтом 1980 года:

— В Вашем стихотворении «Полдень в комнате» (1978)... цифры играют какую-то особенно важную роль: «Воздух, в котором ни встать, ни сесть, / ни, тем более, лечь, / воспринимает “четыре”, “шесть”, / “восемь” лучше, чем речь...».

— Ну, воздух проще, кратней, делится на два, то есть удобоваримей, то есть элементарней. Тут очень простая логика. Она дальше в стихотворении развивается. Я даже помню, как это дальше. Воздух неопишем, то есть неопиываемый; воздух — не предмет литературы; можно сказать, он чистый, замечательный и т. д., но он в общем неоцениваем. И 2, 4, 6, — это такие нормальные, близкие, кратные цифры. Обратите внимание, 16-я песнь «Инферно» делится на два.

— А как нам понимать сравнение: «Муха бьется в стекле, жужжа / Как “восемьдесят” или “сто”»?

— Это очень просто. «Восемьдесят» — это фонетика, это просто чистое звукоподражание, так же как и «сто» [Полухина 2009: 17].

В данном стихотворении обыгрывается визуальное, а не звукоподражательное сравнение очертания шеи лебедя с цифрами 9 и 2,

¹ Пропуск этого глагола в обеих строчках может объяснить их относительную краткость в сравнении с предыдущими и последующими строчками.

имеющими «вопросительные шейки», оно намекает читателю, что героиня стихотворения — красивая с длинной шеей балерина «Лебединого озера». Кроме того, *двойка* со школьных времен устойчиво связывается с лебедем: «лебединым озером» школьники называют журнал, в котором выставляются оценки.

Как объяснить метафоры замещения адресата? Бродский здесь воскрешает классический образ амазонки, красивой, смелой и воинствующей женщины. А балерины, как и амазонки, имеют развитые мускулы и маленькую грудь. Скрытую семантику другой метафоры замещения — «наездница» помогает расшифровать третья, более поздняя, метафора из «Письма в оазис»: «Забиться о себе, о *всаднице матраса*» (IV, 119).¹ Становится понятным, почему «седающая холка» стареющего путешественника «оставляет... далеко» «наездницу» матраса. Если «*путешественник*» — повторяющееся самоназвание Бродского, то «*амазонка*» — уникально. Как и «наездница». Правда, слово мужского рода «наездник» впервые появляется в цикле «В Англии»: «*Флаги. Наездник в алом / картузе рвется к финишу...*» (III, 161), в еще одном стихотворении о потерянной любви. Заметим, что все наездники мужчины действительно куда-то рвутся и скачут. Амазонка-наездница, как «всадница матраса», никуда не двигается, а скачет на месте. Образ довольно отстраненный и некомплементарный для любимой когда-то женщины. Эта нарочитая прямота, если не сказать эротическая грубость, вообще свойственна любовным стихам Бродского.

Первую естественную оппозицию «я» и «ты» дополняют еще несколько парадоксальных противопоставлений, расположенных во второй части стихотворения:

1. «*Запах набирается как телефонный номер / или — шифр сокровищ*»; основанием для странного сравнения телефонного номера с запахом является полисемантический глагол «набирается».

2. Меньшее важнее большего: *мелочь, сдача* важнее *кутюры*. «Этой *мелочи* может хватить надолго» поясняют другие стихи: «считаю *сдачу* с прожитой жизни» («Римские элегии», III, 228) и «Если угодно — *сдача, / мелочь*, которой щедрая бесконечность / порой осыпает временное» («Вертумен», IV, 85).²

¹ Об источнике этого образа см.: [Лекманов: 130–132].

² Проф. Л.В. Зубова напоминает мне, что «сдачей с жизни» люди из поколения Бродского называют неожиданные для них любовные отношения. Из письма автору от 31 января 2010 г.

3. «Погорев... сэкономил»; метафора «погорев на злаках / и серпах» намекает на конфликт поэта с Советской властью, о чем напрямую он говорить отказывался.

4. Старость брезгует молодостью: «Брезгуя шелковой кожей седая холка...». Ср. «Человек, дожив то того момента, когда нельзя его больше любить, брезгуя плыть противу / бешенного течения, прячется в перспективу» («В Италии», III, 280).

5. Не глаза, а «губы» смягчают линию *горизонта*». Бродский здесь извлекает максимум из слова «губы». В силу метонимической природы семантики слова, *губы* можно осмыслить как речь (губы, шепчущие стихотворение), как еду и питье (как земля существует благодаря солнцу, так и человек — благодаря воде, еде, речи). По мнению Татьяны Щербины,¹ губы — это и человеческий горизонт, сомкнутые губы, как закатившееся за горизонт солнце. См. у Бродского: «Я сам себе теперь дымящий миноносец / и синий *горизонт*...» (IV, 35). Но губы объемнее, пластичнее тонкой линии горизонта, как человек сложнее всего, что растет на Земле и бежит по ней благодаря свету и теплу. Человек сам может создать себе и свет, и тепло, его «край света» — линия горизонта — ему самому не виден. Человеку-путешественнику негде остановиться, потому что он не растение, прикованное к земле, даже не птица, мигрирующая по своему маршруту: «В отличие от животных, человек / уйти способен от того, что любит...» (II, 405). Любовные мотивы отступают перед временем и пространством, разделяющим «я» и «ты».

6. «Бездомный универсализм» Бродского дает о себе знать в последнем четверостишии: «*Настоящее странствие, милая амазонка, / начинается раньше, чем скрипнула половица, / потому что губы смягчают линию горизонта, / и путешественнику негде остановиться*».

Римфа «половица / остановиться» только подчеркивает контраст: если «половица» — принадлежность дома, то «негде остановиться» — это его отсутствие. Эта рифма увеличивает расстояние между «я» и «ты». Все это выдает экзистенциальное одиночество лирической персоны, ибо эти антиномии трудно привести к гармоническому итогу.

Освободив это стихотворение от метафорических одеяний и метонимических прикрытий, мы увидим еще одно послание о

¹ Из письма Татьяны Щербины от 23 декабря 2009 года.

не-встрече, не-совместимости, о ревности, разлуке, о бездомности и одиночестве, о приоритете творчества над личными отношениями.

Это стихотворение о «настоящем прошедшем». О настоящем, потому что есть ребенок. Упоминание ребенка как бы между прочим, на первый взгляд, кажется случайным. Но случайного у Бродского не бывает. Если мы зададимся вопросом, что в этом стихотворении соответствует реальным событиям, то мы узнаем, что 31 марта 1972 года у Бродского и балерины Марианны Кузнецовой родилась дочь Анастасия. О существовании этого ребенка я узнала от друга юности Бродского Гаррика Гинзбурга-Воскова во время конференции в Мичиганском университете в 1996 году. Он рассказал мне, что, уезжая, Бродский просил его позаботиться о «Маше и ее ребенке». А через много лет, увидев фотографию юной Анастасии, поэт воскликнул: «Гарька, узнаешь профиль?» Сама Анастасия пишет мне: «...нашла открытки, которые он (Иосиф) присылал ей (М. К.) из Ялты, еще откуда-то, с забавными полуматерными стихами. Когда разберу архив, обязательно Вам их покажу»¹.

В описаниях архива Бродского, хранящегося в Йельском университете, есть упоминание имени матери и дочери: «Кузнецова Марианна (Маша) и ее дочь Анастасия. Their photo. Saint Petersburg, color printed and annotated, 1996»². Эту фотографию и другие передал Бродскому Гинзбург-Восков в 1989 году, но сделаны они были значительно раньше.

По мнению Гинзбурга-Воскова, хорошо знающего М. К., вокруг нее всегда возникала психологически изошренная, астральная атмосфера, куда «толкался», как выразился Восков, и Бродский. Многоплановость этого стихотворения, в частности, его словарь и рифмы с далекими семантическим полями: «цифра девять с вопросительной шейкой», «девять / лебедь», «царства / цацки», «лестниц / наездниц», «половица / остановиться», возможно, навеяны желанием поэта приблизиться к миру героини.

Уже заканчивая работу над анализом этого стихотворения, я получила сообщение от Гинзбурга-Воскова, переданное ему Барышни-

¹ Из переписки автора с Анастасией Кузнецовой, октябрь-декабрь 2009.

² Catalogue of Brodsky's material at Beinecke Library of Yale University, Compiled by A. Grinbaum, April-May 2005, Box 41, Folder 1; в описании каталога в Интернете упоминание их имен отсутствует.

ковым¹, о том, что в стихотворении «Похороны Бобо», написанном в январе-марте 1972 года, слышны отголоски отношений с М. К.: *«Бобо мертва, и в этой строчке грусть. / Квадраты окон, арок полукружья... / <...> / Твой образ будет, знаю наперед, / в жару и при морозе-лимоносе / не уменьшаться, но наоборот / в неповторимой перспективе России»* (III, 34).

М. К. жила на улице Зодчего Росси, дом 2, кв. 91, где Бродский часто навещал ее. И если зайти с улицы Зодчего Росси налево в ворота, то можно увидеть и арки и квадратные окна.

Итак, мы можем заключить, что это стихотворение Бродского имеет биографический подтекст. Однако, чтобы убедительнее связать это стихотворение с реальными фактами биографии, желательно установить точную дату написания этого стихотворения. Без доступа к черновикам Бродского мы можем только строить гипотезы. Так, если предположить, что с цифрой 9 связан не только визуальный образ лебедя, но и возраст ребенка, то, возможно, что черновик стихотворения был написан в 1981 году, когда Анастасии исполнилось 9 лет, оно так и осталось в черновиках, не дописалось, а спустя 6–7 лет Бродский его «довел», дописал.

В биографическом плане можно объяснить и «двойку» как воспоминание о номере дома, в котором жила М. К., или об оценке по английскому языку в школе. Второй план приобретает прочтение «уж лучше в куклы»: кто играл в куклы, ребенок или родители? И не был ли сам ребенок для них куклой? Из письма Анастасии Кузнецовой проясняется метафора-замещения адресата: «В молодости мама снималась в эпизодической роли цирковой наездницы в какой-то ленте на Ленфильме, даже фотография есть»².

В заключение заметим, что Бродский нередко дает философское обобщение в стихах о конкретных любовных ситуациях, которые заканчиваются неизбежной разлукой. Помимо стихов к М. Б., самые значимые: посвящения его польской подруге, ныне профессору Силезского университета Зофьи Купусцинской — «Лети отсюда белый мотылек...» (1960), «Пограничной водой наливается куст...» (1962), поэма «Зофья» (1962) и «Полонез, Вариация» (1981); английской подруге, ныне почетному профессору Лондонского университета

¹ Телефонный разговор с Г. Гинзбург-Восковым, живущим ныне в Энн Арборе (Мичиган), после его разговора с М. Барышниковым 9 декабря 2009 г.

² Из письма от 31 января 2010.

Фейс Вигзел — «Прачечный мост» (1968), «Пень без музыки» (1970) и «Сохо» (1976–77); итальянской подруге, поэту и переводчику Аннелизе Аллева — «Элегия» («Прошло что-то около года. Я вернулся на место битвы...», 1986), «Ария» (1987), «Ночь, одержимая безельной...» (1987); американской подруге, ныне профессору Колумбийского университета Лиз Напп (Liz Knapp) посвящено стихотворение «В этой маленькой комнате все по-старому...» (1986).¹ В каждом из них реальные ситуации и факты биографии служили для Бродского всего лишь точкой отправления: «От великих вещей остаются слова языка...» (III, 90).

Для человека пишущего все жизненные перипетии — всего лишь строительный материал. Во всех любовных посланиях Бродского личные отношения отступают в тень перед творчеством: «из всего, о чем нам говорят, что это важно: любовь, работа и прочее, — выживает только работа. Если работаешь серьезно — делаешь выбор между жизнью, то есть любовью, и работой. Понимаешь, что с тем и другим тебе не справиться. В чем-то одному приходится притворяться, и притворяешься в жизни» [Иосиф Бродский. Книга интервью: 227]. Любовь как основа жизни приносится в жертву поэзии, не потому ли «личное» и «лишнее» у Бродского рифмуются (III, 182).

Литература

- Бродский И.* Сочинения. СПб: Пушкинский Фонд, 1997–2001. Т. I–VII.
- Бродский И.* Стихотворения и поэмы. NY: Inter-Language Literary Associates. 1965.
- Бродский И.* Пересеченная местность. Путешествие с комментариями. М.: НГ, 1995.
- Гаспаров М. Л.* Послание / Краткая литературная энциклопедия. М., 1964. Т. 5.
- Иосиф Бродский. Книга интервью / сост. В. Полухина. М.: Захаров, 2007.
- Лекманов О. А.* «Всадница матраса»: об одном образе в одном несправедливом стихотворении И. Бродского» / Иосиф Бродский: стратегия чтения. М.: Изд. Ипполитова, 2005.
- Ранчин А. М.* На пиру Мнемозины. М.: НЛО, 2001.
- Смит Дж.* Стихосложение Иосифа Бродского, 1987 // Поэтика Иосифа Бродского. Сборник научных трудов / ред. В. П. Полухина, И. В. Фоменко, А. Г. Степанов. Тверь, 2003.
- Полухина В. П.* Больше самого себя. О Бродском. Томск: ИД СК-С, 2009.
- A Concordance to the Poetry of Joseph Brodsky by Tatiana Patera. NY: The Edwin Mellen Press, 2003.

¹ Датируется по архивам: Box 67, Folder 1729.

Двойчатка Иосифа Бродского: «Бабочка» и «Муха»

«Бабочка» (1972, дата условная, см.: [Полухина: 206]) и «Муха» (1985) — два парных стихотворения Иосифа Бродского. Сближает их не только тематическое сходство (медитация по поводу двух насекомых, времени, вечности и смерти), но и особенности формы: адресация к насекомым, двенадцатистишия строф в «Бабочке» и «гиперстроф» (см. об этом термине: [Лотман 1995]) в «Мухе», установка на визуализацию графической формы текста (на графическое изображение бабочки и мухи, соответственно; см. об этом прежде всего [Степанов: 259–261]).

Вместе с тем два текста во многом непохожи и даже образуют семантический контраст. В «Бабочке» 168 строк с короткими двух- и трехстопными ямбическими строками, с чередующимися мужскими и женскими рифмами. «Муха» ощутимо длиннее — в ней 252 стиха, причем возросла и протяженность строк: часть из них — четырех- и пятистопные. И все с одинаковыми рифмами — только женскими. Такими средствами создается ощущение монотонности, соответствующее семантике текста, его эмоциональному ореолу (уныние, тоска).

Семантическая оппозиция существует между образами двух насекомых. Образ бабочки — эмблема бытия в его таинственности и воплощения Красоты. Бабочка несет на своих крыльях отпечаток не только другой реальности, но и самого Создателя — в его знаке-символе — рыбе. Поэтика стихотворения близка к поэтике барокко, в частности к поэзии английских метафизиков (ср.: [Крепс: 31–40]), и образ бабочки может рассматриваться как вариация барочного иносказания — эмблемы (см. об эмблеме барокко, напр. [Сазонова: 262–362]). Подобно барочной эмблеме, образ бабочки прочитывается как иносказание: это свидетельство об искусстве Творца — божественного «ювелира», о времени и о Ничто. Он строится на аналогичных барочному концептизму парадоксах. Во-первых, утверждая невозможность передать палитру красок насекомого в слове, Бродский тем не менее воспроизводит в «черно-белом» стихе форму эфемери-

ды. Указывая на невообразимость ее палитры для поэта, он воссоздает это чудо, ни разу не прибегая к лексике, обозначающей цвета. Во-вторых, мертвая бабочка оказывается свидетельством тайны жизни. В-третьих, противопоставляя беззвучность бабочки дару голоса, присущему другим живым существам, автор в финале метафоризирует словесный дар через уподобление его именно этому насекомому: *«в пальцах бьется речь / вполне немая, / не пыль с цветка снимая, / но тяжесть с плеч»*. В-четвертых, в слове поэта умершая эфемерида воскресает; показательно использование грамматической категории настоящего времени: *«ты вьешься легче праха / над клумбой <...> / летишь на луг, / желая корму»*. Как заметила В. П. Полухина, одна из идей стихотворения: «Человек как сознательный носитель языка обязан бороться со временем, которое создает бессмыслицу и небытие. Язык — его единственная надежда» [Polukhina: 187]. (На мой взгляд, точнее было бы говорить не о «человеке», а именно о поэте.) При этом, воскрешая мертвую эфемериду, поэт — вопреки, казалось бы, непреодолимой пропасти между ним и Творцом, заявленной в начале текста, тоже становится создателем новой жизни. Такое сближение Творца с поэтом характерно для эстетики барокко.

Не в пример бабочке муха ничем не удивляет, на ее крылышках нет таинственных узоров. Она по-своему красива и даже изысканна, ажурна, как создание Эйфеля: *«Как старомодны твои крылья, лапки! / В них чудится вуаль прабабки, / смешававшаяся с позавчерашной / французской башней»*. Однако загадки в ней нет, и описать ее легко. Бабочка оставалась непостижимой. Муха лишена многозначности символа. Перед бабочкой поэт благоговел, к мухе он таких чувств не питает. Мертвая бабочка исполнена манящей тайны жизни, полусонная, вялая муха жива, но беременна смертью и ее олицетворяет. Бабочка многоцветна, как живописное полотно. Муха полностью или почти монохромна, окрас ее тельца сходен с цветом чернил и печатных букв, она «умирает в *черно-белом* или сером мире, похожем на ранние немые фильмы, где черно-белый монтаж реализует перескакивающий характер мушиных зигзагов» [Hansen-Löve: 98, выделено в оригинале]. Так и «*цокотуха*» Бродского, «*потерявши юркость*», выглядит, «*как черный кадр документальный / эпохи дальней*».

В отличие от поэтики парадокса в «Бабочке» в «Мухе» парадоксализм почти отсутствует; исключение — мотив бессмертия насекомого, которое, превращаясь в белую муху, в слетающую с неба снежинку, свидетельствует, «*что души обладают тканью*».

В противоположность «Бабочке», в финале которой утверждается сила слова, в подтексте «Мухи» слышится мотив оскудения, угасания творческого дара. Уподобление лирического героя «земледельцу» в строках *«мои, играющие в земледельца / с образованием, примерно восемь / пудов. Плюс осень»*, на первый взгляд, объяснимо параллелью с трудолюбивым Муравьем из басни И. А. Крылова «Стрекоза и Муравей», цитатой из которой открывается текст Бродского. Но за этой поверхностной переключкой скрывается аллюзия на «Осень» Е. А. Баратынского, одного из любимых поэтов Бродского. В «Осени» рачительный селянин, собравший урожай и отдыхающий в довольстве и радости, противопоставлен стихотворцу — пахарю — *«оратаю жизненного поля»*, вступающему в *«осень дней»*, в прозаичный и прагматический век, в преддверье смерти поэзии. Это «[с]тихотворение завершается торжеством зимы, неизбежной властью смерти. Но в природе смерть — это новое зачатие. В поэзии она — конец всего. Воскрешения в новой жизни поэта, согласно глубоко трагическому мировоззрению Баратынского, не дано» [Лотман 1996: 520]. Мировоззрение Бродского не менее трагично. Воспринимая осень как бесплодное и предсмертное для поэта и поэзии время, автор «Мухи» вступает в спор с Пушкиным — певцом творческой осени (см. также [Ранчин: 240–255]).

Муха в стихотворении — alter ego «я», его «другое», рассматривая которое, лирический герой Бродского обретает возможность к самоотстранению, к взгляду на себя со стороны. Бежавший от непосредственного лиризма, безжалостно отсекавший его, хотя и отдавший ему дань в своей ранней «романтической» поэзии, Бродский предпочитал именно такое аналитическое самоотстранение.

Обреченной на гибель мухе подобен не человек вообще, а именно поэт, и поэт, ощущающий приближение старости — своей «осени». В «Мухе» есть сближение мухи и Музы по принципу паронимической аттракции, упоминание о *«пении»* мухи в прошлом отсылает к поэтизму *петь* в значении «создавать стихи». «Восьмидесятые связаны с наступлением кризиса во взглядах поэта. Мотивы раздражения и усталости все настойчивее звучат в его творчестве. На смену бабочке-Музе, крылья которой и после смерти поражают красотой и гармонией запечатленного в них узора, приходит обессиленная, полусонная муха. В стихотворениях этих лет просматриваются прямые параллели между мухой и Музой поэта» [Глазунова: 108].

Вместе с тем, черты поэта у лирического героя «Мухи» полустерты, едва различимы. Лишь однажды он прямо признался: *«Но паль-*

цы заняты пером, строкою, / чернильницей». Еще раз о своем даре он скажет с иронией, сравнив его с болезнетворностью насекомого: «И только двое нас теперь — заразы / разносчиков. Микробы, фразы / равно способны поражать живое». Поэт как будто бы не творит. Но и муха уже не «поет». Она и передвигается с трудом. Герой и насекомое соотнесены прежде всего просто как два живых существа, чувствующие близость «осени» — смерти. «Поэт находит у себя все признаки “диагноза мухи”: вредность и бесполезность, беззащитность перед временем-и-смертью» [Келебай: 88]. Он может подарить насекомому только смерть: «И ничего не стоит / убить тебя». По словам Е. Келебая, «[с]уществование возможности общения в паре “поэт — муха” подразумевает такую возможность в паре “поэт — Бог”, но так как в паре с Богом поэт является мухой, а в паре с мухой — Богом, то он и хочет узнать, что он знает о мухе, может быть, это похоже на то, что знает о нем Бог» [Келебай: 89]. Он властен над жизнью и смертью мухи, но подарить может лишь смерть. И только в этом подобен Богу — не Творцу, а Отбирателю жизней.

Бабочка и муха — две эмблемы поэзии Бродского — ранней и поздней. «Бабочка», невзирая на трагизм бытия и кратковременность существования, исполнена изумления и тихого восторга перед чудом жизни. В «Мухе» сквозит не только неприятный осенний ветер, но и холодное отчаяние, закованное в цепи метафор и обезвреженное иронией.

Литература

- Глазунова О. И. Иосиф Бродский: метафизика и реальность. СПб., 2008.
- Келебай Е. Поэт в доме ребенка: Прологомены к философии творчества Иосифа Бродского. М., 2000.
- Крепс М. О поэзии Иосифа Бродского. Ann Arbor, 1984.
- Лотман М. Ю. Гиперстрофика Бродского // Russian Literature. 1995. Vol. 37. No 2/3. Ed. by V. Polukhina.
- Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. СПб., 1996.
- Полухина В. Иосиф Бродский: Жизнь, труды, эпоха. СПб., 2008.
- Ранчин А. М. «На пиру Мнемозины»: Интертексты Бродского. М., 2001.
- Сазонова Л. И. Литературная культура России: Раннее Новое время. М., 2006.
- Степанов А. Г. Типология фигурных стихов и поэтика Бродского // Поэтика Иосифа Бродского: Сборник научных трудов. Тверь, 2003.
- Hansen-Löve A. А. Мухи — русские, литературные // Studia Litteraria Polono-Slavica. Warszawa, 1999. T. 4.
- Polukhina V. Joseph Brodsky: A Poet for Our Time. N. Y.; Sydney; Cambridge, 1989.

Стихотворение И. Бродского «Торс»: преодоление антропоцентризма

Одной из характерных особенностей поэтики И. Бродского является тенденция к самоустранению лирического субъекта из моделируемого в тексте поэтического универсума. Данная интенция авторского сознания, оказываясь основой художественной идеологии в творчестве поэта, порождает разнообразные формы объективации личного опыта и отчуждения субъектного «я» во внеположные ему объекты. Исследователи неоднократно отмечали, что поэзии И. Бродского присуща многоуровневая парадигма двойников, способствующая конструированию уникального художественного видения мира [Полухина; Лакербай: 55–69; Медведева: 72–85; Ковалева].

Как отмечено В. Полухиной, типология знаков, посредством которых в творчестве поэта замещается лирическое «я», включает в себя такие типы, как, например, «Двойники-архетипы», «Я-в-ином-измерении», «Я-в-зеркале», «Я-в-другом», «Я-со-стороны», «Я-вещь», а также «Я-ситуации», «Двойники-среди-двойников» и различные метаморфозы, уравнивающие «лирическое Я с самыми гетерогенными предметами и явлениями» [Полухина: 400].

Кризис антропоцентрической картины мира, которым ознаменована мировая культура XX века, приводит к признанию равноправия человеческого бытия и иных биологических форм существования. В поэтическом мире И. Бродского это выражается посредством отождествления лирического субъекта с различными представителями фауны, что демонстрирует отказ от первенства человека в иерархии живых существ. Однако реонтологизация представлений о мироустройстве в творчестве поэта реализуется также через уподобление собственного «я» неорганическим предметам (нередко — вещи как таковой), что следует рассматривать в качестве еще одного способа преодоления антропоцентризма.

В настоящей статье мы рассмотрим особенности реализации подобных мировоззренческих представлений, основанных на отказе от доминирующего (прежде всего — онтологически) положения человека в универсуме, в стихотворении И. Бродского «Торс». Необходи-

димо отметить, что это стихотворение было написано в 1972 году¹, явившемся переломным в творческой биографии поэта. Именно в год эмиграции И. Бродского из СССР в его поэтическом мире начинается последовательно формироваться онтологическая концепция, в основе которой находится категория небытия как неизбежного итога человеческого существования.

Итак, в стихотворении «Торс» в основе поэтического высказывания находится так называемое «повествование от 2-го лица», являющееся одной из центральных форм организации текста в поэзии И. Бродского зрелого и позднего периодов [Падучева: 213] и позволяющее структурно репрезентировать тенденцию к самоустранению лирического субъекта из моделируемого универсума. Нарратор максимально редуцирует свое участие в событийном ряду, оставаясь при этом и персонажем, и обобщенным адресатом стихотворения. События, о которых он сообщает, в идеологическом плане его «точки зрения» воспринимаются как происходящие с кем-то другим: *«Если вдруг забредаешь в каменную траву, / **выглядящую в мраморе лучше, чем наяву**, / или замечаешь фавна, предавшегося возне / с нимфой, и оба в бронзе счастливее, чем во сне, / можешь выпустить посох из натруженных рук: / ты в Империи, друг»* [Бродский: III, 36]. Как видно, здесь утверждается онтологическое превосходство мрамора над живой плотью. Фоновые персонажи — фавн и нимфа — как представители другой формы существования (их нечеловеческая, божественная, природа усиливается каменным обличьем) становятся смысловым ориентиром рефлексии нарратора. Мысль о преодолении разрушающего действия времени посредством превращения в безжизненную статую оказывается одним из центральных параметров художественной аксиологии И. Бродского.

Статуя в его поэтическом мире «является переходным состоянием между живым человеком и “совершенным ничто”» [Разумовская: 232], и символическое значение статуи (камня) в этом случае характеризуется принципиальной амбивалентностью: с одной стороны, ‘небытие’, ‘смерть’, ‘прекращение движения’, с другой — ‘вечность’, ‘преодоление бренности’, ‘красота’. Превращение человека или вещи в камень, как правило, носит необратимый характер, констатируя преодоление времени через безжизненность. Так, апелляция к статуе

¹ В книге В.Полухиной стихотворение датируется январем 1973 года: [Полухина 2008: 215].

как к иноприродному персонажу, утратившему темпоральную обусловленность существования, лежит в основе сюжетного строения таких произведений поэта, как, например, «Двадцать сонетов к Марии Стюарт» (1974), «Декабрь во Флоренции» (1976), «Бюст Тиберия» (1984–1985), «Вертумн» (1990).

Во 2-й строфе идеологема абсолютного превращения мира в камень усиливается: *«Воздух, пламень, вода, фавны, наяды, львы, / взятые из природы или из головы, — / все, что придумал Бог и продолжать устал / мозг, превращено в камень или металл. / Это — конец вещей, это — в конце пути / зеркало, чтоб войти»* [III, 36]. Человеческое бытие оказывается завершенным, и единственным вариантом продолжения существования становится принятие иноприродной по отношению к человеку формы (*«это — в конце пути / зеркало, чтоб войти»*). Поэтому далее повествователь моделирует возможность собственного перехода в инобытие, равнозначное небытию, посредством окаменения: *«Встань в свободную нишу и, закатив глаза, / смотри, как проходят века, исчезая за / углом, и как в паху прорастает мох / и на плечи ложится пыль — этот загар эпох. / Кто-то отколет руку, и голова с плеча / скатится вниз, стуча»* [III, 36]. Темпоральные координаты здесь утрачивают дейктическую определенность, так как в сознании нарратора все изображаемое перманентно переводится в план прошлого. Лирический субъект не только признает ценность иноприродного существования, но и сам мыслит себя существом, утрачивающим человеческие качества, прежде всего — осознание неизбежности умирания и страх смерти. Возможность последующего разрушения статуи в сознании нарратора лишено онтологического ужаса, так как смерть уже преодолена и камень существует по иным законам, нежели человек.

В 4-й, финальной, строфе стихотворения конструируется грядущее состояние мира, доминантным признаком которого мыслится отсутствие в нем человеческого «я»: *«И останется торс, безымянная сумма мышц. / Через тысячу лет живущая в нише мышь с / ломаным когтем, не одолев гранит, / выйдя однажды вечером, пискнув, просеменит / через дорогу, чтоб не прийти в нору / в полночь. Ни поутру»* [III, 36]. Появление здесь неантропоморфного персонажа (мышы), во-первых, так же, как и представление камня в качестве замены человека, способствует утверждению отказа от антропоцентрической картины мира, а во-вторых, усиливает семантику приближения абсолютного небытия.

Как видно, с одной стороны, персонаж «мышь», оказывается двойником лирического субъекта, замещающим его позицию в диегесе, а с другой — в семантике этого художественного знака актуализируется принадлежность инобытию, в котором принципиально отсутствует человек (ср.: «и при слове “грядущее” из русского языка / выбегают мыши и всей оравой / отгрызают от лакомого куска / памяти, что твой сыр дырявой» [III, 143]).

Отметим, что данный персонаж поэзии И. Бродского в спектре своих значений обнаруживает, как это отмечено А. М. Ранчиним, определенные сходства и интертекстуальные связи с образом мыши в художественной картине мира В. Ф. Ходасевича [Ранчин: 356–357]. Например, со-противопоставление «мышинного» бытия человеческому утверждается в стихотворении В. Ф. Ходасевича «Из мышинных стихов» (1914): *«У людей война. Но к нам в подполье / Не дойдет ее кровавый шум. / В нашем круге — вечно богомолье, / В нашем мире — тихое раздолье / Благодатных и смиренных дум. / Я с последней мышью полевою / Вечно брат»* [Ходасевич: 299].

Однако, несмотря на способность этого существа проникнуть в будущее, недоступное человеку, в стихотворении И. Бродского оно так же поглощается пустотой, как и все, чье существование обусловлено временем: *«чтоб не прийти в нору / в полночь. Ни поутру»*. Энтропию преодолевает только безжизненный камень (*«И останется торс, безымянная сумма мыши»*).

Итак, поглощение человеческого мира небытием в стихотворении И. Бродского «Торс» осмысливается как неизбежная данность, укорененная в темпоральной обусловленности существования человека. В референтном отношении повествование становится здесь рассказом об исчерпанности антропоцентризма в силу невозможности противостоять перманентно наступающей энтропии времени. Единственной формой преодоления надвигающегося небытия оказывается формулируемое лирическим субъектом уподобление камню, иноприродная сущность которого позволяет выйти за пределы темпоральных связей, что, в свою очередь, продуцирует ценностно-смысловое утверждение иного, принципиально нечеловеческого самополагания субъекта в универсуме.

Литература

Бродский И. А. Сочинения Иосифа Бродского. В VII т. СПб.: Пушкинский фонд, 1997 — 2001.

- Ковалева И. И. Античность в поздней лирике И. Бродского / Литература, культура и фольклор славянских народов. М., 2002. С. 196–212.
- Лакербай Д. Л. Ранний Бродский: поэтика и судьба. Иваново, 2000.
- Медведева Н. Г. «Портрет трагедии»: Очерки поэзии Иосифа Бродского. Ижевск, 2001.
- Падучева Е. В. Семантические исследования: Семантика времени и вида в русском языке. Семантика нарратива. М., 1996.
- Полухина В. Метаморфозы «я» в поэзии постмодернизма: двойники в поэтическом мире Бродского // *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia*. 5. Helsinki, 1996. P. 391 — 407.
- Полухина В. Иосиф Бродский. Жизнь. Труды. Эпоха. СПб.: Изд-во ж-ла «Звезда», 2008.
- Разумовская А. Статуя в художественном мире И. Бродского // Иосиф Бродский и мир: Метафизика. Античность. Современность. СПб., 2000. С. 228 — 242.
- Ранчин А. М. На пиру Мнемозины: Интертексты Бродского. М., 2001.
- Ходасевич В. Ф. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 1. М., 1996.

А. В. Кондрашева

Астраханский государственный университет
a.v.kondrasheva@mail.ru

Образ Рима в стихотворении И. Бродского «Римские элегии»

В сознании русского человека заграница всегда была понятием не столько географическим, сколько историко-культурным, притом обладающим необычайно привлекательной аурой. Италия, южная страна с тёплым климатом, особенно притягательна для жителя северной и средней полосы России, самой природой поставленного в суровые условия (*«Я воспитан природой суровой»*, — сказано у Заболоцкого). Но главное — в культурном отношении Италия старше России на несколько веков. Кто только из русских художников, архитекторов и поэтов не оглядывался на Италию! Русский художник всегда какой-то частью своей души — в Риме: «Все дороги ведут в Рим». Психологически Италия для нас была землёй обетованной, неким предместьем рая. «Тоска по мировой культуре», провозглашённая акмеистами, связывалась с мечтой об Италии. *«И ясная тоска меня не отпускает / От молодых ещё воронежских холмов / К всечеловеческим, яснеющим в Тоскане»*, — писал Мандельштам в 1937 году. Вся литература советского периода тайно томила этой тоской и мечтой [Невзглядова: 27 — 29].

Судьба Иосифа Александровича Бродского, поэта, Нобелевского лауреата, была связана не только с итальянской культурой, но и непосредственно с Италией. Задолго до эмиграции, по словам Бродского, возникла у него эта «идея фикс» — отправиться в Венецию [Волков: 205]. В декабре 1972 года Бродский впервые отправился в Венецию, и каждый, даже самый короткий, визит в Италию он старался воспринимать как отрезок жизни, а не как туристическую поездку. Потрясение от встречи с искусством древности сочеталось с осмыслением собственного присутствия в этом пространстве: «В Риме я жил четыре месяца как стипендиат Американской академии. У меня был двухэтажный флигель, на отшибе, с огромным садом ... в Риме, выходя в город — идешь домой. Город есть продолжение гостиной, спальни. То есть, выходя на улицу, ты опять оказываешься дома» [там же].

Неслучайно после отъезда Бродского за рубеж одно из первых мест в его творчестве занимают стихи «географические», путевые впечатления, количество которых естественно возрастает («Роттердамский дневник», 1973; «Темза в Челси», 1974; «Мексиканский дивертимент», 1975; «Декабрь во Флоренции», 1976; «В Англии», 1977; «Шведская музыка», 1978 и др.).

Симптоматичен выход в 1995 году сборника «Пересеченная местность», в котором систематизированы, прежде всего по географическому принципу, сорок произведений «жанра путешествия» — со специальным комментарием автора о том, как возникло то или иное стихотворение. Заслуживает внимания и такое замечание Бродского о своих путевых стихах: «С одной стороны, это — пейзаж, с другой — автопортрет». Но главное в них — художественно реализуемая неразрывность пространства и времени, особо ощутимая в самом большом, итальянском разделе-цикле «Римские элегии». Не случайно Бродский так подытожил свои комментарии: «Что для меня Италия? Прежде всего то, откуда все пошло. Колыбель культуры» [там же].

С самой первой строфы «Римских элегий» поэт погружает читателя в атмосферу вечного города. Но попадаем мы не на Римский Форум или площадь Св. Петра, а в «частную квартиру» лирического героя: *«Пленное красное дерево частной квартиры в Риме / Под потолком — пыльный хрустальный остров»*.

Одним из главных в итальянских стихах И. Бродского является принцип соединения частного с общим, конкретного с вечным: «В рим-

ских “развалинах” сходятся мысли о смерти и бессмертии, о вечном и временном — о ничтожности нашей отдельности и о ее причастности к высшему, короче, о трагизме и величии индивидуального существования» [Баткин: 164]. *«Но и птичка из туч вниз не вернется синей / Да и сами мы вряд ли боги в миниатюре / Оттого мы и счастливы, что мы ничтожны».*

Осознание собственной незначительности оборачивается открытием потрясающей уникальности каждой «смертной черты». Именно незначительное, конечное, смертное обладает привилегией страсти и тем интересно Вечности, Времени, Всевышнему.

Лирический герой «Римских элегий» прячется «*в недрах вечного города от светила, навязавшего цезарям (людям / статуям?) их незрячесть*», т. е. слепоту к частностям, случайным чертам жизни, любезных сердцу певца «дребедени, лишних мыслей, ломаных линий» [Баткин: 164]. Таким образом, космология Бродского различает свет солнечный и свет божественный, духовный (коннотация: внутренний — «*что-то, не уступающее по силе света тому, что в душе носили*»; «*ты тускло светишься изнутри*»), но в поэтических символах и метафорах они сближаются и как бы смешиваются — понятие «свет» приобретает синкретический характер [Прозорова]. Потому итальянские, особенно римские, стихи Бродского словно напоены светом-солнцем: «*Я — в Риме, где светит солнце! / Я счастлив в этой колыбели Муз, Права, Граций / Где Назо и Вергилий пели, вещал Гораций*» («Пьяцца Матей» 1981). Дело здесь не в избытке солнечного света, а — в Риме, дарующем поэту ощущение причастности к свету античной культуры: «*Я был в Риме. Был залит светом так / Как только может мечтать обломок / На сетчатке моей золотой пятак / Хватит на всю длину потемок*».

Но излюбленные инвариантные источники света у Бродского — звёзды и лампы. Ему, человеку частному, ближе не всеобщий, но частный свет. Интересно, что лампа, играя роль верной подруги писательского ремесла, обходится без эпитетов, как вещь самодостаточная: «*На исходе тысячелетия в Риме / Я вывожу слова “факел”, “фитиль”, “светильник”*».

В свою очередь описание вечного города передает читателю чувство спокойствия и умиротворения: «*Скорлупа куполов, позвоночники колоколен. / Колоннады, раскинувшей члены, покой и нега*».

Мы можем предположить, что так же чувствовал себя и сам Бродский в далекой, но в то же время такой близкой и родной ему Италии.

Неслучайно «последний приют» Бродский тоже нашел в Италии: полтора года ушло на оформление официальных документов для перезахоронения его праха в 1997 году на кладбище Венеции — Сан-Микеле.

Жанр стихотворения-авторского путеводителя — один из самых устойчивых в западноевропейской поэзии: он характерен почти для всех ее течений, периодов и школ. Стихотворение-путеводитель формально имеет и то преимущество, что даже в своем примитивнейшем виде, представляет читателю место глазами поэта. В стихах Бродского личность поэта всегда выдвигается на передний план, а камни и развалины вечного города остаются всего лишь фоном для его поэтического самовыражения.

Литература

- Баткин Л.* Тридцать третья буква. М., 1997. С. 164
Бродский И. Сочинения. Т. VI. СПб.: Пушкинский фонд, 2000.
Вайль П., Генис А. В окрестностях Бродского // Литературное обозрение. 1990. № 8. С. 23–29
Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. М.: Независимая газета, 1998.
Гордович К. Д. Италия в жизни и творчестве Иосифа Бродского // Россия и Италия / Ин-т всеобщей истории. М.: Наука, 1995. Вып. 5: Русская эмиграция в Италии в XX веке / Отв. ред. Н. П. Комолова. 2003.
Невзглядова Е. Итальянские мотивы в русской поэзии XX века // Литература. 2008. №
Прозорова Н. О значении незначительного в поэзии Иосифа Бродского (свет и черты) // Toronto Slavic Quarterly. № 18. 2006.
Ранчин А. М. Философская традиция Иосифа Бродского // Литературное обозрение. 1993. № 3–4.

В. В. Семенов

Тартуский университет, Эстония
Vadim.semenov@ut.ee

Ритмико-семантические реминисценции в цикле Иосифа Бродского «Часть речи»

В этой работе мы попытаемся показать, что наряду с содержанием, «несемантические» уровни стиха у Бродского также активно участвуют в построении системы межтекстовых взаимосвязей. Мы сопоставим несколько стихотворений из цикла «Части речи» с более

ранними стихотворениями, прежде всего — с текстами, написанными в 1964–1965 годах (в так называемый «норенский период»). В первую очередь нас будут интересовать ритмико-семантические автореминисценции, реализующиеся в неклассическом стихе И. Бродского в 1976 году. Это понятие мы трактуем как комплекс отсылок к другим текстам автора на уровне метрики / стиховой сегментации, что подкрепляется также отсылками на уровне мотивно-образной структуры текста¹.

В «норенский» период Бродский пишет несколько стихотворений необычным длинным неклассическим стихом². В 70-е годы этот стих займет доминирующее положение в поэзии Бродского³.

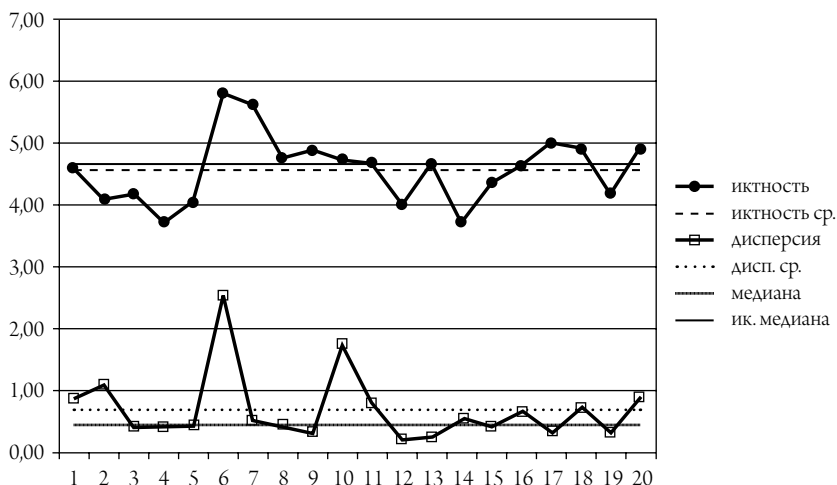
До начала 70-х годов доминирующими неклассическими размерами у Бродского были трех- и четырехиктный дольник Дк3 и Дк4 (ранние верлибры оставим пока в стороне). Причем, с 1965 года доля Дк3 заметно уменьшается и на первый план выходит Дк4. Несколько огрубляя, обобщим, что в стихотворениях, написанных Дк3, преобладал идилический настрой (см. «Холмы» и «Песни счастливой зимы» и т. д.) На смену ей приходит «суровый» Дк4: («Письмо в бутылке», «Речь о пролитом молоке», «Письмо генералу Z», «Памяти Т. Б.» и др.) В этих текстах преобладало настроение экзистенциального ужаса и безысходности.

В начале 70-х гг. в поэзии Бродского начинает доминировать вольный дольник ДкВ, в котором разные неклассические размеры сплавляются в новый размер. Одним из пробных камней этого размера стал цикл «Часть речи». Цикл состоит из 20 текстов. Все они написаны неклассическим стихом разной длины — от 2 до 9 иктов. На графике ниже можно увидеть две кривые. Верхняя кривая показывает распределение средней иктности каждого стихотворения относи-

¹ Здесь речь здесь идет не совсем о ритмико-синтаксической формульности в духе Боброва (который говорил о «заимствовании по ритму и звучанию» [Бобров 1922], а позже — о пастиччио [Бобров 1925]). См. также работы: [Безродный], [Ронен], [Гаспаров 1986]. Специфика поэзии Бродского и самого явления автоцитации приближает к проблематике семантического ореола метра [Гаспаров 1999] и к некоторыми аспектами из области семиотики метра, как она понимается, например, в работах М.И.Шапира: [Шапир 1991], [Шапир 1992], [Шапир 1994].

² Это 4 стихотворения: «Воронья песня» («Снова пришла лиса с подведенной бровью...»); «Прощальная ода» («Ночь встает на колени перед лесной стеною...»); «Деревья в моем окне, деревянном окне...»; «Услышу и отзовусь...» («Сбились со счета дни и Борей покидает зиму...»).

³ Этому стиху мы в свое время посвятили отдельное исследование [Семенов].



Иктность и метрическая неоднородность в стихотворениях цикла «Часть речи»

тельно средней иктности по всему циклу (4,57) и медианы (4,65) по всем стихотворениям. Нижняя кривая показывает, каков показатель метрической неоднородности размера в каждом стихотворении относительно среднего показателя метрической неоднородности (0,7) и медианы (0,47) по всему циклу.

Основываясь на этих данных, все стихотворения цикла можно разбить на несколько типов: написанные «короткими», «средними», «длинными» метрами, а также стихотворения, которые максимально соответствуют средним показателям по сборнику. В последнюю группу войдут 3 стихотворения: «Ниоткуда с любовью...» [Бродский: II, 397], «Ты забыла деревню...» [Бродский: II, 407] и «Всегда остается возможность выйти из дому...» [Бродский: II, 412]).

Далее мы конспективно рассмотрим первые стихотворения первой группы. Если сравнивать «Ниоткуда с любовью ...» с первым стихотворением, написанным ДкВ у Бродского, — «Деревья в моем окне, деревянном окне...» (1964) [Бродский: I, 354], то можно отметить следующее:

1. Мотив *отражения*. В тексте 1964 года основным объектом описания в тексте становится отражение героя и пейзажа в глазах адресата и в лужах — перевернутый мир, где под деревьями находятся земля и небо, а лодка *плывет посуху*. В «Ниоткуда с любовью...»

также описывается мир отражений: герой *повторяет своим телом черты* адресата (но вспомнить их не может). Этот мир находится *нигде*.

2. Мотив *дна*. В тексте 1964 года отраженный в луже *перевернутый* лес, с которым отождествляет себя герой, *шарит рукой на дне*. В стихотворении 1976 года сам герой находится *на самом дне*.

3. Упоминание Чичикова и весь гоголевский подтекст связаны с формированием так называемого «безумного дискурса» в поэзии Бродского¹. В «Ниоткуда с любовью...» — как прямая отсылка к «Запискам сумасшедшего», так и «безумные» синтаксис и метрика.

Еще один текст, с которым перекликается первое стихотворение цикла «Часть речи», — это «Прощальная ода» (1964) [Бродский: I, 308]. В стихотворении присутствуют все основные мотивы стихотворения 1976 г. Мотив забытых героем *черт лица* адресата в «Прощальной оде»: *«Просто здесь образ твой входит к безумью в гости. / И отбегает вспать — память всегда бесплотна»*.

Мотив соперничества любви земной и любви к Богу («я любил тебя больше, чем ангелов и самого»): *«Будто твоя любовь, как и любовь земная, / может уйти во тьму, может меня покинуть»*.

Мотив снега, которым засыпан лирический герой / городок: *«Снег, белей покрывал, которыми стан твой кутал, / рушится вниз, меня здесь одного скрывая... / Где они все? Где я? — Здесь я, в снегу, как стебель»*.

Образ *дна долины / дна океана*, где находится герой: *«Что же я? Брег пустой? Черный край континента? / Боже, нет! Материк! Дном под ним продолжаюсь! <...> Вместо неба и птиц — море и рыб беззубье»*.

Сближает эти тексты образ ночи, который в обоих случаях символичен: *поздно ночью <...> на самом дне*², ср.: *«сумрачный лес середины жизни»*.

«Воронья песня» (1964) [Бродский: I, 303] и «Ниоткуда с любовью...» — тексты очень разные, но их роднит один важный мотив — мотив *извигания*. В тексте 1976 г. герой *извивается на простыне*.

¹ Несомненно, что Чичиков, окруженный караулом мертвых душ, больше напоминает Поприщина.

² Интересно здесь также упомянуть «многозначность» слова «дно» в контексте «Поздно ночью, в уснувшей долине, на самом дне», что позволяет приблизить последнее слово к семантике слова *день*. Похожий «незаметный парадокс» наблюдается также в 13-й строке в словосочетании «мычащим “ты”».

В «Вороньей песне» *извивается чернильный червяк* в клюве у главного героя, сравнивающего себя с вороной. Здесь актуализируется метафора письма (отметим связь «Ниоткуда с любовью...» с эпистолярным жанром).

Второе стихотворение из первой группы — «Ты забыла деревню...» — напрямую отсылает к норенской тематике. Общая тональность стихотворения — ностальгия и сентиментальная грусть (кроме последних двух строк). При этом в тексте преобладает «суровый» Дк4. Этот текст отчетливо соотносится с норенским стихотворением «Пришел сон из семи сел...» [Бродский: I, 391] В обоих стихотворениях имманентно присутствует мотив сватовства. Сравните: *«то ли дева ждет. / Запрягай коней да поедem к ней»* (в первом стихотворении), *«в ситцах в окне невеста»* — во втором. При этом оба мотива оборачиваются мотивом пустоты. В «Пришел сон...» вместо *терема*, где ждет дева, — пустой *сосновый скит* (*ни амбаров, ни изб, ни гумен*); в «Ты забыла деревню...» — *пустое место, где мы любили*. Иными словами, вместо свадьбы — герой попадает в монастырь, который *с лица — пустырь*, то есть огороженная пустота¹. Другие общие для этих текстов образы: *бездорожье* (*большак развезло — дорогой тоже все гати да буераки*), *окно* (*окна смотрят на север — в окнах пустота вместо невесты в ситцах*).

Анализируя уровень стиха, следует заметить, что «Пришел сон...» — первое стихотворение Бродского, где длинный неклассический стих делится на полустишия. Многие стихи в тексте «склеены» из двух стихов Дк2 или Дк3. На это указывает внутренняя рифма (в 15 стихах из 21). Кроме того, в восьми из этих 15-ти полустишия ритмически тождественны. Как следствие — релятивность метрической интерпретации: одни строки читаются как «цезурированный» стих, а другие — как бесцезурный. Похожая неоднородность и в стихотворении «Ты забыла деревню...» Здесь 5–7-иктные стихи сменяются более короткими, где симметрия полустиший видна особенно отчетливо (женские клаузулы, ассонансы и даже одна рифмопара: *спинки — калитку, невеста — место*). Наблюдается и определенный ритмический изоморфизм полустиший: *«отродясь не держат — не те там златки... / говорят, калитку, не то ворота... / да пустое место, где мы*

¹ Интересно, что Пестерев делает в подвале ограду для дома, в котором пустое место. Образ ограды, сделанной из спинок старых кроватей, встречается в «Колыбельной Трескового мыса», также написанной в 1976 году.

любили». Ср. в стихотворении «Пришел сон...»: *«Собирались лечь, да простыла печь... / То ли дождь идет, то ли дева ждет. / Иль зубчат забор, как еловый бор»*.

Образы окна, деревни, лесов тематически сближают этот текст также со стихотворением «Деревья в моем окне...» (впрочем, в «норенский» период эти образы по понятным причинам достаточно частотны в поэзии Бродского).

Если говорить о третьем интересующем нас стихотворении первой группы из цикла «Часть речи» — «Всегда остается возможность выйти из дому на...» — то оно гораздо менее связано с «норенским» периодом. Но мотив *ветра*, который *шевелит ботву на пустой голове* героя, отсылает к стихотворению «Осень в Норенской» (1965) [Бродский: I, 197]. Ветреная погода в норенском тексте — лейтмотив: *ветер сучит замезий щавель, пучит платки и косынки, гонит рожицы в глаза колхозниц, расшвыривает кулигу птиц*, совершает другие активные действия.

Еще один сближающий эти тексты мотив — противопоставление внешнего и внутреннего пространства. В норенском тексте ветер создает *видения*, близкие *внутренней жизни* героя, но их побеждает *внешняя* деревенская жизнь. В тексте 1976 г. сдержанный оптимизм героя связан с тем, что он не *внутри*, а *снаружи*. Ветер становится подтверждением экстерииоризации героя. Тексты сближает и эпитет *голый*. В «Осени в Норенской»: *голые прутья ветел, голые стекла*, в тексте 1976 г. мы встречаем *голые деревья*.

Подведем некоторые предварительные итоги. Метрика активно участвует у Бродского в установлении взаимосвязей между текстами разных лет. Говоря о «метрически эталонных» стихотворениях «Части речи», отметим различие в их модальности. Первые два текста более-менее явно отсылают к стихам норенского периода, даже если это отчетливо не проговаривается (как в «Ниоткуда с любовью...»). Это проявляется как в плане содержания, так и в плане выражения. В стихотворении «Всегда остается возможность...» эти отсылки уже не такие явные. При этом меняется и общая тональность текста: спокойствие героя берет верх над чувством безысходности.

Рискнем предположить, что в стихотворениях цикла «Часть речи» Бродский испытывал эмоционально-образные возможности «синтезированного» им неклассического размера, созданного еще в период северной ссылки, но по-настоящему освоенного только после отъезда из СССР.

Литература

- Безродный М. В.* К генеалогии «Мухи-Цокотухи» // Школьный быт и фольклор: Учеб. материал по рус. фольклору / Сост. А. Ф. Белоусов. Таллин, 1992. Ч. 1. С. 207–222.
- Бобров С. П.* Заимствования и влияния // Печать и революция. № 8. 1922. с. 72–92.
- Бобров С. П.* Заимствования стихотворные // Литературная энциклопедия: словарь литературных терминов: В 2 т. М.; Л., 1925. Т. 1. С. 255–258.
- Бродский И.* Сочинения: В 4 т. СПб.: Пушкинский фонд, 1992–1995.
- Гаспаров М. Л.* Ритмико-синтаксическая формульность в русском 4-стопном ямбе // Проблемы структурной лингвистики 1983. М., 1986. С. 181–199.
- Гаспаров М. Л.* Метр и смысл. М., 1999.
- Ронен О.* Лексические и ритмико-синтаксические повторения и «неконтролируемый подтекст» // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. М., 1997. Т. 56. № 3. С. 40–44.
- Семенов В.* Очерк метрики и ритмики позднего неклассического шестииктного стиха Иосифа Бродского // Русская филология. 9. Тарту, 1998. С. 239–250.
- Шапир М. И.* «Семантический ореол метра»: термин и понятие (историко-стиховедческая ретроспекция) // Литературное обозрение. 1991. № 12. С. 36–40.
- Шапир М. И.* «Горе от ума»: семантика поэтической формы (опыт практической философии стиха) // Вопросы языкознания. 1992. С. 90–105.
- Шапир М. И.* Гексаметр и пентаметр в поэзии Катенина (о формально-семантической деривации стихотворных размеров) // Philologica. М., 1994. Т. 1. № 1/2, 43–107.

2. СТИХОТВОРЕНИЯ И. БРОДСКОГО 1958–1972 ГОДОВ

И. В. Романова

Смоленский государственный университет
irina.romanova@bk.ru

Парадоксы жанра: «Неоконченный отрывок» (1964–1965)

1964–1965 годами датировано стихотворение Бродского, которое он назвал парадоксальным образом — «Неоконченный отрывок» («Ну, время песен о любви, ты вновь...») [Бродский: 392]. Позже он создаст еще четыре стихотворения с таким же заголовком (не считая семи с названием «Отрывок»). Говоря об отрывке применительно к

поэзии второй половины XX века, мы имеем в виду вторичное жанровое образование, формальными признаками которого являются: разрушение зачина или концовки стихотворения для создания впечатления лирического фрагмента; наличие пропущенных стихов, графически обозначенных рядами точек или других подобных приемов умолчания; нарушение традиционной сюжетики лирического стихотворения, при которой не проявляется фабула.

Выражение *неоконченный отрывок* воспринимается по меньшей мере тавтологически. Можно подумать, что существуют «оконченные» отрывки. *Отрывок* в заглавии, как правило, сигнализирует о расширении контекста. Это указатель, отсылающий читателя в подтекстовое, затекстовое пространство, в котором приведенный текст начнет восприниматься как фрагмент более обширного целого, часто читателю не известного. В данной ситуации у Бродского *отрывок* воспринимается как указание на жанр, а определение *неоконченный* — на незавершенность, недовоплощенность авторского замысла, соответствующего определенному жанру.

Стихотворение состоит из двух пронумерованных частей. Первая строится как единое обращение от я ко времени *песен о любви*. Такое начало находится в русле традиции обращения к Музе. И сама форма обращения к мифологическому персонажу, условно-поэтическому образу, типична для предромантической и романтической поэзии. Книжный стиль снижается за счет стилистически контрастных разговорных элементов: междометия *ну* и замены слов *о любви* на указательное местоимение *этих (время этих песен)*. Анафора выделяет первую композиционную часть, состоящую из двух строф, — тезис. Основная тема этой части — появление поэтического вдохновения. Творческий подъем связан для героя-поэта с определенным календарным временем, еще пока неясно, с каким именно. А это календарное время, очевидно, вызывает к жизни именно любовную лирику.

Тема поэтического вдохновения так же, как и упомянутое обращение, ориентирована на классическую лирику, на что указывает соответствующая по стилю лексика: *склоняешь сердце к <...> лире; разноголосый клир; силлабическая кровь; стихослагатели*. Герой сам осознает свою принадлежность к классической традиции, восходящей, с одной стороны, к силлабике XVII–XVIII веков (*«и все слышней в разноголосом клире / щебечет силлабическая кровь»*), с другой — к сюжетному инварианту ‘поэт в преддверии творческого акта’, реализованному, в частности, в «Осени» Пушкина. Стихотворение Брод-

ского ориентировано на «Осень» Пушкина, более того, заглавие «Неоконченный отрывок» оказывается оправданным именно в контексте этого пушкинского «отрывка».

Характерными чертами стихотворения Пушкина являются: связь круговорота природы с творческим восприятием художника; описание механизма творческого акта. Утверждение зависимости психологического состояния поэта от природы, времени года строится по принципу не уподобления, а контраста, который наиболее очевиден в изображении осени. В природе жизнь увядает, а в человеке это вызывает прилив сил. Вопреки увяданию творится новая жизнь, пробуждается поэзия. Сам творческий акт Пушкин описывает необыкновенно подробно, шаг за шагом, причем не по внешним симптомам, а по внутреннему состоянию человека, передавая в том числе физиологические особенности, переходя порой на язык прозаизмов. Пушкин здесь показал себя последователем традиции Державина, его стихотворения «Евгению. Жизнь Званская».

Бродский пишет свой «Неоконченный отрывок» не шестистопным, как Пушкин, а пятистопным ямбом, восьмистишной строфой, отличающейся, впрочем, от октавы Пушкина типом рифмовки: не abababcc, а abba**cd**dc.

Первая композиционная часть подробно описывает, перефразируя Пушкина, — *каков мой организм*, что в нем происходит с появлением вдохновения. Здесь также внимание сосредоточено на физиологических процессах, сопровождающих творческий акт.

Вторую композиционную часть составляет третья строфа. Ее тема — одиночество героя. Эта часть выполняет функцию антитезиса: *время песен о любви* уже настало, а любви нет, нет рядом женщины, герой абсолютно одинок, и это обстоятельство разжигает в нем огонь желаний, сублимирующихся в творчестве. Принцип соседства высокой и низкой лексики в составе тропов сохраняется и здесь: с одной стороны, евангельский образ «*я одинок, как смоква на холмах Генисарета*», с другой — «*зрачки мои бушуют, как прожекторы над зоной*». В первом сравнении, вероятно, подразумевается бесплодная смоковница. Земля вокруг Генисаретского озера была очень плодородной, и смоква там росла в изобилии. С эпитетом *одинокий* она могла быть соотнесена в значении 'отличная от всех', скорее всего 'бесплодная'.

Герою стихотворения Бродского уже пора любить самому и воспевать любовь, однако в отсутствии женщины он не может осуществ-

вить воспроизводительную функцию и не может еще творить. Потому так остро он ощущает неотвратимое наступление *«времени песен о любви»* и несколько раз подчеркивает его беспощадность и неотступность: *тикающая лира* (лира названа *тикающей* в уподобление часовому механизму, образ которого вызван темой *времени*; образ в целом читается так: ‘время песен о любви, ты вновь подчиняешь мое сердце, мою жизнь своему ритму’). Контрастное предыдущему по стилию сравнение *«бушующих в бессонной анархии зрачков с прожекторами над зоной»* означает ‘жадно ищущие’, но в какой-то степени может косвенно указывать на одиночество героя и оправдывать его «бесплодие» (намек на насильственную изоляцию, несвободу).

Третья часть, охватывающая четвертую строфу, выполняет синтезирующую роль в композиции стихотворения. Это возвращение к теме *времени песен о любви*, но с вариациями: попытка осмыслить, на счастье, на муку или на творческое бессмертие послано герою это испытание; утверждение уже не неотступности времени творчества, а драматической тесноты его календаря для поэта. Когда бы это время ни наступило, эмоции настолько захлестывают поэта, что ему мало отведенного срока. Эта мысль иллюстрируется образом оживающих и начинающих самостоятельное существование стрелок, которые не в срок вырываются за пределы циферблата и стремятся сомкнуться в объятии.

Лирическая ситуация и лексика в «Неоконченном отрывке» перекликается со стихотворением Пастернака «Единственные дни»: *«И полусонным стрелкам лень Ворочаться на циферблате, И долгие века длится день И не кончается объятье»* [Пастернак: 442]. Объединяет оба стихотворения мысль о несоответствии реального времени и его эмоционального восприятия влюбленными людьми. У Пастернака любовное объятие непосредственно переживается персонажами и время останавливается, а у Бродского объятье остается лишь в воображении героя-поэта, самого выходящего за тесные рамки времени, отведенного для творчества.

Часть II «Неоконченного отрывка», на первый взгляд, уводит в сторону и тематически не имеет ничего общего с первой. Она рисует приход зимы, который изображается как масштабное военное наступление Наполеоновской армии, о чем свидетельствует и соответствующая лексика: *зима трубит в фанфары ветра; снег кружится, исследуя полдюжины скворешен в трубу, как аустёрлицкий герой; брошены скворчиные кремли; крах доблести; без ядер, без патронов /*

срываются с вороньих бастионов / последние защитники стремглав;
[снег] *на поле он* [анаграмма — И. Р.], во мгле На пнях, наполеоном
на берегах. Отлет последних птиц воспринимается как безоговорочная капитуляция, опавшие листья — как отходящие в мир иной, а оголенные ветви — как торжествующие свое освобождение. Под воинственным напором зимы сопротивление природы оказывается бессмысленным: «*Но в мужестве, столь родственном с упрямством, / крах доблести*».

Заканчивается вторая часть и стихотворение в целом четверостишием — в противовес предыдущим восьмистишиям, с другим, перекрестным, типом рифмовки. Отличается этот финал и стилистически. Три стиха объединены анафорой, включающей восклицание-призыв. Безглагольность всего четверостишия еще больше подчеркивает динамику, стремительный ход событий. Трижды повторенное заклинательное *Пора!* означает окончательно наступившую зимнюю пору, но оно и возвращает нас к первой части с ее главной темой времени творчества. *Пора!* означает и то, что *время песен о любви* настало. Возвращаясь к Пушкину: «*Минута — и стихи свободно потекут*».

Теперь становится понятно, какую роль играет вся вторая часть в «Неоконченном отрывке». Она вводит и разрабатывает вторую тему, связывающую стихотворение Бродского с «Осенью» Пушкина, — зависимость творческого потенциала художника от круговорота природы. Различия заключаются в следующем. У Пушкина описано субъективное восприятие всего годового цикла, у Бродского — только зимы, но ее победоносный приход проецируется на общий закон природы, не знающий сбоев. У Пушкина предпочтение отдается осени как идеальному периоду для творчества, у Бродского периодом эмоционального, творческого подъема становится зима, что роднит его с упомянутым уже стихотворением Пастернака «Единственные дни», тоже описывающим зиму. У Пастернака тоже есть намек на неизменный природный ход времени, ибо зима показана на своем переломе, в *дни солнцеворота*, поворота годового круга к весне. Так что мы можем говорить о полигенетичности стихотворения Бродского, имея в виду два источника — «Осень» Пушкина и «Единственные дни» Пастернака. У каждого из трех поэтов осень или зима — в противовес традиционным представлениям — связаны не с концом жизни, а с ее торжеством. Описание творческого процесса представлено у Пушкина и Бродского как разрастание музыки

внутреннего бытия. Человек, вовлеченный в круговорот природы, преодолевает его границы в поэзии.

«Осень» Пушкина заканчивается вопросом о выборе пути в творчестве: *«Куда ж нам плыть?..»* Такой финал вкупе с обрывом стиха и строфы и превращает стихотворение в отрывок. Бродский тоже урезает строфу, меняет тип рифмовки, заканчивает женской рифмой. Эти приемы являются формальными маркерами жанра отрывка. Если говорить о степени воплощенности предполагаемого первоначально-го замысла, то после трижды повторенного *Пора!* читатель вправе ожидать, по крайней мере, третьей части, из которой станет ясно, что именно и как сотворил герой-поэт. Автор оставляет нас в неведении.

На уровне авторско-читательской, рамочной, коммуникации уже было сообщено, что перед нами — «Неоконченный отрывок».

Литература

Бродский И. Сочинения. В IV тт. Т. I. СПб.: Пушкинский фонд, 1992.

Пастернак Б. Полное собрание стихотворений и поэм. СПб.: Академический проект, 2003.

Л. Л. Гордиенко

МП СГПИ, Славянск-на-Кубани

lu_gord@mail.ru

И. Бродский «Исаак и Авраам»: опыт интерпретации

О стихотворении И. Бродского «Исаак и Авраам» говорят прежде всего как о единственном стихотворении, написанном на ветхозаветную тематику, воплотившем в то же время христианское мировосприятие поэта [Кекова, Измайлов].

Вместе с тем такая интерпретация, на мой взгляд, оставляет без внимания целые пласты языковой фактуры этого стихотворения, которые создают, по выражению М. Гаспарова, «смысловую плазму» текста [Гаспаров: 334]. Рискну предположить, что это стихотворение — о том, как рождается стихотворение. Процесс творения стиха становится предметом поэтической рефлексии о ветхозаветной истории из книги Бытия. В основе стихотворения — ситуация окончания работы над стихотворением. Дождливый поздний вечер (ночь),

горящая в подсвечнике свеча, её пламя отражается в тёмном стекле, отражается в нём и лицо поэта («пришла лиса...»), край листа бумаги. В заключении стихотворения поэт представляет образный эквивалент процесса сочинения: это язык свечи, язык пламени — горение. Это процесс сгорания словесных значений, их отмирания и воскрешения новых в оболочке оставшихся слов. Это процесс превращения истории в инвариант сюжета, а имен в знаки иных смыслов.

Лейтмотивом стихотворения становится возникающий в разных вариациях диалог: *«Идём, Исак. Чего ты встал? Идём»* / *«Сейчас иду»*. С него стихотворение начинается, как бывает, когда в голове неотвязно стучит слово, фраза. Поэт сразу указывает читателю на разрыв между именами в названии стихотворения (Исаак, Авраам) и в первой строчке диалога. Что происходит? В сознании читателя заглавием уже актуализированы смыслы ветхозаветной истории об этих героях: Исаак — жертва, которую в мыслях и сердце своём Авраам уже принёс Богу и готовится исполнить жертвоприношение как деяние; по завету, «в Исааке наречётся семя его»; Исаак, как и его отец, выдаёт свою жену за сестру. Авраам — его Бог призывает оставить дом отца, родных и идти; дважды выдаёт свою жену Сарру за сестру.

Таким образом, начальные слова поэтического высказывания уже становятся знаками тех смыслов, историй, ситуаций и состояний, которые станут сходящимися, перетекающими друг в друга мотивами, рождающими сложную смысловую плазму стихотворения: необходимость отвечать на зов, призыв; необходимость следовать указанному пути — пути жертвы для заклания. Кроме того, с Исааком связан процесс называния будущих поколений; мотив повторения сюжетов судеб, ситуаций, отражающийся в кружении образов, частей стихотворения. Обращает внимание читателя и посвящение М. Б. — Марине Басмановой.

Большое стихотворение сам автор делит на три части. Первые три строфы первой части представляют собой филологический этюд: автор показывает рождение нового значения из изменившегося графического облика слов Исаак (Исак) и Авраам (Абрам). В имени «Исак» рождается миф судьбы «русского Исаака»: потеря гласной — не только умаление свечи до огарка (*«Исак вообще огарок той свечи, / что прежде Исааком всеми звалась»*), потеря звука связана с горением пламени свечи — с писанием стихов(?); но есть возможность и обратного хода — Исак становится Исааком в ответ на зов, на крик,

подобно тому, как он вынужден отвечать зову Авраама на долгом пути к месту жертвоприношения на горе Мориа.

Имя Авраам по-русски звучит Абрам. Абрам — это молчание пепла сгоревшего куста. В Аврааме сгорает боль и страдание целого мира, потому что он ЗНАЕТ, зачем зовёт Исаака. Ассоциативная работа поэтического сознания из языка горящей свечи, её воскового ствола, подсвечника с его пчёлами, крыльями, плодами соткала воспоминание о жертве, о пламени, о предопределённости ролей. Своеобразное филологическое вступление сменяется ходом ветхозаветной истории. Она составляет основу всего текстового массива стихотворения. Вторая и третья части примыкают к вступлению как продолжение монолога поэта о словах и смыслах, о сути творчества.

Сюжет Авраама и Исаака — это путь. Эпизоды едва отмечены событийностью: 1) Вопрос Исаака — ответ Авраама; 2) Авраам видит куст, и куст сообщает ему; 3) Исаак бросает хворост; 4) Исаак разбивает кувшин; 5) Вопрос Исаака — ответ Авраама; 6) Сомнение Исаака; 7) Авраам и Исаак у костра (Авраам посылает Исаака за травой для костра) 8) Исаак приносит траву; 9) Диалог Исаака и Авраама о цели путешествия; 10) Сон Исаака; 11) Авраам несёт тело; 12) Авраам достаёт нож и готов нанести удар; 13) Появление ангела и конец испытанию; 14) Монолог ангела; 14) Ангел зовёт Авраама в его страну; 16) Исаак ведёт беседу с пришлецом; 17) Ревекка зовёт Исаака.

Эти эпизоды прорастают сквозь кружение слов, рождающих образы пространства из цепочек ассоциаций: пустые холмы — песок — холмы песка — барханы — имя им — кружит песок — холмы, холмы — волна — сходство с кромкой песка прибрежной — нет прибрежной пенной ленты — валы — море справа, слева, сзади, всюду — путники сии — челны, челны — волна глотает след. Есть закон, согласно которому пустыня — это море; небо — черный лес. Это поэтический закон преображения, закон метафоры. Волнообразное движение от одного предмета сравнения к другому повторяется и на уровне поэтического ритма: *«Сынок, дрова с тобою?» — «Вот он, хворост»; «А трут, отец, с тобою?» — «Вот он, трут»*. Прилив — отлив; вопрос — ответ; волнообразен ритм бессознательных конструкций стихотворения, тесно сбивающих гребешки слов в длину стиха: *«Нет, здесь валы темны, светлы, черны. / Здесь море справа, слева, сзади, всюду, / И путники сии — челны, челны, / Волна глотает след, вздымает судно»*.

Семантика волны оживает и в третьей части стиха, обогащаясь ассоциацией зрительного сходства с цифрой «8», разрезанной по оси. Цифра «8» возникает как сравнение теней двух листьев (*«тень листьев двух, как цифра “8”, вдруг / в безумный счёт ввергает быстро роцу»*) в авторском отступлении, прерывающем течение библейского сюжета. В третьей части стихотворения сплав значений волна (вода) и волна (невидимая, энергетическая, духовная нить) воплощается в образах дождя (вода) и мчащегося по волнистому пейзажу поезда. С волнами этот образ связан новым уровнем метафоризации. Мчащийся по холмам и полям поезд, на мой взгляд, это метафора поэтического сознания, выхватывающего лучом среди полей, холмов идущих друг за другом Авраама и Исаака. Несколькими строками выше автору в шуме дождя слышится чей-то плач; на его вопрос «Эй, кто там?» — молчание. Но в молчании говорит дождь и стучит рефрен в сознании поэта: *«Идём, Исаак»*. — *«Постой»*. — *«Идём»*. — *«Сейчас»*.

Бесконечность работы поэтического преобразующего закона, получается, является залогом соединения невидимыми волнами земного и небесного, близкого и далёкого, какого-нибудь Зеленогорска с Синайской пустыней, а Исаака с Исаком и Иосифом. Семантика бесконечности связывается с визуальным образом восьмёрки, которая в горизонтальном виде и есть этот знак и, кроме того, подтверждается лексически (*«мчит он без конца сквозь цифру “8”»*): *«Бесшумный поезд мчится сквозь поля, / наклонные сначала к рельсам справа, / а после — слева — утром, ночью, днём, / бесцветный дым клубами трётся оземь — / и кажется вдруг тем, кто крылся в нём, / что мчит он без конца сквозь цифру “8”. / Он режет — по оси — её венцы, / что сёл, полей, оград, оврагов полны. / По сторонам — от рельс — во все концы / разрубленные к небу мчатся волны. / Сквозь цифру “8” — крылья ветряка, / сквозь лопасти стальных винтов небесных / он мчит вперёд — ведёт его рука, / и сноп лучей скользит в холмах окрестных»*.

Но в этом же образе отражается процесс соединения разных значений слов со схожим графическим обликом. Языковая память поэта, как луч, как стержень, пронзающий культурную память, нанизывает, как кольца пирамидки, старые и новые смыслы слова, оживляя историю, собирая смысловые значения во времени (Исаак — Исаак — лиса). История наполнена образами. И образ, возникший однажды, не покидает текста, совершив круг, текст вновь этот воссоздает образ.

Возрождаются, повторяясь почти дословно, целые картины; образы, их составляющие, возникают вновь уже в других сочетаниях и, сохраняя прежние смыслы, приобретают новые. Так, воспоминание лирического героя — некий пейзаж: озеро у подножья горы, ветки, склонившиеся к песчаной тропе, тени листьев, похожие на цифру «8» (пейзаж 1) — разрывает описание путешествия Исаака и Авраама. Эта картина с небольшими вариациями возникает в речи ангела, обращённой к Аврааму (пейзаж 2): *«Ещё я помню: есть одна гора. / В её подножье есть ручей, поляна. / Оттуда пар ползёт наверх с утра. / Всегда шумит на склоне роща рьяно. / Внизу трава из русла шумно пьёт. / Приходит ветер — роща быстро гнётся. / Её листва в сырой земле гниёт, / Потом весной опять наверх вернётся. / На том стоит у листьев сходство тут. / Пройдут года — они не сменяют вида. / Стоят стволы, меж них кусты растут. / Бескрайних тучверху несётся свита. / И сонмы звёзд блестя во тьме ночей, / Небесный свод покрывши часто, густо. / В густой траве шумит волной ручей, / И пар в ночи растёт по форме русла»*.

На фоне тождественных образов и мотивов — поднимающегося пара над водой (потом пар возникнет как *«бесцветный дым клубами трётся оземь»* в связи с образом *«бесшумно мчащегося поезда»*), рощи, веток, склоняющихся к песку тропы (образ, соединивший песок — ветки, а значит, песок пустыни, ветки хвороста, Исаака и Авраама), возникает образ теней как вечного присутствия прошлого: листья оставляют тень на тропе, потом ложатся на неё сами, живые ещё листья пророчески указывают на собственную смерть. Тень — это знак смерти, и сами листья — знак. Падая на тропу, на собственные тени, они ещё есть, присутствуют, но уже мертвы.

Тождественность жизни и смерти есть значение любого из слов «жизнь» и «смерть» плюс Время. Пейзаж-воспоминание отличается от картины, которую Аврааму рисует ангел, отличие заключается в характере деталей. В первом случае (пейзаж 1) такие подробности, как *«белёный ствол грызут лесные мыши»*, *«пчела жужжит»*, *largo* (овод) дают основание думать о присутствии знакомых поэту реалий его жизни (дача, *«Подсвечник украшают пчёлы, листья. / Повсюду пчёлы, крылья, пыль, цветы»*), во втором (пейзаж 2) — пейзаж в речи ангела является картиной мифологической (гора, ручей, поляна, *«всегда шумит на склоне роща рьяно»*, тучи, ветер, сонмы звёзд, *«В густой траве шумит волной ручей, / и пар в ночи растёт по*

форме русла»). Это похоже на Кастальский ключ, на источник Гипокрена: *«Кастальский ключ волною вдохновенья / В степи мирской изгнанников поит»* (А. С. Пушкин «Три ключа», 1827).

Но и далее образы пейзажей 1 и 2 описывают мифологическое пространство обитания поэзии: роща, ручей (*«В роще карийской, любезной ловцам, таится пещера, / Стройные сосны кругом склонились ветвями, / и тенью / Вход её заслонён на воле бродящем в извилах / Плющем, любовником скал и расселин. С камня / на камень / Звонкой дугой, пещерное дно затопляя, / Резвый ручей. Он, пробив глубокое русло, вьется / Вдаль по роще густой, веселя ей сладким журчаньем»*) (А. С. Пушкин, 1827); его же *«В тёмной роще Геликона»* («Рифма, звучная подруга», 1828)).

Если не удерживать дальнейший разбег мифологических ассоциаций, то место обитания поэзии в пушкинском стихе может привести к истории об Артемиде и Актеоне, о жертвоприношении на её алтаре, о девственных лугах с пчёлами и шмелями, о наказании Актеона за дерзость — превращении его в оленя с ветвистыми рогами. Гора Мория сливается с горой Парнас и Голгофой, потому что у слова «гора» есть умершие тени — смыслы, воскрешаемые усилием памяти, — светом, выхватывающим их из небытия, забвения, плена времени. Это сама поэзия. И не случайно воспоминание поэта и слова ангела начинаются совершенно одинаково.

По закону тождества совмещаются хранимые памятью подробности из действительной жизни, личной драмы и миф; возникают новые смыслы ветхозаветной ситуации: ангел зовёт Авраама на родину, испытав его; родиной поэта является язык поэзии, в которой он находится. Ведь дальше голос поэта и голос ангела неразличимы в описании родной страны (поэзии): *«Пойдём туда, где все кусты молчат. / Где нет сухих ветвей, где птицы свили / гнездо из трав. А ветви, что торчат / порой в кострах, — так то с кустов, живые. / Твой мозг сейчас, как туча, застит мрак. / Открой глаза: здесь смерти нет в помине. / Здесь каждый куст — взгляни — стоит, как знак / стремленья вверх среди равнин пустыни. / Открой глаза: небесный куст в цвету. / Взгляни туда: он ждёт, чтоб ты ответил. / Ответ же, Авраам, его листу — / ответ же мне — идём». — «Поднялся ветер». / «Пойдём же, Авраам, в твою страну, / где плоть и дух с людьми — с людьми родными, — / где всё, что есть, — живёт в одном плену, / где всё, что есть, сто крат изменит имя. / Их больше станет, но тем больший мрак / от их теней им руки, ноги свя-*

жет. / Но в каждом слове будет некий знак, / который вновь на первый смысл укажет».

К Аврааму обращён императив преображения («открой глаза», «взгляни туда», «взгляни», «ответь же», «ответь мне») подобно тому, как он был обращён к герою пушкинского «Пророка», «влачащемуся» «в пустыне». Нужно какое-то иное зрение, чтобы увидеть за образами знаки первосмыслов. Для Бродского важно напряжение слуха и зрения для ответа на голос языка, для реагирования на историю об Исааке и Аврааме как на историю о поэте и языке (?). Совмещение пейзажа 1 и 2, дают метафорическую картину языка, где слова (листья) обращены к памяти своих прежних смыслов, а также к смыслам ещё не рождённым, возможным (тенью), и хранят их в своих графических знаках.

Продолжая вслед за этим отступлением рассказ о пути Авраама и Исаака, поэт демонстрирует вначале то, как расшифровывает смысл ПРЕДМЕТА. Авраам: «увидел куст» / Но это означало: цель их близка». И совсем иначе откроются смыслы в СЛОВЕ «куст» Исааку во сне, через УВИДЕННУЮ в графическом облике весть: «Кто: Куст. Что: Куст. В нём большие нет корней. / В нём сами буквы — большие слова, шире. / “К” с веткой схоже, “У” ещё сильнее. / Лишь “С” и “Т” в другом каком-то мире. <...> / Что ж “С” и “Т” — а Куст пронзает хмарь. / Что ж “С” и “Т” — все ветви рвутся в танец. / Но вот он понял: “Т” — алтарь, алтарь, / А “С” на нём лежит, как в путях агнец. / Так вот что КУСТ: К, У, и С, и Т. / Порывы ветра резко ветви кренят / Во все концы, но встреча им в к р е с т е, / Где буква “Т” все пять одна заменит. / Не только “С” придёт там уснуть, / Не только “У” делиться после снами. / Лишь верхней планке стоит соскользнуть, / Не буква “Т” — а тотчас КРЕСТ пред нами».

Поэтическая медитация о предмете / слове / знаке / значениях совпадает с моментом остановки Исаака у куста, где он бросил хвост. Прерывая течение истории, поэт размышляет о том, что форма предмета («куст похож на всё») есть источник его бесконечных именовании («где всё, что есть, сто крат изменит имя»), из которых рождается текст: куст = тень шатра, взрыв, риза, дельты рек, луч, колесо, ладонь, сотня рук, гнездо, кровь, плоть, душа, все её пути, жизни вид, не только облик чувств, весь огромный мир. Мир слов, мир именовании как установления (воссоединения?) между вещами связей, далеко не очевидных для обыденного сознания. И это же высвобождение вихря слов из молчания, небытия и пустоты — оживление их.

Бродскому важна мысль, которую он повторяет в разных вариациях, и она, собственно, представляет квинтэссенцию его собственной творческой практики. Говоря о том, как Роберт Фрост обошёлся со словом *source* в «West Running Brook», Бродский определяет главное: повторение слова в стихе приводит к умножению (приращению) его первоначального смысла, тогда оно становится бóльшим, чем оно есть, «и вы вдруг начинаете понимать, что это слово “source”, источник, значит гораздо больше, чем слово “source”. Оно значит всё что угодно. Оно значит даже больше, чем слово “Бог” в этом стихотворении. Это абсолютно трансцендентальное слово. Вот что поэт делает» [Иосиф Бродский. Большая книга интервью: 16].

Слово «куст» не только иероглиф мира, но и иероглиф творчества. В нём зашифрованы три элемента, из которых рождается поэзия: это *горение* (связанное с рядом «хворост — ветки — листья — костёр — огонь (пламя) — пепел — свеча»); *жертва* (Исаак — Исак — доска — нож — вопль муки?), кто зовёт и повелевает идти, и лечь под нож? — поэт, послушный диктату языка? (Его зову?); *алтарь* (крест) как судьба поэта (весь образный строй третьей части стихотворения, в которой есть вариации евангельской притчи о свече). Свеча помещена в замкнутое пространство — водное (*«как будто под водой, на самом дне, / трепещет в темноте и жжётся пламя»*); и некое внутренне пространство, запечатанное множеством запоров и засовов. Его окружает тьма.

Пламени невозможно достичь, приблизиться к нему. Эти образы выступают аналогией к образу света внутри мчащегося состава: *«Такой же сноп запятан в нём самом, / но он с какой-то страстью, страстью жадной / в прожекторе охвачен мёртвым сно́м: / как сноп жгутом, он связан стенкой задней»*, — и одновременно они связаны с образом жертвы — сознания, находящегося в плену языка, идущего за языком. Если еще раз обратиться к образному эквиваленту понятия многозначности и многосмысленности слова в языке — листу и теням в стихотворении Бродского, — то единство всех элементов обретёт основу в древней образности. Универсальный закон подобия (форма древесного листа, языка пламени свечи, языка как органа речи), работающий как поэтическая метафора, объединяет в одном образе горящей свечи *язык* (орган речи) — *язык* (слово, речь) и *язык* (огонь, пламя).

В Книге Иакова (гл. 3) отрицательные коннотации языка даются через *огонь*: «И язык — огонь, прикраса неправды. Язык в таком поло-

жении находится между членами, что оскверняет всё тело и воспаляет круг жизни, будучи сам воспаляем от геенны» — жертвенного огня (атрибут бога Агни). С другой стороны, язык связан семантикой света с Аполлоном, пронизывающим взглядом мрак, освещающим прошлое и будущее и в этом смысле являющимся прорицателем и пророком, для которого не существует завесы времени. Слова сгорают и возникают вновь, обретая новые смыслы в рождаемых ими образах.

Когда Бродский рассуждает о сочинительстве как об одном из ускорителей человеческой самореализации, он говорит буквально следующее: «Когда сочиняешь стишок, в голову приходят такие вещи, которые тебе, в принципе, приходить не должны были. Вот почему надо заниматься литературой. Почему в идеале все должны заниматься литературой. Это необходимость видовая, биологическая. Долг индивидуума перед самим собой, перед своей ДНК» [Волков: 239–240].

Стихотворение «Исаак и Авраам» демонстрирует процесс этого ускорения.

Литература

Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. М.: Эксмо, 2007.

Гаспаров М. Б. Язык. Память. Образ. Лингвистика языкового существования. М.: 1996. http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Linguist/Gasp/index.php(30.04.2010)

Иосиф Бродский. Большая книга интервью. М.: Захаров, 2000.

Кекова С. В., Измайлов Р. Р. Сохранившие традицию: Н Заболотский, А. Тарковский, И. Бродский. Учебное пособие. <http://www.lincey.net/lit/trad> (30.04.2010)

С. К. Хаги

Университет штата Мичиган, Энн Арбор
skhagi@umich.edu

К вопросу о поэтической дистопии: «Post aetatem nostram» Иосифа Бродского

Жанр дистопии, плодотворно изучаемый в прозе, редко рассматривается в поэтическом контексте¹. Тем не менее, поэзия представляет собой богатый и в значительной степени неисследованный материал для изучения данного жанра. Природа поэтического текста обуславливает специфику «поэтической дистопии» как формы, ко-

¹ Под «дистопией» я подразумеваю «антиутопию» — описание негативного общества.

торая одновременно обладает традиционными жанровыми характеристиками и в то же самое время отступает от прозаической дистопической парадигмы. Цель данного доклада — высказать некоторые гипотезы относительно специфичности поэтической дистопии и проиллюстрировать их на материале поэтического цикла Иосифа Бродского «*Post aetatem nostram*» (1970).

Прозаическая утопия / дистопия разрабатывается не путем абстрактного теоретизирования в духе «Республики» Платона, а, исходя из «Утопии» Мора, путем повествования как «говорящей картинки» [Manuel: 4]. В противоположность прозаическим, поэтические дистопии имеют тенденцию отражать принципы негативного общества на более абстрактном, обобщенном и / или символическом уровне. Не предлагая детализированный портрет дистопического общества и не иллюстрируя дистопические принципы в действии, поэтические дистопии приближаются к исходной платоновской форме.

Анализируя хронотоп романа эпохи реализма, М. Бахтин указывает, что, по контрасту с хронотопами эпопеи и утопии, обирающими до нитки прошедшее и будущее времена, романский хронотоп обладает потенциалом непредвиденного, а события и люди подчеркнута специфичны [Бахтин: 374, 456, 481]. В свете данной теории, поэтические дистопии проявляют тенденцию к «сворачиванию времени». Размывая временные и пространственные различия и оставляя лишь квинтэссенцию дистопической модели, поэтические тексты изображают некий временной момент как универсальный случай. В поэтической дистопии безличные и вневременные законы определяют как личные судьбы, так и судьбы социума. Социальные модели предстают как неизменные факторы. Дистопическое стихотворение представляет собой сущность негативного мироустройства вне времени и пространства.

Хотя дистопическая проблематика в творчестве Бродского мало подвергалась анализу, она заслуживает более пристального внимания. В дополнение к созданию двух пьес-дистопий «Мрамор» (1982) и «Демократия» (1992), Бродский создал ряд стихотворных дистопий, таких как «*Anno Domini*» (1968), «*Post aetatem nostram*», «Письма римскому другу» (1972) и «Развивая Платона» (1977).

Цикл стихов «*Post aetatem nostram*» обращает на себя внимание выраженными дистопическими жанровыми характеристиками: изображением негативной социальной структуры: «империя — страна для дураков» (I); острающим и / или фантастическим элементом: «после нашей эры»; введением читателя в диалог с литературным

наследием утопической / дистопической мысли: платоновскими мотивами, замятинским «единогласно» (VI). Предельная тирания воплощена в образе башни, чьи обитатели, согласно кафкианской логике абсурда, арестованы не за конкретные преступления, а случайно, чтобы выполнить процентную норму. Эта же башня будет позже обограна в «Мраморе», переосмысленная как паноптикум Бентама в анализе М. Фуко [Foucault: 200 — 208]. Государством управляет тиран, обожествляемый населением: *«Толпа теснит легионеров, песни, крики; но паланкин закрыт. Объект любви не хочет быть объектом любопытства»* (I). Корруптированное правительство поддерживает низкий уровень жизни и насаждает конформизм. Продвинутое технологии и военизированная полиция удерживают массы в полном подчинении. Эротическое желание сублимировано в механизме социального: *«В просторной спальне старый откупщик рассказывает молодой гетере, что видел Императора»* (I).

Искусство полностью подчинено государству. *«Известный местный кифаред»* (V) относит к Вознесенскому, призывавшему удалить портрет Ленина с банкнот (Лосев: 172). Данные строки, справедливо истолкованные как критика Бродским эзопова языка советских авторов, разрушающих границу между идеологически противоположными интерпретациями, напоминают также об оруэлловском «двоемыслии» — способности одновременно удерживать в уме две противоположные идеи: *«Поэзия, должно быть, состоит в отсутствии отчетливой границы»* [между мужеством и холуистством] (V). Безвкусыность задач, поставленных перед художником, разрушает способность искусства функционировать как противоядие от духовной деградации.

Греческий странник (осколок более свободного мира Эллады) путешествует по Империи, как и герой Мора, знакомясь с небывалым социальным устройством, в данном случае предельно обескураживающим. Описание Империи целенаправленно смешивает античные (римские) и современные реалии. Например, лирический герой в начале стихотворения упоминает императора, легионеров, паланкин, драхмы и гетеру и в то же самое время — кафе, домино и жалюзи. Было бы ошибочным предположить, что поэтическая дистопия пренебрегает центральной проблематикой жанра — бичеванием недостатков современного автору общества. Как отмечено в предыдущих исследованиях, картина Вечной Империи Бродского имеет близкое сходство с Советским Союзом периода брежневского застоя. Это — огромное многонациональное государство, управляемое кесарем в столице и

проконсулами в регионах. Подчеркнуто состояние застоя: *«Империя похожа на трирему в канале, для триремы слишком узком»* (X).

В то же самое время, конкретные политические аллюзии представлены как частные случаи всеобъемлющей модели. *«Известный местный кифаред»* может быть Вознесенским, но может быть и неким рифмоплетом античности, кифаредом Анненского (*«Фамира-кифаред»* (1906)) эпохи Серебряного века или, в более широком смысле, архетипом, выражающим общую тенденцию коррумпированности искусства в Империи. Образ *«триремы в канале для триремы слишком узком»* напоминает о «Петербургских строфах» Мандельштама (1913), в которых Российская империя сравнивается с «броненосцем в доке», а также о «Прологе» Северянина (1911). Подобные примеры реализуют интертекстуальный обмен между образчиками жанра не с помощью прямого цитирования, но путем аллюзий — более богатого и одновременно более нечеткого способа. Аллюзия на мандельштамовское стихотворение, само по себе создающее образ Вечной Империи через коллаж деталей пушкинской эпохи и времени кануна первой мировой войны, усиливает универсализацию дистопии Бродским.

Империя Бродского может быть поздним Римом, Российской империей, брежневским СССР или любым другим тоталитарным государством в стадии упадка. Точнее, она включает в себя все вышеозначенное, стремясь возвести конкретные социальные модели к платоновской идеальной (в данном случае — идеально-негативной) форме. Башня является одновременно средневековой ратушей и футуристическим стальным небоскребом. Древний Рим выполняет функцию символа, используемого Бродским для передачи собственного видения Вечной Империи. Если Мор рассматривал свою «Утопию» как реализацию желания Сократа увидеть абстрактную республику в ее специфике, Бродский движется в обратном направлении, абстрагируя суть имперского от конкретных (разнообразных) исторических обстоятельств.

Время действия — два столетия «после нашей эры». Временная неопределенность (ср. «1984» Оруэлла или «2450» Хаксли) и пространственная неопределенность (ср., например, Лондон Оруэлла и Хаксли) укрепляют идею о том, что Империя существует одновременно в далеком прошлом и в отдаленном будущем, до и после нашей эры (христианство упомянуто в VII), в сфере запредельного времени и истории. Разрушая линейность времени / места, Бродский предлагает платоническую форму идеально-негативной государственности.

Прозаические дистопии являются предупреждениями, размещая воображаемые общества в будущем: «даже самая безнадежная дистопия предупреждает заранее, что может случиться, если наблюдаемым в настоящем тенденциям не будет оказано сопротивление» [Sisk: 2]. По контрасту, текст Бродского настораживает именно своей концептуализацией дистопической структуры как вневременной, находящейся в буквальном смысле «нигде» (*outopos*) и «всюду». Таким образом, поэтическая дистопия уменьшает надежду на то, что негативная социальная модель может быть преодолена. Используя ницшеанскую лексику, наблюдается ее «вечное возвращение».

Литература

- Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Художественная литература. 1975.
- Бродский И.* Сочинения. Т. I–VII. СПб.: Пушкинский фонд, 1997–2001.
- Foucault, M.* Discipline and Punish: the Birth of the Prison. NY: Vintage Books, 1979.
- Лосев Л.* Иосиф Бродский: опыт литературной биографии. М.: Молодая гвардия, 2006.
- Мандельштам О.* Собрание сочинений: В 4 т. М.: Арт-бизнес-центр, 1993.
- Manuel, Frank, and Manuel, Fritzie.* Utopian Thought in the Western World. Cambridge: Belknap Press, 1979.
- Sisk, D.* Transformations of Language in Modern Dystopias. Westport, Conn.: Greenwood Press, 1997.

Е. А. Черниченко

Алтайский государственный
технический университет, Барнаул
cherchill2006@yandex.ru

Огонь как свет и тьма в поэме И. Бродского «Зофья»

Поэма «Зофья» — одно из самых загадочных и темных¹ произведений И. А. Бродского, незаслуженно оставленное исследователями без внимания.

Время, по Бродскому, — явление абсолютное, вбирающее в себя все и нейтрализующее все оппозиции. Это ничто и одновременно все. Написанная в период знакомства Бродского с Ветхим и Новым Заветами, Махабхаратой, поэма «Зофья» являет собой экстракт мотивов, символов и образов этих священных книг. В «Зофье» речь

¹ И в смысле неисследованности, и в смысле преобладания символики тьмы, темноты.

идет о Рождественском Сочельнике, но важен Сочельник еще и как граница — как особое, сакральное время перед Событием. Главный световой образ новозаветного Рождества, как известно, — звезда-знамение. Звезда — одна из главных метафор и образов в творчестве Бродского, однако здесь ее нет. Свет в «Зофье» всегда электрический, то есть имеет конкретный источник и локализован, имеет объект освещения. Источники — рекламы, уличный фонарь, светофор, фары автомобиля, лампа. Формально — это инварианты звезды, но в поэме это скорее антизнамения. Объекты освещения — пьяница, черный куст (2 раза), рука, плечо, кот. И единственный, кто высвечен, кого «тьма не объяла», — лирический герой, от лица которого ведется рассказ. Однако он высвечен ровно наполовину: *«Я освещен был только со спины, / Черты лица мне были не видны»* [Бродский: 152].

Поэтому ассоциировать его с образом Христа или, наоборот, Сатаны нельзя, поскольку борьба Света и Тьмы здесь динамична, хитра и многоуровнева. Прежде всего, интересна антиномия электрический свет — первозданная тьма. А. Ф. Лосев отмечает, что «свет электрических лампочек есть мертвый свет. Он не интимен, не имеет третьего измерения, не индивидуален. В нем нет перспективы, он принципиально невыразителен. Нельзя любить и молиться при электрическом свете, при нем можно только высматривать жертву» [Лосев: 79]. То есть Света духовного и небесного в поэме нет: *«Безмолвствуют святые небеса»* [Бродский: 161].

Здесь интересно отметить, что обозначенные выше источники света являют собой именно «текст ночи»,¹ «цитату дня», поскольку и используются только ночью, во тьме, при свете в них нет необходимости. За исключением, пожалуй, светофора и фар автомобиля, световая функция которых важна и днем, при свете. Как днем, так и сейчас, ночью, они лишь сигнализаторы: *«Мелькали в полутьме грузовики, / такси неслось вдаль во весь опор, / мерцал на перекрестке светофор»* [Бродский: 149].

Свет в отличие от тьмы предстает как единичная, многократно повторяемая вспышка, выражаемая глагольными формами — *мелькать, мерцать, блестеть, поблескивать, сверкнуть, маячить*. Здесь свет существует на уровне вспышки, причем неэлектрического происхождения. Описываемый в поэме свет можно отнести скорее к

¹ Термин В. Н. Топорова, см. [Топоров: 169].

пограничным формам, нечто между светом и тьмой. Исключением, пожалуй, является только глагол «маячить», этимологически восходящий к глаголу *маять* в (значении «махать») и образованным от него словам *маяк* и *маятник*¹. Маятник — центральный образ поэмы. Точнее пра-образ, так как по его подобию выстроена поэма.

Маятник — основа часового механизма, в данном случае — временного. Интересно, что «маячить» восходит к индоевропейскому корню *mau-* — иллюзия, обман, то, чего нет. За счет иллюзорности маятник выступает своеобразным медиатором между светом и тьмой, настоящим и будущим, нейтрализующим бинарные оппозиции. При этом лирический герой сам медиатор²: *«Я маятник. Не трогайте меня. / Я маятник для завтрашнего дня. / За будущие страсти не дрожу, / Я сам себя о них предупрежу»* [Бродский: 166].

Тьма в отличие от света материальна, тотальна и не имеет источников, она — вообще, доминирует порой даже над светом: *«над фонарем раскачивался мрак»*. Если источники света преимущественно статичны (чаще всего раскачиваются на месте), то Тьме свойственно движение — и физическое, и метафизическое. А в поэме ночь как бы превращается в день, имитирует его. Кроме того, тьма в поэме еще и увеличивается за счет сюжетных и смысловых элементов. Например, штопающая багровые носки мать зашивает просвет в них, то есть восстанавливает первозданный Мрак. Также различные оптические приспособления, не использующиеся по назначению (сломавшийся фотоаппарат, лежащие на столе объективы, очки на лбу), добавляют своеобразной «слепоты» пространству и находящимся в нем людям. Семантические инварианты Тьмы представлены номинативными формами (за исключением наречия *впотьмах*). Они объединены в следующие семантические поля:

МГЛА Полумгла — приходит, наступает, «воцаряется»; в ней нет места человеку, какое-либо движение не предполагается. Может находиться только в комнате. **Мгла** — визуально никак не маркируется — «густой воздух», по Фасмеру. Она находится в комнате, но отдельна от субъекта.

¹ Это отмечается в этимологическом словаре Фасмера: «дать знать знаком, обмануть», маяк, маячить, маятник.

² Как отмечает А. Ранчин, маятник как символ лирического героя коннотирует «ощущение времени человеком, страх времени и смерти». Возможным первоисточником этого образа автор называет «стихотворение Анненского “Тоска маятника”, в котором маятник уподобляется сумасшедшему» [Ранчин: 41].

МРАК Мрак — Пространство, диктующее свои правила: «с черным деревом в глазу», «во мраке куст переставал дрожать». Существует преимущественно за окнами, но это своеобразный аналог света в обыденном его понимании, т. к. в нем комфортно, не страшно. **Полумрак** — пространство, в котором возможны только быстрые движения, маячение, при этом базируется всегда на границе — на стене, на окне, на перекрестке. **Сумрак** — свойство, пространство, подчиняющее себе. Пространство внутреннее.

ТЬМА Тьма — пространство тотальное, поглощающее, физически проявленное, осязаемое, конкретное. **Полутьма** — то самое пограничное пространство, где «мелькают грузовики» и волнение охватывает город. Бывает исключительно за окном, то есть в комнате не приемлемо. **Темнота** — это точка, перспектива, в нее удаляются предметы — «трамваи», «фургоны» — как в небытие. То есть это пространство «где-то там». Существует за окном.

ВПОТЬМАХ — самая пограничная из всех «темных» форм, где есть душа. С этим связано внутреннее пространство лирического субъекта.

И между крайними точками люминосферы есть «посредники». Это отражение и тень. Согласно определениям Толкового словаря, «Отражение света — возвращение световой волны при ее падении на поверхность раздела двух сред с различными показателями преломления “обратно” в первую среду». «Тень — это темное отражение, падающее на окружающую поверхность от той стороны предмета, которая не обращена к источнику света». По сути, и первое и второе есть отражение, только с разных сторон предмета. В поэме они тоже равноправны, даже близки по функциям. Это двойники: «Я думаю, что в зеркале моем / когда-нибудь окажемся вдвоем... / я сам и отраженьи и тоска — / единственная здесь без двойника». Отражение существует только в зеркале и отражает только героя, оно и есть его «послушный» двойник. В то время как тень всегда отдельна, сама по себе, живет своей жизнью и неподвластна своему владельцу.

Из всего изложенного можно сделать следующие выводы: «Тьма» у Бродского по составу явление более сложное, иерархичное, чем «Свет». Как уже было сказано ранее, они не оппозиционируют, есть медиаторы — время действия Сочельник, образ маятника, Отражение, Тень. Кроме того, такая сложная световая организация в поэме служит сближению значений *начало* (рождение) и *конец*. Тьма у Бродского традиционно маркирует будущее: «Грядущее есть форма тьмы, /

сравнимая с ночным покоем». Основная идея поэмы более четко сформулирована в позднем стихотворении — «Мы уходим во тьму, где светить нам нечем». Единственный способ существовать и преодолеть это — «стать маятником», стать временем, а значит — ничем, а значит, родившись, — не существовать.

Литература

Бродский И. Сочинения: В 4 т. СПб.: Пушкинский фонд, 2001. Т. I.

Лосев А. Ф. Диалектика мифа. М.: Мысль, 2001.

Ранчин А. М. На пиру Мнемозины: интертексты Бродского. М.: НЛО, 2001.

Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: избранное. М.: Прогресс — Культура, 1995.

Ю. В. Вышницкая

Гуманитарный институт Киевского
университета им. Бориса Гринченко, Украина
Julia_vishnya@ukr.net

Мифологема «зеркала» в художественном мире Иосифа Бродского: «Сонет к зеркалу»

СОНЕТ К ЗЕРКАЛУ

Не осуждая позднего раскаянья,
Не искажая истины условной,
Ты отражаешь авеля и каина,
Как будто отражаешь маски клоуна,
Как будто все мы — только гости поздние,
Как будто наспех поправляем галстуки,
Как будто одинаково — погостами —
Покончим мы, разнообразно алчущие.
Ты будешь вновь разглядывать улыбки.
И различать за мишурою ценность,
Как за щитом самообмана — нежность...
О, ощути за суетностью цельность
И на обычном циферблате — вечность!

(1958–1959)¹

¹ Стихотворений датируется 1958 — 59 гг. Другое название стихотворения «К старому зеркалу» [Полухина: 39].

Первая часть текста стихотворения (в сонете это — тезис) воспроизводит главную функцию «зеркала» — «отражать»: зеркало в толковых словарях определяется как «стеклянный или металлический предмет с отполированной поверхностью для отражения находящихся перед ним предметов» [Ожегов: 232]. Функциональная значимость зеркала состоит в «идентификации» отражаемого самому себе: смотрящие в зеркало видят себя ($A=A$), причем различие «авелей» и «каинов» достигается за счет замкнутого, полностью предсказуемого, а значит — тупикового отражения: каждый видит в зеркале свое лицо, свое отражение. Но эта «идентификация» «я» самому себе — условна. Условность истины — условность идентификации — подчеркивается четырехкратным «как будто» и лексемами с семантикой «общности, одинаковости»: «мы», «одинаково», «погостами», «все мы». Кроме того, идентификация (одновременно — уравнивание) «разнообразно алчущих» эксплицируется «масками клоуна». Так проявляется свойство намеренного искажения зеркала, приводящего к выравниванию, неразличению тех, кто вне зеркала (хотя — в то же время — «Не искажая истины условной»): «Ты отражаешь авеля и каина, / Как будто отражаешь маски клоуна».

С другой стороны, функция отражения репрезентирует «зеркало» как «дробящий», «различающий» отражаемое артефакт. И здесь возникает гносеологическое состояние «неузнавания» себя, а значит — сомнение, связанное с самоуглублением. Процесс внутренней рефлексии актуализирует практически однородные состояния суетности, бессмысленности, тоски, печали, усталости, пустоты. «Зеркало выступает здесь как средство знания и самопознания» [Зеркало: 47]. «Вхождение в себя» (в отличие от внешнего зеркального отражения («я смотрю на себя»)) открывает путь, который, кстати, не прямой и не легкий, к осознанию уникальности своего «Я», «божественного и неограниченного в себе» [Левин: 9].

Неудивительно, что зеркало, «отражающее, дробящее, раздваивающее», способно на «оптический обман»: оно показывает лишь «истину условную». И скрывает, таким образом, свой мир «зазеркалья» — мир глубинного смысла. Закрытое, табуированное пространство зеркала размыкает свои непроницаемые границы лишь в гносеологически-онтологическом пространстве-времени, в котором суетность условного «разнообразия алчности» сменяется «ценностно-цельным» миропредставлением.

В мифопоэтической модели мира Бродского образ-атрибут «зеркало» способен моделировать пространство, подчеркивая таким образом его вторичность, подчиненность (см. об этом [Топоров: 466]). Мифопоэтический хронотоп — производное мифологизированного сакрального (ибо причастного Творению, Космосу) атрибута — заражается внутренними свойствами его творца-вещи и становится, по сути, его альтер эго.

«Зеркало» в стихотворении создает пространство особого онтологического типа, мифопоэтическое время в котором словно застыло. Осознание времени как вечности рождает образы, окутанные такой же дымкой таинственности, как и сам хронотоп: «*щит*», «*циферблат*». Мотив цикличности, бесконечности, повторяемости актуализируется здесь в «круглых» формах образов-атрибутов (что, по сути, усиливает «бытийную» семантику лейтмотива вечности).

Зеркало все разгадывает — отражает. При этом оно из простой материальной вещи превращается в разумное существо, способное «*разглядывать улыбки*», «*различать за мишурую ценность*», что приводит к трансформации атрибута в концепт.

Зеркало, «*не искажая истины условной*», искажает не образ смотрящего в него (предавшего и преданного, раскаявшегося и простившего), а образ, отражающийся изнутри. Искажённый образ, выходящий из зеркала, пытается скрыть свою чуждость и максимально идентифицироваться с тем — вне зеркала. Последний, загипнотизированный зеркальным «двойником», ищет сходные черты и совпадения: «*Как будто все мы — только гости поздние, / Как будто нас всех поправляем галстуки, / Как будто одинаково — погостами — / Покончим мы, разнообразно алчущие*».

Зеркало — гносеологический объект можно назвать единственно точным уникальным «барометром истинности», способным к самому глубинному и не доступному другим объектам отражению.

Именно способность зеркала «сказать истину» и лежит в основе его онтологической функции. Возможность «истинного знания» сближает «зеркало» с «книгой»: книга наполнена образами, отражающими (под определенным углом) действительность или существующие полимиры универсума, зеркало — отражаемыми объектами / субъектами (не имеет значения, это — отражение того, что вне зеркала, или того, что внутри него). И в том и в другом случае это — тени-корреляты «оригиналов».

Саморефлексия субъекта, порождаемая «зеркалом», влечет за собой аксиологическую потенциальность объекта: «зеркало» предполагает

ценностный «рост» смотрящего в него (а значит — в себя): маски «авелей» и «каинов», маски «гостей поздних», «наспех поправляющих галстуки», сменяются улыбками — «мы» «раскладывается» на «я».

«Зеркальный» хронотоп «Сонета...» репрезентирует «идею прогрессивно нарастающего развертывания, распространения» [Топоров: 8], причем «разворачивается» пространство вглубь себя. (Характерно, что «разрастание» имеет и четкую «формальную» природу: если первая часть текста стихотворения актуализировала «вертикально-горизонтальную» ограниченность («галстуки», «погосты»), то вторая моделирует «объемный» мир с помощью «круглых» образов «щита», «часов» и семантической доминанты «цельность»). «Образ, попадающий в это открытое пространство, обретает свободу “внутри себя”, через серию последовательных ограничений, повторных возвращений к своему “Я”» [Топоров: 468], так как зеркало способно «различать за мишурую ценность».

Открытость, свобода внутри «себя-зеркала» выводит зеркало из очерченных им самим же рамок: кроме отражения «авелей» и «каинов», зеркало актуализирует «рефлексию, самоанализ» [Цивьян: 10], выводящие «щит самообмана» в иное, космическое пространство, в котором «за суетностью цельность / И на обычном циферблате — вечность!».

Объективированный «лично-интимным» (сближающим таким образом всех) местоимением «ты» интенционал образа-мифологемы реализуют четыре концептуальные модификации «зеркала»: оно — отражающее, разглядывающее, различающее и ощущающее.

Если «отражающее зеркало» репрезентировано импликаторами «условной истины»: обезличенным и обобщающим «мы», «все мы», «одинаково — погостами», фальшивыми, неестественными «масками клоуна», то «разглядывающее зеркало» (трансформируясь из атрибута в анимо-аниматический объект) становится свидетелем «освобождения» «я» от гнета «мы» (что подчеркивает смена «масок» «улыбками»). «Различение», а потом — «ощущение», на которые способно «зеркало», делают его онтологическим объектом, верифицирующим бытие. Этот переход «зеркала» влечет за собой серьезный концептуальный сдвиг, связанный с разоблачением «унификации» и с разграничением «истины условной» и «истины истинной», — последние четыре строки сонета построены на четких бинарных оппозициях: «мишура — ценность», «самообман — нежность», «суетность — цельность», «обычный циферблат — вечность». Но — что

интересно! — противопоставления снимаются благодаря тому, что члены оппозитивных пар имеют одну концептуальную природу: именно «за *мишурую*» можно различить «*ценность*», а «за *щитом самообмана — нежность*», именно «за *суетностью*» можно ощутить «*цельность*», а «на *обычном циферблате — вечность*» — то есть в этом мире, в мире реальном, где — истинное бытие: маски и улыбки, суетность и цельность.

Как и книга, зеркало наделено номинативно-ономасиологической функцией «вещать», открывать будущее, а значит — помогать «овладевать» истинным знанием, приближаться к центру пути.

Литература

- Буслаев Ф. И. Исторические очерки русской народной словесности и искусства. СПб. 1861. Т. 1. Ст. 1.
- Зеркало. Семиотика зеркальности // Труды по знаковым системам XXII. Тарту, 1988. Вып. 813.
- Золян С. Т. Поэтическая семантика и семантико-композиционная организация поэтического текста. Ереван, 1988.
- Левин Ю. И. Структура русской метафоры / Труды по знаковым системам, 11. Тарту, 1965. Вып. 181.
- Ожегов С. И. Словарь русского языка. 23-е изд. М., 1991.
- Полухина В. Иосиф Бродский. Жизнь. Труды. Эпоха. СПб.: изд-во ж-ла «Звезда», 1998.
- Топоров В. Н. Пространство и текст (из работ московского семиотического круга / Сост., вступ. ст. Т. М. Николаевой). М.: Языки русской культуры, 1997.
- Цивьян Т. В. Взгляд на себя через посредника: «себя как в зеркале я вижу...» / История и география русских старообрядческих говоров. М., 1995.

Г. В. Биткивская

Киевский университет

им. Бориса Гринченко, Украина

bitkivska@bigmir.net

«Нет, весь я не умру...»:

анализ стихотворения И. Бродского

«Перед памятником А. С. Пушкину в Одессе»

В разных изданиях название этого стихотворения различается: «Перед памятником А. С. Пушкину в Одессе» [Бродский 1998: 338; Бродский 2001: 559] и «У памятника А. С. Пушкину в Одессе» [Брод-

ский 2008: 425]. Как видим, употреблены разные предлоги. Оба предлога являются многозначными и используются для выражения пространственных отношений. Предлог *перед* с именем существительным в творительном падеже в одном из своих значений указывает на некоторое расстояние от лицевой стороны чего-нибудь, на то, что напротив кого-, чего-нибудь расположен тот или иной предмет [Ожегов: 432].

Предлог *у* в сочетании с формой родительного падежа обозначает «расположенный возле, совсем около» [Ожегов: 712], то есть не *напротив*, а скорее *рядом*. На наш взгляд, для изображения представленных в стихотворении картин под различными углами зрения требуется определенное расстояние от памятника, поэтому употребление предлога *перед* является более предпочтительным.

Стихотворение состоит из 14 строф, каждая из которых посвящена отдельной теме. Они объединены скорее не «деспотизмом ограниченного пространства» [Гордин: 207], а желанием свободы — свободы перемещений, творчества, мысли. Это воплощено в образах, присутствующих практически в каждой строфе: «*не по торговым странствуя делам*» (1-я строфа), «*я двинул прочь*» (2-я строфа), «*недвижность чаш... пройти немудрено...*», «*апостол перемены мест*» (5-я строфа) и т. п. Подтверждением свободомыслия автора является также аллюзия, которую вызывает название стихотворения. Ведь любой «рукотворный» памятник А. Пушкина неразрывно связан со стихотворным, со строчками, в которых определено значение его творчества, например, «*что в мой жестокий век восславил я свободу*». В этом смысле относительно раннее стихотворение «Перед памятником А. С. Пушкину в Одессе» созвучно другим произведениям И. Бродского, посвященным свободе личности, свободе творчества и собственно философии свободы.

Основу концептуальной структуры этого произведения составляют следующие антитетические мотивы: свой — чужой, ночь — рассвет (рань), одиночество — родство, апостол — пахан (стилистическая оппозиция), воля — оковы (вьюк, тюрьма). Каждый мотив является одним из аспектов раскрытия основной темы.

Стихотворение открывается декларацией цели странствий — «*Не по торговым странствуя делам*». Логично заинтересоваться: а по каким? Ответ, наверняка, не может быть однозначным, ведь тексты И. Бродского многослойны [Вайль, Генис: 27]. В данном случае многослойность создается многими средствами: сложными соотно-

шениями пространства и времени, символическими образами, поэтическим синтаксисом, литературными аналогиями (античными, пушкинскими) и т. п.

Стихотворение датировано 1969 (1970) годом, опубликовано в периодике в 1994-м. Оно выражает какие-то общие положения в мировосприятии поэта указанных периодов. Время создания, скорее всего, отобразило конкретное лишение свободы, которое Бродскому пришлось пережить. Его сопровождало иногда вынужденное молчание (*«белое зерно»* — обычно черное зерно (буквы) на белой бумаге, *«смолкнувший язык материка»*, образ рыбы). Время публикации — наверное, ощущение *«череды веков»*, того пространства, в котором каждому живущему на земле суждено *«раствориться навсегда»*. Я. Гордин пишет о деспотизме времени, чревато смертью и неслучайности публикации этих стихов незадолго до смерти [Гордин: 208].

И еще о пространстве... Стихотворение создавалось в России, а опубликовал его автор, пребывая в Америке. Однако *«чужой порт»* — это не только Одесса или Нью-Йорк, ведь речь идет о неназванных *«городах земли в рассветный час»*. *«Тоска родства»* побуждает сто лет копировать строку *«Прощай, свободная стихия»*. Пространство соединено при помощи воды, которая символизирует не только Время, но и движение (*«за волной волна»*), речь (*«смолкнувший язык материка»*, *грустный язык*).

Уже в первой строфе возникает ощущение чего-то неожиданно-го, непонятного, происходящего *«в чужом порту»*, — нельзя согласиться, что тяжелый привкус во рту связан только с состоянием похмелья. Горечь вызывает продажное правосудие (*«Недвижность чаш, / незрячесть глаз / слепых богинь»*), осознание необходимости побега и отвратительности настоящего (*«прикидывая, как убраться вон... / и тоже чувствовал, что дело дрянь, / куда ни глянь»*), державный *«лязг оков»*. Его может вызвать также ощущение пустоты существования, символом чего является снег. М. Лотман высказал мнение, что пыль и другие порошки, в том числе и снег, — *«суть материализация пустоты, материализация отсутствия жизни»* [Лотман: 201].

Отсутствие жизни связано с холодом: *«зернистый снег сек щеку»*, *«скулы серебра слезой»* (слеза течет и замерзает в стужу), *«стыл апостол перемены мест»*; с одиночеством: *«Один как перст, / как в ступе зимнего пространства пест»*. Обратим внимание на пла-

стичность этого образа: памятник Пушкину в Одессе с окружающими его сооружениями действительно издалека напоминает пест в ступе, которую воспринимаем как образ ограниченного пространства, то есть отсутствие воли, запрет свободного передвижения. Образ памятника ассоциируется с чем-то застывшим, статичным, а не динамичным.

Л. Баткин считает оледенение, холод, зиму обычными для поэта знаками смерти [Баткин: 178]. В структуре стихотворения просматривается образ, который символизирует и смерть, и обреченность — крест. В 5-й строфе возникает вертикаль: *«И по восставшей в свой кошмарный рост / той лестнице (...) / как рыбу, я втащил себя»*, в 8-й — горизонталь: *«Податливая внешне даль, / творя пред ним свою горизонталь, / во мгле синела»*. «Восставшая» Потемкинская лестница неизбежно перечеркнет линию морского горизонта — так возникает символический крест (судьба).

Мотив смерти в стихотворении выражен в конкретных образах: «кусок свинца» — смерть Пушкина на дуэли, символических: *«раствориться навсегда в тюрьме широт, где нет ворот»*, с помощью подтекста (*прощай, навсегда, волна земле верна*). Его помогают ощутить и литературные параллели, например, в 19-й строфе «Прощальной оды» И. Бродского (Таруса, январь 1964) сосредоточены те же образы, что и в стихотворении «Перед памятником...»: *«Кончено! Смерть! Отлив! Вспять уползает лента! / Пена в сером песке сохнет — быстрее чем жалость! / Что же я? Берег пустой? Черный край континента! / Боже, нет! Материк! Дном под ним продолжаюсь! / Только трудно дышать. Зыблется свет неверный. / Вместо неба и птиц — море и рыб беззубье. / Давит сверху вода — словно ответ безмерный — / и убыстряет бег сердца к ядру: в безумье»*.

Вспоминаем, что берег, смолкнувший язык материка, серый Лиман, рассветный час, рыба, волна и т. д. присутствуют в анализируемом стихотворении, но автор избегает именовать смерть, хотя от этого она не перестает быть неизбежной (*«так набегают ... за волной волна»*).

Античную аналогию Л. Лосев отмечает в первой строчке стихотворения *«Не по торговым...»* [Лосев 2000]. Речь идет об «Эпитафии купцу-критянину» Симонида Кеосского (556–468 до н. э.): *«Родом критянин, Братах из Гортины, в земле здесь лежу я, / Прибыл сюда не за тем, а по торговым делам»*.

Можно продолжить: если не по торговым делам, то за тем, что постигло купца-критянина. Исследуя движение этого мотива в струк-

туре произведения, замечаем, что в 1–4 строфах наблюдается желание избежать предопределенности: поэтому герой появляется в чужом порту, каждая строфа имеет глаголы, обозначающие движение (*сошел, двинул прочь, пройти нагим, шли облака*). Кульминация движения — вершина лестницы: герой втаскивает на нее себя, как рыбу, т. е. выхватывает себя из потока времени. Но в строфах 6–7 движение резко прекращается: *«Хана перемещеньям!»* Опыт поэта, узнаваемого без имени, свидетельствует о недостижимости воли (*«Дело дрянь!»*) (строфы 8–10). Психологическая кульминация (11 строфа) — осознание невозможности побега, можно избежать оков государства, но времени — нет. И вместо хрестоматийного *«И там я был, и мед я пил»* звучит *«И я там был, и я там в снег блевал»*. Акцент на *Я*, стилистически сниженное действия (телесный низ) — маска, за которой спряталось нечто «хватящее за душу» [Баткин 1996: 164]. Строфы 12–14 — преодоление себя, прощание со свободой *«вопреки себе»*.

Приняв законы Времени, герой побеждает его с помощью поэзии: *«отчаянную»* строку (вызванную отчаянием, потерей надежды) продолжают копировать уже не сто, а без малого двести лет. Как не вспомнить: *«Нет, весь я не умру...»*

Литература

- Бродский И. А. Сочинения: В 5 т. СПб.: Пушкинский фонд, 1998. Т. 2: Стихотворения 1964–1971 гг. С. 338–340.
- Бродский И. А. Перемена империи: Стихотворения (1960–1996). М.: Независимая газета, 2001.
- Бродский И. А. Осенний крик ястреба. СПб.: Азбука-классика, 2009.
- Баткин Л. Вещь и пустота. Заметки читателя на полях стихов Бродского // Октябрь. 1996. № 1. С. 161–182.
- Вайль П., Генис А. В окрестностях Бродского // Литературное обозрение. 1990. № 8. С. 23–29.
- Гордин Я. Перекличка во мраке. Иосиф Бродский и его современники. СПб.: Пушкинский фонд, 2000.
- Лосев Л. В. Иосиф Бродский: Опыт литературной биографии. 2-е изд., испр. М.: Молодая гвардия, 2006.
- Лосев Л. Примечания с примечаниями // НЛЮ. 2000. № 45 / <http://infoart.udm.ru/magazine/nlo/n45/losev.htm>
- Лотман М. Поэт и смерть (из заметок о поэтике Бродского) // Блоковский сборник XIV. К 70-летию З. Г. Минц. Тарту, 1998. С. 188 — 207.
- Ожегов С. И. Словарь русского языка. 18-е изд., стереотип. М.: Русский язык, 1987.

А. С. Карасева

Волгоградский государственный
педагогический университет
anastasiylive@mail.ru

**«С мечтой о Творце...»:
Кальвинистские мотивы стихотворения
И. Бродского «Разговор с небожителем»**

Сумев отгородиться от людей,
я от себя хочу отгородиться...

И. Бродский

Уже афористичным стало высказывание Бродского о том, что «всякое творчество направлено в ухо Всемогущего», иными словами обращено непосредственно к Богу. В своих попытках «доискаться до Бога» [Келебай: 234] лирический герой Бродского доходит до предела: *«взляд в потолок / и жажда слиться с Богом, как с пейзажем»*; и если Мандельштам говорил о *«тоске по мировой культуре»*, то Бродский испытывает «мировую тоску по Богу».

И в этом смысле становятся более понятными многочисленные высказывания Бродского о своей симпатии к кальвинизму, на первый взгляд парадоксальные и ошибочные. Близкий друг и исследователь Бродского, голландский профессор Кейс Верхейл пишет: «Предпочтение Бродским кальвинизма не может не поразить человека из страны, самое существование которой есть продукт кальвинизма и культура до такой степени пропитана им, что не только наши протестанты, но и католики и даже неверующие признают себя — обычно с самосожалением и иронией — *кальвинистами по образу мышления*» (Выделено мной — К. А.) [Верхейл: 195].

Вслед за К. Верхейлом, мы можем назвать Бродского «кальвинистом по образу мышления», что, впрочем, не мешает ему быть далеким от традиционной религии Кальвина. Бродский может рассматриваться как современный религиозный мыслитель, если толковать это словосочетание более широко, понимать его как «человека, по сути, разлученного с Богом, одинокое существо во враждебной ему Вселенной» [Биллингтон: 217], ведь главная цель учения Кальвина и заключалась в том, чтобы «восстановить связь с Богом, приобщив себя к Божественной мудрости» [Биллингтон: 218]: «вся наша мудрость

<...> разделяется на две части: знание о Боге и обретаемое через него знание о самих себе» [Кальвин: I, 33].

Стихотворение «Разговор с небожителем», или «молитва», как назвал его Л. Лосев [Ранчин: 291], заявленное как диалог, обращается монологом лирического героя. В самой расстановке персонажей заметно влияние «Поэмы о Великом Инквизиторе» Достоевского, а также «Беккета и других абсурдистов: разговор с заведомо молчащим, обреченным на немоту героем выпадает из рационального строя событий и обстоятельств» [Служевская: 199].

Но превращает ли Бродский ситуацию Иова в ситуацию абсурда? И так ли легко объясним «абсурд» миропонимания Бродского влиянием философии и литературы XX века? В кальвинизме, к которому, так или иначе, обращается Бродский, «между божественным и человеческим лежит бездна, пропасть с одной стороны, абсолютная, неизменяемая справедливость Божьей, для человека непостижимой воли, а с другой стороны, абсолютная личная ответственность индивидуума за каждый свой поступок перед величием этого далекого и ему непонятого Бога» [Верхейл: 194]. Таким образом, в миропонимании кальвиниста «сосуществуют» идеи о божественном предопределении и личной ответственности человека перед Богом, что в результате приводит нас к этике абсурда, говоря современным языком.

Уже в начале стихотворения «Разговор с небожителем» лирический герой заявляет, что разговор будет происходить «наедине», что ведет свою традицию от протестантов, исключаяющих посредника в общении человека с Богом.

Лирический герой «Разговора с небожителем», обращаясь к Богу, приносит ему на суд всего себя: *«Здесь, на земле, / где я впадал то в истовость, то в ересь, / где жил, в чужих воспоминаньях греясь, / как мышь в золе, / где хуже мыши / глодал петит родного словаря, / тебе чужого, где, благодаря / тебе, я на себя взираю свыше»*. И далее: *«тебе твой дар / я возвращаю — не зарыл, не пропил; / и, если бы душа имела профиль, / ты б увидал, / что и она / всего лишь слепок с горестного дара, / что более ничем не обладала, / что вместе с ним к тебе обращена»*.

Стала уже традиционной трактовка строчки *«тебе твой дар я возвращаю»* в карамазово-цветаевском контексте, и все же обратим внимание на то, что в стихотворении нет ни восклицатель-

ных знаков, ни бунта лирического героя. По воспоминанию А. Кушнера, «Бродский превозносил Цветаеву, назвал ее лучшим поэтом — и прежде всего за ее готовность “Творцу вернуть обратный билет”, но готов ли сам Бродский “вернуть билет”» [Труды и дни: 176]?

Понятия «душа» и «дар» для поэта сливаются воедино, где *«душа <...> всего лишь слепок с горестного дара»*, отсюда если возвращается дар, то выносится на суд Божий и душа, *«что вместе с ним к тебе обращена»*. «Стих Баратынского преследует свою тему с почти кальвинистским рвением, да и в самом деле, эта тема сплошь и рядом — далекая от совершенства душа», — пишет Бродский, и это в полной мере может быть отнесено и к «Разговору с небожителем».

И. Служевская утверждает: «Суть “Разговора с небожителем” — метафизический бунт против Небожителя» [Служевская: 200], но в таком случае синонимом слова «бунт» будет являться слово «страх»: *«сердцу страх пред грустную порой, // пред смертным часом»*. «Страх» — та эмоция, которую испытывает лирический герой перед бессмертием, где сливаются в одно «С» — «сердце-страх-смерть». И если бессмертие — это *«мысль об одиночестве»*, то страх перед одиночеством равен страху перед смертью: *«Рой глубоже и, как вырванное с мясом, / шей сердцу страх пред грустную порой, / пред смертным часом. / Шей бездну мук, / старайся, перебарщивай в усердьи! // Но даже мысль о — как его? — бессмертьи / есть мысль об одиночестве, мой друг»*. В этом отчаянном стремлении «мысль разрешить» герой «Разговора с небожителем» сближается с бунтарем Иваном Карамазовым, но если для Ивана «Бога нет и все дозволено», то герой Бродского осознает свое бессилие (бессилие своего разума) в попытке постигнуть Бога, проникнуть в замысел Бога.

На первый взгляд, именно «благодарность» и есть главная цель обращения лирического героя к Богу, но это не так: «благодарность» в данном случае — это повод к диалогу, а не цель. А цель — *«слиться с Богом, как с пейзажем»*, и в этом видится влияние кальвинистской этики.

Центральная мысль кальвинизма — великая мысль о Боге. «Кто-то заметил: “Подобно тому, как методист отдает приоритет идее спасения грешников, баптист — таинству возрождения, лютеранин — оправданию верой, моравский брат — ранам Христовым,

греко-католик — таинству Святого Духа, а римский католик — всеобщности Церкви, *кальвинист ставит во главу угла мысль о Боге*» [Митер]. И мысль о Боге, более того, «молитва» Богу и есть основа «Разговора с небожителем».

Заметим, что в «Разговоре с небожителем» не звучит просьбы, напротив, сразу же оговаривается: *«О нет, не помощь / зову твою, означенная высь!»* и далее: *«Там, наверху — / услышь одно: благодарю»*, что не только в традиции кальвинизма, но и в традиции русской литературы. Причем на первом плане стихотворения лермонтовская горькая ирония «благодарности», но даже Демон Лермонтова «полон тайной жажды вернуться к Богу».

И все же «благодарность» у Бродского особенная, ведь лирический герой еще до Страшного Суда выносит на суд Божий и свои мысли, и свой дар, и свою душу и в этом «до последнего предела доходит; даже, кажется, увлекается», говоря словами самого поэта [Волков: 198].

Обобщая вышесказанное, с некоторой оговоркой, мы можем называть лирического героя «Разговора с небожителем» «кальвинистом по образу мышления», принимая во внимание и определение кальвиниста, данное самим Бродским: «Кальвинист — это, коротко говоря, человек, постоянно творящий над собой некий вариант Страшного суда» [Волков: 199].

Литература

- Биллингтон Д. Х. Икона и топор. Опыт истолкования истории русской культуры. М., 2001.
- Верхейл К. Кальвинизм, поэзия и живопись (об одном стихотворении И. Бродского) // Звезда. 1991. № 8. С. 195 — 198.
- Волков С. Диалоги с И. Бродским. М., 1998.
- Иосиф Бродский: труды и дни / редакторы-составители Петр Вайль и Лев Лосев. М., 1998.
- Кальвин Ж. Наставление в христианской вере. В 2 кн. Кн. I. М., 1997.
- Келебай Е. Поэт в доме ребенка (пролегомены к философии творчества Иосифа Бродского). М., 2000.
- Митер Г. Х. Богословские идеи кальвинизма. www.calvinism.ru
- Ранчин А. «На пиру Мнемозины»: Интертексты Бродского. М., 2001.
- Служевская И. Бродский: от христианского текста к метафизике изгнания // Звезда. 2001. № 5. С. 198 — 207.

3. СТИХОТВОРЕНИЯ И. БРОДСКОГО 1972–1996 ГОДОВ

А. Аллева

Первый Римский университет, Италия
annelisaalleva@fastwebnet.it

Стихотворение «Элегия» Иосифа Бродского¹

ЭЛЕГИЯ

Прошло что-то около года. Я вернулся на место битвы,
к научившимся крылья расправлять у опасной бритвы
или же — в лучшем случае — у удивленной брови
птицам цвета то сумерек, то испорченной крови.

Теперь здесь торгуют останками твоих щиколоток, бронзой
загорелых доспехов, погасшей улыбкой, грозной
мыслью о свежих резервах, памятью об изменах,
оттиском многих тел на выстиранных знамёнах.

Всё зарастает людьми. Развалины — род упрямой
архитектуры, и разница между сердцем и черной ямой
невелика — не настолько, чтобы бояться,
что мы столкнемся однажды вновь, как слепые яйца.

По утрам, когда в лицо вам никто не смотрит,
я отправляюсь пешком к монументу, который отлит
из тяжелого сна. И на нём начертано: Завоеватель.
Но читается как «завыватель». А в полдень — как «забыватель».

В стихотворении «Элегия» [Бродский: 188], написанном Бродским в 1986-ом году, всё основано на временных контрастах, на контрастах света, на контрастах настроения автора. В стихотворении присутствует множество слов со значением времени: существительные «год», «сумерки», «по утрам», «полдень», наречия «теперь», «всё»,

¹ Этот доклад — часть эссе, которое было опубликовано на итальянском языке вместе с моими переводами на итальянский некоторых уже изданных и ещё неизданных стихотворений Бродского: [Brodskij: 223–307]. Комментарии к этому эссе были дополнены новыми замечаниями и, главное, — моим стихотворением.

«однажды» и даже слово «доспехи», имеющее в этом случае двойной смысл: военные доспехи и в то же самое время летний загар («бронзой / загорелых доспехов»).

В течение дня в зависимости от света всё меняется вокруг автора: и надпись по-итальянски «conquistatore» на венецианском памятнике жившему в XV веке Бартоломео Коллеони (Bartolomeo Colleoni, 1400 — 1476)) превращается в русское слово «Завоеватель». В стихотворении это слово, написанное поэтом с большой буквы, становится сначала «завывателем», написанным уже с маленькой буквы, и потом, в полдень, «забывателем». Бродский с завидным поэтическим мастерством описывает нам переходы своего настроения, используя эмоционально окрашенную лексику. «Завывателем», кроме итальянского полководца Коллеони, потерявшего дочку, похороненную в семейной капелле в Бергамо, был и сам автор — Бродский. Таким образом, поэт в стихотворении оказывается двойником человека, в честь которого в Венеции воздвигнут памятник.

Существительное «вой» от глагола «выть — завывать» («завыватель») имеет много различных значений: «1. Продолжительный, протяжный звук, издаваемый некоторыми животными (волком, собакой, шакалом и т. д.); завывание; 2. Громкий, протяжный плач. Протяжные, заунывные звуки. 3. Шумный протест, громкое недовольство, возмущение» [Большой толковый словарь: 145].

Поразительно, как все эти значения соответствовали темпераменту Бродского: он был чувствительным, эмоциональным и в то же время непокорным человеком. Неслучайно, существительное «вой» и глагол «завывать» часто присутствуют в его поэзии, например в строке *«Позволял своим связкам все звуки, помимо воя»* или в начале другого стихотворения: *«Неважно что было вокруг, и неважно, / чем там пурга завывала протяжно»*.

Для существительного «завоеватель» характерно значение, связанное с военными действиями. Данное слово ассоциируется с многочисленными военными терминами «битва», «останки», «бронза», «доспехи», «резервы», «знамя» и глагольной формой «столкнёмся».

Но у «завоевателя» есть ещё и значение покорителя сердец. В этом значении у Бродского победы и поражения на личном фронте смешиваются с разрозненными деталями, оставшимися в памяти автора в качестве метонимических трофеев любовных битв: *«останки твоих щиколоток»*.

Бродский был очень внимателен к женской внешности, особенно к строению женских лодыжек и щиколоток. Много лет назад его товарищ по тюрьме, более опытный, чем он сам, в этой области, объяснил, что тайна женственности находится именно в лодыжках: они должны быть особенно тонкими, напряжёнными и гармоничными. «Хорошие лодыжки», — говорил Бродский о некоторых женщинах, которых встречал на улице.

«Теперь здесь», с горечью пишет автор, *«торгуют останками твоих щиколоток, бронзой / загорелых доспехов»*. В данных строках присутствует не только указание на материал, из которого сделан памятник, но и намек на загорелую кожу, опаленную лучами солнца во время жаркого лета. Словосочетание «погасшая улыбка» тоже вызывает мысль о свете, но уже со знаком минуса, потому что здесь свет улыбки гаснет, возможно, из-за какой-нибудь обиды или ссоры. Далее Бродский пишет: *«грозной / мыслью о свежих резервах, памятью об изменах, / оттиском многих тел на выстиранных знамёнах»*. Прилагательное «грозный», как правило, обозначает характер человека и у русских вызывает ассоциацию с образом Ивана Грозного. Это сравнение как будто пугает самого автора, ведь «Грозный» тоже соотносится с образом завоевателя.

В итальянском словаре синонимов и антонимов слово «conquistatore» (завоеватель) входит в состав следующего ассоциативного ряда: «invasore, soggiogatore, trionfatore, vincitore, usurpatore, tiranno // fortunato con le donne, in amore» [Dizionario dei sinonimi: 186]. По-русски перевод звучал бы так: «захватчик, покоритель, триумфатор, победитель, узурпатор, тиран // счастлив с женщинами в любви».

Какое значение скрывается за словосочетанием «грозная мысль»? «Грозная мысль» о чём? «О свежих резервах», то есть о запасе молодых тел (хотя слово «тело» как таковое вызывает и мысль о безжизненном теле, то есть о смерти). Это значение смешивается в стихотворении с более абстрактной «памятью об изменах», как будто сменяющие друг друга молодые жертвы в мозаике частей тела / фетишей могли компенсировать, отчасти по крайней мере, обиды, которым сам Бродский подвергался в молодости.

Поэт часто обращается к теме любовных страданий. Например, в стихотворении «Послесловие» во второй строфе Бродский говорит о «лжи бабы», а в «Любовной песне Иванова» есть следующие строки: *«Моя невеста полюбила друга, / Я как узнал, то чуть их не убил. / Но Кодекс строг. И в чём моя заслуга, что выдержал характер»*.

Правда, тил». У стихах Бродского присутствует недоверие к женщине вообще, страх оттого, что она может ему изменить. Так, например, в стихотворении «Ария» поэт пишет: «*Это редкая баба, / если не согрешит*».

В «Элегии» Бродский описывает тела «на выстиранных знамёнах», как будто они лежат на свежих, только что выстиранных простынях. Далее поэт замечает: «*и разница между сердцем и чёрной ямой / невелика — не настолько, чтобы бояться*». Сердце для Бродского, с одной стороны, было источником чувств, а с другой, — причиной болезни, инфаркта, страха: он постоянно боялся смерти.

И наконец рассмотрим образы «яиц» («как слепые яйца») и «лица» («когда в лицо вам никто не смотрит») в третьей и четвертой строфах стихотворения. Сочетая в смежных строках образы с противоположным значением, Бродский создает эффект абсурда: если яйца слепые, как они могут смотреть «в лицо вам»? Кстати, прилагательное «свежий» («мыслью о свежих резервах») и в итальянском, и в русском языках сочетается и с «яйцами», и с «бельём», и с «мясом».

«Слепые яйца» в стихотворении Бродского имеют художественное сходство с образами голов-лампочек, голов-манекенов на метафизических картинах Джорджо де Кирико (Giorgio de Chirico (1888–1978)) — итальянского художника и теоретика искусства, который считается одним из предвестников сюрреализма в современной живописи. Образы голов-манекенов, вообще, присутствуют в картинах Дж. де Кирико, относящихся к периоду примерно с 1914 по 1934 год. В своих работах художник часто изображает два белых лица, лишенных черт, томно и нежно наклонённых друг к другу (см., например, картину «Гектор и Андромаха» («Ettore e Andromaca», 1923 года [Giorgio de Chirico 2007: 119]). Классическая пара как будто вновь встречается за пределами жизни в той же самой романтической позе: голова Андромахи нежно склоняется к голове Гектора. Гектор — троянский герой, воин, но в то же время он воплощает и другие качества: это воин-муж, воин-отец, воин-семьянин.

«Белые яйца» в стихотворении «Элегия» напоминают пару влюблённых супругов, данных как будто в другом измерении, в другом мире. Их соприкосновение вызывает ассоциацию с партией в бильярд, когда белые шары сталкиваются и разлетаются в разные стороны от удара кием.

В поэзии Бродского человеческое лицо приравнивается к неодушевленным предметам. Де Кирико пишет: «*Voir tout, même l'homme,*

en tant que chose» («Рассматривать всё, даже самого человека, как вещь») [Giorgio de Chirico 1985: 31]. Бродский активно использует этот принцип в своей поэзии.

Надо отметить, что в стихах Бродского часто встречаются мотивы, заимствованные из изобразительного искусства. К ним можно отнести и образ памятника в «Элегии»: *«По утрам, когда в лицо вам никто не смотрит, / я отправляюсь пешком к монументу, который отлит / из тяжёлого сна»*. Слияние в одно целое человека и предмета, выражение в образе неодушевленной формы одушевленного содержания отсылает читателя к картинам Джорджо де Кирико периода 20-ых годов, погружая его в очарование метафизики.

Джорджо де Кирико, обращаясь к истории написания знаменитой картины «Загадка осенних сумерек» («L'enigme d'un après midi d'automne») [Baldacci, Wieland 2001: 196], описывает своё настроение в тот момент, когда он однажды днём оказался на флорентийской площади Santa Croce: «Au milieu de la place s'élève une statue représentant le Dante drapé dans une long manteau, <...>. Le soleil automnal, tiède et sans amour, éclairait la statue ainsi que la façade du temple» («В центре площади стоит статуя Данте в длинном плаще, <...> осеннее солнце, прохладное и равнодушное, освещало статую поэта и фасад церкви») [Giorgio de Chirico 1985: 32]. И в стихотворении Бродского, и на картине Джорджо де Кирико, свет играет важную роль: наклон лучей и в том и в другом случае определяет композицию произведения в целом.

«Битва», упомянутая Бродским в «Элегии», вероятно, относится к нашей с ним встрече, которая состоялась в Венеции в конце мая или в начале июня 1985-ого года, днём, у причала катера «San Zaccaria» на Riva degli Schiavoni. Возможно, на написание «Элегии» поэта «вдохновила» моя пощечина. В своих стихах я описала этот случай следующим образом:

M'incantava la sobrietà di quelle vetrine.
Di nascosto camminavo nelle sue scarpe enormi,
mi specchiavo in giacche abbondanti,
camicie dalle maniche rimboccate; lo derubavo
dei maglioni caldi, dei pigiama, e ne baciavo l'odore.
Travestita com'ero, mi sentivo felice, sicura,
con le mani in tasca ai pantaloni; spiavo anche
i suoi modi, i toni, la libertà del linguaggio,

il fumare diverso, i discorsi sull'universo,
la storia. Ne imitavo involontariamente la risata.
Lo amavo. Lui segnava le ere della mia vita,
come nell'antichità i metalli, e la mia fragilità
era la sua forza. Ma un giorno volò uno schiaffo,
come il suono della prima ora. Dovetti fuggire
per non chiedergli perdono [Alleva: 48].

В авторском переводе стихотворение звучит так:

Меня очаровывала строгость тех витрин.
Я тайно шла в его огромных туфлях,
смотрелась в зеркало в широкие пиджаки,
в рубашки с засученными рукавами; я крала
у него тёплые свитеры, пижамы и его запах целовала.
И, переодетая, я чувствовала себя уверенной, счастливой,
с руками в карманах брюк; ещё я следила
за его манерами, интонацией, свободой речи,
его курением, его речами о Вселенной, об истории.
И невольно подражала его смеху. Я его любила.
Он обозначал эпоху в моей жизни, как в древности
металл. И моя хрупкость была его силой.
Но однажды звук пощёчины прозвучал, как бой курантов.
Я убежала, чтобы не просить прощения.

Когда сборник «Урания» был опубликован, Бродский показал мне его. Это произошло в Лондоне в новой тогда квартире Дианы Маерс (Myers) летом 1988 года. Показал несколько стихотворений и среди них «Элегию», о которой я только что написала. И попросил тогда у меня прощения за это слово — «забыватель».

Литература

Большой толковый словарь русского языка. РАН. Институт лингвистических исследований. СПб.: Норинт, 2004.

Бродский Иосиф. Урания. Ann Arbor. Ardis, 1987.

A. A.V.V., Dizionario dei sinonimi e dei contrari. Milano. Istituto Editoriale Italiano, 1979.

Alleva, Annelisa. L'oro ereditato. Roma. Il Labirinto, 2002.

Alleva, Annelisa. Iosif Brodskij. La luce, Il monumento e la statua. La cosa. (Иосиф Бродский. Свет. Памятник и статуя. Вещь.) // Smerilliana. N. 7–8. 2007.

Baldacci, Paolo und Schmied, Wieland. Die andere moderne — de Chirico / Savinio, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 2001. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 2002, Hatje Cantz Verlag, 2001.

Brodskij, Iosif. La luce. Il monumento e la statua. La cosa // Smerilliana. n. 7–8. 2007. de Chirico, Giorgio. Il meccanismo del pensiero. Torino. Einaudi, 1985.

de Chirico, Giorgio. Monografia a cura di Paolo Baldacci. Venezia. Marsilio, 2007.

О. А. Лекманов

МГУ, Москва

lekmanov@mail.ru

Стихотворение «На смерть Жукова» (1974):

конспект анализа¹

В первой строфе описываются похороны Г. К. Жукова, умершего 18 июня 1974 года и похороненного 22 июня (символическая дата) в Кремлевской стене. Как минимум две детали описываемых и реальных похорон² не совпадают: во-первых, отсутствовал «*лошади круп*» (лафет был прицеплен к бронетранспортеру)³; во-вторых, никто не мог видеть «*в регалии убранный труп*» — маршал был кремирован, по слухам — вопреки воле семьи. По-видимому, Бродский (находившийся в это время на поэтическом фестивале в Роттердаме) взял на себя задачу написать «государственное» стихотворение вместо официальной советской печати. Он подправил саму жизнь и изобразил похороны Жукова не так, как они проходили, а как они проходили бы в идеале. «Вообще-то я считаю, что это стихотворение в свое время должны были напечатать в газете “Правда”» (Из беседы с Соломоном Волковым) [Волков 8: 54]. Поэт не слышит «*звуков*», сопровождающих похороны (судя по всему, он смотрит репортаж о них по голландскому TV) и заполняет «государственную» тишину «*звуками*» своего стихотворения. «Переписывание» в стихотворении похорон маршала ведет к переосмыслению уже в

¹ По совести говоря, эта заметка должна быть подписана несколькими именами, поскольку вся она — плод коллективного мозгового штурма, предпринятого в рамках моего спецсеминара «Медленное чтение текста» (РГГУ). Любопытствующих снабжаю ссылкой: http://community.livejournal.com/medlennoe_chten/751.html?nc=37. О стихотворении Бродского, помимо работ, называемых в тезисах, см.: [Лотман; Глазунова].

² Кинофрагмент хроники с похорон Жукова можно найти в Интернете: http://www.youtube.com/watch?v=cbMiyBkWnO4&feature=player_embedded.

³ Может быть, «*лошади круп*» был перенесен в стихотворение Бродского с военной «одической» картины Веласкеса «Капитуляция Бреды»?

первой строфе советских газетных штампов, например, эпитета «*пламенный*» (ср., название книжной серии «Пламенные революционеры» издательства политической литературы СССР). У Бродского эпитет «*пламенный*», во-первых, намекает на кремацию Жукова, особенно, в соседстве с визуально выразительным «*в смерть уезжает*»; во-вторых, начинает важную для всего текста «адскую» тему. Сходным образом «*убранный*» (труп) в первой строфе — это, вероятно, не только дань газетной риторике («В траурном убранстве Краснознаменный зал, где среди живых цветов на высоком постаменте установлен гроб с телом покойного маршала» (газета «Правда» от 21 июня 1974 года, с. 3), но и скрытое указание на идиому «убрать с глаз долой». Самая же откровенная замена первой строфы — это абсолютно невозможный в газетах той поры эпитет «*русских*» при «*труб*» (вместо «советских»)¹.

Во второй строфе игра с советскими клише продолжается. Здесь возникает один из главных символов поверженного Берлина мая 1945 года — «*стёны*» (Рейхстага), которые «*пали*» (ср., например, растажированную кинохронику этого времени). Но из-за соседства с античными именами², завершающими строфу, на «*стены*» падает тень от разрушенных стен Карфагена и Трои. Формула «*меч был вражьих тупей*» провоцирует вспомнить о «русской античности», с пропагандистскими целями преображенной С. Эйзенштейном, а именно о лозунге Александра Невского из одноименного фильма: «Кто с мечом к нам придет, от меча и погибнет!» Упоминание «о Ганнибале» «*среди волжских степей*»: а) открыто начинает античную тему стихотворения; б) скрыто вводит тему Суворова и его перехода через Альпы; в) задает важное для последующих строф противопоставление возвышенности (Альпы) и плоскости («*степей*»); г) перекладывает на язык оды советское общее место (Сталинград); д) подталкивает читателя вольно или невольно вспомнить о правнучке «другого» Ганнибала³. По-

¹ Относительно еще одного штампа первой строфы («колонны замерших внуков») на нашем спецсеминаре было высказано не нашедшее всеобщего сочувствия остроумное предположение: не подразумевается ли тут чеховский внук Ванька Жуков? Тогда бы в роли дедушки парадоксальным образом выступал... сам Бродский (ср. «Ветер сюда не доносит мне звуков» — письмо «на деревню, дедушке»).

² О Помпее Бродский, вероятно, узнал из «Сравнительных жизнеописаний» Плутарха; о Велизарии — из оперы Доницетти «Велизарий».

³ Не содержится ли в строках Бродского о полководце «среди волжских степей» еще и намек на усмирение Суворовым пугачевского бунта (ср. роль Жукова в венгерских событиях) и через это — указания на Державина, принимавшего участие в антипугачевской кампании?

следнее важно, поскольку в финале строфы Бродский сопоставляет с судьбой опального маршала собственный удел, но не прямо, а через не прямое сравнение с (пушкинским) Овидием. Кроме того, заключительные строки второй строфы исправляют ложь официального мифа о Жукове (в газетных советских некрологах о его опале, разумеется, не говорилось ни слова). Характеристика «*глухо*» продолжает тему отсутствия звуков, начатую в первой строфе¹; имя «*Помпей*» (ср. по ассоциации — «Последний день Помпеи») — цепочку «огненных» образов.

Третья строфа стихотворения — самая парадоксальная, она выпадает из традиции не только газетного некролога, но и торжественной оды (об этом подробнее см., например: [Крепс]). Продолжается игра с пространством: вопреки иудео-христианской традиции, согласно которой воины, павшие в правом бою переносятся в рай, маршал и его солдаты оказываются в «*адской области*» (вновь перелицовывается советский штамп «такая-то область» — «*адская область*»). Сюда же — многозначное слово «*провал*» — провал в памяти, но и провал-бездна. Строфа выделена и грамматически — до нее большинство глаголов употреблялось в настоящем времени; после нее — в будущем. В финале строфы прорывается звуковая блокада — Жуков подает реплику.

И после этой реплики все резко меняется. Оказывается, погружение Жукова в ад в третьей строфе стихотворения предпринималось едва ли не для того, чтобы в четвертой строфе вытянуть маршала из «*адской бездны*» и вознести чуть ли не в рай. Сигнал этого пространственного перемещения — торжественное «*десницы*», с очевидным обыгрыванием двух значений — правая рука и «*правое дело*». Формула «правое дело», как известно, была превращена в военный лозунг-штамп Сталиным: «Наше дело правое, мы победим!» В заключительных строках четвертой строфы не просто продолжает корректироваться официальная биография маршала, но и сам он возвращается в правильный («*правый*») «солдатский» контекст: из «*иштатской, белой кровати*» (предыдущая строфа) перемещается в «*пехотный строй*».

Всё это готовит многократно отмеченную прямую отсылку в пятой строфе к державинскому «Снегирию»² (и к последнему держа-

¹ Ср. еще, конечно, знаменитое в знаменитых «Письмах римскому другу» Бродского: «Если выпало в Империи родиться, / лучше жить в глухой провинции у моря».

² См., например: [Виницкий 1992: 23] и др.

винскому стихотворению «Река времён в своем стремлении...»). Подношение Бродского опальному маршалу оказывается вписанным в традицию оды державинского типа с ее резкими стилистическими и интонационными контрастами. Вот и в зачине пятой строфы нашего стихотворения античная и торжественная «Лета» соседствует с позаимствованными из блатного словаря «прахорями», то есть — сапогами (вероятно, с еще одним намеком на кремацию — прахоря / прах). Звуки нарастают — выясняется, что автор свою оду произносил («вслух говоря»), а далее бьет «барабан»¹ и свистит «военная флейта». Если на реальных похоронах Жукова «траурный марш» в итоге сменился «величественной мелодией Государственного гимна Советского Союза» (газета «Правда» от 21 июня 1974 года, с. 3), у Бродского в финале — неизбежный советский гимн заменился русским военным траурным маршем.

Литература

- Виницкий И. Отщепенец пишет оду маршалу // Учительская газета. 1992. № 7.
Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. М., 1998.
Глазунова О. Стихотворение Бродского «На смерть Жукова» // Нева. 2005. № 5.
Крепс М. О поэзии Иосифа Бродского. Ann Arbor: Ardis, 1984.
Лотман М. На смерть Жукова (1974) // Как работает стихотворение Бродского. М., 2002.

А. Ниеро

Болонский университет, Италия
alessandro.niero@unibo.it

К анализу стихотворения «Лидо» И. Бродского

ЛИДО

Ржавый румынский танкер, барахтающийся в лазури,
как стоптанный полуботинок, который, вздохнув, разули.

Команда в одном исподнем — бабники, онанюги —
загорает на палубе, поскольку они на юге,

¹ Ср. в стихотворении Цветаевой «Нет, бил барабан перед смутным полком...», а также в стихотворении самого Бродского «1972 год»: «Бей в барабан о своем доверии к ножницам...» и т. д.

- 5 но без копейки в кармане, чтоб выйти в город,
издали выглядящий, точно он приколот

как открытка к закату; над рейдом плывут отары
туч, запах потных подмышек и перебор гитары.

- О, Средиземное море! после твоей пустыни
10 ногу тянет запутаться в уличной паутине.

Палубные надстройки и прогнивший базис
разглядывают в бинокль порт, как верблюд — оазис.

Ах, лишь истлев в песке, растеряв наковки,
можно, видать, пройти сквозь ушко иголки,

- 15 чтоб сесть там за круглый столик с какой-нибудь ненаглядной
местных кровей под цветной гирляндой

и слушать, как в южном небе над флагом морской купальни
шелестят, точно пальцы, мусоля банкноты, пальмы

[Бродский 1997–2002: IV, 108]

«Картина с натуры. Я увидел в Венеции румынский танкер, довольно мрачное зрелище. Даже на флаге была дырка — вскоре после чаушескиных дел» [Бродский 1995: 174]. Так Бродский прокомментировал стихотворение «Лидо», написанное либо в 1989 г. (см. [Brodsky 2002: 386, 527]), либо в 1991 г. (см. [Бродский 1997–2002: IV, 108]). По всей вероятности, «1989» — более точная дата, так как Бродский в том году долгое время был в Италии: в январе (пребывание в Риме в качестве резидента Американской академии), в октябре (выступление в Турине с чтением эссе «Поэт и его Муза») и в декабре (презентация в Венеции первого издания книги «*Fondamenta degli Incurabili*») («Набережная неисцелимых») и представление Ольги Седаковой итальянской публике в Palazzo Querini Stampalia). К тому же «чаушескины дела» относятся точно к концу 1989 г.

Бродский, конечно, не первый писатель, уделяющий внимание острову Лидо ди Венеция. О нем писали П. Муратов («Образы Италии»), И. Тургенев («Накануне») и др. В эссе «Набережная неисцелимых», где можно было бы ожидать упоминания Лидо, Бродский только косвенно его затрагивает. В своей «мечте декадентской»

[Бродский 1997–2002: VII, 21] о Венеции, воспринятой через призму фильма Висконти «Смерть в Венеции», Бродский говорит: «долгий начальный эпизод с <Дирком> Богартом в пароходном шезлонге заставил меня забыть о мешающих титрах и пожалеть, что у меня нет смертельной болезни» [Бродский 1997–2002: VII, 21].

Главная черта Лидо, как известно, заключается в его «курортности», но его специфика не сводится к этому. Несмотря на то что собственно Венеция и Лидо отделены друг от друга только небольшим проливом лагуны, восприятие *лидовских* времени и пространства довольно четко отличается от венецианского (это отражается, например, в том, как венецианцы относятся к *поездке* на Лидо и *лидовцы* к *переправе* в Венецию). Таким образом, в общем контексте «венецианского текста» русской культуры (см. [Hinrichs 1997] и [Меднис 1999]) можно, с определенной степенью условности, выделить *лидовский текст*: в него и входит текст Бродского.

В этом отношении интересно, что Бродский в своем стихотворении не обращает внимание на характерную для Лидо архитектуру в стиле модерн, и, судя по тому, что ему удается разглядеть невооруженным глазом на борту «*румынского танкера*» (1-ая строка), он, по всей вероятности, выбрал в качестве точки, откуда можно наблюдать за движением судов, необычное место, а именно берег одного из трех проходов (по-итальянски *bocche di porto*) в лагуну, по которым танкеры в конце 80-х годов еще могли заходить в нее и даже проплывать мимо площади Сан-Марко.

Для бедствующей румынской команды («без копейки в кармане, чтоб выйти в город»; 5-ая строка), Венеция до того мучительно недостижима, что плавание по Средиземному морю превращается в своего рода библейское хождение по пустыне (см. 9-ую строку), и «итальянская мечта», вызванная в сознании переключкой с «Евгением Онегиным» (у Пушкина: «*Адриатические волны, / о Брента!*»), глава 1-ая, строфа XLIX; у Бродского: «*О, Средиземное море!*», 9-ая строка), становится окончательно неосуществимой, так как она отодвигается все дальше, до «*уличной паутины*» (10-ая строка) города (т. е. до улочек Венеции), который морякам явно не по карману. Им только дано наслаждаться видом порта Венеции, как «*верблюд — оазисом*» (12-ая строка)

Упоминание «верблюда» служит Бродскому лексическим связующим звеном для того, чтобы вернуться к мотиву «итальянского рая» в 13–16-ых строках. Здесь поэт опять прибегает к библейскому (точ-

нее евангельскому) подтексту (*«удобнее верблюду пройти сквозь игольные уши, нежели богатому войти в Царствие Божие»*, Марк 10, 25; см. также Матвей 19, 24 и Лука 18, 25), который, однако, в «Лидо» иронически подвергается существенному изменению: именно та смерть (*«лишь истлев в песке, растеряв наколки»* 13-ая строка), которая должна открыть бедным дорогу в Царствие Божие, фактически бесполезна, ни к чему не ведет. Дело в том, что в стихотворении Бродского Царствие Божие теряет свои потусторонние черты и приобретает вполне «посюсторонний» вид, низводясь к земным лидовским благам (*«сесть там за круглый столик с какой-нибудь ненаглядной / местных кровей под цветной гирляндой»*; 15–16-ые строки). Таким образом, оно доступно не мертвому бедному, а живому *богатому*.

Этим очередным вариантом земного рая Бродский внешне вписывается в традиционное восприятие Италии как конечного пункта «путешествия для осуществления мечты» [Deotto 2002] (см. *«ненаглядная»*, *«цветная гирлянда»*, *«южное небо»*; строки 15 — 16-ые). Но именно те *«пальмы»* (18-ая строка), которыми стихотворение должно было бы завершиться на блаженной и экзотической ноте, резко депозитизируются: они, во-первых, шелестят *«над флагом морской купальни»* (17-ая строка), во-вторых, их шелест напоминает шелест пальцев (см. очень действенный каламбур *пальцы / пальмы*; 18-ая строка), через которые проходят деньги (*«мусолят банкноты»*; 18-ая строка).

Мотив экономической недоступности земного рая, воплощенного в венецианско-лидовском варианте Италии, переплетается у Бродского с мотивом политическим. Недоступность эта касается именно тех, кто родился в одной из социалистических стран (см. разыгрывание марксистской терминологии в 11-ой строке: *«Палубные надстройки и прогнвиший базис»*). Это звучит как жестокая ирония или как своего рода возмездие за гордыню тех, кто обещал создание рая на земле на чисто материалистических основах.

Литература

- Бродский И. Пересеченная местность. Путешествие с комментариями / сост. и автор послесл. Петр Вайль. М.: Независимая газета, 1995.
- Бродский И. Сочинения. Т. I — VII. СПб.: Пушкинский фонд, 1997 — 2002.
- Меднис Н. Венеция в русской литературе. Новосибирск: РАН (Сибирское отделение); Институт филологии; Министерство образования РФ; Новосибирский гос. университет, 1999.

Brodsky, Joseph. Collected Poems in English. Ed. by Ann Kjellberg. NY. Farrar, Straus, and Giroux, 2002.

Deotto, Patrizia. In viaggio per realizzare un sogno: L'Italia e il testo italiano nella cultura russa. Trieste. Università degli Studi di Trieste. 2002.

Hinrichs, Jan Paul. In Search of Another St Petersburg. Venice in Russian Poetry (1823–1997). München. Verlag Otto Sagner in Kommission, 1997.

Р. Р. Измайлов

Педагогический институт СГУ, Саратов
kekova@yandex.ru

«Метафизика» стула

В обширном творчестве И. Бродского можно выделить тексты, которые являются ключевыми для понимания особенностей его поэтического мира. Одним из таких текстов является, на наш взгляд, стихотворение «Посвящается стулу» (III, 145 — 147)¹.

Стихотворение начинается с временной экспозиции, то есть дается определенная координата времени годовичного круговорота: *«Март на исходе. Радостная весть: / день удлинился. Кажется, на треть»*.

Такое «зачало» не ново, в буквальном смысле слова. В стихотворении «Песня пустой веранды» (II, 69), написанном в 1968 году, в первой строчке читаем: «Март на исходе...», а стихотворение 1965 года озаглавлено «Март» (I, 417) и первая строчка — «Дни удлиняются...». Таким образом, перед нами уже отработанный, обкатанный, проверенный способ «запуска» стихотворного, стихослагательного «механизма». Удлинение дня есть своего рода метафора «удлинения» времени, а время — категория динамичная, то есть творческая. Изменяя и трансформируя мир, оно и человека подталкивает на творческий акт: *«Глаз чувствует, что требуется вещь, / которую пристрасстно рассмотреть»*.

Мы уже говорили об особой пристрастности И. Бродского к вещам, особой любви к миру предметов. Любовь эта двоякая. Во-первых, та, которую мы наблюдаем в «Большой элегии Джону Донну», где идет долгое перечисление вещей.

¹ Тексты И. Бродского цитируются по: Бродский И. Сочинения в четырех томах. СПб., 1992–1995. В скобках указывается римской цифрой номер тома, далее — номер страницы.

Поэт боится пропустить, не назвать какой-нибудь из предметов. Стихотворение — это языковое миротворение. Не назвать — значит не сотворить. Точнее недосотворить, так как поэт всегда оказывается в роли Адама, перед которым Творец развернул полотно своих творений и повелел дать всему сущему имена: «Господь Бог образовал из земли всех животных полевых и всех птиц небесных, и привел к человеку, чтобы видеть, как он назовет их, и чтобы как наречет человек всякую душу живую, так и было имя ей» (Быт. 1, 19).

Во-вторых, это та самая любовь к вещам, которая была заявлена в «Натюрморте»: *«Вещи приятней. В них / нет ни зла, ни добра...»* (II, 271).

Итак, *«требуется вещь»*. И как бы произвольно выбирается стул. А вообще-то стул один из самых частых «гостей» в стихотворениях И. Бродского: *«Я сижу на стуле, трясусь от злости»* (II, 27), *«Стул покинутый, оставленное ложе»* (II, 286), *«тело отбрасывает от души / на стену, точно тень от стула»* (II, 401), *«это на тонкой спинке / венского стула платье одной блондинки»* (II, 405), *«к стене прилип / профиль стула»* (II, 406), *«Там звучит "ганнибал" из художьего мешка на стуле»* (II, 408). И уж близнецом стулу стихотворения «Посвящается стулу» является стул из стихотворения «Полдень в комнате»: *«Тело, застыв, продлевает стул. / Выглядит, как кентавр, / вспять оглянувшийся»* (II, 447).

Стул и поэт связаны метонимически. Стул в исследуемом стихотворении зажат пространством, то есть неорганичен ему: *«зажат между невидимых, но скул / пространства (что есть форма тартары)»*.

Пространство для стула является тем же, чем было татаро-монгольское иго для Руси, то есть взаимоотношения типа «кто — кого». *«Он что-то вроде метра в высоту / на сорок сантиметров в ширину / и сделан, как и дерево в саду, / из общей (как считалось в старину) / коричневой материи»*.

Поэт Иосиф Бродский вообще не богат на яркую палитру. Обычные его цвета: серый, стальной, белый. Коричневый цвет у него является именно цветом вещи как таковой: *«Вещь. Коричневый цвет / вещи»*. (II, 271).

Вещь ведет борьбу с пространством. Она вытесняет его собой, отстаивая право быть. И пространство поддается этому напору, оно раскалывается и «разбрызгивается» от инородного ему тела: *«Вещь,*

помещенная будучи, как в Аш- / два-О, в пространство, презирая риск, / пространство жаждет вытеснить; но ваш / глаз на полу не замечает брызг / пространства».

Здесь мы имеем нечистое отождествление у И. Бродского пространства с водной стихией; с «Аш-два-О», то есть с водой в её абстрактном, формульном выражении. Вода, как правило, является символом времени. Но, верно, абстрактность, а не конкретность воды и дает возможность её сближения с пространством, так как здесь дана не текущая изменчивая вода, а застывшая формула воды, которая вчера та же самая, что и завтра, то есть перед нами нечто застывшее, нединамичное, что позволяет атрибутировать его как пространство. И вещь в этом стихотворении одерживает победу над пространством вопреки тому дополнению поэта к закону Архимеда: *«тело, помещенное в пространство, / пространством вытесняется»* (II, 100).

Но, несмотря на такое «недружелюбное» существование, одно без другого никак обойтись не может: *«Вещь есть пространство, вне / коего вещи нет»* (II, 271). Вещь и пространство находятся в состоянии диалектических антиномий: — убери одно — и рухнет все здание, в данном случае — мироздание.

Обратим внимание на то, что «анфас» стула видится как цифра восемь. Если расположить эту цифру горизонтально, то получится знак бесконечности — ∞ . И после того как созерцающему рассудку открывается, что «глаз притягивает» только воздух, стул опрокидывается. Вещь теперь имеет претензии на бесконечность, на все пространство, пусть даже лишь в виде знака. Но на самом деле эта победа спрофанирована весьма жалкими средствами, являющими этот знак: *«стоит он в центре комнаты, столь наг, / что многое притягивает глаз. / Но это — только воздух. Между ног / (коричневых, что важно — четырех) / лишь воздух... <...> / Лишь воздух. Вас охватывает жуть. / Вам остается, в сущности, одно: / вскочив, его рывком перевернуть. / Но максимум что обнажится — дно. / Фанера. Гвозди. Пыльные итйри. / Товар из вашей собственной ноздри».*

Как заметил Леонид Баткин: «телесность дна перевёрнутого стула жалка, как собственное стареющее тело» [Баткин: 29]. То есть перед нами «фотография» собственного распада. Процесс распада «фотографией» законсервирован, но запечатленный момент — это всё же момент распада.

Интересно, что далее новая строфа начинается со слова «четверг». Этот день недели в стихах И. Бродского встречается неоднократно. И этот день мистически, сакрально, метафизически связан с пустотой, с «ничто»: *«Идет четверг. Я верю в пустоту. / В ней как в Аду»* (II, 308).

«Четверг» Иосифа Бродского всегда помнит о том четверге, когда состоялось предательское лобзание Иуды.

А стул в стихотворении именно в этот день «был не у дел». Он был полностью предоставлен холоду пустоты. Человеческое тело, человеческое тепло не помогали ему бороться с этим холодом. Но стул выдерживает борьбу, правда, ценой некоторых потерь. Мартин Хайдеггер в своей работе «Вещь» говорил, что для того, чтобы дать точное определение «чаши», необходимо определить её «чашечность» [Хайдеггер]. Мы не будем определять «стулочность» стула, но стул, если можно так сказать, временно теряет эту самую «стулочность». Он развоплощается до «протостула», но сохраняет идею стула, или энтелехию стула: *«Пространство, точно изморось — пчелу, / вещь, пользоваться коей перестал / владелец, превращает ввечеру / (пусть временно) в коричневый кристалл. / Стул напрягает весь свой силует»*.

Пятая строфа является своего рода философским отступлением — онтология и историософия, примененные к вещи: *«Материя возникла из борьбы, / как явствуют преданья старины»*. Далеко не все «преданья старины» «явствуют» об этом. Порой скорее наоборот. Если принять, например, древнегреческую трактовку рождения Космоса из Хаоса, то Хаос — это не борьба, ибо борьба есть уже упорядочение. А уж в Евангельском: *«Въ начале было Слово, и Слово бѣ къ Богу, и Бог бѣ Слово. Сей бѣ искони к Богу. Вся темъ быша, и без него ничтоже бысть, еще бысть»* (Ин. 1. 1 — 3), не только ни о какой борьбе, но и о Хаосе не может быть и речи. «Преданья старины» оборачиваются просто историей человечества.

Речь идет не о материи вообще, о материи вещи, материи искусственного, вторичного мира, «мира мебели»: *«Мир создан был для мебели, дабы / создатель мог взглянуть со стороны, / на что-нибудь, признать его чужим, / оставить без внимания вопрос / о подлинности. Названный режим / материи не обещает роз, / но гвозди»*. Поставленные рядом слова «розы» и «гвозди» рожают в сознании другую пару: роза и крест. Гвозди — это те гвозди, которые вбиты в руки и ноги Распятому. Перед нами снова И. Бродский соединяет в

единое вещь и Бога. Материя, превращаясь в вещь, испытывает «крестную муку». Вещь обязана своим существованием «распятой» материи: *«Составленная из частей, везде / вещь держится в итоге на гвозде»*.

Мир спасён Крестной Жертвой. Человек получил возможность наследовать жизнь вечную. Вещь, как мы увидим, тоже одерживает победу над временем, то есть смертью. В шестой строфе поэт возвращается к стулу: *«Стул состоит из чувства пустоты / плюс крашеной материи»*. «Чувство пустоты» — это и есть форма вещи. Именно форма вела борьбу с пространством: «стул напрягает весь свой силуэт». И в шестой строфе нам открывается важность и ценность стула в поэтическом мире И. Бродского: *«Что знаем мы о стуле, кроме / того, что было сказано в пылу / полемики? — что всеми четырьмя / стоит он, точно стол ваш, на полу? / Но стол есть плоскость, режущая грудь. / А стул ваш вертикальностью берёт»*.

Вот в чем дело: в стуле важна «вертикальность». Перед нами «твердое тело, окруженное с трёх сторон... газообразной средой, тело сужающееся, образующее острие» [Вашенкина: 36]. А это та позиция, в которой находится сам человек, сам поэт. Стул — метафора поэта. И стул в стихотворении буквально одушевляется, оживает: *«Стул может встать, чтоб лампочку вернуть»*. Так как вещь — это бог, то стул является творцом, говорящим: «Да будет свет!» Лампочка вернута, свет загорается и освещает всё мироздание: *«И, вниз пыльцой, переплетенный стебель / вмиг озарит всю остальную мебель»*.

Мы помним, что мебель — это и есть всё мироздание в контексте стихотворения. Поэтому «мнимориторическое глаголение по сему ничтожному поводу есть сразу же мысль о вселенском творении» [Баткин: 30]. После трудов миротворения, после борьбы с пустотой наступает день отдыха, «день седьмой» — и начинается серьезная заключительная строфа: *«Воскресный полдень. Комната гола. / В ней только стул»*.

Всё сделано, и ничего уже больше нельзя сделать. Человеком овладевает оцепенение, может быть, и предсмертное. В другом стихотворении мы читаем, очевидно, о таком же полдне: *«Полдень в комнате. Тот покой, / когда наяву, как во / сне, пошевелив рукой, / не изменить ничего»* (II, 441). В этом покое и одиночестве невольно приходят мысли о бренности человека. Но не стула! Человек — иг-

рушка в руках времени, которую оно непременно сломает. Смерть неизбежна. А вот стул, в отличие от тела, пользовавшегося им, может противостоять разрушительной силе времени: *«Ваш стул переживет / вас, ваши безупречные тела, / их плотно облегающий шевиот. / Он не падет от взмаха топора, / и пламенем ваш стул не удивит»*.

Но каким же образом стул одерживает победу над временем? Как он достигает вечности? Каков механизм преодоления бренности? *«Расшатан, он заменится другим, / и разницы не обнаружит глаз. / Затем что — голос вещь, а не зловец — / материя конечна. Но не вещь»*.

Из этого следует, что победа над временем одерживается с помощью, так сказать, тавтологичности. Пусть «коричневая» материя одного стула распадется, превратится в пыль, развоплотится — станет временем, так как *«пыль это плоть, времени плоть и кровь»* (II, 270), но создается другой стул, точно такой же формы, то есть идея стула или энтелехия, оставаясь неизменной, вновь воплощается, а значит — это тот же самый стул. Но такая «вечность», такое бессмертье как-то мало радует. Это всё то же античное (а может нищенское?) «вечное возвращение», то есть «дурная бесконечность» круговращения. Впрочем, отрадно, что такое возможно лишь в мире, который «был создан для мебели», и человеку невозможно даже дважды войти в одну и ту же реку, не говоря уж о бесконечном числе вхождений.

Удивительно и парадоксально то, что вещь как бы становится долговечнее языка, хотя именно язык является для поэта залогом вечности и бессмертия. В стихотворении стул возвышается над языком. Он возвышается вообще над всем, превосходя всё и вся: *«Он превзойдет употребленьем гимн, / язык, вид мироздания, матрас»*.

Но на самом деле — это кажущееся превосходство стула над языком. Стул превосходит употребленьем «вид мироздания», но мы помним, что в стихотворении «вид мироздания» — вид на мебель, на вещи. А после отвлеченного «вид мироздания» идет уже конкретная вещь — «матрас». Что из этого следует? То, что вещь «превзойдет употребленьем» саму себя. А это значит, что вещь отказывается от самой себя, то есть перестает быть вещью, исчезает из вещного мира.

Именно это и происходит у нас на глазах: вещь становится фактом языка, стул становится плотью стихотворения. Язык преодолевает пространство и время.

Литература

- Баткин Л. Тридцать третья буква. М., 1997.
Бродский И. Сочинения: В 4 т. СПб., 1992–1995.
Ваниенкина Е. Острие // Лит. обозрение. 1986. № 3.
Хайдеггер М. Вещь // Хайдеггер М. Время и бытие. М., 1993.

Н. А. Петрова

Пермский государственный
педагогический университет
natpetrova1@gmail.com

И. Бродский «Посвящается стулу»

Стул как «утварь для одиночного сидения» [Даль: 348] изначально свидетельствовал об особом статусе восседающего на нем объекта. Комплекс представлений, связанных с образом стула, проступает в пословицах: временность («На посул, что на стул, посидишь, да и встанешь»); необоснованность надежд («Посулы на золотом стуле»); безвыходность положения («Сесть стулом в тупик»); тождество тела и стула («То-то голова только туловище заняла, а как бы ее сбил, так бы стул был!») [Даль: 348, 358]. Понятие стула покрывает все виды одиночного сидения от престола до колоды, к которой приковывали заключенных («сажали в стул»), плахи для рубки мяса [Даль 1982: 348] и электрического способа казни. Оно подразумевает не только предмет, но и физиологическое явление. Неоднозначная семантика стула постепенно складывается в некий концепт, характер которого проявляется на рубеже XIX–XX веков, когда интерпретация устоявшихся смыслов и игра ими начинает явно преобладать над изобразительностью.

Хрестоматийная фраза Городничего в гоголевском «Ревизоре» рождается из внятного бытового контекста, где стул сохраняет свою предметность — «Сбежал с кафедры и, что силы есть, хватъ стулом об пол» [Гоголь: 13], но в «Униженных и оскорбленных» Достоевского или чеховской «Скуке жизни» она повторяется в ситуациях, где какие-либо манипуляции со стулом отсутствуют. В стихотворении Мандельштама «Домби и сын», сломанные стулья становятся знаками превышения меры, краха и смерти [Мандельштам: 92]. Так образ стула начинает перерастать в символ, а повторяющиеся мотивы с течением времени приобретают отчетливо сознательный характер.

В «Между смертью и жизнью» Апухтина фигурирует стул, поставленный «в дальний угол залы», где лежит умерший, и садятся на него те, кто сами уже близки к смерти [Апухтин: 488, 494]. В повести Толстого «Смерть Ивана Ильича» «не тем» кажется герою стул, на который он кладет ноги для облегчения своего состояния [Толстой: 104, 132]. В «Рождестве» Набокова готовый покончить с собой герой садится в «угол, на низкий плюшевый стул, на котором он не сидел никогда» [Набоков 1991: 111]. Такого рода повторы показывают, что в одиночном сидении исключительность оборачивается исключенностью из жизни.

В искусстве XX века образ «стула», особенно стоящего в углу, начинает ассоциироваться с топикой смерти, двойничества, вины и наказания. Комбинация стула с кроватью и зеркалом особо акцентирует эти смысловые оттенки: «*Проснусь, и в темноте, со стула, где спички и часы лежат, в глаза, как пристальное дуло, глядит горящий циферблат*»; «*Стул. На стуле он сам. На постели / — снова он. В бездне зеркала — он*» [Набоков 1991а: 226, 275]. Образ стула может маркировать и момент духовного перерождения: «*Вошла со стулом, / Как с полки жизнь мою достала / И пыль обдула...*» [Пастернак: 118].

Не менее популярны интерпретации фольклорного уподобления стула телу, вполне определенному, имеющему внешнюю характерность и имя, или абстрагируемому и означающему присутствие или истечение жизни: «*Сутулится на стуле / беспальное пальто. / Потомки обманули, / почудилось не то. / Сквозняк прошел недавно, / и душу унесло / в раскрывшееся плавно / стеклянное число. ... В хрустальнейшем застое / в отличнейшем Ничто, / а в комнате пустое / сутулится пальто*» [Набоков 1991а: 255].

Кульминацией проблематики, связанной с образом стула, и демонстрацией нового типа отношения к предмету является стихотворение И. Бродского «Посвящается стулу». Стул отмечен в разговорах Бродского как привычная идиома («Я чуть не упал со стула!») [Волков: 234]), как знак исключительности момента и положения («Из тех лет у меня сохранилось другое яркое воспоминание — мой первый белый хлеб, первая французская булочка, которую я укусил. Война недавно кончилась. Мы были у маминой сестры, у тетки моей — Раисы Моисеевны. И где-то они раздобыли эту самую булочку. И я стоял на стуле и ел ее, а они все смотрели на меня»), как объект, замещающий человека («Роль поэта в человеческом обще-

житии — одушевлять оное: человека не менее, чем мебель. Какая первая и главная реакция, если что-то против шерсти? Если стул не нравится — вынести его вон из комнаты! Человек не нравится — выгнать его к чертовой матери!») [Бродский 1999: 18, 31]). В прозе Бродского стулья оказываются по-человечески уязвимы и жертвенны («За этими величественными выщербленными фасадами, среди старых пианино, вытертых ковров, пыльных картин в тяжелых бронзовых рамах, избежавших буржуйки остатков мебели (стулья гибли первыми) — слабо затеплилась жизнь») [Бродский 1999: 9]. Внутренний мир репрезентируется посредством предметного: «Убеждения — это твой дом, твой главный комфорт; ты копишь всю жизнь, чтоб его обставить... Если этот мир был богат фактурой, то воображаемый декор твой будет черно-белым, с несколькими абстрактными стульями» [Бродский 1995: 235].

Чаще всего образ стула ассоциируется с мотивом смерти, так Бродский пишет о своих родителях: «Застать сидящими их, конечно, можно было во время еды, но чаще всего я помню мать на стуле, склонившуюся над зингеровской швейной машинкой.... Отец же сидел, только когда читал газету или за письменным столом.... Вот так год назад сосед нашел сидящего на стуле в полутора комнатах моего отца мертвым», и обобщает: «однажды могут найти тебя мертвым на стуле — если ты живешь один — и наоборот» [Бродский 1999: 423, 438].

А. Генис заметил, что «стулья обладают привилегированным статусом в поэзии Бродского» [Генис: 248], действительно, слово стул встречается 49 раз, табурет — 11, кресло — 5. Стул может появиться как составляющая интерьера, метафорическая интерпретация которого сразу лишает предметы их вещественного статуса («Элегия»). Его бытовая функция может трансформироваться эпитетом, по сути — качественным, но с учетом культурного контекста, заключающим в себе иносказание («*Помнишь свалку вещей на железном стуле...*» — «Анна Ахматова»). «Желтые стулья» («*Пришла зима, и все, кто мог лететь...*») напоминают о стуле Ван Гога, но каким бы ни был цвет стула у Бродского (зеленым — «В разгар холодной войны», белым — «Венецианские строфы (2)»), он не отменяет семантики смерти — способности мира «*обойтись без меня*». Стул, уподобленный телу («Полдень в комнате»), своей пустотой означает необратимость отсутствия («В альбом Наталии Скавронской»; «*В городке, из которого смерть расплзлась по школьной карте...*»)

и призрачность существования бестелесной души («*Потому что каблук оставляет следы — зима*»).

Все мотивы, связанные со стулом в культуре XX века, собираются воедино в «Посвящении стулу» [Бродский 1992: 145–147]. Ю. Лотман акцентирует скольжение образа стула между предметом и беспредметностью [Лотман]; Л. Лосев в семи строфах «Посвящения стулу» обнаруживает соответствие дням Страстной недели [Лосев: 145]. Оба мотива сплетаются в стихотворении, вряд ли исчерпывая всю полноту его смысла. Оно выстраивается как логическая загадка с абсурдным решением. «Некоторый стул», репрезентирующий любую вещь и взятый «за спинку», одновременно является «всяким» и «единственным» (что отмечено Лотманом). В качестве «всякого» он имеет определенную форму, позволяющую отнести его к данной категории вещей; он — часть определенной материи («коричневой» — древесной), вытянутой вертикально; он заполняет (или «вытесняет») в какой-то степени пространство; он вполне заменяем такой же вещью, в результате чего не «*конечен*». В качестве «единственного» наличествующего он может быть использован по практической надобности и наделен ассоциативными смыслами («*что твой наполеон красуется*», «*На мяжкий в профиль смахивая знак / и “восемь”, но квадратное в анфас*»).

Слово «стул» в цепи повторов утрачивает свое означаемое («*мяжкий знак*») и становится квинтэссенцией вещного и вечного («*Ваш стул переживет / вас, ваши безупречные тела...*») в противовес временному, конечному. Отстраненность позиции говорящего субъекта («*ваше*», а не «*мое*») выводит его за пределы обозримого времени собственного существования, открывая сферу иного бытия. Неизменная форма вещи — «стула» — та, что «*сочтется камуфляжем в Царстве Духа*», «*держится в итоге на гвозде*», другой вещи, с помощью которой был распят Христос и через распятие возродился.

Образ Христа представлен в стихотворении аллюзивно — «*март*», «*четверг*», «*шесть*» (часов — начало пятницы), «*розы*», «*гвозди*» — и отнюдь неоднозначно. Классическая тема вечного возрождения «единственного» человека в родовом существовании «всякого» («*Мне время тлеть, тебе цвести*») подвергается сомнению. «Рыба» как символ Христа заменена на «*фиш*», одинаково звучащее и на английском, и на идише, что делает проблематичным возможность христианского воскресения.

Литература

- Апухтин А.* Сочинения. М.: Художественная литература, 1985.
- Бродский И.* Сочинения: В 4 т. Под. ред. Г. Ф. Комарова. СПб.: Пушкинский фонд, 1994. Т. III; 1995. Т. IV.
- Бродский И.* Меньше единицы. М.: Независимая газета, 1999.
- Волков С.* Диалоги с Иосифом Бродским. М.: Независимая газета, 2000.
- Генис А.* Довлатов и окрестности. М.: Вагриус, 2000.
- Гоголь Н.* Собрание сочинений: В 6 т. М.: ГИХЛ., 1959. Т. 4.
- Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М.: Русский язык, 1982. Т. 4.
- Лосев Л.* Иосиф Бродский. Опыт литературной биографии. М.: Молодая гвардия, 2006.
- Лотман Ю.* Между вещью и пустотой (из наблюдений над поэтикой сборника Иосифа Бродского «Уrania») // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Таллинн: Александра, 1993. Т. 3. С. 294–307.
- Мандельштам О.* Сочинения: В 2 т. М.: Художественная литература, 1990. Т. 1.
- Набоков В.* Стихотворения и рассказы. Л.: Детская литература, 1991.
- Набоков В.* Стихотворения и поэмы. М.: Современник, 1991а.
- Пастернак Б.* Стихотворения и поэмы. М.; Л.: Советский писатель, 1965.
- Толстой Л.* Избранные повести и рассказы: В 2 т. М.: Гослитиздат, 1946. Т. 2.

Н. Г. Прозорова

Rejwan Travel Service, Израиль
nprozorova@rambler.ru

Анализ стихотворения И. Бродского «Ночь, одержимая белизной»

Сюжет этого стихотворения как лирической миниатюры можно изложить в пяти словах: ночь, он любит ее, спящей.

- 1 Ночь, одержимая белизной
- 2 кожи. От ветреной резеды,
- 3 ставень царапающей, до резной,
- 4 мелко вздрагивающей звезды,
- 5 ночь, всеми фибрами трепеща
- 6 как насекомое, льнёт, черна,
- 7 к лампе, чья выпуклость горяча,
- 8 хотя абсолютно отключена.
- 9 Спи. Во все двадцать пять свечей,
- 10 добыча сонной белиберды,
- 11 сумевшая не растерять лучей,
- 12 преломившихся о твои черты,

13 ты тускло светишься изнутри,
14 покуда, губами припав к плечу,
15 я, точно книгу читая при
16 тебе, сезам по складам шепчу.

(1987)

Стихотворение делится на два равных синтаксических периода, содержащих признаки параллелизма в композиции¹. Первый начинается с назывного предложения, метафорически задающего одну из главных тем: чёрное на белом. Второй период открывается предложением в одно слово, глаголом в повелительном наклонении: *спи*. Субъектом первой части (строки 1–8) выступает ночь — ОНА, объект которой — *лампа*.

В девятой — шестнадцатой строчках субъектов двое, ТЫ и Я, поэтому логично разделить этот период на два, тогда строки 9–13 соотносятся с местоимением ТЫ, а строки 14–16 — с местоимением Я. Каждому из субъектов соответствует один активный предикат — это глаголы в форме настоящего времени третьего, второго и первого лица: «ночь льнёт»; «ты светишься»; «я шепчу». Что означает это движение от третьего лица к первому и всё уменьшающееся количество строк в частях, может прояснить анализ текста на семантическом и фонетическом уровнях, разделять которые мы строго не будем, следуя замечанию поэта об отсутствии между ними существенной разницы.

Ночь здесь — страстное живое «существо», одержимое, трепетное, льнущее, всё в ней напоено, «населено» жизнью. Звукопись первых четырёх строк — звенящая; звуковые повторы *жи — з — н* складываются в слово «жизнь»: «*Ночь, одержимая белизной / кожи. от ветреной резеды / ставень царапающей до резной / мелко вздрагивающей звезды, ночь*», — а взрывные и шипящие Ч, Ц, Щ вносят в этот звон ноты тревожности, страстности, которые в следующих четырёх строках (5–8) акцентируются заключительными рифмую-

¹ В метрическом отношении перед нами дольник, трёхударный с характерным ускорением ритма в первой половине и четырёхударный, отяжёлённый спондеями, во второй, особенно, ближе к концу. Замедление ритма и паузы, вызванные спондеями, соответствуют местам высокой смысловой нагруженности текста, в частности, появлению очередного субъекта повествования: ночь, всеми ..., ты тускло..., я, точно...; и метафорическому указанию на меру силы света-сна: «Спи. Во все двадцать пять свечей». Рифма на протяжении всего текста мужская, точная, перекрёстная: авав.

щимися словами: *трепеща, черна, горяча, отключена*. Последние два определения относятся к лампе / коже, чьей белизной, светом, теплом ночь одержима и чьё появление приводит к победе сонорных: *всеми фибрами, насекомое, льнёт, черна к лампе* — и (в 8 строке) особенно мягкого Л, в сочетании с ассонансами гласных А и У *«хотя абсолютно отключена»*. А...Ю... б-а-ю, спи. А я спою тебе колыбельную, тебя убаюкаю...

«Спи» — начало второй части подразумевает обращение ко второму лицу — ТЫ, которое в начале 13 строки появляется как подлежащее (субъект второй части). Таким образом, третье четверостишие, содержащее описание-размышление, посвящённое лирическому адресату или «тебе», оказывается закольцованным своеобразным повтором «спи — ты», что является параллелью к повторению слова «ночь» в начале первой и пятой строк, причём все четыре слова стоят в сильной ударной позиции, а «ты» акцентируется ещё и паузой благодаря спондею *ты // тускло*.

Что же поведано нам о спящей? Ещё из первой части следует, что её белеющая в темноте кожа горяча и притягивает ночь, как насекомое притягивает лампа: *«ночь, одержимая белизной, ...льнёт, черна, к лампе»*. Чёрное на белом — константная поэтическая формула Бродского. Теперь мы узнаём, что она («ты») хранит, излучает, правда, совсем слабый, комнатный, свет: двадцать пять свечей; и семантика местоимения «все» двойственна — то ли увеличивает силу света: *изо всех сил*, то ли скрадывает её: *всего «двадцать пять свечей»*, *из последних сил...* Одновременно сила света сцепляется с силой сна, словно измеряемой в тех же свечах, тем более, что в следующей строке даётся первое умозрительное определение «её» *«как добычи сонной белиберды»*, т. е. буквально — добычи снов, видящей сны, содержанием которых является «белиберда» — мелочи, частности, незначительные подробности жизни — её «случайные черты». Рифма: *белиберды — черты*; твои черты, в которых преломились (т. е. частным образом отразились) лучи света, света Творца¹, подтверждает высокий статус незначительного в мироощущении Бродского. Ты сумела «не растерять лучей» и потому *светишься изнутри*, светишься «внутренним» светом — светом жизни; ты и жизнь — синонимы...; жизнь ведь тоже женского рода.

¹ Может быть, стоит вспомнить Платона с его теорией жизни как слабого (сонного) отражения сверкающих небесных истин?

Тематическое поле жизни в её как активных, так и пассивных проявлениях, т. е. круг слов, объединённых одним общим семантическим признаком живого (телесного, чувственного, страстного, действенного), самое широкое в стихотворении. Его составляют существительные — *кожа, резеда, фибры, насекомое, черты, губы, плечо, добыча и белиберда*; прилагательные — *ветренная, горячая, сонная*; глаголы, деепричастия, причастия и связанные с ними наречия — *лнуть, спать, шептать, одержимая, царапающая, мелко вздрагивающая, абсолютно отключена* (в смысле: спящая), *сумевшая не растерять, трепеща, припав, изнутри*. — 25 слов.

Вторым по объёму является тематическое поле света: *белизна (кожи), звезда, лампа, во все двадцать пять свечей, лучи, преломившиеся* (о лучах), *тускло, светиться*. — 8 слов и словосочетаний.

К тематическому полю антагониста света — тьме — принадлежат слова *ночь и черна*¹. Однако по своему семантическому и фонетическому окружению, как уже было показано, *ночь* относится также к теме жизни, а *черна* — к теме творчества (*чёрное на белом*).

Тема творчества, обозначенная в первой части страстью ночи к лампе-коже — чёрного к белому, — обретает своё семантическое поле в лексике третьей части (14 — 16 строк): *губы, книга, читать, сезам, по складам, шептать*, представляющей собой придаточное предложение условия-времени с подлежащим, местоимением Я, и включается в текст союзом *покуда*, развёрнутым прочтением которого представляется значение 'до тех пор пока'. Таким образом, ТЫ попадает в зависимость от Я: ты светишься, покуда я шепчу (аналогично: «Она / словесность / пока есть в горле влага, не без приюта»), т. е. пока я могу складывать слоги в слова, чернить бума-

¹ Произнесение этих двух слов как единой короткой фразы вызывает ассоциацию со строчкой из стихотворения Анненского «Сон и нет»: «... Просыпаюсь. Ночь черна...», но у Бродского мы встречаемся не с прямой, а с косвенной аллюзией этой фразы, так как слова «ночь» и «черна» оказываются разведены на достаточное расстояние и включены в большой синтаксический период, раскрывающий тему трепета жизни, условно аналогичного трепету двух любимых, кротко-синих небо видевших лучей в первой части стихотворения Анненского. Предположение, что стихи Бродского содержат тайный, возможно, подсознательный диалог с Анненским, позволяет прочесть в их последней строчке попытку «ответа» на безысходную тоску финала поэта-символиста. Вместо заключительного молчания («нет ответа») — волшебное слово по складам, вместо духоты («ночь душна») — шёпот, дыхание, жизнь.

гу литерами, стоящими в очереди за смыслом. Смысл же слова *сезам* — заклинание, позволяющее приблизиться к тайне волшебного света; *по складам* — складывание, сочинение, творчество. Пока я заклинаю тебя, слагая стихи, ты светишься. И совсем не обязательно верно, хотя и возможно, обычное житейское: пока ты светишься, т. е. пока жизнь теплится, я слагаю стихи. Нет! Ты светишься благодаря моему шёпоту, замолкну я — и ты погаснешь.

В 14-й строчке присутствует эротический мотив: *«губами припав к плечу»*, где близость уподобляется чтению книги при лампе-тебе. Сpondeй — *Я, // точно* — усиливает значимость и точность сравнения: создавая паузу, он высветляет семантику выступающего в роли союза наречия «точно» как ‘неоспоримо’. Чтение книги соотносится также с шёпотом губ, и шёпот этот отчётливо проступает в эвфонии второй и третьей части увеличением аллитераций глухих, свистящих и шипящих звуков С,Т,Ч,Ш, в то время как фонетический строй начала стихотворения определяли звонкие согласные.

	с	т	ч	ш	з	ж	ц	щ
1–8 строки	5	7	6	0	6	2	1	3
9–16 строки	12	13	8	4	2	0	1	0

Что касается ассонансов, то как бы создавая параллель концу первой части, в 13 — 16 строках вновь преобладают гласные А и У: *«покуда губами припав к плечу, / я, точно книгу читая при / тебе, сезам по складам шепчу»*. Поэт снова убаюкивает жизнь, заклинает этот слабый, едва теплящийся свет не уходить, ещё побыть: пока ты спишь и светишься, я шепчу. Но верно и обратное: пока я шепчу — ты, жизнь, светишься (= я существую).

Cogito ergo sum. Это маленькое лирическое стихотворение насквозь философично. И неважно, знаком ли был Бродский с трудами Декарта, собственные «картезианские размышления» ему, определённо, не были чужды. Поэтому считаю уместным процитировать фрагмент из «Картезианских размышлений» Мераба Мамардашвили, посвящённый анализу знаменитой декартовой формулы и косвенно проясняющий философский смысл строчек Бродского. «Истина “я существую” истинна каждый раз, когда я это высказываю или думаю. <...> Раз я мыслю, то бытие есть. И наоборот: раз бытие есть, то я мыслю (реально могу мыслить). Ибо бытие и есть именно то, что высказывает себя в мысли» [Мамардашвили: 146].

В заключение вернёмся к тексту стихотворения, пространство в котором сужается по мере приближения к последнему субъекту, чему соответствует уменьшение количества строк в частях (ночь — 8; ты — 5; я — 3 строчки), что характерно для движения центростремительного (т. е. в личностном плане — эгоцентрического), когда ядром оказывается «Я». Только это не *всё Я*, даже не его крик, а всего лишь еле слышный шёпот, частность, незначительность — шёпот, способный, однако, своими словами, заклинаниями, стихами поддерживать преломлённый в «твоих чертах», чертах Жизни, свет — «букварь»¹ — дар Всевышнего. Так стихотворная мысль получает неожиданное центробежное² развитие. Так частное, личное, незначительное приобретает значение Части Целого, становится Частью РЕЧИ. Се-зам!

Литература

Мамардашвили М. Картезианские размышления. М., 1993.

А. С. Зазвонов

РГГУ

zazvon@yandex.ru

Иосиф Бродский. «Келломяки»: в поисках утраченной жизни

Стихотворение И. А. Бродского «Келломяки», написанное в 1982 году, посвящено проблеме «взаимодействия» памяти с пространством и временем, содержание его составляет рассказ о времени, которое вспоминает лирический герой, — это несколько месяцев зимы 1962–63 гг., которые поэт прожил с любимой женщиной в посёлке Комарово (до 1940 года — Келломяки). Событие характеризуется координатами пространства и времени и является вектором³. Проецируясь

¹ «Двуноее — впрочем, любая тварь / (ящерица, нетопырь) — / прячет в своих чертах букварь, / клеточную цифирь» («Полдень в комнате» 1978).

² «Стихотворение — и прежде всего стихотворение с повторяющимся рисунком строфы — почти неизбежно развивает центробежную силу, чей всё расширяющийся радиус выносит поэта далеко за его первоначальный пункт назначения» [Бродский: VI, 257].

³ Следует уточнить, что использование в нашей условной модели геометрических терминов не является показателем того, что модель существует по законам физики и геометрии, поэтому мы заранее приносим извинения за все возможные неточности

на память лирического героя, оно становится точкой — воспоминанием, своеобразным источником света в его нынешней жизни, а память — своеобразным пространством, соединяющим прошлое и настоящее, зеркальным коридором, в котором свет-воспоминание отражается и изменяется, преломляясь.

Герой стихотворения как бы пытается поймать свет (воспоминание), который до сих пор отражается в этом зеркальном коридоре памяти: *«Было ли вправду все это? и если да, на кой / будоражить теперь этих бывших вещей покой, / вспоминая подробности, подгоняя сосну к сосне, / имитируя — часто удачно — тот свет во сне?»* [Бродский: 61].

В тексте стихотворения «Келломайки» возникает следующая лирическая ситуация: герой пытается «оживить» воспоминание, репроецируя его из пространства субъективной памяти в пространство настоящего, пытается воссоздать то место, где был счастлив с любимой женщиной.

Анализируя хронотоп стихотворения И. А. Бродского «Келломайки», мы приходим к выводу о том, что в стихотворении невозможно говорить об однозначном понимании художественного времени, оно «дробится». В стихотворении сосуществуют три «времени»: *конкретное время* — зима 1962–63-го года, которую И. Бродский провел с М. Басмановой в Комарово, тогда происходило собственно Событие, о котором поэт пишет в стихотворении; *время — вечность — всевремя*, в котором настоящее — это лишь «волна» («плоская»), появляющаяся и исчезающая, а пространство — «кит»; именно здесь могут сосуществовать одновременно Мандельштам, Данте (реминисценции на произведения которых появляются в 9 строфе¹) и лирический герой; *всевремя*, являющееся, по сути, мифологическим метапространством, пространством всего прошлого и того, что было всегда; не времени — «волны», а океана, в котором это время существует; *«внутреннее» время* лирического героя — время прошлого, отразившееся в субъективной памяти.

¹ «В середине жизни, в густом лесу, / человеку свойственно оглядываться — как беглецу / или преступнику: то / хрустнет ветка, то всплеск струи. / Но прошедшее время вовсе не пума и / не борзая, чтоб прыгнуть на спину / и, свалив / жертву на землю, вас задушить в своих / нежных объятьях» [Бродский 1994: 62]. То же можно наблюдать в цикле «Часть речи», где с помощью частых отсылок к прошлому создавалось ощущение всеохватности и «вписанности» произведения в «контекст вечности».

В конце первых трех строф лирический герой почти восстанавливает общую картину, двигаясь от общего к частному, интимному. Но как только он доходит до этого предела, свет-воспоминание вновь отражается и герой снова пытается приблизиться к главному, к детали, по которой можно вспомнить все, что было когда-то, и оживить, восстановить время, пространство, сделать воспоминания жизнью.

Ахматова говорила, что *«человек помнит не событие, а воспоминание о нем, чаще — воспоминание о воспоминании»* [Найман: 5]. Повествователь пытается восстановить то пространство и восстанавливает Келломаки, которые ничего *«не ведали, кроме рельс»* [Бродский: 61]; он строит своеобразную модель у себя в воображении, при этом он не населяет это пространство живыми людьми: видны только *«спины длинных очередей»* [Бродский: 59], *«населенье, выстраивающееся гуськом, как караван в пустыне, за сах. песком»* [Бродский: 59]. Он даже подчеркивает отсутствие субъекта действия: *«А то возникали чайки из снежной мглы, // как замусоленные ничьей рукой углы»* [Бродский: 59].

Повествователь, пытаясь воссоздать Келломаки, безусловно, занимается мифотворчеством. И в этом трагедия героя: он пытается воссоздать пространство, которого не было. Келломаки, принадлежавшие им — ему и ей, существовали в изоляции от пространства внешнего: *«что Келломаки ведали, кроме рельс / и расписанья железных вещей, свистя / возникавших из небытия, пять минут спустя / и растворявшихся в нем же»* [Бродский: 61].

Поэтому все попытки героя «присвоить» своему воспоминанию пространственные координаты не удаются. Неслучаен также выбор топонима: посёлку возвращается его прежнее финское название, таким образом, этот населенный пункт оказывается островом среди окружающей действительности¹. Но, воссоздавая то пространство, он понял, что и то время ему не принадлежит, *«ибо не те бока»*, то есть человек, о котором он вспоминает, это уже не он, поэтому: *«“там”, напрягая взор, / память бродит по комнатам в сумерках, точно вор, / шаря в шкафах, роняя на пол роман, / запуская руку к себе в карман»* [Бродский: 61].

¹ Необходимо отметить, что этот мотив отделения, ограждения пространства, в котором лирический герой находится вместе с любимой, можно обнаружить во многих стихотворениях, посвященных М.Б. Ср., например, в стихотворении «Пророчество»: *«Мы будем жить с тобой на берегу, / Отгородившись высоченной дамбой / От континента, в небольшом кругу, / Сооруженном самодельной лампой»* [Бродский 1994: 421].

Время человек осознает только через изменения в пространстве, в Келломяки же не было никаких изменений. Временные координаты отсутствуют, хотя упоминается зима, снег, холод, но в контексте стихотворения это метафоры: зима — то, что скрывает все суетное, ненужное, оставляя и выкристаллизовывая сущностное, холод — то, что заставляет съеживаться, прижиматься друг к другу теснее, холод сворачивает пространство до размеров комнаты. Это и происходит к концу стихотворения, когда все лирическое пространство, описание которого начинается с упоминания «*чухны*» и «*Швеции*», сворачивается до кровати, которая тоже «*теперь целый мир*».

То же происходит и со временем. Очевидно, что герой жил с ней в Келломяки несколько месяцев, но он не обозначает временные отрезки, все дни сливаются в один: «*Негашеная извесь зимних пространств, свой корм / подбирая с пустынных пригородных платформ, / оставляла на них под тяжестью хвойных лап / настоящее в черном пальто, чей драп, / более прочный, нежели шевит, / предохранял там от будущего и от / прошлого лучше, чем дымным стеклом — буфет*» [Бродский: 61].

«Остановив мгновение», герой лишил его жизни еще и потому, что на этом временном кольце чисто геометрически близки вечность и небытие. В художественной реальности «Келломяки» вещь является той опорой в пространстве, которая помогает герою возвращаться в «тогда». Вообще, вещь — очень важный образ во многих стихах Бродского. Вещь повторяема, она существует в вечности, в которой не может существовать человек. В стихотворении 1971 года «Я всегда твердил, что судьба — игра...» Бродский писал: «*не знал Эвклид, что, сходя на конус, / вещь обретает не ноль, но Хронос*» [Бродский: 276]. Именно поэтому лирический герой, пытаясь восстановить то пространство, в первую очередь воссоздает вещи. Ему кажется, что «тогда» можно вернуть с помощью этих предметов: «*Тебе достаточно блузки и мне — ремня*» [Бродский: 63]. Вещи продолжают существовать, но они уже не живы: «*В этом смысле, мы слились, хотя кровать / даже не скрипнула*» [Бродский: 63].

Мы уже отмечали, что лирическое пространство «Келломяки» не является пространством реальным, и потому в нем действуют другие законы, о которых говорилось выше. Пространство «Келломяки» — уже бывшее пространство, это не мир живых людей — мир мертвых, мир теней. В этом мире нет объёма, даже волны моря — «*плоские*». Это даже не мир прошлого, это мир воссозданного прошлого, поэто-

му все объекты этого мира — подобия. Уже исчезли сами объекты, чью форму тени пытаются повторить, тени из объектов до известной степени превратились в субъекты, из следствий (отражение — следствие существования предмета) стали причинами, отправной точкой, создали свой мир, но от этого не приобрели ни объема, ни главного свойства живого — смертности.

Он и Она становятся тенями, одной общей тенью. Инь и Ян вновь соединились, но уже в другом мире — мире мертвых, живущих в прошлом. Тень от деревянного сарая — *«общий локоть»*. Но в самых последних строках лирический герой разрушает Келломяки: *«Ибо она теперь / целый мир, где тоже есть сбоку дверь. / Но и она — точно слышала где-то звон — / годится только, чтоб выйти вон»* [Бродский: 63].

Разрушает, чтобы оно опять остановилось, стало фотокарточкой, перестало меняться, даже сталкиваясь с настоящим, обрело бы не *«ноль, но Хронос»*. Герой пытается восстановить пространство Келломяки, но тем самым его уничтожает. Перед нами — замкнутый круг, уроборос, время, свернувшееся в кольцо.

Но разрушение памяти не становится смертью воспоминания, потому что поэтический текст, это воспоминание зафиксировавший, создал миф (сошлемся на высказывание Ю. М. Лотмана: «Поэтический сюжет претендует быть <...> рассказом о Событии — главном и единственном, о сущности лирического мира. В этом смысле поэзия ближе к мифу, чем к роману» [Лотман: 107]). Произошло то, о чем пишет в своей статье «Об «экзотропическом» пространстве поэзии (поэт и текст в их единстве)» В. Н. Топоров: «Создание “всепобеждающего”, вечного текста <...> позволяет <...> создать бесконечно усиливающее самонастраивающееся устройство — поэтическое произведение, развивающееся вглубь при каждом конгениальном прикосновении к нему. Текст-миф перерастает поэта, его создавшего, и начинает жить своей самостоятельной жизнью» [Топоров: 37].

Литература

- Бродский И. А. Собрание сочинений. Т I–IV. СПб., 1994. Т. 2.
Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. СПб.: Искусство-СПб / 1996.
Найман А. Рассказы об Анне Ахматовой. М.: Худож. лит., 1989.
Топоров В. Н. Об «экзотропическом» пространстве поэзии (поэт и текст в их единстве) // От мифа к литературе: сб. в честь семидесятилетия Е. М. Мелетинского / РГГУ. М.: РГГУ, 1993.

Н. Ю. Русова

Нижегородский государственный
педагогический университет
n.rusova@mail.ru

За Полярным кругом

На 22 июля приходится день рождения Марины Басмановой. К 1978 году Бродский не видел ее больше шести лет. В этот день он пишет стихотворение «Полярный исследователь», казалось бы, бесконечно далёкое от любовных переживаний. И всё же, всё же... Может быть, именно в этот день ему хотелось обратиться именно к такой — безнадёжной — ситуации и к такому характеру:

Все собаки съедены. В дневнике
не осталось чистой страницы. И бисер слов
покрывает фото супруги, к ее щеке
мушку даты сомнительной приколов.
Дальше — снимок сестры. Он не шадит сестру:
речь идёт о достигнутой широте!
И гангрена, чернея, взбирается по бедру,
как чулок девицы из варьете.

Стихотворение замечательно лаконизмом и семантической объёмностью деталей. Начальная фраза из трех слов рисует трагический контекст ситуации, бесповоротность которой подчеркнута безлично-страдательной формой: «*Все собаки съедены*». Всего в четырех строках (с третьей по шестую) дан не только характер героя, но и некие штрихи его биографии. Главное в жизни для него — «*достигнутая широта*». Женщинам с такими бескомпромиссными личностями живется нелегко, общий язык обретается со скрипом, и недаром жена героя именуется отстранённым словом «*супруга*». Дата, случайно пришедшаяся при дневниковой записи на ее щеку, сравнивается с мушкой — кусочком чёрного пластыря, который в старину приклеивали на лицо в виде родинки, и это сравнение свидетельствует о кокетливом и лёгком женском характере, вряд ли способном в полной мере оценить суровую целеустремлённость человека, доставшегося в мужья.

Фото супруги поставлено в еле уловимую, но отчётливую оппозицию к снимку сестры. Чувствуется, как дорога герою эта последняя,

он медлит, пытается пощадить ее лицо, сохранить его нетронутым, но... *«речь идёт о достигнутой широте»*. Трагический исход предречён строками о гангрене, сравнение которой с «чулком девицы из варьете» говорит о силе мужского характера, способного отстранённо подшутить даже над собственной смертью. Недаром в стихотворении только мужские рифмы.

Любопытно, что к «полярной» теме обращалась любимая Бродским Цветаева в стихотворении «Челюскинцы»: *«На льдине (не то / Что — чёрт его — Нобиле!) / Родили — дитё / И псов не угробили — // На льдине! / Эол / Доносит по кабелю: / — На льдов произвол / Ни пса не оставили! // И спасиш (мечта / Для младшего возраста!), / И псов и дитя / Умчали по воздуху»*.

Безнадёжная констатация *«Все собаки съедены»* звучит как будто ответом на ликующие и торжествующие цветаевские слова. Следует отметить, однако, что в «Полярном исследователе» изображена ситуация обобщённая, вне конкретных национальных и исторических примет; наличествуют лишь тени и отблески, отбрасываемые временем.

Это стихотворение, несмотря на свою краткость и дистанцированность от жизни автора, убедительно свидетельствует об одной из самых привлекательных личностных черт зрелого Бродского — о его мужестве. В декабре 1978 г. он перенес первую операцию на сердце (шунтирование); начиная с марта, чувствовал себя уже очень плохо. Приступы стенокардии, как известно, всегда неожиданны и сопровождаются предчувствием смертельной опасности. Большой живот с ощущением, «что смерть постоянно рядом — может прикончить, а может и пощадить. Это скорее сравнимо с ощущениями солдата на передовой, чем пациента, страдающего какой-нибудь другой тяжёлой болезнью. Сравнение тем более правомерное, что солдату нельзя сосредоточиться на спасении себя от смерти, а нужно воевать» [Люсов: 268].

Бродский по себе знал, что такое предощущение смерти и переживание, преодоление её. О. Седакова замечает: переживание смерти стало в его творчестве освобождающим началом и ключевым мотивом многих его вещей, добавляя: «не думаю, что сознание смертности — это пессимизм. Это необходимая предпосылка мужества... Без этого оптимизм иллюзорен и рано или поздно рухнет или превратится в невроз. Люди, которые находят взгляд Бродского на мир “ужасным”, просто боятся смотреть в лицо вещам. Но ужаснее их не видеть и считать, что все более-менее в порядке. Что до пре-

одоления, этическая позиция Бродского — это стоицизм, это не только мужество быть в мире, который нельзя изменить, но и бережность, признательность этому бренному миру» [Полухина: 255].

Добавим, что для адекватного восприятия текста важно помнить также о том, что Бродский за свою жизнь буквально исколесил полмира — и делал это с азартом и удовольствием. Ему была знакома природа российского Севера (вспомним место его ссылки — деревню Норенское в Архангельской области), где *«звезда моргает от дыма в морозном небе»* («Ты забыла деревню, затерянную в болотах...»), а читать и заниматься в избе в зимнее время часто приходилось в ватнике. В сущности, «Полярный исследователь» являет собой прекрасную иллюстрацию к афоризму из знаменитых «Строф», написанных в том же году: *«И географии примесь / к времени есть судьба»*.

Литература

Лосев Л. В. Иосиф Бродский. Опыт литературной биографии. М.: Молодая гвардия, 2006.

Полухина В. Иосиф Бродский глазами современников. Книга первая (1987 — 1992). СПб.: Изд-во ж-ла «Звезда», 2006.

О. Ю. Неволлина

Вологодский государственный
педагогический университет
olga-jurievna@list.ru

Наставление о мужестве

(художественное пространство стихотворения

И. Бродского «Я входил вместо дикого зверя в клетку...»)

Колоссальная сдержанность и никакой лирики, никакого пафоса. Все названо своими именами.

И. Бродский (о Фросте).

Стихотворение «Я входил вместо дикого зверя в клетку...» хрестоматийное в творчестве Иосифа Бродского, если вообще возможно использование такого эпитета применительно к поэзии этого автора. Но можно сказать точно, что оно одно из самых любимых у Бродско-

го, поэт чаще всего читал его пред большими аудиториями: на поэтических фестивалях, лекциях, встречах. Стихотворение написано И. Бродским в день его сорокалетия 24 мая 1980 года (в предшествующий 1979 год не было ни одного стихотворения). В то же время это не единственное стихотворение, написанное поэтом в день своего рождения (известны «Малиновка» (24 мая 1964) и второе, озаглавленное датой и местом написания — «24. 5. 65 КПЗ», написанное на двадцатипятилетие).

Именно текст «Я входил вместо дикого зверя в клетку...» чаще всего называют итоговым и программным во всем его творчестве, ибо поэт, вспоминая главные события своей жизни, объясняет смысл поэтического дела и отвечает на поставленный вопрос: «Что сказать мне о жизни?» Стихотворение — памятник открывает третий английский сборник поэта «To Urania» и третий том русского собрания сочинения, становится объектом литературоведческих исследований [Полухина: 133–158].

Сразу бросается в глаза автобиографическая основа произведения (жанр определяют как автопортрет), хотя, конечно, перед нами не биография поэта. Бродский, — говорил Лев Лосев, — был категорическим противником превращения своей, вообще любой человеческой жизни в нарратив [Лосев: 11]. Потому и на собственный риторический вопрос «Что сказать мне о жизни?» — отвечал, что она просто оказалась длинной, то есть отказывал жизни в ее структурированности и не захотел давать ей оценочную характеристику. В этом стихотворении в поэтической форме действительно воплощены все главные события и жизненные испытания поэта: геологические экспедиции, арест в 1973 году, ссылка в деревню Норенскую Архангельской области, две операции на сердце, жизнь в эмиграции, предчувствие Нобелевской премии... Но при перечислении моментов прожитой жизни в их последовательности нет видимой логики, одно событие не вытекает из другого. А в нарративе хронологическая последовательность предполагает причинно-следственную связь. Но, по Бродскому, жизнь слишком непредсказуема и абсурдна, чтобы выстраивать ее ход. Единственной литературной формой, адекватной жизни, является, по его мнению, лирическое стихотворение, всегда многозначное и суггестивное. Наверное, что и еще и поэтому поэт не дает прожитым сорока годам оценочную характеристику. Жизнь для него просто «оказалась длинной», как длинно, не расчленено на строфы, монологично и это стихотворение в двадцать строк.

Стихотворение — памятник «Я входил...» уникально тем, что в нем воплощены практически все излюбленные мотивы творчества Бродского: болезнь, старение, смерть, Ад и Рай, Бог и человек, время и пространство, небытие, разлука и одиночество, свобода. По-разному определяют среди этих тем главные. Думается, что эта тема империи, человека и вещи, творчества, памяти, явно и скрыто присутствующие в стихотворении. Тяга к повествовательности, подчеркнутая рассудочность, вероятно, дают возможность воплотить все эти темы и мотивы. В стихотворении чувствуется сильное, яркое, освобождающее начало — освобождение от мелких обид, привязанностей, открытие широчайшего взгляда на мир и на себя. Отсутствует обвинение в адрес кого бы то ни было (см.: [Глазунова]). Ни жалоб, ни обид, ни злобы, ни упреков, лишь сдержанное отчаяние, прорывающееся иногда: «из забывших меня можно составить город», «позволял своим связкам все звуки, помимо воя». Ответственность за все случившееся поэт берет на себя, даже в какой-то мере себя и винит в происшедшем. «Не страна и власть меня выдворила», — говорит он, а я «бросил страну, что меня вскормила», «не меня заключили в Кресты», а «я входил вместо дикого зверя в клетку». В горе, несчастьях побеждает здравый смысл и доверие к миру, о чем неоднократно в интервью говорил поэт. Именно этому учила его А. А. Ахматова, эти уроки он извлек из творчества Ф. М. Достоевского.

Перед нами воплощение философского спокойствия, душевной зрелости, мудрости, стоицизма и смирения. «Я отказываюсь все это драматизировать», — говорил он о действительно драматичных событиях своей жизни. Часто и настойчиво писал он о сдержанности, недоговоренности в поэзии как критериях ее истинности (рассуждая, например, о поэзии Фроста). «На самом деле, — полагал И. Бродский, — литература не о жизни, да и сама жизнь — не о жизни, а о двух категориях, более или менее о двух: о пространстве и о времени». Из этих двух категорий поэт всегда подчеркивал приоритетность для него времени: «Пространство для меня действительно и меньше, и менее дорого, чем время. Не потому, однако, что оно меньше, а потому, что оно — вещь, тогда как время есть мысль о вещи. Между вещью и мыслью всегда предпочтительнее последнее. Я сочиняю исключительно про одну вещь: про время и про то, что делает время с человеком» [«Настигнуть утраченное время»: 166 — 167].

Действительно, время и пространство в этом стихотворении — две оси координат. И то и другое нелинейно. Наплывом идут события,

факты, воспоминания, в этом процессе нет хронологии, временной и пространственной последовательности, упорядоченности. Уловить определенную закономерность в напряженных отношениях пространства и времени трудно: как маятник часов, выражая ход времени, колеблется, так и события жизни лирического героя на родине и в эмиграции сменяют друг друга. Мир несвободы и мир полной свободы — все время находятся рядом (сравните в «Рождественском романсе» 1961 года: *«как будто жизнь качнется вправо, качнувшись влево»*).

Замкнутое пространство, в котором начинается монолог лирического героя («клетка», тюремный «барак»), уже в третьей строке перетекает в разомкнутое, максимально открытое: «жил у моря», «с высоты ледника я озираю полмира», «слонялся в степях, помнящих вопли гунна». Причем, как замкнутое пространство вдвойне ограничено ситуацией несвободы, заключения, так и открытое — разомкнуто вдвойне, это пространство без горизонтов и границ, свободное, бескрайнее и вольное. Такая сверхоткрытость пространства, с одной стороны, и сверхзамкнутость, с другой, обостряют конфликт, контрастно противопоставляя и в то же время объединяя (не расчленяя) различные вехи жизненного пути поэта. Пространство стихотворения контрастно не только по горизонтали, но и по вертикали. Здесь оно максимально вытянуто, мифологемы «вверх» («с высоты ледника я озираю полмира») и «низ» («*трижды тонул*»), «тупика» и «острия» («*выжигал гвоздем*»), любимые у Бродского, укрупняют пространство, выводя его за горизонты конкретной человеческой жизни, в той модели мира, которую предлагает поэт.

Художественное пространство многомерно, так как все построено на оппозициях: высоты ледника и ровных, плоских степей, клетки и моря (или даже — полмира), страны рождения, всегда отгороженной от остального мира, и открытого пространства изгнания.

Вслед за А. Ахматовой Бродский очень внимательно относился к организации пространства поэтического текста, а именно — к строфе, полагая, что строфа должна быть своя, иначе будет слышно эхо... И двадцать строк этого стихотворения, не расчлененных на строфы, имеют линию композиционного и эмоционального сгиба. Первые шестнадцать строк — это сплошные сентенции, когда каждое высказывание предельно отточено, лаконично и успевает закончиться к концу строки. В последующих четырех строках стих как бы освобождается и начинает пренебрегать границами предложения. На всем протяжении

стихотворения женские рифмы ни разу не уравниваются мужскими, поэтому на конце строки чувствуется пустота, зияние.

Литература

Глазунова О. И. Клетки и райские кущи // Нева. 2004. № 10. С. 227–236.

Лосев Л. Иосиф Бродский, Опыт литературной биографии. М.: Молодая гвардия, 2006.

«Настигнуть утраченное время» Интервью Д. Глэда с лауреатом Нобелевской премии И. Бродским // Время и мы. 1987. Т. 97. С. 166–167.

Полухина В. «Я входил вместо дикого зверя в клетку...» / Как работает стихотворение Бродского. Из исследования славистов на Западе. М.: НЛЮ, 2002. С. 133–158.

М. О. Елисова

Институт филологии КНУ
им. Тараса Шевченко, Украина
medina2008@mail.ru

Анализ стихотворения Иосифа Бродского «Новая Англия»

Приведем полный текст стихотворения:

Хотя не имеет смысла, деревья еще растут.
Их можно увидеть в окне, но лучше издалека.
И воздух почти скандал, ибо так раздут,
что нетрудно принять Боинг за мотылька.

Мы только живем не там, где родились — а так
все остальное на месте и лишено судьбы,
и если свести с ума требуется пустяк,
то начеку ольха, вязы или дубы.

Чем мускулистей корни, тем осенью больше бздо,
если ты просто лист. Если ты, впрочем, он,
можно пылать и ночью, включив гнездо,
чтоб, не будя, пересчитать ворон.

Когда-нибудь всем, что видишь, растопят печь,
сделают карандаш или, Бог даст, кровать.
Но землю, в которую тоже придется лечь,
тем более — одному, можно не целовать.

В первой же строке заявлен центральный образ стихотворения — образ дерева, к анализу которого мы и обратимся. При восстановлении интенционального поля образа нами использовался предложенный Н. В. Слухай метод логико-семиотической рамки, заключающийся в последовательной идентификации актантов ме-гаситуации произведения в трех логико-семиотических позициях: субъекта осмысления, субъекта сопоставления и объекта сопоставления с выделением соответственно прямых дескрипторов (значений) образа, кодов переосмысления и реверсивных дескрипторов (мотивов) [Слухай: 21].

Произведение отсылает нас к образу мирового дерева (МД), который засвидетельствован в мифах практически всех народов или в чистом виде, или в вариантах (нередко с подчеркиванием той или иной функции) — «дерево жизни», «дерево плодородия», «дерево центра», «дерево восхождения», «небесное дерево», «шаманское дерево», «мистическое дерево», «дерево познания»; более редкие варианты: «дерево смерти», «дерево зла», «дерево подземного царства (нижнего мира)», «дерево нисхождения». Этот образ тесно связан с космогоническими мифами различных народов.

В китайской натурфилософии дерево считается одним из пяти первоэлементов Бытия наряду с водой, огнем, металлом и землей, причем эти пять первоначал переходят одно в другое: дерево порождает огонь, огонь — землю, земля — металл, металл — воду, а вода — дерево¹.

Концепция МД отражает наиболее универсальную ситуацию, с которой сталкиваются разные коллективы на соответствующей стадии своего развития (выбор между жизнью и смертью, обеспечение необходимых гарантий, стабильности и т. п.) [Топоров: 179].

Мировое дерево помещается в сакральном центре мира (центр может дифференцироваться — два мировых дерева, три мировые горы и т. п.) и занимает вертикальное положение. Оно является доминантой, определяющей формальную и содержательную организацию пространства Вселенной. При членении мирового дерева по вертикали выделяются нижняя (корни), средняя (ствол) и верхняя (ветви) части. Горизонтальная структура МД образуется самим деревом и объектами по сторонам от него. Обычно по обе стороны от ствола находятся чаще всего симметричные изображения копытных

¹ См. об этом: [Ионова: 217; Мифы народов мира: II, 163].

и (или) человеческих фигур. Если вертикальная структура мирового древа связана со сферой мифологического, прежде всего космологического, то горизонтальная структура соотнесена с ритуалом и его участниками.

Мировое древо отделяет мир космического от мира хаотического, вводя в первый из них меру, организацию и делая его доступным для выражения в знаковых системах текстов. Схема МД содержит в себе набор «мифопоэтических» числовых констант, упорядочивающих космический мир: три (членение по вертикали) как образ некоего абсолютного совершенства, любого динамического процесса, предполагающего возникновение, развитие и завершение; четыре (членение по горизонтали) как образ идеи статической целостности; семь как сумма двух предыдущих констант и образ синтеза статического и динамического аспектов Вселенной; двенадцать как число, описывающее мировое древо в мифологических текстах, и как образ полноты [Мифы народов мира: I, 398 — 406].

Предваряя анализ образа МД в стихотворении Бродского, заметим, что среди его объективаций присутствуют как гипероним «деревья» (форма мн. ч.), так и варианты мирового древа (ольха, вязы, дубы) и его субституты по синекдохической модели (лист, корни).

В качестве субъекта осмысления (СО) образ «дерева» реализует значения:

1) Субъект анимо-аниматичного мира: «начеку ольха, вязы или дубы», «Чем мускулистей корни, тем осенью больше бздо...» (из значений слова «бздо», представленных в Словаре русского арго [Словарь русского арго], возможна актуализация следующих: 'трусость, малодушие' и 'агрессивные действия или высказывания'. Таким образом, деревья наделяются чертами человеческого облика и характера. Употребление арготизма еще более очеловечивает древо.

2) Составная опозитизированного (городского) пейзажа — самодостаточной системы одухотворенной природы: *«Хотя не имеет смысла, деревья еще растут. Их можно увидеть в окне, но лучше издали. И воздух почти скандал, ибо так раздут, что нетрудно принять Боинг за мотылька»*. Тут представлен своеобразный технократичный пейзаж современного мегаполиса. Культура соперничает с природой, пространство сжимается — разжимается. Мировое древо упорядочивает пространство, но, вместе с тем, смысл размывается, и оно становится атрибутом (актантом) ситуации антифактивно-

сти / неполной фактивности (болезнь, сон, безумие — см. следующий дескриптор). Существует мнение, согласно которому природа и культура «есть только разные ступени и степени природы, подвластные закону метаморфозы, но так, что высшая степень овладевает низшей, подавляя или преобразуя ее» [Голосовкер: 114]. Поэтому из дерева «сделают карандаш или, Бог даст, кровать...».

3) Атрибут ситуации антифактивности / неполной фактивности: *«и если свести с ума требуется пустяк, то начеку ольха, вязы или дубы»*. Почему представлены именно эти варианты МД? Образ мирового древа у наших далеких предков связывался прежде всего с дубом, утверждают исследователи. «Все то, чем дерево выделяется среди других форм растительности (крепость ствола, могучая крона), выделяет дуб среди других деревьев, делая как бы царем древесного царства» [Эпштейн]. То же можно сказать и о вязе. В. В. Иофе писал, что «вездесущую ольху заметило лишь считанное количество авторов», «совершенно явно дуб, клен, вяз, липа, яблоня, царившие в произведениях поэзии и прозы XIX века, в XX ушли почти безвозвратно» [Иофе], однако анализируемое стихотворение это опровергает. Если дуб и вяз — деревья «с мужской семантикой», то ольха — «женственное» дерево. Произрастание около воды, наличие сережек делают этот образ олицетворением женщины, матери, самой жизни.

В позиции субъекта сопоставления образ переосмыслен по кодам: антропоморфному: *«Чем мускулистей корни...»*, пироморфному: *«если ты просто лист. Если ты, впрочем, он, можно пылать и ночью, включив гнездо, чтоб, не будя, пересчитать ворон»*.

К числу мотивов образа — объекта сопоставления (ОС) — в данном стихотворении относится следующий: 1) Субъект анимо-аниматичного мира: *«если ты просто лист. Если ты, впрочем, он, можно пылать и ночью, включив гнездо, чтоб, не будя, пересчитать ворон»* (реверсивный мотив).

Итак, образ дерева одухотворяется поэтом, наделяется властью над земными обитателями. Дерево служит средством связи неба и земли, а также символом смерти и скорби (*«Но землю, в которую тоже придется лечь, тем более — одному, можно не целовать»*). Выделенные нами дескрипторы позволяют говорить о влиянии восточнославянской языческой традиции на авторскую картину мира. Произведенный анализ позволяет утверждать, что фоновно-энциклопедический блок значений в составе интенционала данного образа,

безусловно, и количественно (по числу актуализаций), и качественно (по разнообразию дескрипторов) уступает мифопоэтическому. Интенциональное поле образа слитно и не всегда допускает четкую идентификацию позиций СО, СС и ОС, что, в свою очередь, свидетельствует о «родстве всего со всем» в мифопоэтической картине мира автора.

Исследование показало большую актуализацию в стихотворении Бродского верха (лист, гнездо, вороны) по сравнению с серединой и низом (корни) при вертикальном членении мирового дерева.

Литература

- Голосовкер Я. Логика мифа. М.: Наука, 1987.
- Ионова Ю. В. О культе деревьев в Корее / Мифы, культы, обряды народов зарубежной Азии. М.: Наука, 1986. С. 216–229.
- Иофе В. В. Благая весть лесов <http://memorial-nic.org/iofe/55.html>
- Мифы народов мира. Энциклопедия. Т. I–II / Гл. ред. С. А. Токарев. М.: Сов. Энциклопедия, 1991–1992.
- Словарь русского арго http://www.gramota.ru/slovari/argo/53_700
- Слухай (Молотаева) Н. В. Художественный образ в зеркале мифа этноса: М. Лермонтов, Т. Шевченко. Киев, 1995.
- Топоров В. Н. «Світове дерево»: універсальний образ міфопоетичної свідомості // Всесвіт. 1977. № 6. С. 176–193.
- Эпштейн М. «Природа, мир, тайник вселенной...»: система пейзажных образов в русской поэзии. М.: Высшая школа, 1990.

Н. Г. Колошук

Волынский национальный университет
им. Леси Украинки, Украина
n_koloshuk@ukr.net

Анализ одного стихотворения в сравнительном аспекте: диссидентские послания 1970-х гг.

(«Ниоткуда с любовью, надцатого мартабря...»

И. Бродского и тюремно-лагерные стихотворения В. Стуса)

Стихотворение Иосифа Бродского «Ниоткуда с любовью, надцатого мартабря...» написано в первые годы эмиграции в 1975–1976 гг. и входит в составе цикла «Часть речи» [Бродский 1992: 452]. Тюремно-лагерные послания — как правило, в письмах жене — его совре-

менника (почти ровесника¹) из поколения украинских диссидентов — «шестидесятников» Василия Стуса созданы в условиях жесточайшей цензуры в 1972–1979 гг. и входят в посмертно опубликованный сборник под названием «Палимпсесты» (См. первое издание на Украине: [Стус 1990]). Поводом для сравнения послужила как историческая сопряжённость произведений двух поэтов — соотечественников и современников из не столь далёкой от нас эпохи, так и жанровая, и образно-поэтическая близость, обусловленная временем и судьбой диссидентов. Новизна подобного подхода в том, что сопоставление произведений Бродского и Стуса никогда не проводилось.

Послание / письмо в лирике Бродского — довольно часто используемый жанр [Бродский 1991]. Идя вслед давней богатейшей поэтической традиции русской лирики, поэт вкладывает в эту форму разнообразнейший смысл — от историософского («К Евгению» из «Мексиканского дивертисмента») и сатирического («Конец прекрасной эпохи») до политически злободневного («На смерть Жукова»), ернически-травестийного или интимно-трагического («Двадцать сонетов к Марии Стюарт», «На смерть друга» и проч.). Среди такого разнообразия анализируемое стихотворение выделяется особо пронзительным звучанием ностальгической темы, которая в стихотворениях первых эмиграционных лет автора, как правило, приглушена, маскируется иронией, стилизацией, травестией, квазиисторическим или мифологическим антуражем («Письма римскому другу», «Классический балет есть замок красоты...», «Одиссей Телемаку» и др.). В «Ниоткуда с любовью...» ностальгические мотивы на поверхности, а ирония прорывается горьким, нестерпимым отчаянием, едва сдерживаемой болью: *«извиваясь ночью на простыне — / как не сказано ниже по крайней мере — / я взбиваю подушку мычащим*

¹ Василий Семёнович Стус родился в Винницкой области в 1938 г. Дважды был осуждён как диссидент — «украинский буржуазный националист»: после первого ареста в январе 1972 г. отбыл пять лет ссылки на Колыме; в 1979 г., спустя восемь месяцев после освобождения, последовал новый арест и «срок» уже на 15 лет. Умер в спецлагере в Мордовии 4 сентября 1985 г. Был погребён недалеко от посёлка Кучино Чусовского района на лагерном погосте в безымянной могиле. Перезахоронение его тела и останков двух его братьев О. Тихого и В. Литвина на мемориальном Байковом кладбище в Киеве в ноябре 1989 г. вылилось в многотысячную демонстрацию, возглавляемую Народным Рухом Украины и ознаменовавшую национально-освободительное движение в годы «перестройки». См. воспоминания о поэте и хроника перезахоронения в 1989 г. [Нецензурный Стус 2002; 2003].

“ты” / за морями, которым конца и края, / в темноте всем телом твои черты, / как безумное зеркало повторяя».

При этом стоящее за текстом общественно-историческое содержание, детали эпохи, быта, биографии введены в его ткань скупой и как бы вскользь: страну пребывания лирический герой называет *«одним из пяти континентов, держащимся на ковбоях»*, включая в иронический перифраз самый расхожий брендовый штамп американской культуры, а по обозначению места, где проживает — *«в городке, занесённом снегом по ручку двери»* — угадываются реальные обстоятельства его жизни (преподавание в американских университетах). Причины эмиграции (это слово в поэтические тексты Бродского никогда не входило) обозначены туманно: *«я любил тебя больше, чем ангелов и самого, / и поэтому дальше теперь от тебя, чем от них обоих»*.

Часто используемый Бродским приём умолчания здесь срабатывает в контексте отрицательного обозначения обстоятельств послышки «письма»: *«ниоткуда»*, *«неважно / даже кто, ибо черт лица, говоря / откровенно, не вспомнить уже, не ваш, но / и ничей верный друг вас приветствует»*... Стихотворение, вызванное к жизни личным переживанием нелёгких для автора первых лет в чужой стране, тем самым приобретает философски-универсальный смысл: мы читаем его как признание отчуждённого человека — одного из многочисленных *l'étranger* ей в мировой литературе XX века, как крик боли из сердца одиночки, затерявшегося в равнодушном мире и тщетно пытающегося удержать в памяти дорогих людей (*«ибо черт лица... не вспомнить»* и т. д.).

Именно в этом смысле послание Бродского сопоставимо с медитациями узника в лирике В. Стуса, где исходящая болью душа рвётся за земные пределы: *«Німі, нерозпізнанні вже уста, / серця студені, тьмою взяті очі / і шкарубкі долоні, де вже долі / не розпізнаєш лінії. / То рештки / душі твоєї, що напівжива. / О болю болю болю мій! / Куди мені податися, щоб тільки / не трудити роз'яреної рани, / не дерти серця криком навісім?»* («Виснажуються надра: по світах...») из цикла «Трени М. Г. Чернишевського» [Стус 2003: 229]

Различие степеней трагического звучания вполне объяснимо условиями создания текстов: душевный опыт лирического героя у В. Стуса намного тяжелее, его метафизические составные выходят за пределы доступного обыденному сознанию, поскольку многолетнее пребывание автора за колючей проволокой наложило на них свой

отпечаток. В частности, у Стуса неощутимо то виртуозное владение нюансами лёгкой иронии в разговорном языке, умение неожиданно и разнообразно сталкивать их на всех уровнях текста, которые присутствуют и у Бродского. У Стуса многослойность смыслов, в том числе и вводимых через интертекстуальные связи, мерцает в глубине — она не подчёркнута эффектными приёмами¹; стусовские послания звучат серьёзно и трагически, самый распространенный регистр их интонационной палитры — молитва. Но в выражении главной философской проблемы — проблемы отчуждения — оба поэта поразительно схожи. Как и в применении скупых средств для художественного обозначения внешних обстоятельств — собственно, они едва угадываются: *«Коли б не ти — оця зима / мені була б, як нескінченна / оскліла вулиця. Для мене / без тебе і життя нема. / Коли б не знав, що в тиші тиші / і в нітьмі теміні немає / твоєї свічки, що світає / попід безоднею узвиш — / я збожеволів би давно. / Щодень за днем, щорік за роком // вглядаюся в сумне вікно — / і бачу мигдалеве око, / Вітчизно, Матере, Жоно! / Недоля ця, коли б не ти, / мене косою підкосила, / а ти всі крила розкрилила / і на екрані самоти / до мене крізь віки летіла / і шепотіла, шепотіла: / Це ти, мій сину. Муже, ти!»* [Стус 2003: 257]²

С точки зрения использования лексических и стилистических образных средств, подхода к языковому материалу у Бродского и Стуса также наблюдается схожесть: прежде всего находчивость и непринуждённость лексических новообразований и фразеологических / словообразовательных нарушений (*«надцатого мартобря»*, *«ангелов и самого»* [Бога], *«конца и края»* [нет] — *«пустелею моїх молодощасть»*, *«кождодня вертаюся в витілки»*, *«ступати безворотною дорогою»* («Ти десь живеш на призабутім березі...» [Стус 2003: 212]), игра стилизованными средствами. Например, у Бродского в анализируемом тексте использовано как приём вставное выражение, выделенное с обеих сторон с помощью тире: *«как не сказано ниже по крайней мере»*. В усложнённой синтаксической

¹ На фоне неоавангардистских исканий в украинской поэзии 1960-х гг. (Иван Драч, Николай Винграновский, Василий Голобородько, Игорь Калинец, поэты «нью-йоркской» школы и др.) стихи Стуса считаются «традиционными». Это мнение не раз высказывали его коллеги-«шестидесятники», сохранилось оно и в настоящее время.

² В цитируемом полностью стихотворении осязательны не только многочисленные украинские поэтические связи с образом Матери-отчизны, но и блоковская реминисценция: «О, Русь моя! Жена моя! До боли / Нам ясен долгий путь!»

конструкции единственного предложения, составляющего целостный текст стихотворения, его роль сродни находчивым ремаркам в отточенном слоге пушкинского повествования в «Евгении Онегине»: *«И вот уже трещат морозы / И серебрятся средь полей... / (Читатель ждёт уж рифмы розы; / На, вот возьми ее скорей!)»* Бродский, дважды употребив обстоятельство *ночью* (*«поздно ночью в уснувшей долине... извиваясь ночью на простыне»*), вынужденно полуизвиняется перед читателем за неряшливость стиля, но на самом деле это выражение как нельзя более уместно: ночному монологу измученного бессонницей лирического героя оно добавляет спонтанности, непредумышленности — сложная синтаксическая конструкция становится естественной, непредсказуемой речью.

Точно рассчитано и функциональное значение незаконченных или вроде бы беспорядочно нагромождаемых клише из соответствующего жанру языкового обихода, и нарушения синтаксиса (*«дорогой уважаемый милая, но неважно / даже кто»*), и перемешивание книжных и разговорных единиц: церемонно-книжный союз *«ибо»*, приобретающий ироническое звучание благодаря соседству с осколками обращений-клише; оксюморонное соседство отрицательного местоимения *«ниоткуда»* с клишированной формулой квазиинтимного послания — *«с любовью»* — и макабрическим *«надцатым мартабря»* в этом словаре звучит вполне органично.

Наконец обратим внимание на ритмическую структуру выбранного стихотворения. У его автора блестящее владение стихотворной техникой очень часто намеренно сменяется кажущимся косноязычием, затруднённостью синтаксиса и ритмической бессистемностью (*«Я был в Мексике, взбирался на пирамиды. / Безупречные геометрические громады / рассыпаны там и сям на Тегуантепекском перешейке. / Хочется верить, что их воздвигли космические пришельцы, / ибо обычно такие вещи делаются рабами. / И перешеек усеян каменными гробами»* — «К Евгению»). В *«Ниоткуда с любовью...»* автор использует ритмическую структуру тактовика, близкую к разговорной речи. Усложнённость синтаксиса, «вздыбленность» труднопроизносимых, шершавых звуко- и словосочетаний в первой половине текста (ровно 8 из 16 строк) вполне оправдана содержанием бессвязного ночного письма-полубреда, а обыгранные то лексически необычной, то затейливой составной рифмой (*мартабря — говоря, неважно — не ваш, но*) переносы-анжамбеманы во втором, третьем

и четвёртом стихах сменяются в последующих всё более лёгкими, простыми созвучиями, ностальгически звучащей мелодией из русской поэтической классики: «я любил тебя больше, чем ангелов», «твои черты», «безумное зеркало».

У В. Стуса слышим завораживающее аллитерациями и ассонансами применение ритмически разнообразных структур — и на основе классических регулярных размеров силлабо-тоники, и вводимых в украинскую поэтическую традицию со времён «расстрелянного возрождения» (Ю. Лавриненко) 1920-х гг. тонических — дольника, тактовика. «Уже Софія відструменіла, / відмерехтіла бузковим гроном, / ти йшла до мене, але не встигла / за першим зойком, за першим громом. / <...> Благословляю твою сваволю, / дорого долі, дорого болю. / На всерозхресті люті і жаху, / на всепрозорінні смертного скрику / дай мені, Боже, чесного шляху, / дай мені, Боже, гордого лику!» («Уже Софія відструменіла...») [Стус 2003: 320]

Мелодически и ритмически стихи Стуса вбирают и строй народной песни, и шевченковскую традицию, и изысканные созвучия модернистских времён, в том числе и воспринятые через переводы. Стус много и настойчиво переводил (в условиях тюрьмы и лагеря): с немецкого — Гёте и Рильке, П. Целан и Э. Кестнер, с испанского (отдельные опыты Ф. Гарсиа Лорка), с французского (Рембо), с русского (Цветаева), с английского (Киплинг), с итальянского (Дж. Унгаретти), с идиша (см.: [Стус 2003: 387–410]). То есть и в своём формальном новаторстве оба поэта принципиально близки: находясь в русле национальной поэтической традиции, они сознательно развивали и расширяли её горизонты.

Как нам кажется, сравнительный аспект анализа (даже на материале одного стихотворения) даёт возможность прочитать Бродского несколько иначе, чем его читают русские читатели «изнутри» своей традиции. В частности, сравнение со стихотворными посланиями Стуса выявляет в русской и украинской литературе 1960–1970-х гг. не только созвучия ностальгической темы, но и похожие формально-эстетические поиски, изменяющие лицо национальной культуры, обогащающие её. При этом сравнении каждый из поэтов видится во всей глубине его экзистенциальных проблем и полноте мастерства: Бродский — как виртуоз иронии, интертекстуальных стиливых сближений и экспериментов, Стус — мастер выявления глубинных оттенков и полутонов, созвучий и отголосков.

Литература

- Бродский И.* Письма римскому другу: стихотворения // Иосиф Бродский / сост. Е. С. Чижова; худож. В. А. Панкевич. Л.: Ленинградский комитет литераторов, ЭТС «Экслибрис», 1991.
- Бродский И.* Формы времени: стихотворения эссе, пьесы: В 2 т. / сост. В. И. Уфлянд; худож. С. В. Баленок. Минск: Эридан, 1992. Т. 1: Стихотворения.
- Нецензурний Стус. Книга у 2-х частинах / упоряд. Б. Підгірного. Тернопіль: Підручники і посібники, 2002. Ч. 1.
- Нецензурний Стус. Книга у 2-х частинах / упоряд. Б. Підгірного. Тернопіль: Підручники і посібники, 2003. Ч. 2.
- Стус В. С.* Дорога болю: поезії / Василь Стус; упоряд. та післямова М. Х. Коцюбинської. Київ: Рад. Письменник, 1990.
- Стус В.* Палімпсест: вибране / Василь Стус; упоряд. Д. Стуса; [передм. І. Дзюби]. Київ: Факт, 2003.

IV. ИОСИФ БРОДСКИЙ: ИСКУССТВО ПЕРЕВОДА

М. А. Бирюкова

Брянский государственный университет
maribi@bk.ru

И. Бродский в переводе на английский язык

Он труден для перевода... Он так сложен в мышлении, так виртуозен в языке.

Станислав Баранчак

Все великие писатели оставляют неизгладимый след в культуре народа, для которого творят и на языке которого пишут. Величие Иосифа Бродского несомненно, причем эта фигура значима не только для носителей русского языка и культуры, но и для англоязычного мира.

Иосифу Бродскому посвящено довольно много работ. Исследуется его творчество в целом и, то, как работает его стихотворение, в частности. Мы же хотели обратить внимание на то, насколько возможно передать все, что было впитано на русской земле и отражено в поэтическом тексте, на английском языке. Материал для анализа был ограничен частями текста, в которых выражаются количественные отношения. Как известно, измеряются и исчисляются в первую очередь предметы, а Бродский стремился поставить имя в центр своей поэзии, хотя глагол периодически отстаивает свои права. (Подробнее о семантике и структуре количественности на материале произведений И. Бродского и их переводов на английский язык см. [Гехтляр, Бирюкова]).

Приведем некоторые из полученных выводов. Во-первых, сопоставление при переводе может возникнуть со стороны грамматической структуры английского языка: как морфологии, так и синтаксиса.

Подобное сопротивление встречается при выражении количественности в глагольной сфере (*стучать / стукнуть; засыпанная / all blanketed with; съедает / eats it all up*), собирательности, для репрезентации которых русский язык активно прибегает к морфологическим средствам, в этом случае система языка предоставляет расширенные возможности.

Если в английском языке нет собственно-собирательных существительных, эквивалентных русским, то возможна одна из следующих грамматических трансформаций:

— замена единственного числа множественным: *олшаник / alders, белье / bed-sheets, тряпье / rags, оружие / firearms, утварь / utensils, войско / legions; дружина / warriors; детвора / children, ругань / curses, родня / relatives, relations;*

— субстантивация прилагательного: *зелень / the green;*

— изменение синтаксической структуры (слово — словосочетание): *немчура / every other Hans, чухна / the witless Finns, всякая лепнина / all that plaster and things.*

Изменение порядка слов, инверсия числительного, — один из способов выражения приблизительности в русском языке: «*Что может весить / уменьшенный раз в десять / один из оней?*» Для английского языка этот способ не характерен, так как порядок слов в нем практически не приемлет вариативности. Вместо порядка слов приблизительность может быть представлена лексически (*about, some*), с помощью особых конструкций, либо идея неопределенности вовсе снимается. «*Each butterfly's small plumage / is one day's shrunken image — / a tenth its size*».

Во-вторых, языки по-разному членят действительность. Любопытно то, как в одном языке может существовать определенное слово для обозначения какого-либо объекта действительности, в то время как другие языки подобных слов не имеют (*пятерня / fingers*), и то, что выражено в русском, например, может потребовать пространный объяснения на английском и наоборот.

В-третьих, существуют национально-исторические реалии, не характерные для носителей английского языка.

Увлеченность Бродского русской стариной объясняет использование слов, подобных следующим: *треух, трехверстка* и др. (*muffler; an upright, rolled-up road map*). «Он вечности не хочет потому, / что вечность — точно пробка в **полуштофе**». Штоф — старая русская мера водки, равная 1/10 ведра, а также бутылка такой же меры, со-

ответственно, полуштоф в два раза меньше. Вышедшая из употребления в языке оригинала мера особенно сложна для передачи на другой язык, в связи с чем она опущена: «*Eternity's the bung that plugs the bunghole*».

Иногда перевод реалий идет без каких-либо изменений и пояснений: «Как **тридцать третья** буква, / я пячусь всю жизнь вперед; *Like our **thirty-third** letter / I jib all my life ahead*». При обозначении расстояния, например: *три версты* — *three versts*: До станции — **тридцать верст**; *It's **twenty versts** to the railroad*. Хотя единицы измерения чаще всего заменяются на принятые в данной культуре (километр — *mile*): «**Температура**, как под мышкой, **тридцать шесть**»; «*The **temperature's** an armpit **98***»; «Даже **девять восемьдесят одна**, журча, / преломляет себя на манер луча / в человеческом мясе»; «*And its accelerating waterfall / (**thirty-two feet per sec per sec**) refracts / as does a ray of light in human clay*».

Объединение упомянутых фактов и явлений приводит к появлению лексической, а также стилистической лакунарности (на *тризне* / *till I die*, *своточ* / *torch*, *сонмы* / *a host of*, *сторицей* / *hundredfold*), которая компенсируется посредством объяснений или использования простых для понимания синонимов.

Чтобы избежать слишком подробного описания концепта, отсутствующего в другой национальной культуре, то есть при наличии мотивированной когнитивной лакуны, которая к тому же в языке оригинала представлена более развитым способом, при переводе может происходить замена образа, или он вообще может не упоминаться (чудь / —). Стилистическая лакунарность, наложенная на специфику лексического представления концепта, также может привести к тому, что при переводе лексема будет опущена (*цифирь* / —).

Наличие лакун, например немотивированной семантической лакуны, ведет к появлению разнообразных вариантов, передающих значение языковой единицы. Так, за *тридевять земель* первоначально использовалось в сказках и было связано со старинным счетом по девяткам, то есть за 27 земель = очень далеко, что на английский язык передается описательно: *over outlandish earth, beyond all seas, beyond those lands; across dozens of borders*. Интересны случаи несоответствия перевода, когда лексема, использованная в тексте оригинала, взята из английского языка: «Вообще я обленился! / Не сделать семимильного шага»; «*It's really not my style / to walk around in hiking boots*».

Но Бродский не ленился, он без устали описывал мир, упорядочивая его природную хаотичность, и при этом виртуозно используя все богатство русского языка.

Литература

Баранчак С. Переводы Бродского // Поэтика Бродского. Сб. статей под ред. Л. В. Лосева. Л.: Эрмитаж, 1986. С. 239–251.

Бродский И. А. Соч.: В 7-ми т. СПб.: Пушкинский фонд, 2001.

Гехтляр С. Я., Бирюкова М. А. Семантика и структура функционально-семантической категории количественности в русском и английском языках. Брянск: Курсив, 2009.

Brodsky J. Collected Poems in English. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2002.

Т. В. Бычкова, О. В. Жукова, Е. А. Пушкарёва

Лицей № 39, г. Озерск Челябинской области
tatabycha@yandex.ru

Интерпретация автоперевода стихотворения И. Бродского «Элегия» (1986)

ЭЛЕГИЯ

А. А.

Прошло что-то около года.

Я вернулся на место битвы,
к научившимся крылья
расправлять у опасной бритвы
или же — в лучшем случае —
у удивленной брови
птицам цвета то сумерек,
то испорченной крови.

Теперь здесь торгуют

останками твоих щиколоток,
бронзой

загорелых доспехов,

погасшей улыбкой, грозной
мыслью о свежих резервах,

памятью об изменах,
оттиском многих тел

на выстиранных знаменах.

ELEGY

About a year has passed.

I've returned to the place
of the battle,
to its birds that have learned their
unfolding of wings from a subtle
lift of a surprised eyebrow,
or perhaps from a razor blade
— wings, now the shade of early
twilight, now of state
bad blood.

Now the place is abuzz with trading
in your ankles's remanants, bronzes
of sunburnt breastplates,
dying laughter, bruises,
rumors of fresh reserves, memories
of high treason,
laundered banners with imprints
of the many
who since have risen.

Всё зарастает людьми.

Развалины — род упрямой
архитектуры, и разница

между сердцем и черной ямой
невелика — не настолько,

чтобы бояться,
что мы столкнемся однажды

вновь, как слепые яйца.

По утрам, когда в лицо вам

никто не смотрит,
я отправляюсь пешком

к монументу, который отлит
из тяжелого сна. И на нем

начертано: Завоеватель.
Но читается как «завыватель».

А в полдень — как
«забыватель».

All's overgrown with people.

A ruin's a rather stubborn
architectural style. And the heart's
distinction

from a pitch-black cavern
isn't that great; not great enough

to fear
that we may collide again like blind
eggs somewhere.

At sunrise, when nobody stares
at one's face, I often,

set out on foot to a monument cast
in molten

lengthy bad dreams. And it says
on the plinth "commander

in chief." But it reads "in grief,"
or "in brief,"

or "in going under."

По мнению В. П. Полухиной, «поэты редко переводят самих себя. Но когда они вынуждены это делать, как Бродский, они берут на себя необычную задачу — написать одно и то же стихотворение дважды... Соблазн переписать текст заново, внести изменения, вероятно, немалый. И Бродский этому соблазну нередко уступал» [Полухина]. Попробуем сравнить образ лирического героя «Элегии» 1986 года «Прошло что-то около года...» И. Бродского в автопереводе и оригинале, посмотреть, произошли ли с ним изменения, и если произошли, то какие.

Мы видим различие в композиции: английская версия разделена на четыре строфы (русский вариант в разных изданиях публикуется то астрофично, то с делением на строфы). При этом четко видно, что русское стихотворение зарифмовано, причем используется женская рифма и рифма точная или богатая, а в английской версии к выводу о том, что рифма есть, приходишь только после многократного прочтения. Схема рифмы та же, что и в русском варианте — aa bb cc dd ee ff gg (один из видов сонета!). Отметим, что рифма у Бродского очень похожа на «глазную», как в сонетах Шекспира: «eye-rhyme»: *battle-subtle, often-molten, commander-under*. Правильнее было бы классифицировать ее как приблизительную или диссонансную (в английском языке — нетождественны ударные глас-

ные): *battle-subtle, blade-blood, bronzes-bruises*. Наряду с этим употребляется богатая рифма. Рифмуются различные части речи: существительное *battle* с прилагательным *subtle*, существительное *treason* с глаголом *risen* и т. п. При этом автор сохраняет анжамбе-маны, что придает английской версии более нервный, неровный, откровенный стиль.

Синтаксически элегия состоит из 9 предложений:

В английском варианте:

* _____

 * * _____
 _____ * *

(ритм монотонный)

В русском варианте:

* _____

 * _____
 _____ * * *

(ритм к концу ускоряется!)

Три ведущие темы элегии: тема прошлого (*a year has passed*), тема возвращения (*I've returned*), тема битвы (*the place of battle*) (за любовь?) Но, повинаясь законам английской грамматики, автор начинает предложение не с глагола, а с группы подлежащего «about a year». При этом временная категория, оставаясь центральной, приобретает иное звучание, что подтверждает употребление видовременной формы Present Perfect вместо Past Indefinite (*has passed, have returned, have learned, has overgrown*): прошлое само по себе неважно для автора, оно рассматривается с точки зрения результата на момент создания элегии. В этом нам видится первый конфликт в душе лирического героя, так как прошлое все же невольно сквозной темой проходит через весь стих:

— в аллюзии *surprised eyebrow*;

— в контекстуальных синонимах *memories, imprints*;

— в многочисленном употреблении причастий прошедшего времени «*surprised, sunburnt, laundered, molten*», которые утяжеляют повествование, делают его более статичным;

— в двояком прочтении строки «*the shade of early twilight*» — не «цвета то сумерек», а «тень далекого прошлого».

Утяжеляет тему возвращения замена рифмы женской на мужскую. А трижды повторенное «now» показывает, с каким трудом герой заставляет свои мысли повернуться от прошлого к настоящему! Но и повернувшись к нему, лирический герой тут же прячется за «пото-

ком сознания» из нагроможденных метафор, метонимий, сравнений, создающих картину хаоса.

На том месте, где когда-то развивалась любовная битва (*the place of battle*), естественным образом остаются развалины: причем в английском варианте тематика хаоса обозначается раньше, уже во второй строке. Вместо *birds* остаются только метонимия *wings* как воспоминание о былом полете любви. Образ возлюбленной остается только в *ankles* (мы уже встречали эту метонимию в стихотворении «Café Trieste: San Francisco» 1980-го года). Настораживает употребление глагола *trade in* (продавать в рабство), но рядом с метонимией *ankles* это абсолютно логично, ведь на щиколотках легко представить око-вы — возникает образ подчинения в любви.

Хаос английской элегии мрачнее и страшнее русского варианта. Появившаяся тематика смерти развивается заменой «погасшей улыбки» в оригинале на «*dying laughter*»; появились «*bruises*» (ушиб, кровоподтек), фраза «*rumors of fresh reserves*» говорит то ли о новых потенциальных любовных встречах, то ли наоборот — об ограничении личной территории (многозначность слова «*reserve*»). Наш герой словно возводит преграду между собой и любимой. Статичность придают глаголы настоящего времени: трижды это глагол «*is*». А яма здесь не просто «черная», а «*pitch-black*» — пещера, каньон.

Слово *high* делает пережитые изменения высокими. Но их закрывают *banners* (знамена-простыни многих и многих незначительных мимолетных встреч). Вся картина этого хаоса, благодаря вибрациям значений, воспринимается сюрреалистично, воздух звенит и вибрирует от аллитераций [z] и [r] в *abuzz, with trading, remnants, breastplates* и т. п., сам герой, очевидно, чуть возбужден (*abuzz*) и дерзок (*bronzes*). Картина элегии приобретает цвет: багровый оттенок придают темные сумерки (*twilight*), черная как смоль бездна (*pitch-black*), пятна запекшейся крови и синяков (*bruises, stale bad blood*), краснота загара, знамен и рассвета (*sunburnt, banners, sunrise*).

Герой прячется и за неопределенность, которую в английской версии задается первым словом: нарочито-небрежное «*about a year*» поддерживается невесомым «*subtle lift*» и призрачным «*perhaps*», далее по тексту сквозит в оттенках слов *shade, twilight, rumors* и т. п. У некоторых из этих слов есть значения «неотчетливости, оторванности от реальности, отзвука, потери сознания...». Картина

начинает восприниматься как горячечный бред, она вибрирует и колыхается, как марево (герундии «*unfolding, trading, going*» и причастие «*dying*» придают плавность).

Возникает вопрос: зачем вернулся наш герой? Возможны два варианта: он возвращается как преступник, которого тянет на место преступления, либо как животное — умирать в глухой уголок руин.

Руины — часто встречающийся мотив у Бродского. Лирический герой чувствует себя здесь лучше, чем в толпе. Появляется тема одиночества, гармонично соединяющаяся с темой смерти, потому что сердце поэта — *a pitch-black cavern* (могила, в которой похоронены его чувства). *Cavern* — антитеза слову *lift* в начале стихотворения, что говорит о стремительности прожитого, испытанного чувства. С другой стороны, *cavern* — антитеза слову *distinction* в его значении «высокие качества, исключительность, награда». Одновременно *cavern* переключается с *breastplates* и *dying*. Слово *cavern* у американского читателя, на наш взгляд, ассоциируется с народной балладой ‘Clementine’ об утонувшей девушке, которую быстро забыл ее возлюбленный: «*In a cavern, in a canyon, excavating for a mine, lived a miner, forty-niner, and his daughter Clementine!*», т. е. автор прячется, чтобы не выдать свой страх — на этот раз за шутилистую песенку. Возвращения любви автор боится, хотя и говорит об обратном (*not great to fear*).

Тема возвращения — одна из ключевых творчества поэта, но модальный глагол *may*, неопределенное местоимение *somewhere* и вибрация значения слова *blind* сводят на «нет» возможность возобновления отношений. Интересным кажется употребление глагола *collide* (сталкиваться, соударяться, приходить в противоречие, конфликтовать). Современный читатель может подумать об электронно-позитронном коллайдере начала 80-х годов прошлого столетия, где происходил процесс ускорения и столкновения электронов, а при столкновении неизбежны взаиморазрушения! Возникает множество ассоциаций: от непосредственно случайного оплодотворения яйцеклетки в столкновении с ничтожно малой частицей до разрушения судьбы при столкновении двух сильных личностей. И снова мы наблюдаем конфликт, раздирающий душу автора, как раздирают весь текст взлеты и падения:

lift ↑ breastplates ↓ high ↑ ruin ↓ distinction ↑ cavern ↓ sunrise ↑ plinth ↓

Вспоминаются строчки из «An Anatomy of the World» Джона Донна:

...they seeke so many new, then see that this
на атомы вселенная крошится
 is crumbled out again to his Atomies.
Все связи рвутся, все в куски дробится
 'tis all in peeces, all cohaerence gone;
основы расшатались, и сейчас
 all just supply, and all Relation.
Все стало относительным для нас

В последней строфе «Элегии» вместо невнятно-похмельного «*по утрам*» антитезой сумерек «*как символа угасшей любви*» первых строк встает рассвет «at sunrise».

В противовес предыдущей неопределенности во второй и последний раз снова появляется местоимение *I* (выстраивается кольцевая композиция с начальной строкой *I've returned*, что говорит о целостности произведения). Вместо «завоевателя» мы видим сначала возвращающего нас на рынок рабов *commander in chief*, затем — «завывателя» и затем «завывателя», которые превращаются в умирающего в горе от любви «*in grief*» или, если хотите, «тонущего, не выдерживающего, терпящего неудачу, теряющего сознание и погружающегося в наркоз» (все это — значения фразы «*go under*»!) самого настоящего раба своей непрошедшей любви к той, которая научила летать (*unfolding of wings*)!

Таковыми нам видятся ответы на ранее поставленные вопросы: герой вернулся на кладбище, бывшее поле битвы (*place of battle*), над которым реют стервятники (*birds, stale, blood* и т. п.). На этом поле полегло немало людей (*overgrown with people*). И вернулся он для того, чтобы заснуть вечным сном (*lengthy bad dreams*) у подножия памятника (то ли прошедшей любви, то ли умершей возлюбленной).

Абсолютный ассонанс звука «и» в *in chief, it reads, in grief, in brief* уводит нас в бездну: бездну вопросов без ответов, загадок без отгадок, ассоциаций, чувств, мыслей — бездну мира поэзии Иосифа Бродского.

Спрятавшись от русского читателя за английский язык, автор позволяет себе быть самим собой. А бесконечные вибрации значений английской лексики дают простор бесконечным трактовкам этой элегии, каждому — о чем-то своем.

Литература

Полухина В. П. Литературное восприятие Бродского в Англии. <http://br00.narod.ru/10660364.htm>

**«Переводчик всегда до известной степени союзник»:
о переводческом кредо И. А. Бродского,
поэта и переводчика**

Хорошо известно, какую большую роль в творчестве Иосифа Бродского играл перевод: он переводил и стихи других поэтов, и свои собственные. Бродский переводил произведения, незнакомые до этого русскому читателю, расширяя, таким образом, и собственные поэтические горизонты. Это было вполне в духе русской литературы. По словам самого поэта, Россия склонна видеть в Западе источник культуры. Когда Мандельштам в 1911 году спросили, что такое акмеизм, он ответил: тоска по мировой культуре [Иосиф Бродский. Большая книга интервью: 172].

Широко известно высказывание В. А. Жуковского о том, что в прозе переводчик — раб, в поэзии — соперник. Бродский же был совершенно другого мнения. Переводя других, он, по его собственным словам, чувствовал себя «конечно же, не соперником, во всяком случае. <...> Переводчиком, просто переводчиком, не союзником. А, может, союзником, потому что переводчик всегда до известной степени союзник... Учеником — да, потому что, переводя его (Донна — М. Х.), я очень многому научился» [Иосиф Бродский, Большая книга интервью: 162–163]. Учился он, по его собственным словам, более сложному строфическому построению, а также взгляду на вещи [Иосиф Бродский, Большая книга интервью: 163].

Каких же принципов придерживался Бродский в переводе? Он выделял две опасности, стоящие перед переводчиком: неточность и искушение придумать какие-то красоты, которых нет, и которые не подразумеваются в оригинале. Главным для него было сохранить исходный метр и схему рифм оригинала. Он, по его словам, пытался в переводе воспроизвести даже слабости оригинального произведения. «По сути, всякое стихотворение чисто технически имеет два-три измерения, которые очень важно сохранить при переводе. Прежде

всего — содержание, а потом такие формальные аспекты, как ритм и метр. Невозможно, в конечном счете, отделить содержание от формы, но так или иначе в процессе перевода можно преодолеть их обособленность. В определенном смысле слова перевод стихотворения для меня нечто вроде разгадывания кроссвордов. <...> Содержание для меня не столь интересно, ведь я не могу расширить или расцветить его, это будет против правил. Самое основное при переводе — сохранить строй оригинала» [Иосиф Бродский, Большая книга интервью: 341].

Эти слова Бродского о необходимости сохранения в переводе строя оригинала, его размера и рифмового созвучия, близки идее В. Беньямина, который писал, что переводчик должен любовно и скрупулезно создавать свою форму на родном языке в соответствии со способом производства значения оригинала [Беньямин]. К этому, на наш взгляд, и стремился Бродский.

Проанализируем один из его переводов, а именно стихотворение У. Х. Одена «Funeral Blues (Stop all the clocks)» — плач по умершему возлюбленному. По словам поэта, Оден занимал в его сердце, сознании больше места, чем любой другой человек на земле [Иосиф Бродский, Большая книга интервью: 281].

*Stop all the clocks, cut off
the telephone.
Prevent the dog from barking
with a juicy bone.
Silence the pianos and with muffled
drum
Bring out the coffin, let the mourners
come.*

*Let aeroplanes circle moaning
overhead
Scribbling on the sky the message
He Is Dead.
Put crepe bows round the white
necks of the public doves,
Let the traffic policemen wear black
cotton gloves.*

*Часы останови, забудь
про телефон
И бобику дай кость, чтобы
не таякал он.
Накрой чехлом рояль,
под барабана дробь
И всхлипывания пусть теперь
выносят гроб.*

*Пускай аэроплан, свой объясняя
вой,
Начертит в небесах «Он мертв»
над головой,
И лебедь в бабочку из крена
спрячет грусть,
Регулировщики — в перчатках
черных пусть.*

*He was my North, my South,
 my East and West,
 My working week and my
 Sunday rest,
 My noon, my midnight, my talk,
 my song;
 I thought that love would last
 forever: I was wrong.*

*The stars are not wanted now:
 put out every one;
 Pack up the moon and dismantle
 the sun; Вверх.
 Pour away the ocean and sweep up
 the wood;
 For nothing now can ever come
 to any good.*

*Он был мой Север, Юг, мой Запад
 и Восток,
 Мой шестидневный труд,
 мой выходной восторг,
 Слова и их мотив, местоимений
 сплав.
 Любви, считал я, нет конца. Я был
 не прав.*

*Созвездья погаси и большие
 не смотри
 Упакуй луну и солнце разбери,
 Слей в чашу океан, лес чисто
 подмети.
 Отныне ничего в них больше
 не найти.*

[Оден] [Бродский: 34]

Даже беглый взгляд позволяет заметить, насколько перевод «повторяет» оригинал. Последний состоит из 16 строк, распадается на четверостишия — 4 строфы. Рифмовка параллельная — aabb, рифмы — мужские. В русском переводе все указанные особенности формы стихотворения сохраняются.

Сначала скажем о рифмовке перевода, способ, которой практически совпадает со способом рифмовки оригинала. В английском варианте мы видим точные и полные в фонетическом отношении рифмы. Рифмовка перевода практически повторяет оригинал, кроме, разве что, *Восток* — *восторг*, *смотри* — *разбери*, *подмети* — *найти*. Известно, что поэтический перевод это всегда «loss and gain». Рассмотрим, что же было потеряно, а что приобретено стихотворением в результате перевода.

Во второй строке произошли изменения с точки зрения грамматики: «*Prevent the dog from barking with a juicy bone*» (Помешай псу лаять сочной косточкой) заменено в переводе сложным предложением: «*И бобику дай кость, чтобы не таял он*»; кроме того, английское нейтральное *dog* превратилось в русское эмоционально окрашенное *бобик*, таким образом, по нашему мнению, поэт-переводчик пытался приблизить текст к русскому читателю.

В третьей строке перевода присутствует небольшое дополнение: если в оригинале было «*Silence the pianos*», то в переводе появилось «*Накрой чехлом рояль*» — то есть произошло расширение образа. Далее тоже есть небольшое изменение: «*and with muffled drum*» (и под приглушенный барабан) — «*под барабана дробь*».

Седьмая строка «*Put crepe bows round the white necks of the public doves*» (Оберните крепом белые шеи общественных голубей) переведена как «*И лебедь в бабочку из крепа спрячет грусть*» — голуби были заменены лебедем.

Одиннадцатая строка претерпела значительные изменения: «*My noon, my midnight, my talk, my song*» (Мои полдень, полночь, мои разговор и песнь) — «*Слова и их мотив, местоимений сплав*». Здесь, как нам кажется, сыграло роль отношение поэта-переводчика к языку как к самому главному в жизни человека, следовательно, это для него равноценная замена.

Последняя строка также несколько переосмыслена: «*For nothing now can ever come to any good*» (Ничто больше не может привести ни к чему хорошему) — «*Отныне ничего в них больше не найти*». Бродский продолжает развивать тему океана и леса, в то время как, по нашему мнению, автор здесь имел в виду, что ничто из тех вещей, которые доставляли радость раньше, теперь не представляет для лирического героя никакого интереса. Переводчик решил, возможно, облегчить задачу читателю.

Итак, проведенный небольшой анализ позволяет сделать следующие выводы: 1. Текст перевода стихотворения в целом отличается языковой (грамматической и лексической) точностью, хотя присутствуют некоторые отступления от оригинала; 2. Текст перевода следует за оригиналом в том, что касается эмоциональной и оценочной коннотаций исходного текста; 3. Текст перевода обнаруживает стремление переводчика передавать стилистические средства оригинала соответствующими средствами иностранного языка. Другими словами он стремится к формальной, стилистической и эмотивной эквивалентности. Кроме того, в переводе Бродского просматривается «забота о читателе», желание приблизить к нему автора, попытаться сделать стихотворение явлением русской культуры.

Несколько иная картина вырисовывается, если мы рассмотрим автопереводы (нами было проанализировано стихотворение «Я родился и вырос в балтийских болотах» и его автоперевод). В этом случае планка, на которую был нацелен автор, была поднята еще выше:

поэт хотел сделать свои автопереводы явлениями другого языка. По мнению Д. Уолкотта, Бродский, в итоге, хотел получить английское стихотворение [Полухина: 410]. При этом Бродский был верен своим представлениям о переводе: главное — сохранить строй оригинала.

И в случае перевода чужого стихотворения, и в случае автоперевода присутствуют отступления от оригинала, вызванные, однако, совершенно разными причинами. Если в переводе стихотворения Одена эти отступления призваны облегчить задачу читателя (что отмечал сам Бродский, комментируя собственный перевод Галчинского), то цель автоперевода — создать на английском языке стихотворение эквивалентное русскому, независимо от того, поймет ли его читатель или нет.

Таким образом, переводя других поэтов, Бродский выступал в качестве союзника, стремясь донести смысл произведения до читателя, а переводя себя, — становился прежде всего автором, который стремился сделать свои стихи доступными для говорящих на другом языке.

Литература

- Беньямин В. Задача переводчика. Режим доступа: <http://photounion.by/klinamen/fila10.html> — Проверено 20.03.2010.
- Бродский И. В ожидании варваров: Мировая поэзия в переводе Иосифа Бродского. СПб., 2001.
- Иосиф Бродский. Большая книга интервью / ред. В. Полухина. М.: Захаров, 2005.
- Полухина В. П. Иосиф Бродский глазами современников. Книга вторая (1996–2005) / Валентина Полухина. СПб.: Изд-во ж-ла «Звезда», 2006.
- Оден У. X «Funeral Blues (Stop all the clocks)». Режим доступа: http://www.dronebl.ru/p/polysalow_w_w/funeralblues.shtml — Проверено 20.03.2010.

М. В. Ермолова

Череповецкий государственный университет
marero@yandex.ru

«Около океана ...», или перевод одного стихотворения И. Бродского

«Около океана...» — одно из моих любимых стихотворений И. Бродского. Стихотворение входит в поэтический цикл «Часть речи», созданный на русском языке уже в эмиграции и раскрывающий

темы расставания с родными, любимыми людьми и одиночества. В творчестве Бродского книга «Часть речи» занимает важнейшее место: многие темы и технические приёмы из неё стали определяющими в дальнейшем творчестве поэта. В 1980 году эта книга вышла в английском переводе. Над ней трудились несколько переводчиков, включая автора, который сам иногда переводил свои стихи, отчасти из-за того, что имеющиеся переводы его мало устраивали, отчасти потому, что ему было интересно попробовать себя в новом качестве.

Интересно обратиться к взглядам самого Иосифа Александровича на перевод поэзии. Поэт отстаивал точность: «взявшись переводить, ты обязан передать цвет каждого листочка на дереве — не важно, яркий он или тусклый»; его раздражало, если кто-то привносил в перевод свои собственные поэтические принципы [Биркертс: 81]. Он считал, что в лучшем случае от оригинала остается 85 процентов, но перевод интересен сам по себе, «поскольку изначально перед тобой заведомо невыполнимая задача, а что может быть увлекательнее, чем невозможное» [Хендерсон: 341].

И. Бродский высказывал сомнения относительно того, что в переводе может быть какая-либо теория, по его мнению, здесь все зависит от практики, «все в процессе проб и ошибок» [Витале: 257]. Удачный перевод — это не просто мастерство переводчика, но и его конгениальность [там же]. Известно, что И. Бродский очень педантично подходил к оценке переводов своих произведений другими авторами, многократно правил и уточнял их [Биркертс: 80].

А. Вейцман отмечает: «Иосиф Бродский — единственный русский поэт, многие стихи которого звучат на английском не как переводы» благодаря тому, что размер стиха максимально приближен к разговорной речи [Вейцман]. Профессиональные переводчики советуют при переводе русской поэзии на английский язык ослаблять строгость размера и смягчать рифму, что обусловлено историческими нюансами развития англо-американской системы стихосложения XX века [Озерс].

Стихотворение «Около океана...» было переведено мною интуитивно осенью прошлого года и отредактировано в марте этого. Прошло почти полгода, и сейчас я могу более-менее адекватно оценить этот перевод.

Вот стихотворение автора, Иосифа Бродского, написанное в 1975 году: *«Около океана, при свете свечи; вокруг / поле, заросшее клевером,*

щавелем и люцерной. / Ввечеру у тела, точно у Шивы, рук, / дотя-
нуться желающих до бесценной. / Упадая в траву, сова настигает
мышь, / беспричинно поскрипывают стропила. / В деревянном горо-
де крепче спишь, / потому что снится уже только то, что было. /
Пахнет свежей рыбой, к стене прилип / профиль стула, тонкая
марля вяло / шевелится в окне; и луна поправляет лучом прилив, / как
сползающее одеяло» [Бродский: 131].

Далее мой перевод стихотворения на английский язык: «*Near the
ocean coast. Candles lit. A sort / Of an idyll. Fields are beset with clover. /
At the break of night pretend you are the god / Shiva every arm stretching
to a lover. / Dashing to the grass owls make no noise. / Deals and rafters
creak now and then, rotten. / In a wooden town these days you've little
choice / Of what to dream, all dreams are of half-forgotten. / Fresh fish
smell, the gauze stirring in the frame, / A shadow on the wall — a pretty
pasted painting / Of a chair. The moon's tucking up waves / As a mother
tucks up edges of a blanket*».

Прежде всего отмечу, что в перевод я привнесла много своего.
Из привнесенного на слух слышится четкий размер. В переводе
неровное раскатистое стихотворение получает более строгое ритми-
ческое оформление, благодаря тому, что строчки дробятся посере-
дине, таким образом, в одной строке оказываются два стиха, напри-
мер, в начале:

$$\begin{array}{c} \text{—} \text{U} \text{—} \text{U} \text{—} \quad | \quad \text{—} \text{U} \text{—} \text{U} \text{—} \\ \text{—} \text{U} \text{—} \text{U} \text{—} \quad | \quad \text{—} \text{U} \text{—} \text{U} \text{—} \end{array}$$

Мне показался интересным этот ритмический рисунок, на мой
взгляд, он создает впечатление накатывающихся волн, размышлений.
Ритм сбивается за счет многочисленных переносов: «*A sort / Of an
idyll; ... pretend you are the god / Shiva...; you've little choice / Of what
to dream...; ... pretty pasted painting / Of the chair...*»

В переводе сохранено чередование мужской и женской рифм,
частично сохраняется звукопись: *около океана* — *near the ocean coast*;
прилип / профиль — *pretty pasted painting*. Строгость рифмы, которую
так твердо отстаивал И. Бродский, нарушается в последней строфе:
frame — waves; painting — blanket.

Атмосфера оригинала строится на основе как бы сменяющих друг
друга кадров, дающих широкую панораму места, на котором разво-
рачивается личная трагедия лирического героя. Создается впечатле-

ние бьющей ключом жизни, от которой он сознательно и добровольно отстраняется. Образный ряд сохранен почти без изменений: океан; заросшее поле; многорукий Шива; любимая (бесценная и далекая); сова, настигающая мышшь; скрип стропил; деревянный город; запах свежей рыбы; тень стула на стене; марля в окне; луна, вызывающая прилив.

Есть отличия в синтаксисе: в начале оригинала имеются две предложные конструкции места, за которыми следует наречие места: «*Около океана, при свете свечи; вокруг*», благодаря чему, как отмечает М. Ю. Сидорова, реализуется характерная для Бродского диалектика конкретного и обобщенного, сиюминутного и вечного (вневременного) [Сидорова: 180]. В переводе сохранился только первый предлог, далее — два назывных предложения: «*Near the ocean coast. Candles lit. A sort / Of an idyll*». Цепь бессоюзных номинативных предложений продолжается в начале последней строфы: «*Fresh fish smell, the gauze stirring in the frame, / A shadow on the wall — a pretty pasted painting / Of a chair*». В оригинале это предложение является полным с однородными сказуемыми.

Далее присутствует трансформация образа: луна, вызывающая прилив, выступает в образе матери, поправляющей одеяло (*the moon's tucking up the waves / As a mother tucks up edges of a blanket*), и трансформация смысла: «прошное» (*снится уже только то, что было*) заменяется на «почти забытое» (*half-forgotten*). В переводе использованы лексические трансформации: океан → побережье *ocean coast*; профиль → картина *painting*; прилив → волны *waves*.

В заключение подчеркну, что в процессе перевода меня больше всего привлекает возможность, имея на руках замечательный текст, бесконечно экспериментировать с формой, создавать новые образы, обращаясь к средствам другого языка. К моему большому сожалению, я не смогу узнать мнение автора о своей работе.

Литература

- Биркертс С. Искусство поэзии // Иосиф Бродский. Большая книга интервью. М.: Захаров, 2007. С. 78–113.
- Бродский И. А. Бог сохраняет все. М.: МИФ, 1992.
- Вейцман А. Бродский в переводе. Беглые комментарии. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/slovo/2007/56/ve36.html> — Проверено 20.04.2010.
- Витале Т. Я без ума от английского языка // Иосиф Бродский. Большая книга интервью. М.: Захаров, 2007. С. 254–261.

- Озерс Э.* Некоторые проблемы перевода русской поэзии на английский язык. Режим доступа: <http://kalaus.livejournal.com/10196.html> — Проверено 20.04.2010.
- Сидорова М. Ю.* Коммуникативный регистр и деомонимизация форм несовершенного вида в тексте // Вестник Удмуртского университета. Серия: История и филология. 2009. Вып. 1. С. 173–180.
- Хендерсон Л.* Поэзия в театре // Иосиф Бродский. Большая книга интервью. М.: Захаров, 2007. С. 339–345.
- Brodsky, Joseph.* Part of speech. <http://www.scribd.com/doc/15699203/Brodsky-From-a-Part-of-Speech-RussianEnglish> — Проверено 20.04.2010.

Я. Вецкрацис

Вентспилсская высшая школа, Латвия
labaisjv@inbox.lv

**Переводы стихотворений И. Бродского
на английский и латышский языки:
в поисках функционально-семантических
эквивалентов**

В данном докладе проводится анализ проблем, связанных с вопросами эквивалентности и сопоставимости языковых кодов на основе перевода произведений Иосифа Бродского. В работе рассмотрены отдельные аспекты анализа семантической и синтаксической структур текста. Грамматика (как ее семантическая, так и коммуникативная функции) и Бродский в самом широком значении — это особенно важная тема исследований текстов поэта в рамках языковедения.

Во-первых, это является неоценимым вкладом не только в более широкое и точное толкование поэтических текстов, но и в познание самих средств русского языка. Во-вторых, в этом контексте раскрываются возможности поиска ответов на важные вопросы переводоведения, сопоставимости и контактов языков и культур. В Латвии Бродский сохраняет первостепенное значение в местной поэтической жизни, и влияние его стиля и поэтической позиции проявляется в творчестве многих поэтов младшего и среднего поколения. В 2009 году в Риге был опубликован долгожданный двуязычный сборник стихов знаменитого русского поэта.

На основе работ по герменевтике (см., например, работы Гумбольта) можно сделать вывод о том, что любой текст, рассматриваемый как воплощение языковых средств и продукт духовной деятельности

человека, подлежит анализу и интерпретации только в интегрированном процессе, основывающемся на работе со всей языковой средой текста. В поэтическом тексте каждый элемент языковой среды имеет одинаковую важность и степень интенсивности.

Поэзия и перевод — это уникальный круг проблем и решений. Однако вместо того чтобы рассматривать их как комплекс факторов, ограничивающих работу переводчика, в поэтическом переводе можно найти множество нюансов, позволяющих обогатить литературоведческий процесс.

Возможность творческого начала в работе переводчика следует из вывода Г. О. Винокура о том, что «в поэтическом языке в принципе нет слов и форм немотивированных, с пустым, мертвым, произвольно-условным значением» [Винокур: 29]. Детально мысль о сущности поэтического перевода развивает Р. Якобсон, который признает неперевоодимость поэзии, но в тоже время уточняет ее возможности: «В поэзии <...> любые элементы вербального кода — противопоставляются, сопоставляются, помещаются рядом по принципу сходства или контраста и имеют свое собственное автономное значение. Фонетическое сходство воспринимается как какая-то семантическая связь. В поэтическом искусстве царит каламбур или <...> паронимазия, и независимо от того, беспредельна эта власть или ограничена, поэзия по определению является неперевоодимой. Возможна только творческая транспозиция, либо внутриязыковая — из одной поэтической формы в другую, либо межъязыковая — с одного языка на другой, и, наконец, межсемиотическая транспозиция — из одной системы знаков в другую, например, из вербального искусства — в музыку, танец, кино, живопись» [Якобсон: 24].

В процессе поэтического перевода и поисках функционально-семантических эквивалентов на разных уровнях текста в центре внимания переводчика оказывается необъятный круг различных альтернатив, выбор которых означает сложный компромисс в возможности соответствия двух языковых кодов. Согласно установке самого Бродского: во-первых, семантика сама по себе участвует в создании формы, что соответствует концепции акмеизма; во-вторых, если в переводе необходимо сохранить форму, то это также относится к семантике [Ishov: 59].

Анализ переводов стихотворений поэта на английский и латышский языки показывают разные подходы и решения, в которых понятие ошибки или точности часто зависит от категоричности в по-

нимании конкретных принципов и поэтических «правил». При этом результат оценивается по отношению к определенному абстрактному уровню поэтических навыков и такому ненаучному понятию, как поэтическая интуиция, или «абсолютный слух языка», по словам одного из ведущих латышских поэтов и переводчиков Петерса Брувериса.

Латышский языковед И. Локмане указывает, что «семантическая сторона языка намного богаче и сложнее, чем формальная сторона языка. В языке предложение как единица высшего уровня объединяет все языковые значения. Предложение — это единица языка с многостепенной смысловой структурой. Оно соединяет лексические и грамматические значения словоформ, специфические значения, характерные для предложения как абстрактной синтаксической структуры, а также коммуникативные значения, которые актуализируют абстрактное предложение и создают связь с речевой ситуацией» [Lokmane]. Эти выводы уточняют мысль Якобсона о том, что «грамматическая структура языка (в противоположность лексическому фонду) определяет те аспекты опыта, которые обязательно выражаются в данном языке» [Якобсон: 21]. Исходя из этого, в работе с альтернативными синтаксическими структурами значительную роль могут играть не только грамматические свойства конкретного языкового кода, и это подтверждается данными ниже примерами.

Из «Памяти Феди Добровольского»: *«Иногда мы видим деревья, / которые / черными обнаженными руками / поддерживают бесконечный груз неба, / или подламываются под грузом неба, / напоминающего по ночам землю»*. Перевод (латышский язык): *«Dažreiz mēs redzam kokus, / kuri / melnām atkailinātām rokām / atbalsta bezgalīgo debesu smagumu, / kuras naktīs līdzīgas zemei, / vai arī aizlūzt zem to svāra»*. Изменения в структуре предложения обусловлены не законами грамматики, а языковой логикой и точностью выражения, а также понятием о том, какая направленность предложения в латышском языке более точно отражает оригинальное предложение. Придаточная часть *kuras naktīs līdzīgas zemei* изменила не только свое местонахождение, но и грамматическую функцию (в русском языке использован причастный оборот). Подобная трансформация определяется законами образования предложений на латышском языке. Например, невозможно писать *atbalsta bezgalīgo debesu smagumu, naktīs līdzīgu zemei*, потому что в таком случае обособление относится к слову *груз*, а не к *небу*. Более внимательной оценки требуют изменения оконча-

ний двух строчек *груз неба* и *под грузом неба*, так как в латышском варианте из-за потери периодизации исчезло семантическое единство: *..debesu smagumi — zem to svara*.

Тот же самый вывод можно сделать по отношению к следующим переводам: «ночной фонарик нелюдимый, / на розу желтую похожий, / над головой своих любимых, / у ног прохожих» («Рождественский романс») — «*It's just a lonely streetlamp, though, / a yellow rose against the night, / for lovers strolling down below / the busy street — kā roze dzeltena un bāra / nakts lukturītis neapdzēsams / peld saviem mīļotajiem pāri, pie kājām svešiem*». Как в английском, так и в латышском переводах произошли лексико-семантические изменения, например: *у ног прохожих — the busy street — pie kājām svešiem*. Если в латышском переводе сохранена семантическая функция противоположности (любимые — прохожие; *mīļotie — svešie*), то в английском переводе теряется и рифма, и семантическая направленность, и целостность на лексическом уровне.

Приведем примеры поиска на латышском языке соответствующих строкам Бродского функционально-семантических эквивалентов: *всеми своими тремя временами* («Глаголы») — *pagātnes, tagadnes, nākotnes laikus; в прошедшее, в настоящее, в будущее время — tajā, kas bija, kas ir un kas būs*. Таким образом, в переводе словосочетание может стать объяснением семантического значения оригинала, теряя при этом прямые атрибутивные связи: «*Меня окружают молчаливые глаголы*» — «*Verbi, manī ielenc verbi un klusē*».

Синтаксические замены в процессе перевода стихотворений на латышский язык, варьирование семантических и конотативных значений могут быть выявлены только при сопоставлении: «*забывая гвозди / в прошедшее, / в настоящее, / в будущее время. / Никто не придет и никто не снимет*» — «*sadzenot naglas / tajā, kas bija, / kas ir / un kas būs. / Neviens neatnāks noņemt vīņus no krusta*». В последней строке цитаты использована редукция, которую переводчик заметил и точно истолковал. Потеря периодизации (никто — никто) в этом случае оправдана, модальность предложения тоже не изменилась.

Интересная ситуация складывается в переводах на латышский язык следующей строфы Бродского из «Писем римскому другу»: «*Посылаю тебе, Постум, эти книги / Что в столице? Мягко стелют? Спать не жестко? / Как там Цезарь? Чем он занят? Все интриги? / Все интриги, вероятно, да обжорство*». — «*Postumus, I'm sending books, I hope you'll like them. / How is Imperial Rome?*

— *A soft bed, hard to sleep on? / How fares Caesar? What's he up to? Still intriguing? / — Still intriguing, probably, and overeating. — Sūtu, draugs mans Postum, tev šos foliantus. / Kas jauns Romā? Guļ uz lauriem? Nespiež sānus? / Kā tur Cēzars? Kas tam prātā? Intriganti? / Intriganti droši vien un izrīšanās»*. Как в английском, так и в латышском переводах рифмы сохранены лишь в некоторых строках, наблюдаются и другие грамматические (синтаксические) изменения текста. Латышский переводчик успешно подыскал рифму к слову *intriganti* (интриганты) — *folianti* (фолианты), но другие изменения первой строки оригинала в обоих переводах не меняют синтаксическую функцию (обращение). Однако в этом случае можно говорить и об ошибке в переводах «*A soft bed, hard to sleep on?*» и «*Guļ uz lauriem? Nespiež sānus?*»

В оригинале Бродский грамматически преобразовал русскую пословицу «мягко стелет, да жестко спать» (на латышском — «*mutē medus, sirdī ledus*»), но в переводах нет указаний на этот фразеологизм, кроме того латышский вариант *Guļ uz lauriem?* не только не соответствует оригиналу, но создает синтаксическую структуру, в которой грамматическим субъектом или семантическим объектом вопроса не является сам Постум.

Трудности для переводчиков представляет также фразеологизм «губа — не дура» в этих строках: «*Тогда не дура / была у Витовта губа*» («Литовский дивертисмент»). — «*If that's so, then / Vytautas knew well what he was about — Tad jau Vītautu gan / ar pirkstu nebija taisījis parucis*». В латышском переводе найден фразеологизм с похожим значением «*ar pirkstu taisīts*», а в английском варианте использован парафраз, в результате чего значительно теряется поэтическая напряженность текста.

Данный краткий анализ раскрывает многосторонность работы с лексико-семантическими и стилистическими конструкциями текста, при которой используются средства когезии и когерентности текста с целью сохранения прямой и контекстуальной семантики и функции в оригинале и поиска адекватного решения в языке-реципиенте.

Литература

- Винокур Г. О. О языке художественной литературы. М.: Либроком, 2009.
Якобсон Р. Структурализм: «за» и «против» // Лингвистика и поэтика. М.: Прогресс, 1975. С. 193–230.

- Якобсон Р.* Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике // О лингвистических аспектах перевода. М.: Международные отношения, 1978. С. 16–24.
- Joseph Brodsky.* Collected Poems in English. Манчестер: Carcanet Press, 2001.
- Joseph Brodsky.* Nativity Poems. Farrar, Straus & Giroux; Нью Йорк, 2001.
- Josifs Brodskis.* Dzejas izlase. Neputns. Rīga, 2009.
- Mūsdienų latviešu literārās valodas sintakse. Beitiņa M. Liepāja, 2009.
- Ishov Z.* 'Post-horse of Civilisation': Joseph Brodsky translating Joseph Brodsky. Towards a New Theory of Russian-English Poetry Translation. Диссертация. Берлин, 2008.
Режим доступа: http://www.diss.fu-berlin.de/diss/servlets/MCRFileNodeServlet/FUDISS_derivate_000000005290/Zak-thesis-180309.pdf?hosts — Проверено 18.04.2009.
- Lokmane I.* Vārdformas vispārīnāto nozīmju loma teikuma sintaktiskajā struktūrā. Baltu filoloģija X, 2001. Режим доступа: <http://www.liis.lv/latval/Darbinieki/Citati/Lokmane.htm> — Проверено: 04.03.2010.

V. ПРОИЗВЕДЕНИЯ И. БРОДСКОГО В ШКОЛЬНОЙ ПРОГРАММЕ

Н. М. Свирина

Институт специальной педагогики
и психологии им. Рауля Валленберга,
Санкт-Петербург
nmsvirina@mail.ru

Некоторые аспекты восприятия лирики Иосифа Бродского старшеклассниками

Нынешняя школьная программа не делает акцента на изучении / знакомстве старшеклассников с поэтами последних десятилетий. Между тем, очевидно, что основная задача школьного курса литературы — привлечь детей, подростков, старшеклассников к самостоятельному чтению. Этим вопросом уже давно занимается методика преподавания литературы в школе. Однако творчество И. Бродского еще не стало разработанной темой для знакомства на уроках литературы в старших классах.

Если по отношению к классической русской литературе в методике существуют общепринятые подходы, которые дают возможность учителю вызвать интерес школьников к изучаемому произведению, то литература последних двух десятилетий часто рассматривается как современная, т. е. не требующая специальной подготовки к ее восприятию. Проведенные нами в качестве эксперимента наблюдения свидетельствуют об обратном. Самым интересным в этом эксперименте, на наш взгляд, является изучение мотивации школьников при выборе стихотворения, а также анализ уровня понимания учащимися стихотворения И. Бродского «Стансы городу».¹

Наблюдения проводились в трех разных группах старшеклассников. Первая группа — ученики, выполняющие задание в рамках

¹ Наблюдения проводились в работе с петербургскими старшеклассниками в 2009/2010 учебном году, всего принимало участие 600 старшеклассников.

школьного курса литературы. Вторая группа — старшеклассники, выполняющие олимпиадное задание на отборочном (втором) туре. Третья группа — школьники, занимающиеся на специальных годичных городских курсах по литературному развитию. В процессе эксперимента стало очевидно отличие мотивации учеников первой группы по сравнению с остальными группами учащихся и по уровню, и по заинтересованности в изучении предмета.

Задание не ограничивалось только стихотворением Бродского. Учащимся было предложено прочесть целый ряд стихотворений русских поэтов, посвященных Петербургу или связанных с петербургской тематикой.

Стихотворения были даны в хронологической последовательности: «Весна» Г. Р. Державина, Вступление к поэме «Медный всадник» А. С. Пушкина, «Когда Невы, окованной гранитом...» И. Никитина, «Утро над Невой» К. К. Случевского, «Просыпаюсь в полумраке...» И. Бунина, «Петроградское небо мутилось дождем...» А. Блока, «Петербург» Б. Пастернака, «Санкт-Петербург — узорный иней...» В. Набокова, «Вы, с квадратными окошками...» О. Мандельштама, «Годовщину последнюю празднуй...» А. Ахматовой, «Новая Голландия» Роальда Мандельштама, «Ленинград» Н. Коржавина, «Стансы городу» И. Бродского. Перед старшеклассниками была поставлена задача прочитать и выбрать 2–3 или 4 стихотворения как основу для последующего размышления над образом Петербурга в русской лирике. Не анализируя в рамках данной статьи разнообразие выбора и аргументацию школьников, остановимся на тех работах, в которых ученики обратились к стихотворению Иосифа Бродского.

Надо отметить, что из предложенного списка стихотворение И. Бродского выбрали далеко не все учащиеся: среди старшеклассников первой группы никто не остановил на нем внимание; среди школьников второй группы к нему обратились 8% старшеклассников; среди школьников третьей группы таких было также 8%. Уже из этих количественных показателей становится ясно, что в настоящее время обычная школьная аудитория не готова к самостоятельному изучению лирики И. Бродского.

Обратимся к восприятию «Стансов городу» тех старшеклассников, которых заинтересовало стихотворение, рассмотрим их аргументы, обратим внимание на то, в каком поэтическом ряду они его представляют. Чаще всего «Стансы к городу» рассматривались в связи: Пушкин — Бродский и Набоков — Бродский. При этом школьники

по старой ученической привычке старались найти причины для сопоставлений. Среди других вариантов назывались следующие пары: Никитин — Бродский; Блок — Бродский; реже: Случевский — Бродский; Ахматова — Бродский; Бунин — Бродский, Коржавин — Бродский. Большинство шло по пути раскрытия темы «Лирический герой и его город». В этом случае школьники начинали вести свои рассуждения от Пушкина, доказывая преемственность стихотворения Бродского, отмечали присутствующую в нем любовь к городу, желание слиться с ним, «остаться в нем как память». Старшеклассники упоминали и о «петербургском тексте» как явлении отечественной культуры, предполагая неиссякаемость этой темы в лирике поэта, живущего в Санкт-Петербурге.

Другое направление, которое выбирали школьники, — поиск отличительных особенностей лирики второй половины XX столетия от поэзии XIX века. Для этого исследования школьники выстраивали более сложные ряды, в которые входили: Пушкин — Никитин — Ахматова — Бродский; Никитин — Коржавин — Бродский; Державин — Пушкин — Набоков — Бродский. При таком подходе старшеклассники стремились объяснить отражающиеся в поэзии изменения в образе Петербурга историей города, временем, войной, блокадой. Особое значение в этом случае занимала тема Ленинграда как относительно небольшого временного отрезка жизни города, который, тем не менее, оказал огромное влияние на его поэтическое восприятие. Отсюда — желание учащихся сравнить образ Петербурга в лирике XIX — начала XX веков и сопоставить это с восприятием города поэтами второй половины XX века.

Во всех выбранных произведениях школьники находят сочувствие и любовь поэтов к городу сложной судьбы. В конце своих рассуждений они обращаются и дают комментарий «Стансам» Бродского. Тема города — это тема любви, именно в этом ракурсе школьники часто прочитают стихотворение Бродского, обращая внимание на «мотив обручения»¹ — стихи сравниваются с любовным признанием. Кроме того, в своих ответах школьники отмечают, что в этом стихотворении о городе говорится как «о живом человеке», они находят у Бродского «нежную любовь поэта к городу».

Дальнейшие размышления над строчками «Стансов» приводят старшеклассников к мысли о предчувствии поэтом разлуки со своим

¹ Здесь и далее приводятся цитаты из размышлений старшеклассников

городом и о его опасении по этому поводу. На языке школьников, мысль о разлуке сопровождается мотивом «вечных чувств» и описанием «темной жизни без Петербурга».

Старшеклассники обращают внимание на то, что в этом стихотворении поэт избегал называть город по имени, объясняя этот факт «вечностью чувства поэта»: «Бродскому неважно, как сейчас называется город, от названия он все равно не меняется». Кроме уже названных интерпретаций, «Стансы городу» воспринимается некоторыми учащимися «как молитва». Подобное восприятие они объясняют «высоким слогом и повторами, отличающими стихотворения Иосифа Бродского». Надо отметить, что старшеклассники редко пытаются разобраться в причинах, которые побудили их сопоставить стихотворение И. Бродского с лирическими стихотворениями других авторов: единственное сходство, которое они отмечают, — обращение поэтов к теме Санкт-Петербурга. Исчерпав этот мотив в самом начале рассуждений, они сосредоточивают внимание на самом тексте стихотворения, рассказывая о том, как они его понимают.

Интересно проанализировать, что видят старшеклассники, точнее, что они готовы увидеть в стихотворении поэта, о котором они фактически ничего не знают из школьной программы. Чаще всего отмечается признание в любви к городу, мысль о невозможности пережить разлуку с ним, молитвенное отношение к городу, сравнение любви к городу с любовью к женщине (что сопровождается сравнением стихотворения с любовным посланием), мысль о вечной красоте и невозмутимости города, желание поэта слиться с родным городом навеки, оставить в нем свой след. Именно эти темы слышат или готовы услышать старшеклассники.

Во многом, данные наблюдения школьников обусловлены обращением к стихотворению Бродского в составе предложенного им поэтического ряда, они логически следует из привычного школьного анализа (комментирования) лирики. На эту подготовленную почву и может рассчитывать учитель литературы, обращаясь на уроке к поэзии Иосифа Бродского. Но среди указанных 8% старшеклассников, так или иначе способных самостоятельно прочесть стихотворение И. Бродского и что-то в нем для себя услышать, есть микрогруппа учеников, которые могут больше: более осознанно разобрать поэтические строки, поделиться возникающими у них мыслями и чувствами. Таких немного — всего 2%, — но тем интереснее остановиться именно на их восприятии, рассматривая его как потенциально возможное для

данной возрастной группы, разумеется, при соответствующем уровне общего и художественно-литературного развития.

Надо отметить, что с самого начала их мысли о стихотворении строятся нестандартно, а потому типологизации не подлежат. Имеет смысл лишь обратиться к некоторым из них. Например, размышляя о «болезненной привязанности поэта к своему холодному и прекрасному городу», о том, что «ломанные ритмы и необычайные рифмы создают ощущение безысходности и обреченности», о «самоотверженной любви, которая не страшится даже смерти», о том, что «стихи обрываются, как и жизнь человека, на словах “с посмертной моей правотою”»), одна из школьниц прибегает к сравнению: «Если бы это стихотворение было музыкальным произведением, то среди тревожных звуков валторн и виолончелей (*“хор воды и небес, и гранит пусть обнимут меня”*) заиграли бы скрипки и, пройдя кульминацию, растаяли бы на словах *“неподвижная слава земная”*. Впрочем, эта музыка и так поднималась бы и замирала, согласно своему стихотворному прототипу». В этом размышлении видна попытка понять стихотворение в динамике поэтических — если не образов, то рожденных в сознании школьницы ассоциаций на основе этих образов.

Другой пример развернутого рассуждения на тему стихотворения Бродского начинается с утверждения об одушевленности описываемого в нем города. Эта мысль у учащихся во многом подкрепляется представлениями о существовании аналогичного образа Санкт-Петербурга в искусстве, что позволяет им двигаться дальше, развивая мысль о том, что «город воспринимается как единый образ или как целая система образов, возникшая благодаря людям, живущим в нем, благодаря музыке, картинам и другим произведениям». Школьники отмечают особую атмосферу Санкт-Петербурга как некоего «мифологического пространства, в котором находится автор». По их мнению, Бродский недаром пишет о невозможности отдаления от города и о своем желании воссоединиться с ним: *«Да не будет дано / умереть мне вдали от тебя»* и *«пусть обнимет меня, / пусть поглотит, / мой шаг вспоминая, / пусть меня, беглеца, / осенит...»*.

Называя себя «беглецом», Бродский обращается к Ленинграду, хотя и не называя город по имени. Поэта волнует не только обобщенный образ города, а тема его единения с человеком. Он обращается к городу и говорит с ним на равных. По сути, говоря о «посмертной правоте», поэт хочет, чтобы город принял его навсегда и не отверг, что бы ни случилось. Поэт хочет быть с городом и после своей смер-

ти не только потому, что любит его, но и из желания остаться в его памяти: *«и летящая ночь / эту бедную жизнь / обручит / с красотою твоей / и с посмертной моей / правотою»*.

Приведенные фрагменты и общая направленность рассуждений старшеклассников, составляющих малую группу читателей этого возраста, тем не менее, свидетельствуют о перспективной направленности данной работы и о разнообразных возможностях знакомства с лирикой Иосифа Бродского на уроках литературы в школе. Стоит заметить, что, независимо от уровня представлений и знаний о русской лирике, школьники замечают новое, не знакомое им именно в творческой манере И. Бродского. Кто-то говорит об этом как о «ломаном ритме», кто-то называет это «эkleктикой», для других это «необычные эпитеты», «необычные рифмы». Встречаются и более необычные определения: «дикие эпитеты, совершенно не присущие поэзии предшествующего времени».

Важно, что учащиеся чувствуют напряжение, улавливают характерные черты лирики Бродского. Они способны воспринимать его поэзию и находить в ней для себя много нового. Остается только познакомить их с творчеством этого великого поэта. И здесь методика преподавания литературы в школе может предложить свои варианты и способы презентации учебного материала и свои формы его обсуждения на уроках.

Е. О. Галицких

Вятский государственный
гуманитарный университет
galitskiheo@rambler.ru

**Фильм «Иосиф Бродский: штрихи к портрету»
как «образовательная встреча» на уроке
литературы в 11 классе**

От всего человека вам остается
часть речи.

Часть речи вообще. Часть речи.

И. Бродский

Знакомство старшеклассников с творчеством Нобелевского лауреата Иосифа Бродского обусловлено не только юбилейной датой, но и его ролью и местом в литературном процессе XX века. Путем

анализа и сравнения разных уроков, посвященных встрече читателей-школьников с поэзией Бродского, я пришла к выводу, что наиболее результативным, эмоциональным и содержательным получается урок анализа учебного фильма «Иосиф Бродский: штрихи к портрету». В этом фильме, снятом по сценарию А. Стефановича и Г. Туманова на Первом канале ТВ, учащиеся получают возможность увидеть фотографии поэта разных лет, услышать его голос, понять своеобразие стиля чтения им своих стихов, сравнить точки зрения друзей-современников поэта, представить переживания и впечатления Бродского от текущей жизни, проникнуться размышлениями над ее «вечными вопросами».

Фильм создает атмосферу диалога, разговора со зрителем, делая их свидетелями представленных в нем событий. Документальное кино будит воображение старшеклассников, помогает понять образ мыслей и чувств поэта, пережившего суд за тунеядство, жизнь в деревне Норинской, эмиграцию, разлуку с родными, вручение Нобелевской премии, два инфаркта. Особенно важно, что выпускники открывают для себя такую важную тему, как принятие самостоятельных решений, удивляются широте самообразования поэта, осознают укорененность поэзии Иосифа Бродского в русскую и мировую культуру, постигают глубину его мыслей относительно русской и зарубежной литературы.

Перед началом просмотра фильма каждому учащемуся выдается аналитический лист с матрицей просмотра в формате «окон», на котором обозначены задания, которые они должны выполнить. Задача фильма — пробудить интерес к творчеству поэта, увидеть незаурядность, самобытность, яркость личности Иосифа Бродского, который считал, что литература есть наилучшая система формирования человеческого духа. И главное — после фильма у учащихся возникнут вопросы, ответы на которые им поможет найти книга Н. Ю. Русовой «Тридцать третья буква на школьном уроке, или стихотворения Иосифа Бродского», изданная в 2009 году в Нижнем Новгороде.

Учитель во время занятия сознательно отказывается от рассказа о жизни и творчестве поэта, потому что в фильме это делает друг и поэт И. Бродского Евгений Рейн. Задача учителя — выбрать ключевые моменты этого повествования, расширить угол зрения читателя с помощью обращения учащихся к дополнительной литературе (например, на выставке книг о жизни и творчестве Бродского, с которыми учащиеся могут познакомиться перед уроком).

Аналитическая таблица занимает лист формата А4, на котором написано название фильма, оставлено место для эпитафии и нарисованы четыре квадрата, каждый из которых начинается вопросом:

1. Каков режиссерский замысел фильма? Каким вы увидели и представили себе Бродского?

Поэт Евгений Рейн как рассказчик вводит зрителя в атмосферу эпохи и говорит, что задача фильма — показать, каким человеком был Иосиф Бродский. Учащиеся по ходу фильма заполняют этот квадрат своими впечатлениями от услышанного и увиденного. Важно, что сам поэт ощущал себя «русским поэтом, англоязычным эссеистом и гражданином Америки». Анализ выполненных работ показывает, что ученики чаще всего отмечают мудрость и ранимость поэта, способность к самообразованию, самостоятельность и самобытность личности поэта, духовную работоспособность, уважение к интересам другого, обаяние характера, харизматичность, внешность мыслителя, глубину знаний поэзии, «он не был игрушкой в руках судьбы».

2. И. Бродский писал, что от всего человека остается «часть речи». Какие строчки или названия стихотворений по ходу фильма вы запомнили и записали?

Чаще всего учащиеся приводят следующие строки: «Я входил вместо дикого зверя в клетку», «У каждого свой храм. И каждому свой гроб», «Ни страны, ни погоста не хочу выбирать...», «В Рождество все немного волхвы...», «Что нужно для чуда?», «Смотришь в небо и видишь — звезда», «...и летящая ночь / эту бедную жизнь обручит / с красотой твоей / и с посмертной моей правотою» и др.

3. Какие люди окружали поэта? С кем он был знаком, с кем дружил?

По ходу просмотра фильма ученики записывают фамилии современников, которые рассказывают о Бродском: А. Ахматова, Е. Рейн, А. Кушнер, В. Высоцкий, Н. Струве, С. Довлатов, М. Барышников, Ю. Любимов, Е. Евтушенко. В рассказах этих людей предстает эпоха, открывающая судьбу человека в контексте истории литературы и жизни «отдельного, уникального» человека — поэта, мастера слова, «речи родной», служителя словесности. Каждый участник фильма рассказывает о своих встречах с поэтом, помогает зрителям увидеть И. Бродского глазами его друзей.

4. *Четвертый квадрат таблицы заполняется ответом на вопрос, с какими местами связана жизнь поэта.* Здесь называют Васильевский остров Ленинграда, Комарово, деревню Норинская Архангельской области, Париж, Нью-Йорк, Стокгольм, Венецию. Кульминационный момент фильма — чтение автором своего стихотворения «Я входил вместо дикого зверя в клетку», после которого учитель предлагает познакомиться с анализом этого стихотворения, сделанным Н. Ю. Русовой и найти ответы на те вопросы, которые возникают при чтении. Анализ [Русова 2009: 253–276] учащиеся читают с карандашом, делая пометки (новые знания, ответы на вопросы, главные мысли подчеркиваются). В конце занятия, которое длится два урока, учитель собирает вопросы старшеклассников и отвечает на эти вопросы или комментирует их: Какие стихи посвятил поэт М. Басмановой? Как сложилась его личная жизнь в эмиграции? Какие стихотворения нужно обязательно выучить наизусть? Что в его биографии и творчестве связано с именем Анны Ахматовой? Какое стихотворение вы любите и знаете наизусть? Почему он писал такие длинные стихотворения? Как это объяснить? Смог ли он простить государству такое отношение к себе? Какая литературоведческая книга о творчестве И. Бродского поможет мне понять его роль в литературе? Почему А. Ахматова называла стихи И. Бродского «волшебными»? В чем заключается новаторство его поэтического языка? Какой смысл «зашифрован» поэтом в названии его сборников?

Учитель завершает урок чтением отрывка из Нобелевской лекции И. А. Бродского и просит включить его в свой анализ в качестве эпиграфа (дидактический материал напечатан на цветной бумаге): «Независимо от того, является человек писателем или читателем, задача его состоит прежде всего в том, чтоб прожить свою собственную, а не навязанную или предписанную извне, даже самым благородным образом выглядящую жизнь. Ибо она у каждого из нас только одна, и мы хорошо знаем, чем все это кончается. Было бы досадно израсходовать этот единственный шанс на повторение чужой внешности, чужого опыта, на тавтологию».

Итогом просмотра фильма и его анализа является самостоятельно подготовленный ответ учащихся на вопрос: почему Е. Рейн назвал время творчества поэта «Эпохой Бродского»? В качестве домашнего задания ученики выбирают один из четырех вариантов: пишут эссе «“Чудо” поэзии Иосифа Бродского» (открывается, заключается, исследуется, видится и т. д.); составляют сборник стихотворений

И. А. Бродского и пишут к нему предисловие или обращение к читателям, а одно из стихотворений заучивается наизусть: «Я входил вместо дикого зверя в клетку», «25. XII.1993» «Стансы», «Пилигри-мы», «Стихи под эпитафией», «Стансы городу» (по выбору); готовят учебную презентацию, включающую фотографии поэта под названием «Мгновения прожитой жизни поэта И. Бродского».

И. В. Рогожина

ПГСА, Самара

Nik.rogox@yandex.ru

Знакомство с лирикой И. Бродского в средних классах

Научно-методическая работа учителя, во-первых, связана с представлением традиционного содержания программы, а также с разработкой новых тем, только еще входящих в сферу школьного образования. Время, способствуя переоценке традиционной системы ценностей, заставляет искать новые ракурсы в трактовке литературного произведения, новые связи внутри отдельных тем. Учитель-интерпретатор должен чувствовать нерв сегодняшнего восприятия художественного произведения читателем-подростком и уметь переводить это знание в контекст учебно-методических разработок.

В средних классах учащиеся делают первые наблюдения над собственным восприятием лирического произведения, которые затем проверяются на основе анализа поэтического текста под руководством учителя. В качестве основной формы работы над лирическим стихотворением с учащимися этого возраста используется устное словесное рисование, которое способствует развитию творческого воображения учащихся, овладению ими основами эмоционально-образной речи, что, в конечном итоге, оказывает влияние на гуманитарное развитие школьников в целом. Чтобы создать словесные картины, учащиеся должны владеть минимумом знаний об образных средствах языка — эпитете, сравнении, метафоре, иметь представление о таких элементах создания словесной картины, как художественная деталь и эмоционально-личностная оценка изображаемого.

В 7–8 классах учащиеся способны воспринимать прямой и переносный смыслы поэтического образа, слышать голос автора в стихо-

творении, проникаться его видением мира; уметь отличать одного поэта от другого, понимать своеобразие мироощущения и художественной манеры поэта в рамках анализа отдельного стихотворения. Исходя из этих задач, центральными приемами в работе над пейзажными стихотворениями И. Бродского являются самостоятельная работа учащихся над выразительным чтением и сопоставление стихотворений, написанных разными авторами, но относящихся к одной тематике. Все это дает возможность учащимся отличать творческую манеру одного поэта от другого, сравнивать поэтическое произведение с произведениями живописи и музыки. На уроках, посвященных изучению метафоры и ее роли в создании художественного образа поэтического текста, кроме традиционных текстов из классики XX века, в качестве одного их примеров можно привести стихотворение И. Бродского «Шиповник в апреле»¹ (третье из цикла стихотворений 1970 года «С февраля по апрель»).

Прежде всего, учитель должен выявить качество восприятия стихотворения учащимися. Для этого им могут быть предложены вопросы для обсуждения: 1) Какое настроение вызывает стихотворение у читателя и почему? 2) Какие слова и выражения способствуют созданию этого впечатления? 3) Какое время года изображено в стихотворении? 4) В какой момент чтения стихотворения можно догадаться, что речь идет о весне и почему? 5) Совпадает ли традиционное представление о начале весны с настроением, которое выражено в стихотворении Бродского?

Школьникам предлагается прослушать стихотворение А. Фета «Еще весны душистой нега...», сравнить эмоциональный строй двух стихотворений и составить так называемую «партитуру» выразительного чтения: выделить части стихотворения, объединенные общей тональностью, определить характер интонирования слов, строчек, фраз, строф. Это позволит провести наблюдение над средствами организации ритмического рисунка отдельных строф и стихотворения в целом. Учащиеся впервые встречаются с современным стихотворным текстом, поэтому для учителя важно привлечь их внимание к наиболее важным его моментам. Надо отметить, что, помимо решения указанных задач, чтение вслух учит школьников грамотно выра-

¹ Бродский И. Перемена Империи: Стихотворения (1960–1996). М.: Независимая газета. 2001. С. 173–174. Далее цитаты приводятся по этому изданию с указанием страниц.

жать свои чувства, позволяет испытать удовлетворения от полученного опыта, дарит им радость творчества в ходе создания собственной художественной интерпретации текста.

Дальнейшая работа в классе связана с разбором поэтических особенностей текста при использовании соответствующих возрасту и подготовке учащихся приемов (беседы, групповой или самостоятельной работы с текстом и т. д.). Работа над текстом может проходить в форме заданий и вопросов: 1) Найдите в стихотворении средства художественной выразительности; 2) В стихотворении нет ни одного эпитета. Есть ли в нем описание природных явлений? 3) Какое средство выразительности языка позволяет поэту создать их? 4) Каким предстает перед читателем куст шиповника? 5) Каким образом в стихотворении разворачивается и реализуется метафора *«Шиповник каждую весну пытается припомнить точно свой прежний вид»*? 6) Способствуют ли ритм, рифма и строфика стиха передаче впечатления от движения стеблей шиповника под порывами ветра? Благодаря чему это происходит? 7) Можно ли говорить о том, что поэт использует два плана описания: внешний, видимый каждому наблюдателю (*«в чугунных обнаружив прутьях источник зла, он суетится на ветру»*, *«он мечется в ограде, тыча иглой в металл копыа чугунного»*), и скрытый, хотя и известный читателю (*«Он корни запустил в свои же листья»*)? 8) Какие детали в описании куста шиповника носят реалистический характер? 8) Благодаря чему эти детали становятся символическими? 9) Как можно понять слова поэта об *«умении»* куста *«свой прах преобразить в горнило, загнать в нутро»*? 10) Какой переносный смысл слова «прах» присутствует в этом отрывке? 11) В чем, с точки зрения лирического героя стихотворения, сила куста шиповника? 12) Кто, почему и зачем *«разомкнет уста»*, *«отыщет чернила и возьмет перо»*? 3) Как меняется смысл стихотворения, если эти слова понимать не только в прямом, но и в метафорическом смысле? 14) Помогает ли композиция стихотворения раскрытию многозначности его смысла? 15) Как в итоге можно определить тему и основную идею стихотворения? В чем состоит особенность его художественного строя?

В 9 классе углубляется понятие о лирике: учащиеся могут достаточно свободно ориентироваться в этом жанре, сопоставляя поэтику пейзажа с гармонией или дисгармонией человеческих чувств и взаимоотношений, воспринимать лирическое и философское содержание пейзажной лирики. Поэтому естественно включить в круг чтения

школьников и лирические произведения И. Бродского. Обращение на уроке литературы к стихотворениям И. Бродского «Зимним вечером на сеновале» (1965) и «Бабочка» (1972) помогает углубить начальные представления учащихся о лирическом произведении, формирует у них понятие жанра философского стихотворения, и на его основе — представлений о модели мира в целом, способствует постижению реалистического принципа поэтики лирического произведения, его культурно-образной семантики и своеобразия художественной организации.

Стихотворения «Зимним вечером на сеновале» (1965) и «Бабочка» (1972), на первый взгляд, близки по теме: встреча с мотыльком в первом и встреча с бабочкой — во втором. Однако во время обсуждения выясняется, что мотылек, найденный зимой на сеновале, приносит с собой тепло июльского дня и размышления о возможности *«себя сберечь»*, выжить, *«зализовав»* в глухом месте. Учащиеся обращают внимание на спокойную грусть, пронизывающую все стихотворение, на ряд подробностей в описании удивительного, но простенького события: щели под потолком, фонаря «летучая мышь», бревенчатой стены, пыльцы на крылышках и тельце мотылька и т. д. Абсолютно реален (и биографически достоверен) и сам лирический герой, который чувствует себя бесконечно одиноким *«среди вечерней мглы»*. Всматриваясь в художественный строй стихотворения, учащиеся замечают, с одной стороны, простоту его ритмического рисунка, лексики и синтаксиса, обыденность подбора рифмующихся слов (*запорошил — заморозил, потолком — мотыльком, сеновал — зимовал* и т. д.), а с другой, — какую-то замораживающую грусть последней полустрофы.

Стихотворение состоит из двух полных восьмистиший и четырех завершающих строк, которые (благодаря сочетанию разных типов рифм — перекрестных, параллельных, парных) представляют собой некую свободную вариацию формы сонета. Это заставляет читателя задуматься над кажущимся несоответствием темы и жанра, на который ориентируется автор? Найти философский смысл стихотворения — значит ответить на возникший вопрос.

В стихотворении «Бабочка» (мы разбираем 6 строф — 3, 5, 6, 7, 12, 14 — из 14) встреча с мотыльком продолжается. Но только теперь это яркая бабочка: палитру раскраски её крыльев мог бы создать ювелир-миниатюрист. Однако, вглядываясь в чудо природы, лирический герой не столько восхищается им, сколько задается многочис-

ленными вопросами: «Светло ли там, как днем? / иль там уныло, / как ночью? и светило / какое в нем / возишло на небосклон? / чьи в нем фигуры? / <...> с какой натуры / был сделан он?» [231]; «зачем узор / такой был даден / тебе всего лишь на день / в краю озер, / чья амальгама впрок / хранит пространство?» [232].

Если образ чудом спасшегося, но все равно обреченного на гибель мотылька заставляет задуматься о невозможности уйти от судьбы, об обреченности надежды на свободу выбора среди бесконечных снегов одиночества, то яркая бабочка приводит к мыслям о том, что «в самом деле / мир создан был без цели, / а если с ней, / то цель — не мы» [234]. В учебно-методических целях интересно дать возможность учащимся сравнить это стихотворение И. Бродского с лирическими миниатюрами А. Фета и В. Набокова.

Другим вариантом включения в круг внимательного чтения девятиклассниками лирики И. Бродского может быть обращение к стихотворениям А. Фета «Скрип шагов вдоль улиц белых...» и «Есть ночи зимней блеск и сила...», Ф. Тютчева «Чародейкою зимою», О. Мандельштама «На бледно голубой эмали...» и И. Бродского «Морозный вечер. Мосты в тумане...» (первое из цикла 1970 г. «С февраля по апрель»).

	А. Фет	Ф. Тютчев	О. Мандельштам	И. Бродский
Художественные приемы и средства	Эпитеты, метафоры, сравнения, звукопись.	Эпитеты, метафоры, сравнения, философские размышления.	Эпитеты, развернутые метафоры, сравнения, сложный ряд ассоциаций.	Реализованные метафоры, сравнения, ирония, сложный ряд ассоциаций, символика.
Композиция текста	Множество этюдов, одно построение, глубокое изображение чувств.	1 часть — одна картина природы; 2 часть — философские размышления.	Один этюд, глубокое изображение чувств.	Множество этюдов, философские размышления.
Роль и характер пейзажа	Психологизм: впечатления, настроения, переживания человека связаны с мгновениями природы.	Человек ощущает космическую масштабность окружающего мира.	Мгновения жизни природы связаны с чувствами человека, выходящими за их пределы.	Размышления, выходящие за пределы мгновения.

Работа по заполнению таблицы может проходить в разных направлениях. Например, группы учащихся сравнивают использованные в текстах художественные приемы и поэтические средства, а также особенности композиции стихотворений (по 2, 3 или 4 стихотворения) или рассматривают художественные приемы, средства и особенности композиции только одного стихотворения. Итоги самостоятельной индивидуальной или групповой работы обсуждаются, а выводы записываются в последнюю графу: «Роль и характер пейзажа».

Приобщение к поэзии, обретение поэтического чувства, углубление поэтического переживания — все это не дается человеку сразу, требуя серьезной и целенаправленной работы учителя, особенно тогда, когда речь идет о поэзии нашего времени. Знакомство с поэзией И. Бродского — краткий эпизод в серии уроков, которые должны дать учащимся представление о современном литературном процессе, о путях развития русской поэзии в XXI веке. Как завершающее задание в ходе такого знакомства можно предложить учащимся 9 класса прочитать «Эклогу 5-ю (летнюю)» (1977).

Литература

Бродский И. Перемена Империи: Стихотворения (1960–1996). М.: Независимая газета, 2001.

Ю. Л. Троицкий

РГГУ, Москва
troitski@gmail.com

Дополнительность исторического и филологического кода в работе с поэтическим текстом (анализ стихотворения И. Бродского «На смерть Жукова»)

Одна из наиболее сложных проблем понимания поэтического произведения на уроках литературы и истории состоит в том, что многозначность текста зачастую остается за рамками внимания по причине предметной разобщенности этих уроков.

«Историческое» прочтение художественного текста часто остается линейным и однозначным, ограничиваясь учетом прямых свидетельств и жизненных реалий. Между тем, сложные произведения как будто специально созданы, чтобы быть вне рамок предметных об-

ластей и дидактических условностей. В этом смысле поэтические произведения И. А. Бродского представляют собой пример предельно насыщенных смысловых пространств, требующих кропотливой работы по расшифровке аллюзий, эвфемизмов, скрытых смыслов.

Тем самым тексты И. Бродского становятся местом встречи разнопредметных стратегий чтения. Вот уже несколько лет я пользуюсь составленным мною учебно-методическим комплексом «Стихотворение И. Бродского “На смерть Жукова”». Этот УМК хорошо работает не только на уроках в средней школе, но и на занятиях со студентами историками первого курса гуманитарного университета.

В состав пакета входят: 1. Текст стихотворения «На смерть Жукова»; 2. Исторические информационные справки о маршале Г. К. Жукове, Ганнибале, Велизарии и Помпее, упомянутых в стихотворении; 3. Текст стихотворения Г. Р. Державина «Снигирь». Особенность работы с УМК состоит в том, что школьники или студенты знакомятся с текстами способом «медленного чтения» с комментированием. При этом стихотворение Державина они открывают только после затруднений с пониманием у Бродского устаревшей лексики, непривычного размера и странного «снегирия», который «свистит».

Завершающий этап работы с УМК — сравнительный анализ двух стихотворений и интерпретация тех смыслов, которые раскрываются после прочтения державинского «Снигирия». Участники медленного чтения обнаруживают многослойность произведения И. А. Бродского и необходимость использования не только филологических, но и исторических стратегий чтения и понимания этого художественного текста.

М. И. Шутан

Нижегородский институт развития образования
mshutan@mail.ru

Уроки моделирующего типа по творчеству И. А. Бродского

Основу моделирования составляет работа с символическим образом, художественные смыслы которого раскрываются на уроке литературы. В этом случае сам образ имеет главное, принципиальное значение, без чего невозможно представить то или иное произведение.

Нити аналитической и интерпретирующей деятельности школьников ведут к нему, он оказывается в центре внимания. Нередко название произведения подсказывает этот образ. Простейший случай — пушкинская элегия «К морю», постижение которой невозможно без пристального внимания к картине морской стихии и к тому, как к ней относится лирический герой произведения.

Предложим вариант проведения урока по творчеству И. А. Бродского, посвященного символическому образу света. Во время урока учащиеся рассматривают стихотворения «Рождественская звезда» и «Сретенье».

В первом из стихотворений возникает образ звезды. Эта звезда смотрит, не мигая, из глубины Вселенной в пещеру на лежащего в яслях юного Христа. Звезда названа точкой, но точкой назван и сам Христос. Необычность этого образа состоит в том, что поэт, характеризуя звезду, называет ее взглядом отца, то есть самого Бога. Приём олицетворения, удачно использованный автором, «очеловечивает» центральный образ лирической миниатюры, приближает его к читателю, в сознании которого возникает ассоциация с вполне понятной житейской ситуацией: отец смотрит с любовью на своего сына — и взгляд его можно назвать оберегающим.

Как видно, рождественская звезда — символ особой, родственной связи земного и небесного, знак святости и символ не только богочеловека-мессии, но и самой ситуации, изменившей судьбу человечества: ведь *«младенец родился в пещере, чтоб мир спасти»*.

Приведём систему вопросов и заданий, которые нацелены на развитие аналитической деятельности одиннадцатиклассников: 1) Какой видит поэт рождественскую звезду? 2) Докажите, что в стихотворении сочетаются два ракурса восприятия пространства. Почему автор не ограничился одним ракурсом? 3) Представьте себе ещё раз пространственную картину мира, созданную поэтом. Требуется ли ей музыкальное сопровождение? При положительном ответе на вопрос охарактеризуйте ту музыку, какую Вы слышите. 4) Прочитайте стихотворение «Снег идёт, оставляя весь мир в меньшинстве...» (1980). Раскройте особенности изображения поэтом звезды в следующих строчках: *«Сколько света набилось в осколок звезды, / на ночь глядя! Как беженцев в лодку. / Не ослепни, смотри!»*. Соответствует ли этот образ содержанию стихотворения? Можно ли представить *такой* образ звезды в ранее рассмотренном стихотворении 1987-го года?

В стихотворении «Сретенье» Симеон впервые видит Христа, ещё младенца. Но эта встреча (значение церковнославянского слова «сретенье» — встреча) для старца имеет особый смысл: в соответствии с пророчеством за ней должна последовать его смерть. Стихотворение Бродского поэтически воплощает эту легенду. Поводом для написания стихотворения послужила картина Рембрандта «Симеон во храме», репродукция которой была знакома Бродскому. На уроке можно рассмотреть эту репродукцию и обнаружить следующую ее особенность: слева солнце падает на героев, в том числе и на младенца Иисуса, но некий свет исходит и от последнего. Посмотрим, как отражена эта особенность в стихотворении Бродского.

Бродский упоминает о том, как случайный солнечный луч падает только на темя младенца. Таким способом поэт визуально выделяет главного героя повествования, причём упоминая о *случайном* солнечном луче, а не о снопе света, покоряющего зрителей своей энергией на картине Рембрандта. Кажется, что Бродскому активность солнечных лучей не нужна, так как она может нарушить атмосферу спокойствия, тишины, лишь иногда прерываемой негромкими речами.

Во второй цитате речь идёт о том внутреннем свете, который несёт в себе Иисус и который позднее будет воплощён в его поступках («света источник для идолов чтящих племён»). Бродский метафорически использует визуальный образ для более точной передачи смысла самой миссии Христа на земле.

Последние строфы никак не связаны с картиной Рембрандта, так как в них показана поступь Симеона, движущегося к собственной смерти, но при этом испытывающего особое, религиозное чувство: душа Симеона несёт перед собой образ младенца «с сияньем вокруг», «как некий светильник, в ту чёрную тьму». Создаётся ощущение, что этот светильник озаряет тьму смерти.

В этих двух стихотворениях и Бог, и его сын — носители света (символические образы звезды и светильника), само воплощение добра в его христианском понимании. Таким образом, названные выше символические образы — центральные, на них лежит особая смысловая нагрузка.

Необходимо подчеркнуть, что на уроке моделирующего типа активно используются приёмы сопоставительной деятельности, при помощи которых углубляется работа с символическими образами (сопоставление двух стихотворений поэта; рассмотрение лирическо-

го произведения на фоне живописного полотна). Иногда символический образ как бы «примеривается» к произведению, где он не встречается. Причём этот образ может быть близким художественному тексту, оказавшемуся в центре внимания, а может быть и предельно далёким от него. Но, независимо от филологического вывода, подобного рода деятельность оказывается очень полезной для школьников, так как помогает им в постижении замысла литературного произведения и способствует развитию у них как образного, так и концептуального мышления.

В качестве одного из вариантов предложим учащимся сравнить два стихотворения Бродского: «Я вас любил. Любовь ещё...», основу которого составляет символический образ «жара в крови», и «Дидона и Эней», в котором вышеуказанный образ отсутствует.

Стихотворение «Я вас любил. Любовь ещё...» представляет собой достаточно вольную вариацию на тему известного пушкинского стихотворения. Образ, встречающийся у Бродского, — знак чувства особой силы («сей жар в крови»). Это болезненное чувство, не знающее меры и уничтожающее все психологические границы, которые призваны удерживать мир в равновесии.

Лирический герой Бродского уверен в том, что его чувство никто другой повторить не сможет (сам Бог не даст!). Любовь — это жар в крови, проявлением которого поэт называет *«ширококостный хруст, / чтоб пломбы в пасти плавилась от жажды / коснуться — “бюст” зачёркиваю — уст!»* В строках Бродского всё «антиэстетично», всё противоречит поэтической традиции пушкинской поры — и прежде всего лексика (ширококостный хруст; пломбы; пасть; зачёркнутое в угоду этой традиции, но желаемое слово «бюст»). О попытке самоубийства говорится так же резко: *«И далее, виски: / в который вдарить? Портिला не дрожь, но / задумчивость. Чёрт! Всё не по-людски!»*.

Конечно, о взволнованности героя стихотворения в настоящем свидетельствует не только разговорная лексика, сконцентрированная на совсем небольшом текстовом пространстве, но и интонация, отличающаяся дискретностью, прерывистостью: обратим внимание на частое употребление тире (а в одном случае мы обнаруживаем их три), на вставное предложение, выделяемое скобками, на переносы, столь характерные для поэзии Бродского. Волнение героя передаётся и восклицательными знаками. Всё это не удивляет, так как *«любовь ещё (возможно, что просто боль) сверлит мои мозги»*.

«Жар в крови» — базовый образ, имеющий отношение и к прошлому, и к настоящему (если осталась боль, то она всё равно отражение этого жара) лирического героя. Как всё это далеко от пушкинского произведения, в котором выражается душевное благородство человека, желающего счастья той, которую он, возможно, любит до сих пор — любит настолько, что способен отречься от собственного «Я».

Приведём систему вопросов и заданий к стихотворению: 1) Вслушайтесь в звучание стихотворения. Как оно звучит? Какими способами поэт добивается такого звучания? 2) Можно ли назвать образ «жар в крови» центральным в стихотворении? 3) Любит ли лирический герой в настоящем? 4) Можно ли противопоставить стихотворение Бродского пушкинскому «Я вас любил...»?

Далее обращаемся к анализу стихотворения Бродского «Дидона и Эней», созданному на основе сюжета, который поэтически воплощён в 4-й песне «Энеиды» Вергилия. Как утверждает М. Крепс, «техника, которой пользуется здесь Бродский, сродни монтажу в кинематографии. Действительно, всё стихотворение состоит из нескольких кадров. На кадры его можно разделить благодаря отчётливой ориентации поэта на визуальное восприятие: Первый кадр (импрессионизм): Эней и Дидона в комнате. Он с бокалом в руке стоит у окна и смотрит вдаль. Она — на него. Второй кадр (сюрреализм): Дидона-рыба перегоняет корабль, но Эней уже ступает на берег Италии. Третий кадр (неореализм): Эней отплывает от Карфагена, Дидона смотрит вслед (и тот и другая на фоне массовки). Четвёртый кадр (экспрессионизм): Дидона смотрит на Карфаген, распадающийся в мареве костра» [Крепс].

Ученики подробнее описывают эти кадры, подключив творческое воображение (приём устного словесного рисования в действии). Причём учитель может помочь своим воспитанникам, употребив вместо терминов (импрессионизм, сюрреализм, неореализм, экспрессионизм) их словесные аналоги: стремление передать мимолётные впечатления от окружающего мира; алогичность, парадоксальность, соединение несоединимого; показ жизни естественной, «разгримированной»; яростная экспрессия, взвинченность художественной интонации, способствуя созданию эстетического ракурса каждого из описаний. Подобная деятельность, несомненно, приблизит школьников к пониманию античных героев и подготовит их к новому этапу работы.

Дидона страстно любит Энея, но он вынужден покинуть Карфаген, так как его ожидают великие подвиги. Так предопределено свыше.

Несмотря на свою любовь к царице, он повинуется чувству долга. Дидона же не хочет мириться с обстоятельствами, она живёт только чувствами — и ничем другим. Кстати, в поэме Вергилия она постоянно называется безумной. Два подхода к любви сталкиваются друг с другом.

После краткой характеристики античного сюжета учитель зачитывает одиннадцатиклассникам психологические характеристики Дидоны из поэмы Вергилия в переводе С. Ошерова под редакцией Ф. Петровского (*«пламя бушует в жилах её», «сжжёт Дидону огонь, по всему испуганная бродит городу», «жарко пылает любовь в крови безумной Дидоны»*) и задаёт следующий вопрос: можно ли использовать эти фразы для характеристики Дидоны из стихотворения Бродского?

Ответ учащихся очевиден: все приведённые выше психологические детали не противоречат и Дидоне из стихотворения Бродского, само стремление стать рыбой и пуститься в море за кораблём, на котором находится Эней, или картина беззвучно распадающегося Карфагена, символизирующая на самом деле жизненную трагедию карфагенской царицы, весьма симптоматичны. Но в связи с этим неизбежен и такой вопрос: почему Бродский избегает подобных характеристик и даже не упоминает о самоубийстве Дидоны в стихотворении?

Необходимо обратить внимание учащихся на следующее: когда читаешь стихотворение Бродского, слышишь тишину. Кажется, что сами герои сдержанны в проявлении собственных чувств. Торжественная, возвышенная интонация, лишённая надрывности, усиливает ощущение трагизма того, что должно произойти и произошло. Слово «величие» очень точно передаёт суть античного сюжета. В результате анализа становится ощутимой дистанция, отделяющая нас от героев стихотворения.

Таким образом, символический образ на уроках, посвящённых поэтическому творчеству, становится и предметом моделирующей деятельности, и средством актуализации её принципов. Через эмоциональное и интеллектуальное изучение этого образа и многоплановую работу с ним ученики постигают художественный мир литературного произведения, учатся анализировать поэтический текст и делать выводы.

Литература

Кренс М. О поэзии Иосифа Бродского. СПб.: изд-во ж-ла «Звезда», 2007

Н. П. Терентьева
Челябинский государственный
педагогический университет
terninapav@yandex.ru

Нобелевская лекция И.А. Бродского в школьном курсе литературы

Творчество И. А. Бродского представлено в школьной программе по литературе лирикой. Не менее важно открыть старшеклассникам Бродского-эссеиста, прозаика. О значимости этой стороны творчества Бродского свидетельствует его признание себя русским поэтом и английским эссеистом. Нобелевская лекция — высокий образец эссеистического мастерства писателя. Она выражает взгляд поэта на природу поэзии, назначение поэтического творчества. Это произведение заявлено для изучения лишь в программе под редакцией В. Г. Маранцмана (раздел «Внеклассное чтение»).

Трудно представить школьный обзор жизни и творчества И. Бродского без цитирования фрагментов лекции. Вместе с тем максимально эффективным прочтение «Нобелевской лекции» в 11 классе будет в том случае, если читатели-школьники вступят в диалог с поэтом, — тон, пафос и стиль лекции располагают к такому диалогу. «Нобелевскую лекцию... он написал с предельной серьезностью, постаравшись в самой сжатой форме изложить в ней свое кредо. В отличие от мозаичного стиля большинства его эссе, где отдельные мысли и импрессионистические наблюдения сталкиваются, заставляя воображение читателя работать в одном направлении с воображением автора, в нобелевской лекции есть две отчетливо сформулированные темы, и они развиты последовательно... Это темы, знакомые нам из всего предшествующего творчества Бродского, но здесь они изложены с особой решительностью: сначала он говорит об *антропологическом значении искусства*, а затем о *примате языка* в поэтическом творчестве» [Лосев 2006: 194 — 195].

Философская глубина, поэтический онтологизм «Нобелевской лекции» дают возможность вывести этот текст за пределы изучения темы «И. А. Бродский». Смысл обращения к ней на заключительном этапе школьного курса литературы состоит в том, чтобы, обобщая, помочь ученикам осмыслить феномен художественной литературы как синтез времени и вечности, традиционной и современной культуры, осознать свой читательский опыт, характер своих взаимоотно-

шений с классикой. Читательская компетентность в условиях высокой степени информационного развития общества сопряжена с сознательным выбором личностью как источников информации, текстов культуры, так и способов работы с ними, выстраиванием ценностной иерархии культурных текстов. В современной социокультурной ситуации формирование читательского самосознания становится одной из главных целей литературного образования школьников. Так, целью чтения нобелевской лекции И. А. Бродского на одном из заключительных уроков в 11 классе становится диалог с поэтом об «антропологическом значении» литературы, которому сопутствует ценностно-смысловое самоопределение читателей — выпускников школы.

Творческий импульс активному диалогу на уроке-конференции даст использование приемов технологии чтения и письма для развития критического мышления. Индуктором на стадии вызова может быть фамилия Нобель. *(Какие ассоциации вызывает у вас эта фамилия?).* Неизбежно речь пойдет о завещании Альфреда Нобеля, об учреждении Нобелевской премии — одной из самых престижных, потому что этой премией отмечаются люди, внесшие наибольший вклад в процветание человечества. В их числе и писатели, которые, по мысли Нобеля, создадут выдающиеся произведения «идеалистической направленности». *(В чем, по-вашему, может проявляться «идеалистическая направленность» литературы? Запишите.)*

Предложим учащимся назвать русских писателей, отмеченных Нобелевской премией. Среди них наш современник — И. А. Бродский. Сообщим о традиции открытых лекций нобелевских лауреатов в дни, предшествующие вручению премии. *(Как вы думаете, о чем мог говорить в своей лекции И. Бродский? Ответы на какие вопросы вы предполагаете найти в ней? Запишите эти вопросы.)* Итак, для писателя нобелевская лекция — это ответственный повод сформулировать свое творческое кредо, свой символ веры — взгляд на социум, историю, человека, главное — на назначение искусства.

Следующий этап — аналитическое чтение с карандашом текста лекции И. А. Бродского. Учитывая временные рамки занятия, даем текст с некоторыми сокращениями, сопроводив его заданием для самостоятельной работы. *(Читая нобелевскую лекцию И. Бродского, выделите в ней мысли, высказывания, интересные, важные для вас. Возможно, в лекции есть утверждения, с которыми вы хотели бы поспорить. Выпишите из выделенных вами 1–2 цитаты, над которыми вам хотелось бы поразмышлять. Прокомментируйте их в двух-*

частном читательском дневнике, опираясь на свой читательский и жизненный опыт.) После выполнения задания просим учеников зачитать по кругу одну, самую важную из выписанных ими цитат. В «круг чтения», по нашему наблюдению, входят следующие суждения поэта: «Если искусство чему-то и учит (и художника — в первую голову), то именно частности человеческого существования»; «Произведения искусства, литературы в особенности, и стихотворение в частности, обращаются к человеку тет-а-тет, вступая с ним в прямые, без посредников, отношения»; «Всякая новая эстетическая реальность уточняет для человека реальность этическую»; «Чем богаче эстетический опыт индивидуума, тем тверже его вкус, тем четче его нравственный выбор, тем он свободнее — хотя, возможно, и не счастливее»; «В истории нашего вида, в истории “сапиенса”, книга — феномен антропологический, аналогичный по сути изобретению колеса. Возникшая для того, чтоб дать нам представление не столько о наших истоках, сколько о том, на что “сапиенс” этот способен, книга является средством перемещения в пространстве опыта со скоростью переворачиваемой страницы»; «Мне думается, что потенциального властителя наших судеб следовало бы спрашивать прежде всего не о том, как он представляет себе курс иностранной политики, а о том, как он относится к Стендалю, Диккенсу, Достоевскому»; «Пишущий стихотворение пишет его прежде всего потому, что стихотворение — колоссальный учитель сознания, мышления, мироощущения» [Бродский]¹.

Как видно, для учащихся 11 класса наиболее актуальными являются эстетические и мировоззренческие проблемы: назначение искусства, поэзия как уникальный способ познания мира, зависимость поэта от языка, диалог писателя и читателя, искусство и нравственность, искусство и политика. Эти темы, безусловно, становятся предметом не только осмысления, но и ценностного самоопределения личности школьников.

Ученики, выбравшие одинаковые микротемы на основе цитат, объединяются в группы и обсуждают написанные ранее комментарии. Самый интересный и убедительный зачитывается вслух перед классом.

Смысловую доминанту конференции определяет диалог об антропологической сущности литературы и ее способности влиять на

¹ Бродский И. А. Нобелевская лекция [электронный ресурс] // И. А. Бродский. Режим доступа. <http://lib.ru/BRODSKIJ/lect.txt>.

мир человека и его природу. Чтобы побудить старшеклассников к ценностному самоопределению, в качестве итоговой работы предлагаем тему для размышлений: *«Почему И. Бродский утверждает, что “существует преступление более тяжкое — пренебрежение книгами, их не-чтение”? Разделяете ли вы это мнение?»*. Ответы зачитываются, они могут послужить поводом для диспута. Лекция И. Бродского, наполненная мощной духовной энергетикой, усиливает у читателей-школьников ощущение «живого знания» о литературе, нравственно-философского осмысления значимости чтения как в личностном, так и в социальном аспектах.

Конференцию завершает рефлексия: *«Нашли ли вы в нобелевской лекции ответы на вопросы, записанные в начале занятия? Убедительны ли они для вас? Появились ли у вас новые аргументы в пользу чтения художественной литературы? Какие новые вопросы возникли при чтении лекции И. Бродского?»* На этом этапе происходит целостное осмысление и обобщение полученной информации, осознание обогащения собственного понимания проблемы и вместе с тем рождаются ощущение «открытого финала» читательской деятельности и установка на ее продолжение за пределами школы и уроков литературы.

Литература

Бродский И.А. Нобелевская лекция [электронный ресурс] // И. А. Бродский. Режим доступа. <http://lib.ru/BRODSKI/lect.txt>.

Лосев Л.В. Иосиф Бродский: опыт литературной биографии // Звезда. 2006. № 9. С. 194–195.

О. В. Милованова

Институт специальной педагогики и психологии
им. Рауля Валленберга, Санкт-Петербург
milovanovolqa@yandex.ru

Произведения Бродского в школьном изучении: И. Бродский и русская поэзия конца XX века

Гуманитарное образование учащихся предполагает развитие их представлений об интерпретации произведений художественной литературы и искусства. Эту проблему многие методисты и учителя решают, организуя процесс обучения в культурологическом контексте.

На заключительном этапе знакомства с творчеством И. Бродского целесообразно провести урок, посвященный сопоставлению его лирики с поэзией конца XX века. Творчество И. Бродского многие исследователи связывают с начальным этапом постмодернизма в русской поэзии конца XX века. М. Липовецкий, М. Эпштейн и др. исследователи отмечают, что это культурное направление в своем развитии напоминает эпоху серебряного века — эпоху рубежа XIX–XX веков. Эти две культурные эпохи формировались в похожей идеологической и духовной атмосфере: в обществе господствовали состояние усталости, разочарования, безнадежности, ощущение «конца света». Но постмодернизм сформировался в эпоху разочарования человечества в возможности технического прогресса, а в России — в атмосфере разочарования в коммунистической идеологии. Трагическим мироощущением отличаются и стихи И. Бродского, которые он писал в Советской России. В его поэзии прослеживается активный диалог с культурным наследием различных эпох.

Поэзия Бродского кажется сложной из-за обилия литературных ассоциаций, связей и параллелей, на которые он явно указывает или намекает; диалогичность — одна из ярчайших особенностей творческого мышления поэта. Однако, несмотря на то что Бродский активно вступает в диалог с классической поэзией, он создает собственный поэтический стиль, которому свойственна повествовательность. С. Лурье пишет о том, что для Бродского характерно длинное стихотворение с множеством строф; графический вид этих строф с их разнотопными, изломанными стихами представляет собой начальный образец графики постмодернистского стиха [Лурье: 14].

Стихи Бродского поражают обилием перечисленных явлений, вещей, понятий: создается впечатление, что читаешь зарифмованный энциклопедический словарь. Эта особенность его поэзии, которую М. Эпштейн обозначил термином «метареализм», также нашла развитие в творчестве русских поэтов 1980–1990-х годов. Исследователь считает, что метареализм предполагает усложнение самого понятия реальности, «метафизическую» реальность (духовность) [Эпштейн: 216]. Метареализм устремлен к вечным темам — к истории, к природе, к высокой культуре. Эпштейн отмечает, что современные поэты не изобретают новых стихотворных форм, их новации в основном захватывают явления стиля и языка. Они интересуются духовными первоначалами бытия, недоступными чувственному опыту. Для этой поэзии свойствен особый образ — «метабола» (термин М. Эпштейн-

на), который близок к метаморфозе античных авторов: он не делится на описанный предмет и привлеченное подобие. В контексте многообразия подобных образов поэты 1980–1990-х годов ведут диалог с культурными традициями других эпох.

Задача учителя — помочь учащимся представить художественный процесс в России конца XX века как синтетический, соединяющий традиции внутри страны и поддерживающий связь с мировой культурой. Основной вопрос: «Каким показывает человека постмодернизм: в чем это художественное направление следует традициям, а в чем проявляет новаторство?» Предлагаем учащимся познакомиться с некоторыми особенностями современной поэзии.

Анализируя стихи поэтов 1980–1990-х XX века, М. Эпштейн отмечает, что в стихотворении «Когда умирает птица...» И. Жданов изобразил вдохновенное состояние преступника, который мнит себя исполнителем высшей справедливости, но в результате самообмана от того, что произошло, больше всего страдает убийца. Учащимся может быть предложен вопрос: Согласны вы с мнением М. Эпштейна, что в стихотворении И. Жданова передано философское осмысление «полета» преступления, которое отразил Ф. Достоевский в образе Раскольникова и которое в XX веке приобрело зловещий размах?

М. Эпштейн отмечает, что у многих современных поэтов есть своя культурная призма, через которую они преломляют образы окружающей их действительности. Например, в стихах И. Жданова можно увидеть диалог с античностью. Образ любви в стихотворении «Любовь, как мышь летучая, скользит...» сопоставим с образом Амура, но это другой образ — ночного существа, летучей мыши, которая символизирует «потемки» человеческой души: здесь любовь представлена как образ тонкой ткани чувств. Эта любовь не разит прямо в сердце, а скользит в «потемках» чувств, легкими взмахами задевая сердце.

Учащимся могут быть предложены вопросы: Каков образ любви в этом стихотворении? Почему автор сравнивает чувство любви с летучей мышью? Согласны вы с мнением М. Эпштейна, что в этом стихотворении Жданов переосмысливает античный миф об Амуре? Сопоставьте сюжет стихотворения со скульптурой Фальконе «Амур»: что отличает образ Амура от образа «крылатой» любви, летучей мыши Жданова?

В современной поэзии часто присутствует, в большей или в меньшей степени, ирония. Поэты как бы предлагают переосмыслить

действительность, «достижения» цивилизации. Таков стиль стихотворения А. Еременко «Сонет», после знакомства с которым можно предложить учащимся ответить на вопросы: Какое настроение вызывает стихотворение: романтическое, торжественное, какое-то еще? Оплакивает автор природу или восторгается уровнем развития техники? Какую картину вы представляете, читая стихотворение: пейзаж, стройку, завод, что-то иное, связанное с человеческой цивилизацией? Согласны вы с мнением М. Эпштейна, что художественная манера Еременко близка к барокко, которому присущи контрастность, слияние иллюзии и реальности, возвышенного и бытового? Эпштейн также предполагает, что по мировосприятию он близок к художнику И. Босху, которому была свойственна тяга к иронии и иносказанию. Сопоставьте образы этого стихотворения с образами картины И. Босха «Воз сена»: в чем они близки по стилю и мировосприятию художников?

Заключительным выводом исследовательской деятельности учащихся может быть следующее положение. Русские поэты конца XX века, опираясь на культурные традиции прошлого в сфере формы, стиля, языка, исследуют человека всесторонне (в реальной жизни, в его связях с культурным наследием, говорят об уровне его духовности, о его месте в мироздании и т. д.). Их объединяет общая художественная идея — идея культуры, культурного наследования, истоки которой следует искать в поэзии И. Бродского.

Литература

Лурье С. Свобода последнего слова // И. Бродский. «Холмы». СПб., 1991.
Эпштейн М. Постмодерн в русской литературе. М.: Высшая школа, 2005.

М. Ю. Борщевская

Нижегородский институт развития образования
mamarianna@rambler.ru

Знакомство с джазовой поэтикой И. Бродского на уроке в гимназии

Предлагаемая система уроков апробирована в гимназии № 13 Нижнего Новгорода. Каждая из тем отличается относительной законченностью, учитель может сочетать их произвольно, избрав

собственную логику; может сократить или расширить что-либо по своему усмотрению и исходя из возможностей почасового планирования.

Урок 1. Ното, «пишущий стихотворение».

Урок 2. Стихотворения И. Бродского в диалоге с культурным пространством.

Урок 3. Проза поэта.

Урок 4. Джазовая поэтика И. Бродского.

Успех уроков по творчеству И. Бродского во многом обусловлен «соучастием в творчестве», сформированными у одиннадцатиклассников навыками интерпретации на читательском и «чтецком» (по В. Г. Маранцману это художественная интерпретация) уровне. Заключительный урок, на наш взгляд, должен стать углублением в сущность поэзии И. Бродского и нести в себе эмоциональный заряд, усиливающий интерес учащихся к чтению стихотворений, пробуждающий желание дальнейшего, самостоятельного общения с поэтом.

В начале урока школьников можно познакомить с чтением стихов И. Бродского Михаилом Козаковым, записанным на грампластинку стихотворением «Остановка в пустыне» («Мелодия», 1988), или с фрагментом телеверсии спектакля «Дуэт для голоса и саксофона» в исполнении М. Козакова и И. Бутмана (DVD Production), обратив их внимание на интонирование, речевые акценты, темп и прочие средства выразительности, используемые актером. Можно предложить учащимся сравнить восприятие одного и того же стихотворения при чтении «с листа» и при прослушивании. Такая «разминка» поможет подготовить переход к следующему этапу урока — восприятию поэзии и музыки. Учащимся с их разнообразными приоритетами в области искусства, несомненно, будет интересен и тот факт, что поэзия Бродского насыщена музыкальными образами. Как правило, это отмечается ими уже на первом уроке.

Особое место в сознании и эстетике И. Бродского занимает джаз. В свое время увлечение джазом было проявлением оппозиционного, независимого мышления, знаковым явлением. Это прекрасно показано М. Козаковым и И. Бутманом в их спектакле, об этом пишет исследователь и критик Елена Петрушанская. Уместно будет коротко остановиться на характерных для джаза чертах. Это может сделать учитель или заранее подготовленный ученик (можно привлечь для этого и учителя музыки). В принципе, таких основных положений

два (исключая гармонию — вопрос сугубо специфический и сложный), все остальные с ними связаны или из них вытекают. 1) Импровизационный характер изложения и разработки мелодии. В этом случае на первый план выступает не сама музыкальная тема, а ее исполнитель, интерпретатор и импровизатор. 2) Особая ритмическая организация, проявляющаяся в пульсации, «свинге» (раскачивании), синкопировании (смещении удара с метрически опорного момента на более слабый). При этом возникает особое, неакадемическое звукоизвлечение, интонирование, диссонансы, усложнение ритмики и фразировки.

После этого можно обратиться к классу с предложением рассмотреть, как и в какой степени проявляются черты джазовой поэтики в стихотворении И. Бродского «Шведская музыка» (1978). Этот опыт, на наш взгляд, интересен еще и потому, что в тексте, небольшом по объему, образ музыки как таковой отсутствует. Таким образом, мы получаем возможность проверить достоверность утверждения Н. Мышьяковой: «Именно в той литературе, где музыки “нет”, где она не настаивает на своем присутствии, она онтологически неустраима» [Мышьякова: 291]. Рассказывая учащимся об интересе И. Бродского и его поколения к джазу, можно настроить их на творческое восприятие стихотворения Бродского, эмоционально усилив мотивацию прослушиванием джазовой композиции чтением стихотворения в исполнении артиста. Поставив перед школьниками задачу — проверить правомерность утверждения исследователя, мы создаем в классе эвристическую ситуацию. В зависимости от уровня подготовленности и развития школьников, можно в дальнейшем проводить работу в форме беседы или предложить им индивидуальные (групповые) задания с последующим их обсуждением. Интерпретация стихотворения «Шведская музыка» может выглядеть следующим образом.

Произведение написано в жанре фрагмента (В. Баевский) и напоминает то ли отрывок из дневника, то ли из письма лирического героя. Именно для этой формы характерна начальная позиция союза *когда* в стихотворении. Стихотворение напоминает фрагмент размышления. О чем? Об одиночестве и разлуке, об отстраненности человека и о непреодолимости времени и пространства, но в то же время поэт размышляет о единстве человека со всем сущим в мире, и это единство происходит благодаря его чувствам и мыслям. Одним словом, стихотворение это о том, о чем всегда пишет И. Бродский.

Графически не разделенное на строфы (что еще усиливает впечатление от стихотворения как от фрагмента, отрывка), оно содержит 3 катрена с неизменной перекрестной рифмовкой, с неизменной мужской рифмой во всех нечетных строках и женской — в четных. (Это и напоминает джазовый «квадрат» с его строгой комбинаторикой.) При этом сразу же, с первой строки, с первой фразы, начинает проявляться импровизационный характер стихотворения, читатель отмечает неожиданность, непредсказуемость поэтических образов, их сочетаний и переходов: *«снег замечает море»* (как замечает след, путь, дорогу-жизнь, если учитывать архетипическое значение образа), а звук — *«скрип сосны»* — настолько материален, что почти осязаем, т. к. *«оставляет в воздухе след глубже, чем санный полоз»*.

Остановимся на звуковом образе стихотворения: скрип сосны. Что дает он нашему восприятию? Пространственное представление, ощущение бесприютности и холода: море, берег, сосны — и все охвачено ветром и замечается снегом... Пейзаж оживает и наполняется звуками: фон задается шумом ветра, ритм — плещущим морем, и вне ритма синкопировано звучащий скрип сосны дополняет «инструментовку» пейзажа. Причем мы слышим именно «скрип» (не «стон», не «плач», не «всхлип», не «визг») — неакадемический, диссонирующий (как в джазе!) звук.

Следующие два вопроса внутри одного сложного предложения (и внутри одного катрена): *«До какой синевы могут дойти глаза? До какой тишины может упасть безучастный голос?»*, логически сцеплены с предыдущей «картинкой» опущенными звеньями. Только мысленно воссоздав описанное, читатель может представить «дошедшие» до необыкновенной синевы глаза человека (вероятно, от долгого «глядения» на море: там, за морем, «без вести» пропадает другой мир, другая жизнь) и безучастный, почти равный тишине голос. Горечь и тоска — вот основная тональность стихотворения, хотя сами слова не названы. Сдержанность проявления чувства — характерная особенность поэзии Бродского.

Непредсказуема (импровизационна) и историческая параллель, присутствующая в центральном четверостишии: мир сводит с лирическим героем счеты, «как с заложником Мамелюка». Но параллель эта имеет подтекст, понятный для посвященных: мамелюки — воины-рабы, захватившие власть и создавшие новую династию мамлюкских султанов. Историческая аллюзия вполне очевидна в контексте биографии поэта, учитывая его противостояние советской власти и эмиграцию.

В этом месте стихотворение словно приостанавливается. Первая волна, достигнув своего эмоционального пика (на втором риторическом вопросе), спадает — интонационно это соотносится с концом предложения и графически обозначено точкой. Но, как в море, эту откатившуюся волну уже настигает вторая. Ее зарождения мы не видим, а застаем сразу ее приближение и рост — поэтому предложение словно начинается «из-за такта»: с многоточия и маленькой буквы, с середины второго катрена. Друг за другом по восходящей линии следуют 4 анафоры (4 сравнения), передающие сложное ощущение щемящей, заглушаемой и все же горячей, нестерпимой боли: *«...так моллюск фосфоресцирует на океанском дне, / так молчанье в себя вбирает всю скорость звука, / так довольно спички, чтобы разжечь плитку, / так...»*

И разрывается эта вторая волна — распространением последнего из четырех сравнений: *«так стенные часы, сердцебиенью вторя, / остановившись по эту, продолжают идти по ту / сторону моря»*.

Таким образом, мы видим, что ритмическая пульсация, раскачивание («свинг») обнаруживается не только в ритме самого акцентного стиха И. Бродского (с двумя главными ударениями на строку), но и в волнообразной, ритмической композиции всего стихотворения, гармонично сочетающейся с самым первым зрительным образом произведения — морем.

Постепенное погружение, «вчитывание» в стихотворение не только раскрывает нам его смысловые нюансы, переданные как на семантическом, так и на формальном уровнях, но и подчиняет себе читателя, «диктует» даже темп его чтения. Следуя за его ритмической организацией, мы быстрее или медленнее произносит отдельные строки с разным количеством долей-слогов, укладывая их в метрическую единицу — строку с двумя акцентами (такт). Поэтому кода стихотворения, короткая строка из двух слов, которая должна уложиться в общий размер других строк, произносится нарочито замедленно. И это придает финалу всего стихотворения окраску обреченности.

Успех уроков по произведениям Бродского во многом обусловлен «соучастием в творчестве» и связан с развитием навыков интерпретации. Важно, на наш взгляд, не навязывать школьникам однозначного восприятия поэзии Бродского, а подтолкнуть, разжечь их читательский интерес. Этому может способствовать и информация о разнообразии восприятия творчества Бродского критиками и исследователями.

В конце урока в качестве домашнего задания учащимся можно предложить подготовить развернутый ответ-размышление на вопрос об их восприятии поэзии И. Бродского или попросить их прочитать статьи о творчестве Бродского и подумать над вопросом: С высказываниями кого из исследователей вы согласны, кому бы хотели возразить? Учащимся предлагается аргументировать свое размышление обращениями к произведениям поэта (т. е. подготовить цитатный материал и комментарии к нему).

Литература

- Бродский И.* Сочинения в четырех томах. Сост. Г. Ф. Комаров. Париж-Москва-Нью-Йорк: Культурно-просветительское общество «Пушкинский фонд». Издательство «Третья волна», 1992.
- Бродский И.* Поклониться тени: Эссе. Вступительная статья «Трагедия... событие биографическое» Я. Гордина. СПб.: Азбука-классика, 2001.
- Баевский В. С.* История русской поэзии: 1730–1980 гг. Компендиум. 2-изд., испр. и доп. Смоленск: Русич, 1994.
- Волков С.* Диалоги с Иосифом Бродским. М.: Изд-во Эксмо, 2003.
- Генис А.* Довлатов и окрестности. М.: Вагриус, 2000.
- Иосиф Бродский: труды и дни / ред.-сост. П. Вайль, Л. Лосев. М.: Независимая газета, 1999.
- Мышьякова Н.* Музыка как образ в русской культуре 19 века // Вопросы литературы. 2003. Июль-август.
- Петрушанская Е.* Джаз и джазовая поэтика у Бродского / Как работает стихотворение Бродского: сборник статей. М.: НЛЮ, 2002.
- Рассадин С. Б.* Русская литература: от Фонвизина до Бродского. М.: СЛОВО / SLOVO, 2001.

Л. С. Мирскова

ССШ № 276, Киев, Украина

Иосиф Бродский: Поиски истины. Урок компаративного анализа для учеников 11 класса

В школах Украины в программе «Зарубежная литература» 1998-го и 2001-го годов выделялся один урок для знакомства с постмодернистской лирикой лауреата Нобелевской премии, русскоязычного поэта и англоязычного эссеиста Иосифа Бродского. В ныне действующей программе 12-летнего обучения в школе знакомство с творчеством

поэта не предполагается, возможно, из-за сложности восприятия учениками постмодернистской литературы в целом и лирики И. Бродского в частности. В одном из конспектов уроков учитель зарубежной литературы Ольга Лобода (с. Хмелев Сумской области) написала: «Кого-то стихи Бродского удивляют, кого-то обижают, но — уверена — никого не оставляют равнодушными».

Как методист управления образования я познакомилась с разными видами анализа стихотворений И. Бродского, предлагаемыми учителями школ Украины: виды работ с текстами на уроках литературы достаточно интересны. Творчество учителей радует, потому что разработки уроков предназначены и для детей, которые владеют русским языком, и для тех, кто знакомится с переводами стихотворений Бродского на украинский язык. Но как быть в ситуации, когда в программе не предусматривается знакомство с лирикой поэта? А мне — человеку, который учился в советской школе, и читателю — лирика Бродского близка духовно, хочется дать возможность читать стихи поэта нашей молодежи, поэтому я всегда предлагала знакомиться с поэзией Бродского в начале изучения произведений постмодернизма. Компетентностный подход к обучению предполагает диалог учителя с учениками с постепенным переходом в дискуссию. Учащиеся работают по группам.

Домашнее задание: разыскать в Интернете песню Т. Шаова (песня — авторская), записать слова. Цель: определить проблематику стихотворений поэтов разных столетий от Лермонтова до Шаова; проследить трансформацию одного из ведущих лейтмотивов гражданской лирики «власть и человек»; совершенствовать навыки работы с лексическими единицами — от футуризма до произведений современных поэтов; раскрыть многообразие тематики стихотворений И. Бродского; воспитывать умение вступать в диалог и ориентироваться в мире искусства Слова.

ОФОРМЛЕНИЕ ДОСКИ

2010 год.

Портреты *Ю. Лермонтова* (195 лет со дня рождения);

А. Чехова (150 лет со дня рождения)

Бродского (70 лет со дня рождения).

И если довелось мне говорить
всерьез об *эстафете поколений*,
то верю только в эту эстафету.

Вернее, в тех, *кто ощущает запах...*
Сегодня ночью я смотрю в окно
и думаю о том, *куда зашли мы?* <..>
К чему близки мы? Что там, впереди?
Не ждет ли нас теперь *другая эра?*
И если так, то в чем *наш общий долг?*
И что должны мы *принести ей в жертву?*

И. Бродский.

«Остановка в пустыне», 1966

Ход урока: 1. Работа с эпиграфом: определяем «ключевые слова» темы урока. Жанр — лирика. Выделяем словосочетания, которые помогут определить направления разговора.

2. Слушаем песню Т. Шаова «Включайте поворотник». Что могло меня, вашего учителя, удивить, заинтриговать, предложить вам присоединиться к внимательному прочтению текста песни?

Понятно, что слова из стихотворения М. Лермонтова «Погиб поэт» и последние строчки из песни: «Был бы у Чехова автомобиль, поворотник бы Чехов включил». Значит, Шаов верит в то, что слушатель его песни знает Лермонтова и чеховские слова: «Если верите в Бога — веруйте, если нет, то живите по совести», — ему известны. Подтверждение находим в тексте: «Николай и Святые Угодники, Для себя ничего не прошу — Но пусть включают они поворотники, А не то, видит Бог, согрешу».

Что еще с трудом воспринимается людьми старшего поколения? — Лексика. Какие словосочетания из эпиграфа помогают понять, о чем будет идти разговор во время урока?

3. Составляем цепочку событий и имен в литературной жизни ведущих поэтов мира, определивших эволюцию поэтического языка как в словообразовании, так и в выборе словоформ: Футуризм. Манифест «Пощечина обществу вкусу»: «Сбросим классиков с корабля современности!»; «Я волком бы выгрыз бюрократизм. К мандатам почтения *нету*. К *любым чертям с матерями* катись любая бумажка, но эту...» (В. Маяковский). Реализм Владимира Высоцкого. Слушали, удивлялись, восхищались. И. Бродский. Не знали его стихов, потому что в 1964 году был арестован, осужден на 5 лет ссылки по Указу Президиума Верховного Совета СССР «Про криминальную ответственность за дармоедство» («дармоедство — литературная работа») и в 1972 году выслан из Советского

Союза. 1987 год — лауреат Нобелевской премии. В 1996 году поэта не стало.

4. Знакомство со стихами И. Бродского. Каждая группа читает, анализирует, готовит чтеца. Ребятам даны стихи «Рождественский романс», «Бессмертия у смерти не прошу», «В деревне Бог живет не по углам...», «На смерть Жукова», «Двадцать сонетов к Марии Стюарт», «Ниоткуда с любовью...» При анализе стихотворений ученики акцентируют внимание на следующем: определяют тему и идею стихотворения; обосновывают соответствие идейного насыщения стиха художественной форме и соответствие лексики стиха теме; определяют размер стихосложения, ритмику, присутствие единства образа лирического героя и автора, художественные особенности произведения.

5. Итог урока. При подведении итогов внимание учащихся обращается на эпиграф и ответы на вопросы, которые прозвучали во время урока или были поставлены самим автором в стихотворении «Остановка в пустыне»: «Мы, сегодняшние, остановились в пустыне или переходим в другую эру?»

В конце занятия в качестве домашнего задания учащимся предлагается выучить наизусть стихотворение И. Бродского, которое им больше всего понравилось, и подготовить авторскую песню, которую они не только любят слушать, но и понимают.

З. Н. Поляк

Казахский национальный педагогический
университет им. Абая, Казахстан
zinaida-polyak@yandex.ru

Комментарий к стихотворению И. Бродского «На смерть Жукова» как ученический проект

В программу 11 класса русских школ Казахстана включено изучение творчества Иосифа Бродского. Развернутая статья в учебнике [Абишева: 369–384] и подборка стихотворений в хрестоматии [Абишева: 392–400] позволяют составить достаточно полное представление о художественном мире поэзии И. Бродского. И все же у школьников возникает много вопросов. Учитель мог бы ответить на эти вопросы, но гораздо более продуктивным нам представляется предложить юным читателям отыскать ответы самостоятельно. Такая

исследовательская работа — это еще не анализ в научном смысле. Но это необходимый фундамент для анализа — комментарий.

В комментарии нуждаются не только древние памятники. Как пишут М. Л. Гаспаров и К. М. Поливанов, «в XX веке явилось очень много литературных произведений — и прежде всего, поэтических, которые заведомо нельзя считать “понятными в целом”. Они — сложные и сверхсложные, о понимании их спорят лучшие ученые, и перекладывать тяжесть этого понимания на неподготовленного читателя несправедливо» [Гаспаров: 3].

Опыт работы со старшеклассниками позволяет сделать вывод: комментарий — это жанр, вполне доступный юному исследователю. Познакомив будущих авторов комментария с литературой по теме [Лотман, Крепс, Полухина], мы в ходе совместной работы выстраиваем текст, поясняющий каждую строфу стихотворения. В настоящей статье мы предлагаем опыт подобного комментария.

Название стихотворения «На смерть...» отсылает нас к давней традиции поэтических портретов выдающихся общественных деятелей. Такие стихотворения-эпитафии писались по случаю смерти героя и включали в себя оценку его деятельности. Однако стихотворение И. Бродского имеет и конкретный источник в поэзии прошлого. Исследователи заметили, что оно перекликается со стихотворением Г. Р. Державина «Снигирь», написанным в память об умершем полководце А. В. Суворове (1729–1800) [Скобелев, Минаков]. Такое тематическое сближение (поэт ставит полководца современности со «спорной» репутацией рядом с гениальным полководцем прошлого), уже свидетельствует об оценке, которую дает Бродский герою своего стихотворения.

Георгий Константинович Жуков (1896–1974) — советский военачальник, Маршал Советского Союза (с 1943), министр обороны СССР (1955–1957), выдающийся, наиболее известный полководец Великой Отечественной войны, с чьим именем связано большинство громких побед.

Стихотворение И. Бродского начинается картиной похорон полководца: *«Вижу колонны замерших внуков, / гроб на лафете, лошади круп. / Ветер сюда не доносит мне звуков / русских военных плачущих труб. / Вижу в регалии убранный труп: / в смерть уезжает пламенный Жуков».*

На первый взгляд, автор описывает похоронную процессию глазами одного из ее участников — человека из толпы, которая запол-

нила улицы Москвы, чтобы в последний раз проститься с легендарным маршалом. Однако более точная трактовка первой строфы предполагает, что авторский взгляд обращен на экран телевизора, где в новостях показан сюжет о похоронах Жукова. Отсюда — «вижу» и «ветер сюда не доносит мне звуков», ведь автор наблюдает события, находясь за океаном. Картина похорон дополнена авторским воображением, поэтому не во всем совпадает с реальной. После смерти тело Г. К. Жукова было кремировано, поэтому образ во второй строке («гроб на лафете») не соответствовал действительности. Однако лафет на похоронах был использован: когда церемония закончилась, урну повезли в центр Москвы на катафалке, а у Дома Советов перенесли на орудийный лафет. Лафет (нем. *Lafette*, фр. *l'affut*) — станок, на котором закрепляется ствол орудия с затвором. Существует традиция провожать на лафете в последний путь видных лиц. Лошадь в траурном кортеже («лошади круп») тоже была вымыслом автора — поэтическим приемом, позволяющим соотнести похороны Жукова с традиционным погребением великих полководцев древности [Глазунова].

Торжественно-величественный ритм начала стихотворения переходит во вторую строфу, в которой поэт вспоминает о делах умершего: *«Воин, пред коим многие пали / стены, хоть меч был вражьих тупей, / блеском маневра о Ганнибале / напоминавший средь волжских степей. / Кончивший дни свои глухо, в опале, / как Велизарий или Помпей»*.

Используя метафору «меч был вражьих тупей», Бродский намекает на плохую подготовку к войне, отсутствие современного вооружения, обезглавленную репрессиями армию. Упоминание имени Жукова в ряду величайших полководцев — тоже дань уважения маршалу. Имя Ганнибала возникает здесь как символ полководческой гениальности. Ганнибал (247–183 до н. э.) был карфагенским полководцем. Он считается одним из величайших полководцев и государственных мужей древности.

Понятие «опала» в современном языке воспринимается как архаизм, поэтому нуждается в пояснении. Опала — немилость со стороны монарха или иного могущественного и влиятельного человека. Опала проявляется в различных формах: отстранение от должностей, ссылка, изъятие подарков. Велизарий (лат. *Belisarius*,) Флавий — полководец императора Юстиана I Великого (490–565). Один из величайших полководцев Византийской империи. Дважды

за свою карьеру подвергался опале. Помпей Великий (Pompeius Magnus) Гней (106–48 до н. э.) — римский полководец. Преследовался Гаем Юлием Цезарем, бежал в Египет, где был предательски убит.

У Бродского были все основания сравнивать маршала Жукова с полководцами прошлого благодаря не только его гениальности, но и сходству фактов биографии, связанных с опалой. 29 октября 1957 года Пленум ЦК КПСС постановил, что Г. К. Жуков «нарушал ленинские, партийные принципы руководства Вооружёнными Силами». Жуков был исключен из состава Президиума ЦК КПСС и уволен с поста министра обороны. Несмотря на некоторое ослабление опалы после прихода к власти Л. И. Брежнева, общественное положение Г. К. Жукова до конца жизни было неустойчивым. *«Сколько он пролил крови солдатской / в землю чужую! Что ж горевал? / Вспомнил ли их, умирающий в штатской / белой кровати? Полный провал. / Что он ответит, встретившись в адской / области с ними? “Я воевал”».*

Ряд авторов (генерал-майор П. Г. Григоренко, историки А. Мерцалов, Б. Соколов и др.) отмечают жёсткость военного руководства Жукова. Стихотворение Бродского с горькой трезвостью и с состраданием говорит о величии и трагедии полководца, который был вынужден посылать миллионы людей на гибель. На все обвинения он даст один ответ: «Я воевал», т. е. был солдатом и выполнял свой долг.

«К правому делу Жуков десницы / больше уже не приложит в бою. / Спи! У истории русской страницы / хватит для тех, кто в пехотном строю / смело входили в чужие столицы, / но возвращались в страхе в свою». В этой строфе стихотворения Бродского война называется сталинским выражением «правое дело». Широко известна цитата из речи Сталина в начале войны: «Наше дело — правое. Враг будет разбит. Победа будет за нами!» Вспоминается также известный роман В. Гроссмана о войне «За правое дело». Используя архаизм «десница» (правая рука), поэт придает своей речи об умершем полководце возвышенную и торжественную интонацию. Далее следует намек на страх Жукова, как и других советских маршалов, перед генералиссимусом Сталиным, способным на любые меры — вплоть до физического уничтожения неугодных ему людей: мужественные в бою, эти люди оказывались бессильными перед террором власти в собственной стране.

«Маршал! поглотит алчная Лета / эти слова и твои прахоря. / Все же прими их — жалкая лепта / родину спасшему, вслух говоря. / Бей барабан, и военная флейта / громко свисти на манер снегиря». Заключительная строфа стихотворения начинается с обращения к её герою. Поэт сознает, что в мире нет ничего вечного: в Лету, реку забвения из царства мертвых в античной мифологии, погружается, в конечном счете, всё земное. (В этой связи уместно вспомнить знаменитое стихотворение Г. Р. Державина «На тленность»). В отдельном пояснении нуждается и слово «прахоря». На лагерном жаргоне это слово означает «сапоги» и таким образом, оно неожиданно высвечивает тему ГУЛАГа [Шохина].

Бродскому свойственно смешение высокого и низкого, использование в одном контексте торжественной архаической лексики и просторечий, жаргонизмов. Этот прием придает языку его поэзии особое напряжение, неповторимую интонацию. Здесь вновь появляется античная «лепта» — мелкая монета Древней Греции, название которой стало обозначением маленького, незначительного вклада в какое-либо дело. Сопровождая это слово эпитетом «жалкая», Бродский скромно принижает значение своего поэтического слова о Жукове — по сравнению с тем высоким общественным признанием, которого достоин человек, спасший Родину. Поэт считает своим долгом, нарушая заговор молчания, сказать об этом «вслух» — на весь мир.

Литература

- Абишева С. Д., Поляк З. Н. и др. Русская литература XX века: Художественный мир эпохи. Учебник для 11 класса. Алматы: Жазушы, 2007.
- Гаспаров М. Л., Поливанов К. М.. «Близнец в тучах» Бориса Пастернака: опыт комментария. М., 2005.
- Глазунова О. Стихотворение Бродского «На смерть Жукова» // Нева. 2005. № 5. <http://magazines.russ.ru/neva/2005/5/gl14.html>
- Крепс М. О поэзии Иосифа Бродского. С-Пб.: Изд-во ж-ла «Звезда», 2007. <http://br00.narod.ru/10660353.htm>
- Лотман М. На смерть Жукова (1974). В сб.: Как работает стихотворение Бродского. Ред. Л. Лосев, В. Полухина. М.: НЛЮ, 2002.
- Минаков С. «Что ты заводишь песню военну...» // Нева. 2009. № 5. <http://magazines.russ.ru/neva/2009/5/mi12.html>
- Полухина В. Иосиф Бродский. Жизнь, труды, эпоха. СПб.: Изд-во ж-ла «Звезда», 2008.
- Скобелев В. П. «На смерть Жукова» И. Бродского и «Снигирь» Г. Державина (К изучению поэтики пародического использования) // Вестник СамГУ Литературоведение 1999 (1) <http://vestnik.ssu.samara.ru/gum/1999web1/litr/199910601.html>
- Шохина В. Певец империи и провинции // Кулиса, № 10 от 15 июня 2001.

Н. Ю. Проскурнина

Калужский областной институт
повышения квалификации
работников образования
natalipr0808@mail.ru

**Два друга — два поэта
(Е. Рейн и И. Бродский):**

**Методические материалы к проведению уроков
и внеклассных мероприятий в старших классах
средней школы**

«Существуют, как мы знаем, три метода познания: аналитический, интуитивный и метод, которым пользовались библейские пророки, — посредством откровения. Отличие поэзии от прочих форм литературы в том, что она пользуется сразу всеми тремя (тяготее преимущественно ко второму и третьему), ибо все три даны в языке; и порой с помощью одного слова, одной рифмы пишущему стихотворение удается оказаться там, где до него никто не бывал, — и дальше, может быть, чем он сам бы желал» (И. Бродский. Нобелевская лекция). Эти слова, произнесенные в 1987 году, и сегодня звучат актуально, подчеркивая всю значимость изучения современной отечественной поэзии в средней общеобразовательной школе.

Тема дружбы — одна из ведущих тем отечественной поэзии. На уроках литературы школьники знакомятся с дружбой А. С. Пушкина и И. И. Пущина, братством лицеистов, хорошо знают об отношениях Н. А. Некрасова и И. И. Панаева, поэтов Серебряного века. На наш взгляд, в старших классах можно познакомить учащихся и с дружбой поэтов конца XX века — Евгения Борисовича Рейна (р. 1935) и Иосифа Александровича Бродского (1940–1996). Тем более что дружба этих двух поэтов выдержала испытание временем. Поэты прошли через расставание в молодости, вынужденную эмиграцию Бродского и невозможность приезда Рейна в Америку в 70-е годы, долгожданную встречу в 1988 году и общение до самой смерти Бродского. В настоящей статье кратко предлагаются разнообразные формы работы с учащимися, способствующие повышению читательского интереса школьников, воспитанию у них нравственных качеств и любви к современной отечественной литературе.

1. Урок — беседа о молодости поэтов, начале их дружбы. Данный урок можно проводить в 9 классе в ходе изучения творчества А. С. Пушкина. Широко известно, что именно Е. Рейн привел И. Бродского к А. А. Ахматовой, положив тем самым начало образованию так называемой «ахматовской четверки». Об этом времени написано в предисловии, составленном И. Бродским к сборнику поэзии Е. Рейна «Против часовой стрелки» (1991). К сожалению, сборник был издан в Нью-Йорке, поэтому материалы можно найти только на сайте поэта в Интернете¹. Педагог может обратиться к статье Е. Эткинда «Я выросал в забавнейшее время...» («Литературная газета», 31 мая 1995г.), где критик сравнивает пушкинский кружок лицейстов с его идеалами и бытом, или статье Е. Рейна [Рейн 2004], в которой дается коллективный портрет круга учеников Ахматовой. Правда, время развело участников этого кружка в большей степени из-за того, что наиболее талантливыми оказались именно Е. Рейн и И. Бродский. Конечно, следует обратиться к книге С. М. Волкова «Диалоги с Иосифом Бродским» или к известной биографии Бродского, составленной его другом Л. Лосевым [Лосев]. Но, пожалуй, лучше всего первую встречу поэтов и их дальнейшие отношения описывает Надежда Рейн в послесловии к сборнику стихотворений Е. Рейна «Мой лучший адресат...» [Рейн 2005].

2. Рассказ о дружбе поэтов можно провести как поэтическую переключку, составив сценарий литературной гостиной и рассмотрев ряд стихотворений: Е. Рейна «Придет апрель, когда придет апрель...» (1962), «Глаз и треугольник» (1964), «Истинный Новый год» (1965), «Ленинградским друзьям» (1972), «Мальтийский сокол» (1987), «Автору “Урании”» (1988), «Голос» (1993), «Контора» (1997), «То и это» (2004), «Через море видится все ближе...» (2005) и др.; И. Бродского «Рождественский романс» («Плывет в тоске необъяснимой...») (1962), «В деревне Бог живет не по углам...» (1964), «К Евгению» (1975), «Замерзший кисельный берег...» (1985), «Конец века» (1989) и др.

3. Интересным может быть урок или внеклассное мероприятие по предмету, когда учитель в ходе изучения лирики А. А. Ахматовой в 11 классе обратится к стихам Рейна и Бродского, посвященным великой поэтессе. В отличие от современной молодежи поэты общались с ней, когда Ахматова была еще жива. Можно проанализировать,

¹ <http://brodsky.da.ru>

как воспринимали Анну Андреевну молодые люди при ее жизни и через несколько лет после ее смерти. Например, почитать стихотворения И. Бродского «Сретенье» (1972), «На столетие Анны Ахматовой» (1989) и Е. Рейна «Хроника. 1966» (1974), «В Павловском парке» (1982) и др.

4. Учитель литературы может предложить учащимся разнообразные виды заданий по лирике Е. Рейна и И. Бродского: заочную экскурсию «Прогулка по Ленинграду (город глазами поэтов)» или составление коллажа / схемы «Города, где я бывал (путешествия поэтов по миру)»; исследования на тему «Верлибр в поэзии И. Бродского и Е. Рейна» или «Языковая или словесная игра в творчестве поэтов». Во время занятий можно сопоставить педагогическую деятельность лириков (Бродский преподавал в американском колледже, а Рейн в Литературном институте в Москве) или провести игру «Роль ученика». В ходе изучения лирики один из учащихся получает роль Сомневающегося. Он постоянно задаёт вопросы. Например: «Я не верю, что Е. Рейн и И. Бродский дружили. Докажите». Или роль «Дежурного по словарю»: объясните имена собственные, трудные слова и выражения, встречающиеся в тексте (используются все виды словарей). При подготовке ответа учащиеся выделяют то общее, что присуще этим поэтам, приводят примеры из стихотворений, подтверждающие эти тезисы, делают в тетради пометки-записи. С помощью творческих заданий учащиеся «уходят» от формального изучения предмета, постигая богатство «словотворчества» поэтов.

Следует отметить, что учитель должен помочь учащемуся выбрать именно то стихотворение поэта, которое наиболее созвучно его внутреннему миру. С помощью различных заданий учащихся можно «увести» от формального изучения предмета, продемонстрировать не только идейно-тематическое своеобразие лирики, но и богатство «словотворчества» поэтов. Именно благодаря играм у учащихся снимается догматическое представление о том, что «поэзия в XXI веке устарела», что стихов «в настоящее время никто не читает», а чтение наизусть «осталось в салонах золотого и серебряного веков» (из высказываний учащихся).

Приведенные виды заданий помогут заинтересовать учащихся при изучении нового материала (а сопоставление творчества Е. Рейна и И. Бродского, безусловно, является новым материалом для школьников), будут способствовать поддержанию интереса к учебе и развитию собственного литературного творчества, научат вести диалог.

Использование на уроках русской литературы разнообразных видов творческих заданий вызовет интерес у всех учащихся, даже у мало читающих, поможет разбудить нестандартность их мышления и творческое воображение, научит смотреть на привычные вещи по-новому, преодолевать штампы и стереотипы, фантазировать, а в конечном счете — будет способствовать воспитанию человека эрудированного, культурного, любящего отечественную литературу.

Литература

- Баевский В.* История русской поэзии: 1730–1980 гг. Смоленск: Русич, 1994.
- Бек Т.* Центральный защитник: Штрихи к портрету Евгения Рейна // Литература. Приложение к газете «Первое сентября». 2002. № 42.
- Бродский И.* Сочинения: В 4 т. / Сост. Г. Ф. Комаров. Париж-Москва-Нью-Йорк: Пушкинский фонд, Третья волн, 1992.
- Бродский И.* Избранные стихотворения 1957–1992 / Послесл. Э. Безносова. М., 1994.
- Волков С.* Диалоги с Иосифом Бродским. М.: Эксмо, 2003.
- Иосиф Бродский в современной школе // Литература. Приложение к газете «Первое сентября». 2009. № 19.
- Лосев Л.* Иосиф Бродский. Опыт литературной биографии. М.: Молодая гвардия, 2008.
- Рейн Е.* Бродский — последний реальный новатор // Книжное обозрение. 1990. 18 мая.
- Рейн Е. Б.* После нашей эры: Стихотворения и поэмы. М.: Время, 2004.
- Рейн Е.* Мой лучший адресат: Стихотворения. М.: ОАО «Типография “Новости”», 2005.

М. П. Волощук

Оренбургский педагогический колледж
Lebidp@mail.ru

Специфика изучения медитативной лирики студентами педагогического колледжа (на примере поэзии И. Бродского)

Сегодня в программу школьного обучения включены многие стихотворения медитативного типа, однако в учебной практике не встречаются теоретические положения об особенностях этой лирики, да и сам термин «стихотворения медитативного типа» отсутствует (иногда только встречается словосочетание «философская лирика»). На

наш взгляд, данное упущение при изучении лирики, в частности медитативной, приводит к обеднению средств и методов анализа лирического произведения на практике.

Известный философ и поэт В. С. Соловьев утверждал, «если вселенная имеет смысл, то двух противоречащих друг другу истин — поэтической и научной — так же не может быть, как и двух исключających друг друга “высших благ” или целей существования» [Соловьев: 111]. По словам современного ученого-исследователя И. Н. Сиземской, «философия как мирозерцание внутренне связана с поэзией». И философия, и поэзия предполагают творческое прозрение относительно высших закономерностей. В первом случае — средствами логического анализа «мир как логос», во втором — средствами образного, предметного мышления, подчиняющегося не логике, а вдохновению, «исповедующему» «мир как красоту» [Сиземская: 127].

Бесспорно, философия и поэзия близко граничат друг с другом, последняя не только «согласима с мыслью», но и связана с ней глубоко и интимно — именно эта связь и образует их неразрывное первичное единство, «поэтому между художником и мыслителем существует органическое духовное сродство, ...ибо оба рода творчества истекают в конечном итоге из одного источника, разветвлениями которого они являются» [Франк: 315].

Любопытной, на наш взгляд, является статья Тихолоз Б. «Философская лирика как поэзия рефлексии», в которой сказано, что предметом философского познания (философско-лирического также) является универсальная триада: ЧЕЛОВЕК — БОГ — МИР. Также отмечается, что «поэты в медитативной лирике больше смотрят вглубь, внутрь, чем наружу; время в такой лирике рассматривается как категория духовная, одним словом, история души. В философской лирике сознание человека разрастается до масштабов мироздания, время воспринимается как вечность». Автор статьи делает вывод: «несмотря на разновидности поэтической рефлексии, медитативной и философской, которые отличаются уровнем художественного обобщения, при этом, обе отмечены яркой субъективностью, личностным переживанием, неповторимым колоритом авторской индивидуальности, высоким интеллектуализмом» [Тихолоз: 198].

По мысли В. Г. Маранцмана, «любая лирика философична» [Литература. 11 класс: 309]. По словам М. Крепса, «Иосиф Бродский более философ, чем любой русский поэт, он увлекает читателя в

серьезные размышления о мире, о жизни, о смерти, о времени, о пространстве. В философских размышлениях поэта читатель чувствует громадную искренность и животрепещущность высказываемого. Самое главное в поэтической философии Бродского — универсальность ее точки зрения» [Крепс: 204].

Бродский был гражданином мира. Отношение к родине корректировалось ощущением человечества, живущего по единым законам во все времена. Тенденция к объединению мира стала очевидной во второй половине XX века. Раньше об этом догадывались только гении: Данте, Шекспир, Пушкин. Теперь, после Второй мировой войны, эта мысль постоянно звучит в самых разных сферах человеческой деятельности: в технике и экономике, в политике и культуре, на телевидении, в Интернете... Мир стал обозреваем с космической высоты и доступен благодаря техническим средствам передвижения. Бродский уловил это расширение пространства и трагическое отделение личности от общего потока жизни. Обилие мелькающих впечатлений и углубление личности в себя — вот драматический поединок его поэзии. Отчуждение и потребность тепла были в нем равнодействующими силами.

Бродский повернул русскую поэзию к исследованию глубин человеческой души. Портрет времени, поколения, народа, природы проступал косвенно, сквозь метафорическую вязь мыслей и чувств личности. Непосредственным его предшественником по субъективности восприятия мира был Баратынский, которого Бродский называл великим, хотя искусству поэзии он учился у более объективных художников — от Пушкина и Некрасова до Ахматовой и Маяковского [Литература. 11 класс: 413].

На основе современных подходов к соотношению философии и лирики, мы разработали методическую систему уроков и вашему вниманию предлагаем рассмотреть часть урока, проведенного нами в педагогическом колледже со студентами второго курса на тему: «Медитативная лирика И. Бродского».

Слово «медитация» (от лат. *meditatio* — размышление, обдумывание) — умственный процесс. До XX века этот термин обозначал просто глубокое размышление, а также форму философской лирики. «Медитативная лирика» — жанр лирической поэзии, передающей раздумья о жизни и смерти, о природе, любви, дружбе, о загадочности человеческой судьбы. Студентам предложены таблицы, в ходе занятия они должны их заполнить, распределив стихотворения, про-

звучавшие на уроке. Звучит стихотворение «Пилигримы»: «...И, значит, остались только / Иллюзия и дорога. / И быть над землей закатам, / И быть над землей рассветам. / Удобрить ее солдатам. / Одобрить ее поэтам».

Вопрос: Где в стихотворении совершается поворот, позволяющий поэтам «одобрить» землю? Ответ: В заключении звучит главная мысль о предназначении поэта и поэзии. Творца и творчества. Только поэзия может глубоко оценить смысл жизни и в любом случае ее одобрить.

Вопрос: Почему пилигримы, зная несовершенство мира, выбирают «иллюзию и дорогу»? Ответ: Мечта. Надежда. Вечный путь преобразования души человеческой, ради чего и существует искусство, Поэзия, точнее Вера в невидимое, но реальное.

Вопрос: Как вы понимаете метафору: «Глаза их полны заката, / Сердца их полны рассвета?» Ответ: Метафора для Бродского — способ расширения пространства жизни, возведение быта к бытию, включение обыденной вещи в пространство культуры. Метафоры его содержат загадку и будоражат читателя.

В данном стихотворении метафора утверждает диалог, прозвучавший на уроке. «Глаза их не способны воспринимать грешный, временный видимый мир на сей земле, а сердечные очи видят невидимый мир, мир надежды, будущего, рассвета». «Бог есть Свет, и нет в Нем никакой тьмы».

Затем звучит стихотворение «Отрывок». Студенты зачитывают слова И. Бродского: «Независимо от того, является ли человек писателем или читателем, задача его состоит, прежде всего, в том, чтобы прожить свою собственную, а не навязанную или предписанную извне, даже самым благородным образом выглядящую им жизнь. Ибо она у каждого из нас только одна, и мы хорошо все знаем, чем все это кончается. Было бы досадно израсходовать единственный этот шанс на повторение чужой внешности, чужого опыта... Смысл индивидуального существования подготовлен уже генетически». Размышление по проблемной теме «Индивидуальность».

Звучит молитва из «Прощальной оды» Бродского о спасении своей души и дара творчества. Автор верит, что «небу нет конца, / Но и любви конца нет»: «Боже зимних небес, Отче звезды над полем, / Отче лесных дорог, снежных холмов владыка, / Боже, услышь мольбу: дай мне взлететь над горем / Выше моей любви, выше сте-

Схема классификационного разделения философской лирики

Натурфилософская лирика: проблемная доминанта «ЧЕЛОВЕК — ПРИРОДА» (приоритет проблематике философии природы).	Религиозная (теософская) лирика: проблемная доминанта «ЧЕЛОВЕК — БОГ», (приоритет проблематике философии религии).	Культурософская (артфилософская) лирика: проблемная доминанта «ЧЕЛОВЕК — КУЛЬТУРА (ИСКУССТВО также)» (приоритет проблематике философии искусства).	Антропософская и морально-философская лирика: проблемная доминанта «ЧЕЛОВЕК — ЧЕЛОВЕК» приоритет этико-антропологической и экзистенциальной проблематике.	Социософская и националистическая лирика: проблемная доминанта «ЧЕЛОВЕК — ЛЮДИ (СОЦИУМ / НАЦИЯ)» (приоритет проблематике философии общественно-национального бытия).
«Июль. Сенокос», «Новые станы к Августе» «Песня», «Смотритель лесов и болот»	«Пилигримы», «Прощальная ода», «От окраины к центру», «В деревне Бог живет не по углам», «Волхвы пришли. Младенец тихо стал.», «Разговор с небожителем», «Исаак и Авраам», «Сретенье», «Пьяце Маттеи»	«Колыбельная», «Сонет», «Ex optente», «Ex Ronto», «По дороге на Скирос», «Appo domini», «Подсвечник», «Дидона и Эней», «Одиссей Телемаку», «Осенний крик ястреба», «Бюст Тиберия»	«Отрывок», «Настеньке Томашевской в Крым», «Мы вышли с почты прямо на канал.», «Осенний вечер в скромном городке», «Лагуна», «Памяти Геннадия Шмакова», «Конец века», «Ты не скажешь комару...»	«Одному тирану», «После нашей эры», «Письма римскому другу», «Пятая годовщина», «На Вальсильевский остров я приду умирать...»,

нанья, крика. / Дай ее разбудить! Нет, уж не речью страстной! / Дай ее разбудить песней такой же ясной, / как небеса твои, ясной, как свод небесный!» Вывод: Поэтическое творчество становится для Бродского условием жизни. Поэзия оказывается сопряженной с любовью.

Одна из любимых тем Бродского — Рождество. По стихотворениям о Рождестве можно считать его рост, зарубки времени на его сознании. Одно из первых стихотворений на эту тему написано в начале 1964 года: *«Волхвы пришли. Младенец крепко спал. / Звезда светила ярко с небосвода. / Холодный ветер снег в сугроб сгребал. / Шуршал песок. Костер трещал у входа. / <...> Никто не знал кругом, / что жизни счет начнется с этой ночи»*. Евангелие для Бродского на протяжении всей жизни — основа бытия. Но, сливая себя с младенцем Христом то прямо, то косвенно в сюжетах Рождества, поэт не претендует на судьбу Мессии: *«Я слишком горд, чтобы за то, что Богу / Предписывалось, братья самому»* («Сын! Если я не мертв...»).

Стихотворения Бродского как всякое подлинное произведение искусства рождает в душе читателя «противочувствие», как говорил замечательный русский психолог Л. С. Выготский в книге «Психология искусства». Но в стихотворениях Бродского это «противочувствие» возникает и в результате двойственности души поэта. Эта двойственность чувств, притяжение и отталкивание, для Бродского были не только поэтическим приемом, а свойством натуры [Литература. 11 класс: 406].

Трагедия Бродского в том, что поэтическая натура влечет его к ощущению трагической значительности жизни и неповторимости каждого мгновения, а библейский скептицизм и цинизм XX века — к фарсовому восприятию законов мира и современности. Расхождение природного и социального начал — общий конфликт людей XX века. Бродский остро пережил и выразил его и потому стал поэтом эпохи. Он в равной степени жаждал новизны и родственности [Литература. 11 класс: 412].

Такой подход к изучению медитативной лирики И. Бродского позволит эффективно постигать творчество поэта не только на эмоциональном уровне, но и на духовно-философском — концептуально, а также подготовит «встречу» с другими поэтами-мыслителями, «краеугольным камнем» творчества которых является медитативная лирика.

Литература

- Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового завета. М.: Московская Патриархия, 1990.
- Крепс М.* О поэзии Иосифа Бродского. Ann Arbor: Ardis Publishers, 1984.
- Литература. 11 класс.* Учебник. Базовый и профил. уровни: В 2 ч. / В. Г. Маранцман. 5-е изд. М.: Просвещение, 2007. Ч. 2.
- Соловьев В. С.* Литературная критика. М.: Современник, 1990.
- Сиземская И. Н.* Русская «философия-поэзия» как форма исторического мирозерцания // Знание. Понимание. Умение. Гуманитарные науки: теория и методология. 2006. № 1. С. 127.
- Тихолоз Б.* Философская лирика как поэзия рефлексии // Вестник Львовского университета. Серия филологическая. Вып. 33: Теория литературы и сравнительное литературоведение. Част. 1. Львов: ЛНУ им. И. Франко, 2004. С. 198–213.
- Франк С. Л.* Русское мировоззрение. СПб., 1996.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие (О. И. Глазунова).....	3
------------------------------------	---

I. ИОСИФ БРОДСКИЙ И РУССКАЯ КУЛЬТУРА XVIII–XXI ВЕКОВ

1. ТВОРЧЕСТВО И. БРОДСКОГО В ПАРАДИГМЕ КУЛЬТУРНЫХ ТРАДИЦИЙ

<i>К. Скандура.</i> Под знаком Бродского: о Русской академии в Риме	5
<i>Е. В. Сергеева.</i> Употребление библеизмов как элементов русской культуры в поэзии И. Бродского.....	10
<i>Э. В. Колесникова.</i> «Отсюда тот блеклый голос»: Иосиф Бродский в орфоэпической культуре Петербурга	14
<i>Е. М. Петрушанская.</i> Об интерпретации текстов Бродского в зеркале музыки (на его стихи).....	19
<i>И. А. Романов.</i> Духовный смысл джаза в поэзии И. Бродского	25
<i>Ю. А. Тамбовцев.</i> Благозвучие поэзии Бродского	29

2. И. БРОДСКИЙ И РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА: ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО

<i>И. А. Снегирев.</i> Бродский и русская поэзия XVIII-го века.....	31
<i>Е. Л. Куранда.</i> «Топографические» циклы Игоря Северянина и И. Бродского (к вопросу о языковых механизмах циклообразования).....	35
<i>Е. В. Мищенко.</i> И. Бродский и М. Цветаева: уроки композиции	37
<i>В. В. Коломкина.</i> Мотив дома в сборнике О. Мандельштама «Воронежские стихи» и цикле И. Бродского «Часть речи»	41
<i>А. А. Александрова.</i> «Есть что-то дамское в пацифистах»: военная тема в творчестве И. Бродского	44
<i>А. Б. Бушев.</i> Простирающие руку Серебряному веку: И. Бродский и Е. Рейн	51
<i>Н. Е. Шаянская.</i> Поэтика И. Бродского в стихотворении М. Крепса «Чаепитие с Бродским».....	55
<i>А. В. Вишенкова.</i> «Город, отмеченный водой» (образ воды в венецианских произведениях Иосифа Бродского и Дины Рубиной).....	59
<i>Л. Ф. Машковцева.</i> Роль журнала «Звезда» в формировании литературной репутации Иосифа Бродского в 1990-е годы.....	62
<i>И. Г. Кулишова.</i> Что наша жизнь — вчера	66

3. ФИЛОСОФСКИЕ АСПЕКТЫ ТВОРЧЕСТВА И. БРОДСКОГО

<i>А. М. Уланов.</i> Пространство и время Бродского: от Ньютона к Эйнштейну	70
<i>И. И. Плеханова.</i> Перспективы ретроспективного сознания (одна из антиномий И. Бродского).....	75
<i>В. А. Губайловский.</i> Оптика времени как метод исследования поэтики Бродского	79
<i>М. К. Кшондзер.</i> Рациональное и эмоциональное в эссе Иосифа Бродского «Набережная неисцелимых».....	85
<i>А. А. Житенев.</i> Анатомия переживания в лирике И. Бродского: от модернизма к постмодернизму.....	88
<i>И. Ю. Бешикарева.</i> Интуиция Всеединства в поэзии на примере творчества И. Бродского	92
<i>О. И. Глазунова.</i> Принципы организации стихотворений И. Бродского: роль и значение композиции.....	95
<i>А. С. Сосна.</i> «Философия языка» Иосифа Бродского.....	101
<i>В. Ю. Исак.</i> Иосиф Бродский: «поэт — орудие языка»	106

II. ТВОРЧЕСТВО ИОСИФА БРОДСКОГО В КОНТЕКСТЕ АНГЛОЯЗЫЧНОЙ ПОЭЗИИ И КУЛЬТУРЫ

<i>Г. М. Кружков.</i> «Героический куплет» в передаче И. Бродского (по стихотворениям Донна «Шторм» и «Элегия на смерть леди Маркхэм»)...	112
<i>И. И. Кобеляцкая.</i> Иосиф Бродский и «новый историзм»: смысловые параллели и идейные перекрестки.....	117
<i>С. В. Орлов.</i> Состязание с Т. С. Элиотом. «Песня пустой веранды» Иосифа Бродского: поэтика интертекстуальной насыщенности.....	122
<i>Н. С. Гаврилова.</i> О двух фровеских образах в поэзии Иосифа Бродского	126
<i>К. С. Соколов.</i> Уоллес Стивенс и формирование антиэлегической поэтики Бродского.....	130

III. АНАЛИЗ ОДНОГО СТИХОТВОРЕНИЯ

1. СТИХОТВОРЕНИЕ КАК ЧАСТЬ ЛИРИЧЕСКОГО ЦИКЛА: ЕДИНСТВО ФОРМЫ И СОДЕРЖАНИЯ

<i>В. П. Полухина.</i> «Любовь есть предисловие к разлуке». Послание к МК.	135
<i>А. М. Ранчин.</i> Двойчатка Иосифа Бродского: «Бабочка» и «Муха»	147
<i>А. А. Чевтаев.</i> Стихотворение И. Бродского «Торс»: преодоление антропоцентризма.....	151
<i>А. В. Кондрашева.</i> Образ Рима в стихотворении И. Бродского «Римские элегии»	155
<i>В. В. Семенов.</i> Ритмико-семантические реминисценции в цикле Иосифа Бродского «Часть речи».....	158

2. СТИХОТВОРЕНИЯ И. БРОДСКОГО 1958–1972 ГОДОВ

<i>И. В. Романова.</i> Парадоксы жанра: «Неоконченный отрывок» (1964–1965).....	164
<i>Л. Л. Гордиенко.</i> И. Бродский «Исаак и Авраам»: опыт интерпретации.....	169
<i>С. К. Хаги.</i> К вопросу о поэтической дистопии: «Post aetatem nostram» Иосифа Бродского	177
<i>Е. А. Черниченко.</i> Огонь как свет и тьма в поэме И. Бродского «Зофья»	181
<i>Ю. В. Вышиницкая.</i> Мифологема «зеркала» в художественном мире Иосифа Бродского: «Сонет к зеркалу»	185
<i>Г. В. Биткивская.</i> «Нет, весь я не умру...»: анализ стихотворения И. Бродского «Перед памятником А. С. Пушкину в Одессе»	189
<i>А. С. Карасева.</i> «С мечтой о Творце...»: Кальвинистские мотивы стихотворения И. Бродского «Разговор с небожителем»	194

3. СТИХОТВОРЕНИЯ И. БРОДСКОГО 1972–1996 ГОДОВ

<i>А. Аллева.</i> Стихотворение «Элегия» Иосифа Бродского	198
<i>О. А. Лекманов.</i> Стихотворение «На смерть Жукова» (1974): конспект анализа.....	204
<i>А. Ниеро.</i> К анализу стихотворения «Лидо» И. Бродского.....	207
<i>Р. Р. Измайлов.</i> «Метафизика» стула	211
<i>Н. А. Петрова.</i> И. Бродский «Посвящается стулу»	217
<i>Н. Г. Прозорова.</i> Анализ стихотворения И. Бродского «Ночь, одержимая белизной».....	221
<i>А. С. Зазвонов.</i> Иосиф Бродский. «Келломяки»: в поисках утраченной жизни.....	226
<i>Н. Ю. Русова.</i> За Полярным кругом.....	231
<i>О. Ю. Неволлина.</i> Наставление о мужестве (художественное пространство стихотворения И. Бродского «Я входил вместо дикого зверя в клетку...»).....	233
<i>М. О. Елисова.</i> Анализ стихотворения Иосифа Бродского «Новая Англия».....	237
<i>Н. Г. Колошук.</i> Анализ одного стихотворения в сравнительном аспекте: диссидентские послания 1970-х гг. («Ниоткуда с любовью, надцатого марта...») И. Бродского и тюремно-лагерные стихотворения В. Стуса)	241

IV. ИОСИФ БРОДСКИЙ: ИСКУССТВО ПЕРЕВОДА

<i>М. А. Бирюкова.</i> И. Бродский в переводе на английский язык.....	248
<i>Т. В. Бычкова, О. В. Жукова, Е. А. Пушкарёва.</i> Интерпретация автоперевода стихотворения И. Бродского «Элегия» (1986).....	251

<i>М. У. Худайбердина.</i> «Переводчик всегда до известной степени союзник»: о переводческом кредо И. А. Бродского, поэта и переводчика	257
<i>М. В. Ермолова.</i> «Около океана ...», или перевод одного стихотворения И. Бродского	261
<i>Я. Вецкрацис.</i> Переводы стихотворений И. Бродского на английский и латышский языки: в поисках функционально-семантических эквивалентов	265

V. ПРОИЗВЕДЕНИЯ И. БРОДСКОГО В ШКОЛЬНОЙ ПРОГРАММЕ

<i>Н. М. Свирина.</i> Некоторые аспекты восприятия лирики Иосифа Бродского старшеклассниками	271
<i>Е. О. Галицких.</i> Фильм «Иосиф Бродский: штрихи к портрету» как «образовательная встреча» на уроке литературы в 11 классе	276
<i>И. В. Рогожина.</i> Знакомство с лирикой И. Бродского в средних классах	280
<i>Ю. Л. Троцкий.</i> Дополнительность исторического и филологического кода в работе с поэтическим текстом (анализ стихотворения И. Бродского «На смерть Жукова»)	285
<i>М. И. Шутан.</i> Уроки моделирующего типа по творчеству И. А. Бродского	286
<i>Н. П. Терентьева.</i> Нобелевская лекция И.А. Бродского в школьном курсе литературы	292
<i>О. В. Милованова.</i> Произведения Бродского в школьном изучении: И. Бродский и русская поэзия конца XX века	295
<i>М. Ю. Борцевская.</i> Знакомство с джазовой поэтикой И. Бродского на уроке в гимназии	298
<i>Л. С. Мирскова.</i> Иосиф Бродский: Поиски истины. Урок компаративного анализа для учеников 11 класса	303
<i>З. Н. Поляк.</i> Комментарий к стихотворению И. Бродского «На смерть Жукова» как ученический проект	306
<i>Н. Ю. Проскурнина.</i> Два друга — два поэта (Е. Рейн и И. Бродский): Методические материалы к проведению уроков и внеклассных мероприятий в старших классах средней школы	311
<i>М. П. Волощук.</i> Специфика изучения медитативной лирики студентами педагогического колледжа (на примере поэзии И. Бродского)	314

Печатается в авторской редакции
Технический редактор *С. В. Кузнецов, Е. М. Денисова*
Художественное оформление *С. В. Кузнецов*

Лицензия ЛП № 000156 от 27.04.99.
Подписано в печать 12.05.2010. Формат 60 × 90¹/₁₆. Тираж 100 экз. Усл. печ. л. 20,25.
Филологический факультет Санкт-Петербургского государственного университета
199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., д. 11

Отпечатано в типографии ЦСИ.
Санкт-Петербург, ул. Циолковского, д. 11